

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor, e HORKHEIMER, Max, **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio, **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- ALMEIDA, Amylton de, “Se você vai ver este filme, reze antes para Santa Luzia – só a protetora das vistas pode lhe salvar a ruindade”. *A Gazeta*, 13/02/1979.
- ALMEIDA, Miguel de, “Um cinema feito com os olhos na rua”. *Folha de São Paulo*, 01/11/1981.
- AMANCIO, Tunico, **Artes e Manhas da Embrafilme: Cinema estatal em sua época de ouro**. Niterói: EdUFF, 2000).
- ANDRADE, Mário de, **O Banquete**. São Paulo: Duas Cidades, 1989 (2ª Ed.).
- ANDRADE, Oswald de, **Obras completas, vol. VI – do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- _____, **Os dentes do dragão**. São Paulo: Globo, 2009 (2ª Ed.).
- _____, **Ponta de lança**. São Paulo: Ed. Globo, 2004 (5ª Ed.).
- _____, **Telefonema**. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 2007.
- ANDRADE, Valério, “O império do desejo”. *O Globo*, 10/03/1981.
- ANDRÉ, Bruno de, “Pornochanchada – Rir e Brincar – Com um diretor “udigrudi”. *Revista Visão*, 23/03/1981.
- ARAÚJO, Inácio, **Cinema de boca em boca – escritos sobre cinema** (org. TOSI, Juliano). São Paulo: Imprensa Oficial, 2010
- ARTE EM REVISTA nº 5, maio de 1981. CEAC – Centro de Estudos de Arte Contemporânea. São Paulo: Editora Kairós, 1981.
- AUGUSTO, Sérgio, “Acreditem: eis uma bela pornochanchada”. *Istoé* nº 220, de 11/03/1981.
- AUMONT, Jacques, e MARIE, Michel, **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- AVELLAR, José Carlos, “O cinema é um fingidor”, *Jornal do Brasil*, 16/10/1975.
- _____, “Olho de gato”. *Jornal do Brasil*, 30/09/1981.
- _____, **O cinema dilacerado**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.
- AZEREDO, Ely, “Província do tédio”. *Jornal do Brasil*, 10/3/1981.
- BATAILLE, Georges, **O Erotismo**. São Paulo: Arx, 2004.

BAZI, Sérgio, “O império das citações”. *Correio Braziliense*, 15/8/1981.

BERNADES, Horacio, “*Gombrowicz o la seducción*, uma pérola encontrada do cinema argentino”. *Página/12*, 21/12/2003.

BERNARDET, Jean-Claude, “Os argentinos dão um banho nos brasileiros”, in: *Revista de Cinema* N° 34, fevereiro de 2003.

_____, **Brasil em tempo de cinema**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____, **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1979.

_____, **Trajatória crítica**. São Paulo: Polis, 1978.

BIRRI, Fernando, **La Escuela Documental de Santa Fé**. Santa Fé: Documento, 1964.

BRAKHAGE, Stan, **Essential Brakhage**. Nova York: Documentext, 2001.

BRESSANE, Julio, **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____, **Fotodrama**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

BUARQUE DE HOLLANDA, Sérgio, **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CAETANO, Daniel, **Cinema Brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

_____, **Serras da desordem**. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

CALLEGARO, João “Nasce o cinema cafajeste”. Material de imprensa de *As Libertinas* (1968), disponível no MAM-RJ.

CAMPOS, Augusto de, **O Balanço da Bossa**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CANCLINI, Néstor Garcia, **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010 (8ª ed.).

CAPUZZO, Heitor, “Filmar o corpo para falar do espírito”. *Diário do Grande ABC*, 04/02/1984.

CARDOSO, Ivan, “Carlão ‘Le Fou’ - o Godard da Boca do Lixo”. *Tribuna da Imprensa*, 4/12/1993.

CARDOSO, Pedro, “Texto do Odeon”, publicado no blog *Tudo Mundo Tem Problemas Sexuais* (<http://todomundotemproblemassexuais.zip.net/>) em 09/10/2008.

CARNEIRO, Paulo, “Público espera inteligência, diz Reichenbach”, *Diário do Grande ABC*, 08/03/1989.

CLARIN, caderno *Espectáculos*, 13/08/1987.

COELHO, Frederico, **A semana sem fim: celebrações e memória da Semana De Arte Moderna de 1922**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

_____. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COHN, Sérgio (org.), **Ensaio fundamentais – cinema.** Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

CORREIO DA MANHÃ, “Paulista e gaúcho mostram Audácia!”, 20/09/1970.

COSTA LIMA, Luiz, **Teoria da cultura de massa.** São Paulo: Paz & Terra, 1990 (4ª ed.).

DAHL, Gustavo “Carta para Paulo Emilio Salles Gomes”. Disponível em <http://filmeicultura.org.br/wp-content/uploads/2011/11/Carta-de-Gustavo-a-Paulo-Emilio.pdf>

DEBORD, Guy, **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles, **Conversações.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____, **Crítica e Clínica,** São Paulo: Ed. 34, 1997

_____, “O ato de criação”. Folha de São Paulo, Caderno Mais!, 27 de junho de 1999.

DELEUZE, Gilles, e GUATTARI, Félix, **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 1.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges, **Sobrevivência dos vaga-lumes.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIEGUES, Carlos. **Cinema brasileiro: idéias e imagens.** Porto Alegre: Editora da Universidade, 1988.

EAGLETON, Terry, **A ideologia da estética.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ECO, Umberto, **Apocalípticos e Integrados,** São Paulo: Perspectiva, 1985

_____, **Seis passeios pelos bosques da ficção.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994

_____, **Sobre os espelhos - e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ESCOREL, Eduardo, “Desabamento e batuque”. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/desabamento-e-batuque>

ESPAÑA, Claudio, “Na clínica de Cureta os médicos não curam os enfermos, fazem rir”. La Nacion, 07/08/1987.

ESTADO DE MINAS, “O Godard da Boca do Lixo”, 09/06/1987.

ESTADO DE SÃO PAULO, 12/01/1982.

ESTUDOS DE CINEMA, v.1. São Paulo: Educ, 1998.

EWALD FILHO, Rubens, “O império do desejo, a comprovação de um talento”. Estado de São Paulo, 07/02/1981.

FARINA, Alberto, “Rigor conceitual e estilo artístico original em Fischerman”. Revista Cultura nº17. Buenos Aires, novembro de 1986.

FASSONI, Orlando, “A trajetória de Lilian M, da miséria ao luxo”, Folha de São Paulo, 02/08/1975.

FERREIRA, Edmar, “Um equívoco do talentoso e polivalente Carlos Reichenbach”. Jornal da Tarde, 20/01/1979.

FERREIRA, Fernando César, “As libertinas”. Correio da Manhã, 26/06/1969.

FERREIRA, Jairo, “Dez anos de pornochanchada”. Revista Cinema nº1, de agosto de 1978.

_____, “O cinema e seu desejo”. Revista Filme Cultura nº 38/39, de agosto-novembro de 1981.

_____, **Cinema de Invenção**. São Paulo: Max Limonad, 1986, e Limiar, 2000 (2ª ed.).

_____, **Crítica de invenção – críticas de Jairo Ferreira**, (org. Alessandro GAMO). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006

FIGUEIREDO, Tom, “Lilian M, uma precária fita de autor”, Estado de São Paulo, 09/08/1975.

FIGUEROA, Alexandre, **Cinema Novo: A onda do jovem cinema e sua recepção na França**. São Paulo: Papirus, 2004.

FISCHERMAN, Alberto, “A história em quadrinhos, com sentido crítico”. Entrevista publicada no jornal Clarín, 05/08/1987.

_____, “Actor rebelado, actor revelado”. Entrevista publicada na revista Film nº 2, de junho-julho de 1993.

_____, Entrevista a uma revista de Córdoba não identificada, concedida no período de lançamento de *Las puertitas del sr. López*. Disponível no arquivo do Museo del Cine Pablo Duclos Hicken, em Buenos Aires.

_____, Entrevista para o jornal La Nación, 22/02/1987.

FOLHA DA TARDE, “Carlos Reichenbach e os problemas do nosso cinema”, 04/04/1981.

FOLHA DE SÃO PAULO, “Reichenbach foi, viu e venceu”, 20/02/1985.

FURTADO, Hélio, “Lilian M: pornochanchada?”. O Popular, 08/11/1975.

GALANTE, Antonio Polo. Entrevista concedida a João Silvério TREVISAN. Filme Cultura Nº 40, agosto/outubro de 1982.

GETINO, Octavio, **Cine Argentino: entre lo posible y lo deseable**. Buenos Aires: Ed. Ciccus, 2005.

GHITTA, Victor Hugo, “Com o senhor López triunfa o sorriso e a melhor ilusão”. *La Nacion*, 10/06/1988.

GREENFIELD, Amy, **Curtis Harrington – Cinema on the edge**. Nova York: Anthology Film Archives, 2005.

GRINBERG, Miguel, “As ondas estão turvas. O velho ‘novo cinema’ argentino”. *Revista Cine y Medios*, nº2, primavera de 1969.

GRUNEWALD, José Lino, “Faltou o Marquês de Sade”. *Jornal do Brasil*, 16/03/1979.

GUMBRECHT, Hans Ulrich, “Produção de presença perpassada de ausência: sobre música, libreto e encenação”. *Revista Palavra* nº 7. Rio de Janeiro: Editora da PUC, 2001.

_____, **Produção de presença – o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC, 2010.

HITCHCOCK, Alfred, e TRUFFAUT, François, *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

JORNAL DA TARDE, “Um diretor de filmes marginais”, 29/07/1975.

JORNAL DO BRASIL, “Audácia!”, 25/09/70.

_____, “Uma fórmula para o sucesso”, 23/06/1969.

JORNAL DO COMMERCCIO, “As libertinas”, 28/06/1969.

KANT, Immanuel, **Crítica da Faculdade do Juízo**, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990

LA NACION, “Admirável filme de vanguarda do estreante Alberto Fischerman”, 12/06/1969

_____, “Alberto Fischerman e o cinema distante da idéia mercantil”, 08/06/1985.

_____, “Alberto Fischerman e seu filme auto-financiado”, 16/05/1969.

LEITE NETO, Alcino, “A dama do Lotação”, em **Catálogo da Mostra Nelson Rodrigues e o Cinema**, (org. Eugenio PUPPO e Ismail XAVIER). São Paulo: Heco Produções, 2004.

LIMA, Antonio, “Memórias do cinema paulista”. *Estado de Minas*, 07/12/1982.

LÓPEZ, Daniel, “Instruções para não empalidecer – uma tira de quadrinhos de 1979 deu base à divertida comédia de Fischerman”, *Página/12*, 10/06/1988.

LÓPEZ, Daniel, “Um médico no tiroteio entre Fischerman, Bo e Lunadei”. *La Razon*, 08/08/1987.

LYRA, Marcelo, **Carlos Reichenbach: o cinema como razão de viver**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

MARANGHELLO, César, **Breve historia del cine argentino**. Barcelona: Laertes, 2005.

MARTÍNEZ, Adolfo C., **Diccionario de directores del cine argentino**. Buenos Aires: Corregidor, 2004.

MARTINO, Telmo, “A estréia da chanchada underground – três títulos só para tentar definir uma escalada social pelos degraus do lugar comum”, *Jornal da Tarde*, 02/08/1975.

MELLO E SOUZA, José Inácio de, “Inquietações de um filme solitário”. *Filme Cultura* n° 34, de janeiro/fevereiro/março de 1980.

MENDONÇA, Leandro, **A crítica de cinema em Moniz Vianna**, Rio de Janeiro: Edições LCV, 2009.

MOREIRA DA COSTA, Flávio, “Notas para um cinema underground”. *Revista Filme Cultura*, n° 16, de setembro/outubro de 1970.

MURCH, Walter, **Num piscar de olhos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NAGIB, Lúcia (org.), **O cinema da retomada – Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NETO, Torquato, **Os últimos dias de Paupéria**. São Paulo: Max Limonad, 1982 (2ª Ed.)

NEVES, David, **Cinema Novo no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1966.

NIETZSCHE, Friedrich, **A Visão Dionisiaca do Mundo**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____, **Introdução à Tragédia de Sófocles**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____, **O Nascimento da Tragédia – Helenismo e Pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, G. T., “Lilian M”. *Correio Braziliense*, 22/08/1975.

NÚÑEZ, Fabián. **O que é Nuevo Cine Latinoamericano? – O cinema moderno segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas**. Tese de doutorado (UFF, 2009).

O GLOBO, 08/08/1981.

ORTIZ RAMOS, José Mário, “Sexualidades em construção”. *Suplemento Folhetim*, da Folha de São Paulo de 04/09/1983.

_____, **Cinema, Estado e Lutas Culturais (Anos 50/60/70)**, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

OUBIÑA, David, **El silencio y sus bordes – modos de lo extremo en la literatura y el cine**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

PAGINA/12, “Players vs. Angeles Caídos”, 09/07/2003.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de, “A ilha dos prazeres proibidos”. *O Globo*, 13/03/1979.

_____, “Lilian M”. *O Globo*, 08/10/1975.

_____, “O paraíso proibido”, O Globo, 28/09/1981.

PAULS, Alan, “Gombrowicz o la seducción”. Revista Humor, novembro de 1986.

PAZ, Octavio, **Os filhos do barro**. Nova Fronteira, Rio de Janeiro: 1986.

PEÑA, Fernando Martin (Editor) **Generaciones 60/90**. Buenos Aires: Malba/Fundación Eduardo F. Constantini, 2003.

POLES, Cláudio, “Uma sátira do que nunca foi sério”. Revista Movimento, 22/01/1979.

PUPPO, Eugênio, HADDAD, Vera, e CAVALCANTI DE ALBUQUERQUE, Heloisa, **Catálogo da mostra “Cinema Marginal e suas Fronteiras”**. São Paulo: Heco, 2001.

RAMOS, Fernão (org.), **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

_____, **Cinema Marginal (1968/1973) – a representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RAMOS, Fernão, e MIRANDA, Luiz Felipe, **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Ed. SENAC, 2004 (2ª Ed.).

RAMOS, Luciano, “Um desejo entre o realismo e a alegoria”. Folha de São Paulo, 10/04/1981.

REICHENBACH, Carlos, “Alice, Audácia e o nascimento da Boca do Lixo”. Folha de São Paulo, 30/09/1997.

_____, “Anais do cinema extremo”. Folha de São Paulo de 22/08/2010. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il2208201004.htm> e também em <http://sergyovitro.blogspot.com.br/2010/08/anais-do-cinema-extremo.html>.

_____, “Anarquia poética contra o cinemão”, entrevista para a Folha de São Paulo, 12/01/1979. Disponível em <http://cinema-de-invencao.blogspot.com.br/2007/04/anarquia-potica-contr-o-cinemo.html>

_____, “Como transformar a falta de condições em instrumento de criação: Conversa com Carlos Reichenbach”. Revista Cinemais, Rio de Janeiro, nº 18.

_____, “Introdução ao roteiro de Anarquia Sensual”. Disponível na Biblioteca da Cinemateca Brasileira.

_____, “Lilian M: a trágica procura da liberdade”, entrevista à Folha de São Paulo, 26/07/1975.

_____, “Por que fiz esse filme”. Disponível no acervo da Cinemateca do MAM.

_____, “Público espera inteligência, diz Reichenbach”, entrevista publicada no Diário do Grande ABC, 08/03/1989.

_____, **ABC Clube Democrático: 4 roteiros de Carlos Reichenbach**. São Bernardo do Campo: MP Editora, 2008.

_____, depoimento à Revista Filme Cultura nº 28, fevereiro de 1978.

_____, entrevista da revista Cinemais nº 18, jul.-ago. 1999

_____, Entrevista disponível em <http://www.contracampo.com.br/01-10/reichenbachentrevista.html> e também em <http://daniel-caetano.blogspot.com.br/2012/05/entrevista-com-carlos-reichenbach.html>.

REICHENBACH, Carlos, e ARAÚJO, Inácio, entrevista à revista Contracampo, publicado em <http://www.contracampo.com.br/53/carlaoinacio.htm>, também disponível em <http://daniel-caetano.blogspot.com.br/2012/05/conversa-com-carlos-reichenbach-e.html>.

REMIER, **Ivan Cardoso – o mestre do terror**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

REVISTA VISÃO, “O vazio cinema paulista”, 07/07/1975.

ROCHA, Glauber, **Cartas ao mundo** (org. BENTES, Ivana). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____, **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac&Naify, 2003 (2ª Ed).

_____, **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004 (2ª Ed).

RODRIGUES, Jaime, “As libertinas”. Diário de Notícias, 25/06/1969.

RODRIGUES, João Carlos, “A pornografia é o erotismo dos outros: sístoles e diástoles do sensualismo no cinema nacional”, Revista Filme Cultura nº40, agosto/outubro de 1982.

_____, “Pai contra filho”, disponível em <http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/paicontrafilhorodrigues.htm> e também em http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_05.php

ROSENFELD, Anatol, **Cinema: arte e indústria**, São Paulo: Perspectiva, 2009.

ROSZAK, Theodore, **A Contracultura**. Petrópolis: Vozes, 1972.

SALLES GOMES, Paulo Emilio, **Cinema - Trajetória no Subdesenvolvimento**, Paz e Terra, São Paulo:1978.

_____, **Humberto Mauro, Cinearte, Cataguases**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____, **Suplemento Literário, vol. II**. Paz e Terra, São Paulo: 1982.

_____, **Um intelectual na linha de frente**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.

SANTIAGO, Silviano, **Uma Literatura nos Trópicos**. Rocco, Rio de Janeiro: 2005.

_____, **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SARACENI, Paulo Cezar, **Por dentro do Cinema Novo: minha viagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SARLO, Beatriz, **La Maquina Cultural**. Havana: Fondo Editorial Casa de Las Américas, 2001.

SCHETTINI, Adriana, “Não ao cinema de autor”. Pagina/12, 04/05/1991.

SCHILD, Susana, “O Godard da Boca do Lixo”. Jornal do Brasil, 14/05/1987.

SENDRÓS, Paraná, “Irregular comedia de A. Fischerman”. Ambito Financiero, 10/08/1987.

SGANZERLA, Rogério, “A mulher de todos por seu autor”. Jornal do Brasil, 20/02/1970.

_____, **Encontros: Rogério Sganzerla** (org. CANUTO, Roberta). Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

_____, **Textos críticos 2**. Florianópolis: Editora UFSC, 2010.

_____, **Tudo é Brasil**. Joinville: Letra D'Água, 2005.

SILVA NETO, Antonio Leão da, **Dicionário de Filmes brasileiros (longa metragem)**, São Bernardo do Campo: Ed. Do Autor, 2009 (2ª Ed.).

SIMANOWSKI, Roberto, “Concrete Poetry in Digital Media - Its Predecessors, its Presence and its Future”. Disponível em <http://dichtung-digital.mewi.unibas.ch/2004/3/simanowski/index.htm>

SIMÕES, Inimá, “Sexo à brasileira”. Revista Alceu. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2007.

SKORECKI, Louis, “Reichenbach Fils ou le porno tropical”. Libération, 11/02/1985.

SOLANAS, Fernando, e GETINO, Octavio, “Hacia um tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo”.

Hojas de cine : testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano, vol. I. México D.F.: Fundación Mexicana de Cineastas, 1988

SOLANAS, Fernando, **Solanas por Solanas: um cineasta da América Latina**. Entrevista a Amir LABAKI e Mario J. CEREGHINO. São Paulo: Iluminuras, 1993.

SONTAG, Susan, **Contra a Interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SORÍN, Carlos, Depoimento ao Clarín, 06/07/2003.

STAM, Robert, **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

STERNHEIM, Alfredo, “Novo filme de Carlos Reichenbach”. Folha da Tarde, 17/01/1979.

STRAUSS, Frederick, **Conversas com Almodóvar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

TAVARES, Zulmira Ribeiro, “A solteirona, a prostituta e o cinema”. Revista Movimento, 18/08/1975.

THEVENET, Homero Alsina, “Falta a engenhosidade – Cortiço na medicina”. Página/12, 08/08/1987.

TIRRI, Néstor (org.), **El Grupo de los 5 Y Sus Contemporaneos**. Buenos Aires: Secretaría de Cultura, 2000.

_____, “As portinhas se fecharam: Alberto Fischerman foi um cineasta excepcional”. Clarín, 16/03/1995.

_____, “Medicina, moral e uma sátira mordaz”. Clarín, 07/08/1987.

TOSI, Juliano, “Apresentação ou “O negócio é experimentar””. Disponível em: <http://cinema-de-invencao.blogspot.com.br/2007/02/apresentao-ou-o-negcio-experimentar.html>

TRIBUNA DA IMPRENSA, “Festival da estupidez paulista”, 20/03/1979.

VASCONCELLOS, Jorge, **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Ed. Ciência Moderna, 2006.

VELOSO, Caetano, **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VELOSO, Geraldo, “Por uma arqueologia do ‘outro’ cinema”. Publicado em cinco partes no jornal Estado de Minas, em 17/05, 24/05, 31/05, 7/06 e 14 /06 de 1983. Também disponível em <http://www.contracampo.com.br/92/artoutrocinema.htm> .

VERIANO, Pedro, “A ilha do prazer”. A Província do Pará, 10/03/1979.

VIANY, Alex , **O processo do cinema novo** (org. AVELLAR, José Carlos). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

_____, **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

VIEIRA, João Luiz “Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro”, Revista Filme Cultura nº 41/42, de maio de 1983.

_____, “Carnavalização e vanguarda: O Império do Desejo”. Catálogo da mostra “Cineasta de alma corsária: 40 anos de Carlos Reichenbach” (org. CÉSAR FILHO, Francisco). Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

VOGEL, Amos, **Film as a subversive art**. Nova York: D.A.P., 2005 (2ª ed.).

XAVIER, Ismail, **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____, **Sétima arte: um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FILMES CITADOS

- ... (*Puntos suspensivos o Esperando a los bárbaros*) (dirigido por Edgardo Cozarinski, Argentina, 1971)
- A corrida do século* (*The great race*, dirigido por Blake Edwards, EUA, 1965)
- A dama do cine Shangai* (dirigido por Guilherme de Almeida Prado, Brasil, 1987)
- A dama do loteação* (dirigido por Neville D'Almeida, Brasil, 1978)
- A Encarnação do demônio* (dirigido por José Mojica Marins, Brasil, 2007)
- A estrada* (dirigido por Oswaldo Sampaio, Brasil, 1956)
- A Filha de Calígula* (dirigido por Ody Fraga, Brasil, 1981)
- A Herança* (dirigido por Ozualdo Candeias, Brasil, 1970)
- A história oficial* (*La historia oficial*, dirigido por Luiz Puenzo, Argentina, 1986)
- A idade da Terra* (dirigido por Glauber Rocha, Brasil, 1980)
- A ilha das cangaceiras virgens* (dirigido por Roberto Mauro, Brasil, 1976)
- A ilha dos prazeres proibidos* (dirigido por Carlos Reichenbach, Brasil, 1979)
- A marca do terror* (dirigido por Ivan Cardoso, Brasil, 2005)
- A margem* (dirigido por Ozualdo Candeias, Brasil, 1967)
- À meia-noite levarei sua alma* (dirigido por José Mojica Marins, Brasil, 1964)
- A mulher de todos* (dirigido por Rogério Sganzerla, Brasil, 1969)
- A opinião pública* (dirigido por Arnaldo Jabor, Brasil, 1967)
- A reencarnação do sexo* (dirigido por Luiz Castellini, Brasil, 1982)
- A vida provisória* (dirigido por Maurício Gomes Leite, Brasil, 1968)
- A viúva virgem* (dirigido por Pedro Carlos Rovai, Brasil, 1972)
- Adultério à brasileira* (dirigido por Pedro Carlos Rovai, Brasil, 1969)
- Agnaldo: perigo à vista* (dirigido por Reynaldo Paes de Barros, Brasil, 1969)
- Ainda agarro essa vizinha* (dirigido por Pedro Carlos Rovai, Brasil, 1974)
- Alberto Fischerman: entre la vanguardia y el comercio* (dirigido por Pablo Lucero, Argentina, 2009)
- Alma corsária* (dirigido por Carlos Reichenbach, Brasil, 1994)
- Alucinação sensual* (*Kagi*, dirigido por Kon Ichikawa, Japão, 1959)
- Amado Batista em Sol vermelho* (dirigido por Antonio Meliande, Brasil, 1982)
- Amante latino* (dirigido por Pedro Carlos Rovai, Brasil, 1979)
- Amor, palavra prostituta* (dirigido por Carlos Reichenbach, Brasil, 1980)
- Anjos do arrabalde* (dirigido por Carlos Reichenbach, Brasil, 1986)
- Apocalypse Now* (dirigido por Francis Ford Coppola, EUA, 1979)
- As libertinas* (dirigido por Carlos Reichenbach, João Callegaro e Antonio Lima, Brasil, 1968)

- Audácia!, ou A fúria dos desejos* (dirigido por Carlos Reichenbach e Antonio Lima, Brasil, 1969)
- Bang bang* (dirigido por Andrea Tonacci, Brasil, 1971)
- Barão Olavo, o horrível* (dirigido por Julio Bressane, Brasil, 1970)
- Barbarella* (dirigido por Roger Vadim, França/Itália, 1968)
- Barravento* (dirigido por Glauber Rocha, Brasil, 1962)
- Bens confiscados* (dirigido por Carlos Reichenbach, Brasil, 2004)
- Brasil Verdade* (reunião de quatro médias documentais – *Memória do Cangaço*, de Paulo Gil Soares, *Nossa Escola de Samba*, de Manuel Horácio Gimenez, *Subterrâneos do futebol*, de Maurice Capovilla, e *Viramundo*, de Geraldo Sarno, Brasil, 1964-1968)
- Breve Cielo* (dirigido por David J. Kohon, Argentina, 1969)
- Cabeças cortadas* (dirigido por Glauber Rocha, Brasil/Espanha, 1970)
- Calígula* (dirigido por Tinto Brass, Itália/EUA, 1979)
- Camila* (dirigido por Maria Luisa Bemberg, Argentina, 1983)
- Cara a Cara* (dirigido por Julio Bressane, Brasil, 1968)
- Carnaval Atlântida* (dirigido por José Carlos Burle, Brasil, 1952)
- Che* (dirigido por Richard Fleischer, EUA, 1969)
- Cidadão Boilesen* (dirigido por Chaim Litewski, Brasil, 2009)
- City Life* (filme em 13 episódios, com 13 diretores, Argentina/Holanda, 1990)
- Cleópatra* (dirigido por Julio Bressane, Brasil, 2007)
- Close-up* (dirigido por Abbas Kiarostami, Irã, 1990)
- Copacabana mon amour* (dirigido por Rogério Sganzerla, Brasil, 1971)
- Corrida em busca do amor* (dirigido por Carlos Reichenbach, Brasil, 1972)
- CPK – Guerra na ex-Iugoslávia* (dirigido por Mario Salieri, Itália, 1995)
- Crónica de un niño solo* (dirigido por Leonardo Favio, Argentina, 1965)
- Dar la cara* (dirigido por José Martínez Suarez, Argentina, 1962)
- De la misteriosa Buenos Aires* (dirigido por Oscar Barney Finn, Alberto Fischerman e Ricardo Wullicher, Argentina, 1962)
- Delírios eróticos.* (dirigido por Márcio de Souza, Brasil, 1971)
- Deus e o diabo na terra do sol* (dirigido por Glauber Rocha, Brasil, 1964)
- Dois córregos* (dirigido por Carlos Reichenbach, Brasil, 1999)
- Don Quijote* (filmado por Orson Welles, Espanha/Itália/EUA, 1992)
- Dropout* (dirigido por Tinto Brass, Itália, 1970)
- E Deus criou a mulher* (*Et Dieu... créa la femme*, dirigido por Roger Vadim, França, 1956)
- É Simonal* (dirigido por Domingos Oliveira, Brasil, 1970)
- El romance del Aniceto y la Francisca* (dirigido por Leonardo Favio, Argentina, 1967)

- Eles não usam black-tie* (dirigido por Leon Hirszman, Brasil, 1981)
- Elisa, vida minha* (*Elisa, vida mia*, dirigido por Carlos Saura, Espanha, 1977)
- Escola penal de meninas violentadas* (dirigido por Antonio Meliande, Brasil, 1977)
- Eu me lembro* (dirigido por Edgard Navarro, Brasil, 2005)
- Extremos do prazer* (dirigido por Carlos Reichenbach, Brasil, 1983)
- Falsa loura* (dirigido por Carlos Reichenbach, Brasil, 2008)
- Filme demência* (dirigido por Carlos Reichenbach, Brasil, 1985)
- Fuga da Albânia* (dirigido por Mario Salieri, Itália, 1998)
- Games* (dirigido por Curtis Harrington, EUA, 1967)
- Garotas do ABC* (dirigido por Carlos Reichenbach, Brasil, 2003)
- Gombrowicz o la seducción (representado por sus discípulos)* (dirigido por Alberto Fischerman, Argentina, 1986)
- Guacho* (dirigido por Lucas Demare, Argentina, 1954)
- Hanoi Martes 13* (dirigido por Santiago Alvarez, Cuba, 1966)
- History of the blue movie* (dirigido por Alex de Renzie, EUA, 1971)
- Horror Palace Hotel* (dirigido por Jairo Ferreira, Brasil, 1978)
- Inauguration of the pleasure dome* (dirigido por Kenneth Anger, EUA, 1954)
- Independence Day* (dirigido por Roland Emmerich, EUA, 1996)
- Insinuante e pecadora* (*Denki kurage*, dirigido por Yasuzo Masumura, Japão, 1970)
- Internato de Meninas Virgens* (dirigido por Oswaldo de Oliveira, Brasil, 1977)
- Invasión* (dirigido por Hugo Santiago, Argentina, 1969)
- Jardim de Guerra* (dirigido por Neville D'Almeida, Brasil, 1970)
- Juan Lamaglia y Sra.* (dirigido por Raul de la Torre, Argentina, 1970)
- L'urlo* (dirigido por Tinto Brass, Itália, 1970)
- La clínica del dr. Cureta* (dirigido por Alberto Fischerman, Argentina, 1987)
- La familia unida esperando la llegada de Halleluin* (dirigido por Miguel Bejo, Argentina, 1971)
- La hora de los hornos* (dirigido por Fernando Solanas e Octavio Getino, Argentina, 1968)
- La noche de las cámaras despiertas* (dirigido por Héran Andrade e Victor Cruz, Argentina, 2002).
- La pieza de Franç* (dirigido por Alberto Fischerman, Argentina, 1975)
- Las pueritas del Sr. López* (dirigido por Alberto Fischerman, Argentina, 1988)
- Las sorpresas* (dirigido por Alberto Fischerman, Carlos Galettini e Luiz Puenzo Argentina, 1975)
- Levada da Breca* (*Bringing up baby*, dirigido por Howard Hawks, EUA, 1938)
- Lilian M – confissões amorosas* (ou: *Relatório confidencial*) (dirigido por Carlos Reichenbach, Brasil, 1975)

- Limite* (dirigido por Mário Peixoto, Brasil, 1931)
- Los de la mesa diez* (dirigido por Simon Feldman, Argentina, 1960)
- Los días de junio* (dirigido por Alberto Fischerman, Argentina, 1985)
- Los inundados* (dirigido por Fernando Birri, Argentina, 1961)
- Los venerables todos* (dirigido por Manuel Antín, Argentina, 1962)
- Loucademia de Polícia (Police Academy)*, dirigido por Hugh Wilson, EUA, 1984)
- Macunaíma* (dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1969)
- Mamãe faz cem anos (Mamá cumple cien años)*, dirigido por Carlos Saura, Espanha, 1979)
- Mangue bangue* (dirigido por Neville D'Almeida, Brasil, 1971)
- Meteorango Kid, Herói intergaláctico* (dirigido por André Luiz de Oliveira, Brasil, 1969)
- Morte de um burocrata (Muerte de un burócrata)*, dirigido por Tomás Gutierrez Alea, Cuba, 1966)
- Mosaico* (dirigido por Néstor Paternostro, Argentina, 1970)
- Nazareno Cruz y el Lobo* (dirigido por Leonardo Favio, Argentina, 1975)
- Nem verdade, nem mentira* (dirigido por Jairo Ferreira, Brasil, 1979)
- Nerosubianco* (dirigido por Tinto Brass, Itália, 1969)
- Night tide* (dirigido por Curtis Harrington, EUA, 1961)
- Nos tempos da brilhantina (Grease)*, dirigido por Randal Kleiser, EUA, 1976)
- Nos tempos da vaselina* (dirigido por José Miziara, Brasil, 1979)
- O amuleto de Ogum* (dirigido por Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1974)
- O bandido da luz vermelha* (dirigido por Rogério Sganzerla, Brasil, 1968)
- O banquete das taras* (dirigido por Carlos Alberto Almeida, Brasil, 1982)
- O beijo amargo (The naked kiss)*, dirigido por Samuel Fuller, EUA, 1964)
- O bravo guerreiro* (dirigido por Gustavo Dahl, Brasil, 1969)
- O caso dos irmãos Naves* (dirigido por Luís Sérgio Person, 1965)
- O demiurgo* (dirigido por Jorge Mautner, Brasil, 1972)
- O gabinete do dr. Caligari (Das cabinet des dr. Caligari)*, dirigido por Robert Wiene, Alemanha, 1920)
- O Galante Rei da Boca* (dirigido por Luís Rocha Melo e Alessandro Gamo, Brasil, 2004)
- O homem do Pau-Brasil* (dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1982)
- O Homem que não dormia.* (dirigido por Edgard Navarro, Brasil, 2012)
- O império do desejo* (dirigido por Carlos Reichenbach, Brasil, 1980)
- O império dos sentidos* (dirigido por Nagisa Oshima, Japão/França, 1976)
- O Insigne Ficante* (dirigido por Jairo Ferreira, Brasil, 1980)

- O leão tem sete cabeças* (*Der leone have sept cabeças*, dirigido por Glauber Rocha, Brasil/Itália/França, 1970)
- O longo caminho da morte* (dirigido por Julio Calasso, Brasil, 1971)
- O M da minha mão* (dirigido por Carlos Reichenbach e Jairo Ferreira, Brasil, 1979)
- O mandarim* (dirigido por Julio Bressane, Brasil, 1995)
- O olho mágico do amor* (dirigido por José Antonio Garcia e Ícaro Martins, Brasil, 1981)
- O padre e a moça* (dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1966)
- O paraíso proibido* (dirigido por Carlos Reichenbach, Brasil, 1981)
- O pornógrafo* (dirigido por João Callegaro, Brasil, 1969)
- O segredo da múmia* (dirigido por Ivan Cardoso, Brasil, 1983)
- O signo do caos* (dirigido por Rogério Sganzerla, Brasil, 2003)
- O tigre de Bengala* (*Der Tiger von Eschnapur*, dirigido por Fritz Lang, Alemanha/França/Itália, 1959)
- O último tango em Paris* (*Ultimo tango a Parigi*, dirigido por Bernardo Bertolucci, França/Itália, 1972)
- O Vampiro da cinemateca* (dirigido por Jairo Ferreira, Brasil, 1977)
- O Vigilante* (dirigido por Ozualdo Candeias, Brasil, 1992)
- Os caras de pau* (dirigido por Flávio Migliaccio, Brasil, 1971)
- Os sete gatinhos* (dirigido por Neville D'Almeida, Brasil, 1980)
- Outubro* (*Oktyabr*, dirigido por Sergei Eisenstein, URSS, 1928)
- Pajarito Gómez, una vida feliz* (dirigido por Rodolfo Kuhn, Argentina, 1965)
- Patty, a mulher proibida* (dirigido por Luiz Gonzaga dos Santos, Brasil, 1979)
- Pensionato das Vigaristas* (dirigido por Oswaldo de Oliveira, Brasil, 1977)
- Pensionato de mulheres* (dirigido por Clery Cunha, Brasil, 1974)
- Perdidos e Malditos* (dirigido por Geraldo Veloso, Brasil, 1970)
- Perfume de gardênia* (dirigido por Guilherme de Almeida Prado, Brasil, 1992)
- Perigo Negro* (dirigido por Rogério Sganzerla, Brasil, 1992)
- Pixote* (dirigido por Hector Babenco, Brasil, 1981)
- Porto das Caixas* (dirigido por Paulo César Saraceni, Brasil, 1962)
- Presídio de Mulheres Violentadas* (dirigido por Luiz Castellini, Oswaldo de Oliveira e Antonio Polo Galante, Brasil, 1977)
- Puce Moment* (dirigido por Kenneth Anger, EUA, 1949)
- Queen of blood* (dirigido por Curtis Harrington, EUA, 1966)
- Quema* (dirigido por Alberto Fischerman, Argentina, 1962)
- Roberto Carlos a 300 km/h* (dirigido por Roberto Farias, Brasil, 1971)
- Roberto Carlos e o diamante cor de rosa* (dirigido por Roberto Farias, Brasil, 1970)
- Roberto Carlos em ritmo de aventura* (dirigido por Roberto Farias, Brasil, 1968)

Salon Kitty (dirigido por Tinto Brass, Itália/França/Alemanha, 1976)
Sangue Corsário (dirigido por Carlos Reichenbach, Brasil, 1979)
São Paulo sociedade anônima (dirigido por Luís Sérgio Person, 1965)
Sede de amar (dirigido por Carlos Reichenbach, Brasil, 1979)
Segredos de uma esposa (*Akai satsui*, dirigido por Shohei Imamura, Japão, 1964)
Sem Destino (*Easy Rider*, dirigido por Dennis Hopper, EUA, 1969)
Senta No Meu que eu entro na Tua (dirigido por Ody Fraga, Brasil, 1985)
Serras da desordem (dirigido por Andrea Tonacci, Brasil, 2006)
Sexy Gang (dirigido por Henry Jacques, França, 1967)
Snuff... Vítimas Do Prazer (dirigido por Cláudio Cunha, Brasil, 1977)
Sonhos de vida (dirigido por Carlos Reichenbach, Brasil, 1979)
Super beldades (dirigido por Konstantin Tkaczenko, Brasil, 1962)
Superoutro (dirigido por Edgard Navarro, Brasil, 1988)
Tabu (dirigido por Julio Bressane, Brasil, 1982)
Tchau amor (dirigido por Jean Garret, Brasil, 1982)
Terra em transe (dirigido por Glauber Rocha, Brasil, 1967)
The bed (dirigido por James Broughton, EUA, 1967)
The players vs. Angeles caídos (dirigido por Alberto Fischerman, Argentina, 1969)
Tiro de Gracia (dirigido por Ricardo Becher, Argentina, 1969)
Todo mundo tem problemas sexuais (dirigido por Domingos Oliveira, Brasil, 2008)
Tubarão (*Jaws*, dirigido por Steven Spielberg, EUA, 1975)
Tudo bem (dirigido por Arnaldo Jabor, Brasil, 1980)
Tudo é Brasil (dirigido por Rogério Sganzerla, Brasil, 1997)
Tute Cabrero (dirigido por Juan José Jusid, Argentina, 1968)
Ufa con el sexo! (dirigido por Rodolfo Kuhn, Argentina, 1968)
Ukamaú (dirigido por Jorge Sanjinés, Bolívia, 1966)
Um lobisomem na Amazônia (dirigido por Ivan Cardoso, Brasil, 2005)
Uma nega chamada Tereza (dirigido por Fernando Coni Campos, Brasil, 1973)
Uma rua tão Augusta (dirigido por Carlos Reichenbach, 1968)
Veneno branco (dirigido por Luís Seel, Brasil, 1929)
Viagem ao fim do mundo (dirigido por Fernando Coni Campos, Brasil, 1968)
Vidas secas (dirigido por Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1964)
Viridiana (dirigido por Luís Buñuel, Espanha/México, 1961)
Viver a vida (*Vivre sa vie*, dirigido por Jean-Luc Godard, França, 1962)
Y el demonio creó a los hombres (dirigido por Armando Bo, Argentina, 1960)
Ya no hay hombres (dirigido por Alberto Fischerman, Argentina, 1991)

Zeppelin (dirigido por Etienne Périer, Inglaterra, 1971)

SITES DE PESQUISA E REFERÊNCIA

<http://cinema-de-invencao.blogspot.com/>

http://en.wikipedia.org/wiki/Historical_exchange_rates_of_Argentine_currency

http://filmecultura.webdf.com.br/wp-content/uploads/2010/10/ranking_filmes_mais_500mil_espectadores_por_diretor.pdf

<http://malditosfilmesbrasil.blogspot.com/>

<http://observatoriodacritica.com.br/polemicas/polemica-entre-andrea-daheer-e-hans-ulrich-gumbrecht/>.

<http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2101.pdf>

<http://olhoslivres2.zip.net/>

<http://www.clan-sudamerica.net/>

<http://www.filmeb.com.br/portal/html/graficosetabelas.php>.

<http://www.filmfestivalrotterdam.com/en/iffrr-2012/programme/signals/signals-the-mouth-of-garbage/>

<http://www.olhoslivres.com/>

<http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/>

ANEXO

PORQUE NIZ ESTE FILME

Porque me interessa o cinema, a poesia, a musica clássica, o rock, o ritmo, a pintura, o texto escrito, o jazz, a política, a dança, a pornografia, a chanchada, o filme de aventura, de mistério, de terror, a arqueologia, a mitologia grega, o teatro clássico, Brecht, Artaud, a charada, os anarquistas e os anárquicos, os socialismos utópicos, os jogos aquáticos, os teclados eletrônicos, o salto ornamental, os inconformistas, os ciganos, os outsiders, o vinho branco gelado, as cidades mortas, a prestidigitação, o circo, o exílio voluntário, os apátridas, o ocultismo, a memória, os labirintos da mente, o sexo, as minorias eróticas, os pré-existencialistas, a metáfora, o tabaco, os pré-socráticos, o delírio, o pêndulo, o riso solto, o suspense, os quadrinhos, a gag, o travelling, o graffiti, a litographia, os peixes de aquário, a hipnose, os temperos fortes, a generosidade, o ambar, o marfim, a cor de topázio, brincar com criança, o parque de diversões, andar a pé, os arrabaldes de São Paulo, a praia de Varela em Iguape, o litoral sul paulista, a represa Billings, o alto do Tremembé, as revistas de turismo, de video, de mulher pelada, o agente secreto X-9, a Enciclopedia Mirador, os poetas visionários, o realismo fantástico, o mate com leite, Fuller, Welles, Fritz Lang na América, os stands dos cinemas de centro, os clichês, as citações, os anagramas, as epígrafes, William Blake, Zurlini, Debussy, Cesar Franck, Kierkegaard, Jorge de Lima, Hitchcock, Imamura, o Cahierá du Cinema, Edgar Varèse, John Cage, Bernard Hermann, Mario Gennario Filho, Lupcinio Rodrigues, Heckel Tavares, Hatari, Otavio Gabus Mendes, Limite, Person, Jean Vigo, a penultima página de Estadão de domingo, Deus e Diabo na Terra do Sol, Brian de Palma, os Super 8 do Jairo Ferreira, Italo Svevo, Kuarp do Callado, O Estrangulador de Louras, os jingles do Callegaro, a poesia de Parolini, as conspirações de Claudio Willer, os diálogos de Inácio Araujo, o corte de Eder Mazini, a sintonia ritmica com o Shintomi, Bang Bang, A Mulher de Todos, o Zé Celso de 10 anos atrás, a tournee brasileira de Victor Garcia, os tropicalistas, Lelio Telmo de Carvalho, o extinto Inimigo do Rei, Barbárie, o experimental, o Joelho de Perco, a boca do Lixo, Ernesto Lecuona, Fernando Pessoa, John Lennon, os Beatles, Arthur Lyman, Jim Morrison, Rene Magritte, Nietzsche, Kropotkin, Octavio Paz, Rosa Luxemburgo, Delvaux, Goethe, Antonioni, Poe, Godard antes do Dziga Vertov, Ravel, Oswald, o planetário, a numerologia, Heitor Marçal, a taxidermia, a colonia Cecília, Hendrix, Bruce Lee, Arsene Lupin, o 87º distrito policial, Walter Franco, Art Shaw, Curt Siodmack escritor, Nicholas Ray, as amazonas, a alquimia, os sebos, o Amigo da Onça, Jerry Lewis, viajar de trem, de avião, de navio, os terminais ferroviários, os jogos de dedução, as vitrolas 78, Max and Moritz, Heyronimus Bosh, o livro dos levíticos, a missa maçônica de Mozart, Spengler, os estruturalistas, os irmãos Campos, o hiper-realismo

no, o xilofone, os cemitérios protestantes, o espelho, os crustáceos, a seiva de alfazema, o carpaccio, as enciclopédias, Groucho Marx, Debra Paget, Stalker, Tião Carreiro e Pardinho, o Vão Gogo, o Comy literário, Adolfo Caminha, Pepino di Capri, Oswaldo Sampaio, Wagner, Roberto Inglês, Maria Antonieta Pens, Slaughter In 10th Avenue (a música, o ballet), Panamericana do Agripino, Charles Trenet, Moonlight Serenade, Nino Tempio/April Stevens, J.B. de Carvalho e as músicas de ponto, Dionélio Machado, Orlan do Silva, Dorival Caymi, Corpo Santo, Gounod, Joubert de Carvalho, Rolling Stones, " A Tosca ", Ella Fitzgerald, Noel Rosa, Karl Korsch, a harpa para guaiá, Caligari, a montanha russa, ~~o~~ Aquarela do Brasil, Dave Brubeck os surrealistas, Elaine Steward, Otto Cezuma, Spirit, o " Eu Sei Tudo ", Franz Waxman, Cesario Verde, Edward Hooper, Luis Melodia, Goya, Robert Crum as Edições Maravilhosas, o dr. Macarra, Roberto Carlos, Mam Ray, a anestesia, o sintetizador, " O Despertar da Montanha " de Eduardo Souto, Stevie Wonder, Robert Rossen, Gerard de Nerval, Xavier Cugat, Billy Wilder, Marilyn Monroe, Ernesto Nazareth, Nat King Cole, o chorinho, os chorões, Ebb Tide, os oceanos, os lagos, as regiões abissais, o escafandro, Carlos Zéfiro, os tubarões voadores, os ocasos, os acarás bandeira, os elevadores antigos, a paródia, os Românticos de Cuba e a orquestra Nilo Sergio, Ima Sumac, Lawrence Durrell, Charles Bund, " Ao Sul de Sumatra ", Val Lewton, as araucárias, o repê, o cantor Dean Martin, Henri Miller, Caetano Veloso, Lamartine Babo, Esopo, Nelson Rodrigues, Malba Tahan, Ketelbey, Paracelso, Virgílio, Schumann, William Reich, The Beach Boys, Penderecki, Laurel/Hardy o Pica-Pau, The Dream Off Owen, Lucio Cardozo, Busby Bekeley, Bach, Victor Young, Jean Cocteau, Tito Madi, Burle Marx, Erich Fromm, Robert Musil, Paul Goodman, R.D. Laing, José Alcides Pinto, José Oiticica, Roberto das Neves, e a turma da Germinal, a Padaria Espiritual, Rosário Fusco, enfim qualquer música, qualquer filme, qualquer livro, atores brasileiros como Célia Olga, Roberto Miranda, Parolini, Cattani, Benini, Patricia Scalvi, Jonas Bloch, Luiz Carlos Braga, Dino Arino, Vanessa, Wilson Sampson, Idiana Duval, Emílio Gonçalves, Ewerton de Castro, Luis Linhares, pessoal da pesada como o Zé Manir, o Arivaldo Pereira, o Toni Gerbi, o Ronaldo, o José Valencio, o José Dias (velho Carioca), o Serginho, a Maria Antonia da maquiagem, o Mario Lucio, o sumido genio musical Guilherme Vaz, o Oswaldinho do Acordeon, a Varotal 20/120 mm, a 24 mm, a macro, o quadro 1:66, talonar com o Jurandyr Pizzo da Lider de São Paulo, meu velho Spectra Profissional, o Huer para os play-backs, e sobretudo os discos que herdei do meu pai, os poetas de cabeceira, os amigos cinéfilos, os velhos cinemas do interior, São Paulo e o Atlantico.

" Império do Desejo " é a síntese destas influencias. E como nos filmes que realizei antes e depois :

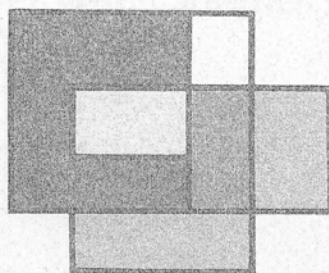
- a) A construção de uma geografia própria, imaginária.
- b) A realidade através da minha dioptria.
- c) Personagens que estão sempre de passagem e/ou permanencia provisória.

- d) Filmes de/sobre cinema, sem falar de/sobre cinema.
- e) A política entrando pela porta dos fundos.
- f) Plagiotropia, internacionalismo, carnavalização e inconformismo.
- g) Toques libertários ao som de play-backs musicais.
- h) Levar à sério, desacreditado.
- i) Universos e/ou cenários construídos pelo essencial.
- j) A impossibilidade do isolamento completo. A solidão que enlouquece.
- l) As relações afetivas à partir do improvável.
- m) A fé na utopia. Alguém já disse : " Sem utopia, não há vanguarda."

" Império do Desejo " é tudo isso, e mais. É o filme que me deu maior prazer de ter realizado. Apesar de sua produção pobre, das 24 latas de negativo, das chuvas sistemáticas em Ilha Comprida, do precário equipamento técnico e da sobrecarga de serviço. A equipe, o elenco, eu e o jovem produtor Roberto Galante nos divertimos muito driblando as dificuldades. A falta de condições transformando-se em elemento de criação. Quando uma tempestade destruiu o magnífico cenário armado pelo Conrado Sanches para o promontório de Di Branco, a equipe toda o reconstituía em menos de meia hora. Ficamos quase uma semana ilhados num motel em Ilha Comprida, sem poder filmar nada, e nem assim a moral da equipe ficou abalada. Atores indo e vindo em ônibus maltrapilhos. A " elétrica " se desdobrando para tirar força de locais impossíveis. O final de Di Branco foi filmado com um mísero sun-gun de bateria. E a malfadada sequência 54, enorme e fundamental (Dr. Carvalho apresenta Di Branco ao casal de hippies), levou mais de uma semana para ser concluída. Era só colocar a câmera na praia, que a chuva voltava a cair. Muita gente vai cobrar a súbita aparição da caminhonete velha no filme. Tui obrigado a resumir num único travelling, cinco sequências que explicavam a necessidade deste quase personagem. Por isso, a viúva desaparece repentinamente. Até os defeitos foram incorporados à narrativa. Um filme feito com suor, música e risos. " Império do Desejo " é a pernochanchada que se orgulha de exibir a pecha.

CARLOS REICHENBACH

fol
651



CASA DE
IMAGENS



CASA DE
IMAGENS

Apresentação

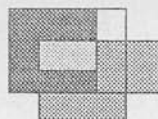
A CASA DE IMAGENS surge em janeiro de 1988, como resultado de uma profunda reflexão sobre o quadro cinematográfico no Brasil, em seus vários aspectos: empresarial, artístico, tecnológico.

A nova produtora visa reciclar a bem-sucedida tradição do cinema de baixo custo e alta qualidade, e adaptar à situação brasileira uma prática usual nas modernas cinematografias da Alemanha, Itália, Inglaterra – ou seja, a produção de “pacotes” de filmes.

Em seu primeiro ano de existência, a CASA DE IMAGENS

- viabilizou e produziu o episódio brasileiro do filme internacional “City Life”, em co-produção com a Rotterdam Films, a City Life Foundation e o Ministério do Bem-Estar Social, Saúde e Cultura da Holanda;
- organizou o curso “Compreensão da Técnica na Direção Cinematográfica”, nas Oficinas Culturais Três Rios;
- e, sobretudo, estruturou o **Projeto Cinema/90**: um “lote” de seis filmes de longa-metragem, selecionados a partir de dezoito argumentos por preencherem a política da produtora: diversificação de gêneros (visando atingir vários segmentos de público), produção rápida e econômica, alta qualidade técnica.

Acreditando no interesse que este projeto venha a despertar, a CASA DE IMAGENS propõe a sua participação nesse empreendimento, que detalhamos nas páginas seguintes.



CASA DE
IMAGENS

Situação Atual da Cinematografia no Brasil

O CINEMA vive, no Brasil, um momento extremamente contraditório.

De um lado, é visível o investimento na ampliação e reforma da rede exibidora. Aumentam as salas nas grandes cidades assim como o valor do ingresso (de US\$ 0.70 tradicionais para US\$ 1.00 a US\$ 1.50 nas salas lançadoras). O circuito Haway (160 casas) inaugura várias salas na capital paulista e 2 em cada shopping center de Bauru, Jundiaí, Sorocaba, Araçatuba, Presidente Prudente, Londrina, Goiânia, Campo Grande, Belo Horizonte, Cuiabá, ABC, São José do Rio Preto.

A Art Filmes, Sul e Paulista inauguraram 3 salas no Fashion Mall e 2 no Shopping Casa Centro do Rio e 2 no Shopping Interlagos; nos próximos meses: 3 salas no Mappin ABC, 3 no Shopping Paulista (Sears Paraíso) e 3 no Shopping Pompéia. O circuito Alvorada reformou o Art Palácio, o Vila Rica e inaugura 3 salas no Shopping Iguatemi.

A Paris Filme inaugurou 24 salas desde 1987; inaugura mais 10 até o final de 1989. Das 34 salas, 12 em SP capital; 8 em Brasília, 2 em Salvador; 1 em Belo Horizonte e as restantes no interior de São Paulo.

O mesmo se dá no Sul e no Nordeste do País.

Novas salas, boa projeção, som Dolby Stereo, conforto e segurança. Por aí o circuito cresce.

Três milhões de aparelhos de videocassete instalados nestes 5 anos compensam as salas deficitárias que cerraram as portas no período.

A TV, alicerçada em 4 redes nacionais, terá, logo mais, a concorrência de extensa malha de TVs em UHF, de alcance reduzido, melhor qualidade de imagem e dispostas a oferecer diversidade de opções ao público telespectador das grandes cidades brasileiras.

Já eram 25 as concessões assinadas até o dia 23 de setembro de 88.

A diversidade se completará com a entrada em cena da TV por assinatura (TVA) no início da próxima década, já tendo sido assinadas também as primeiras concessões de canais neste sistema.

Os anos 90 se caracterizarão pela ampliação do consumo de informações e diversão visuais em escala planetária, como notam estudos que já projetam a necessidade de se dobrar ou mesmo triplicar o número de filmes, para atender a demanda.

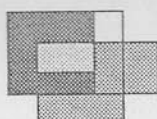
Tecnologia para a realização de bons produtos cinematográficos, existe disponível no Brasil:

- 1) Laboratórios de imagem: a atual fase de concorrência, provocada pela instalação no Brasil de um laboratório de tradição internacional, favorece o aprimoramento dos serviços prestados no setor de processamento de material negativo e positivo.
- 2) Estúdios de som: a existência de estúdio de padrão internacional em Dolby Stereo soma-se ao aparecimento iminente de novas alternativas, também em benefício da qualidade final do produto.
- 3) Câmeras, lentes, maquinária, eletricidade, efeitos: o bem montado parque que serve ao cinema publicitário do Brasil é o mesmo que se encontra à disposição dos filmes de longa-metragem.

Paralelamente, na área de produção e distribuição de novos filmes, existe uma situação de crise.

Os modelos de produção desenvolvidos nos anos 60 e 70, tanto o privado como o ligado à Embrafilme, implodiram. O primeiro, ao optar desastrosamente pelos filmes chamados de "sexo explícito". O segundo, na medida em que o poder de investimento do Estado caiu dramaticamente nos últimos anos.

Esta situação é que exige, hoje, respostas originais.



CASA DE
IMAGENS

Por que investir no Projeto Cinema/90

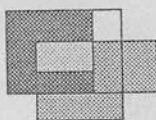
Porque a CASA DE IMAGENS tem uma resposta clara à crise do modelo de produção cinematográfica no Brasil.

Sua proposta de produção é baseada nos seguintes pontos:

- a. **Racionalização** na contratação de equipe, elenco, equipamentos e serviços, reduzindo custos, ao oferecer uma proposta de trabalho de longa duração.
- b. **Adequação** do orçamento de cada filme a um teto de US\$ 300.000 até a primeira cópia, sem perda de qualidade. Dramaturgicamente aceitamos o desafio e o resultado está nos roteiros ágeis, de abordagens diversificadas e tons novos que apresentamos.
- c. **Redução do risco** do investimento pela aplicação no conjunto de produções, multiplicando a chance de bons lucros.
- d. **Criação** de controladoria e departamento de marketing. A primeira visa o controle orçamentário rígido, fundamental ao desenvolvimento do projeto. O departamento de marketing planeja a captação de recursos em patrocínios e merchandising, esquemas de promoção e lançamento, publicidade, venda de cotas, planejamento estratégico de marketing, etc... Os lançamentos dos filmes se transformarão em eventos sociais, com o objetivo de ressaltar o caráter festivo que o cinema possui e gratificar os parceiros na realização (elencos, patrocinadores, associados, fornecedores).
- e. **Melhor negociação** com o mercado exibidor (salas, TVs, home-vídeo) no Brasil e no exterior pela força que o número de filmes e suas propostas cinematográficas e mercadológicas contemplam.
- f. **Simultaneidade**: incorporação ao modelo de produção cinematográfica dos fatores velocidade/simultaneidade próprios das redes de televisão, inclusive promovendo o lançamento do primeiro filme no 8º mês do início das filmagens, enquanto os demais se encontram em desenvolvimento. A partir daí, a cada 90 dias um novo filme estará pronto para o lançamento comercial.
- g. **Diversidade temática**, para atingir amplos segmentos de público.
- h. **Venda antecipada de ingressos e pagamento de merchandising na comercialização.**

O Plano de Antecipação de Recursos está baseado na venda antecipada de ingressos, com distribuição de prêmios. Estudos estão sendo desenvolvidos por especialistas nas áreas de promoção, cuponagem e planos lotéricos de clubes de futebol, visando adequar o sistema aos nossos propósitos. Seu objetivo é estimular a frequência às salas, aprimorar os mecanismos de fiscalização, premiar espectadores, ganhar espaço antecipado na mídia, chamar a atenção para os eventos, criar novas expectativas. O PAR facilita a negociação com exibidores, já que lhes oferece uma garantia antecipada de receita, ao mesmo tempo em que facilita o controle de bilheteria.

A proposta para merchandising também apresenta novidades. No Projeto Cinema/90, o patrocinador, por contrato, não se responsabiliza pela produção do(s) filme(s) de que participa. Sua participação se efetivará apenas no período de lançamento do(s) filme(s) e se destinará exclusivamente à cobertura de custos de mídia previamente definidos, ou através da compra de ingressos para distribuição entre funcionários da empresa, ambas as fórmulas dedutíveis do Imposto de Renda, na forma da legislação de incentivos fiscais à cultura.



**CASA DE
IMAGENS**

Como participar

O custo total do projeto é da ordem de 390.000 OTNs, sendo 300.000 OTNs para a produção e 90.000 OTNs para a comercialização, divididos em 1.000 (hum mil) cotas de 390 OTNs cada.

Existem 4 formas de participar do projeto:

1. Co-produtor (mais de 10%)
2. Produtor associado (até 10%)
3. Patrocinador (8% do custo total ou 10% em cada filme)
4. Apoio cultural (4% do custo total ou 5% de cada filme)

Aos co-produtores e produtores associados, além da participação percentual nas parcelas do produtor a que têm direito sobre a renda do filme, é assegurado o crédito em destaque nos letreiros do filme, assim como nos cartazes, convites, releases, etc...

Como patrocinador, além da divulgação indireta dos seus produtos no(s) filme(s), o cliente tem espaço garantido na faixa superior das peças gráficas (cartazes, convites, destaque de página no pressbook) e:

- a. no trailer (abertura ou encerramento)
- b. nas chamadas de rádio e TV (abertura ou encerramento)

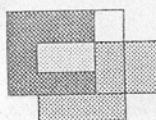
Como apoio cultural, o cliente tem espaço garantido na faixa inferior das peças gráficas, no trailer e citação nos agradecimentos finais.

Obs.: Em todas as formas de participação é possível a dedução no Imposto de Renda como despesa operacional ou na forma da legislação de incentivos fiscais à cultura (Lei Sarney).

O pagamento das cotas de participação se fará da seguinte forma:

- a) como co-produtor ou produtor associado:
 - 20% na assinatura do contrato;
 - 20% na preparação do primeiro filme;
 - 20% na preparação do terceiro filme;
 - 20% no pré-lançamento do primeiro filme;
 - 20% na preparação do quinto filme;
- b) como patrocinador ou apoio cultural:
 - 100% no pré-lançamento de cada filme.

A CASA DE IMAGENS, por sua vez, emitirá mensalmente um relatório detalhado das posições de cada orçamento; submeterá as contas do Projeto Cinema 90 a auditoria externa realizada por empresa escolhida de comum acordo entre os sócios; e colocará sob seguro os filmes (isto é, equipe, elenco, equipamentos, veículos) de maneira a cobrir imprevistos que possam ocasionar acréscimos aos orçamentos. Os custos destes serviços serão considerados à parte dos orçamentos de produção e rateados proporcionalmente entre os sócios.



CASA DE
IMAGENS

Lançamento e Divulgação dos Filmes

Lançamento

Material Básico (para cada Filme)

Cinematográfico

25 cópias do filme
75 cópias do trailer
25 cópias do trailer para TV

Gráfico

a - 3.000 cartazes
5.000 cartazetes
b - 350 press books
c - 1.000 cópias de fotos p&b
50 slides/cromo

Assessoria de Imprensa

a - Geral (desde a pré-filmagem)
b - Em 10 capitais e 15 cidades
c - Viagem de lançamento em 10 capitais
(passagens/estadias/diárias/cachês)

Divulgação (para cada Filme)

Imprensa

Lançamento - SP e RJ
1 pág. P/B (5ª feira) - Jornais: O Estado de S. Paulo, Folha de S. Paulo, O Globo, J. B.
Sustentação de lançamento
1/4 pág. P/B (6ª f., sáb., dom.) - Jornais: idem
Sustentação da campanha
2 col. (6,3 cm) x 6 cm. - 24 dias -
Jornais: idem + Jornal da Tarde (SP).
Custo em dez/88: 8.880 OTNs
Lançamento outras oito capitais
Custo estimado: 4.000 OTNs

Televisão

Rede Globo - 10 inserções (nacional)
Custo em dez/88: 8.147 OTNs
SBT - 8 inserções (nacional)
Custo em dez/88: 3.312 OTNs
TV Manchete - 6 inserções (RJ)
Custo em dez/88: 801 OTNs
Rede Bandeirantes - 6 inserções (nacional)
Custo em dez/88: 2.346 OTNs
Custo total TV: 14.696 OTNs

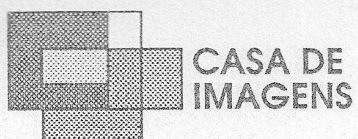
Outdoors

500 cartazes/10 capitais
Custo em dez/88: 8.442 OTNs

Total geral de mídia: 36.018 OTNs
Desconto (cliente direto + área cult.)
- 30%: 10.818 OTNs
Total c/ descontos: 25.200 OTNs

Criação e Produção do Material

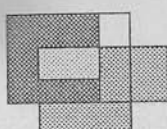
Obs.: O plano de lançamento dos filmes tem duas fontes de receita: a confecção do material básico e serviços de Assessoria de Imprensa estão incluídos no custo do projeto (390 mil OTNs). Os itens referentes a Divulgação serão cobertos por Patrocínio e Apoio Cultural.



CASA DE
IMAGENS

Seis Filmes de

André Luiz Oliveira
Andrea Tonacci
Carlos Reichenbach
Guilherme de Almeida Prado
Inácio Araujo
Júlio Calasso Jr.



CASA DE
IMAGENS



A Alma Que Tirou o Corpo Fora

de André Luiz Oliveira

Isaac, líder de uma banda musical que costuma se apresentar em festas, sobretudo da colônia judaica, consegue realizar seu grande sonho: transformar-se em sucesso (profissional e junto às mulheres). Antes disso, passa por duas incríveis experiências mediúnicas, no corpo do cantor negro Zac-Rei e da belíssima loura Isaura.

Gênero: comédia musical

Público alvo: a partir de 10 anos

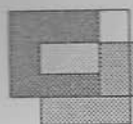
André Luiz Oliveira – 1948

A inquieta estética pós-Cinema Novo chega à Bahia por suas mãos, com *Meteorango Kid* (1969); com *A Lenda de Ubirajara* (1974), executa um mergulho no romantismo contemplativo e firma-se como um dos principais estilistas da sua geração. Dedicar-se ao documentário institucional e ao cinema publicitário durante três anos; atualmente, divide seu tempo entre o cinema e a música; em 86 compôs as músicas do Lp. "Mensagem".

Filmografia

- 1968 – *Doce Amargo*
Prêmio: Festival JB/Mesbla – documentário
- 1969 – *Meteorango Kid, o Herói Intergalático*
Prêmios: Festival de Brasília, 1970 – especial do Júri,
Júri popular, OCIC
Festivais: Pesaro (Itália)
- 1970 – *A Fonte*
- 1974 – *A Lenda de Ubirajara*
Prêmios: Festival de Brasília – especial do Júri,
roteiro
Coruja de Ouro – fotografia,
cenografia
Air France – montagem
Festivais: Filmex (Los Angeles), Tecran
Festival (Irã), Nova Delhi (Índia),
Figueira da Foz (Portugal).
- 1975 – *Ladeiras do Salvador*
- 1976 – *Vaquejada*
- 1978 – *Dia de Iemanjá*
- 1979 – *O Cristo de Vitoria da Conquista*
- 1980 – *... É Dois de Julho*
- 1981 – *Astrologia* (piloto de programa para a TV
Manchete)
- 1985 – *Yoga Para Principiantes* (vídeo)





CASA DE
IMAGENS



Agora Nunca Mais

de Andrea Tonacci

As primeiras consequências de um grave acidente nuclear começam a atingir o hemisfério sul. Em São Paulo desembarcam passageiros de um voo internacional contaminado por ventos radiativos. Um homem, sabendo-se condenado, procura salvar seu filho de cinco anos. Ajudado por um cachorro, foge e reúne quatro pessoas para que cuidem da criança. Estas procuram os valores que garantam e justifiquem sua sobrevivência diante da nova responsabilidade.

Gênero: ficção fantástica

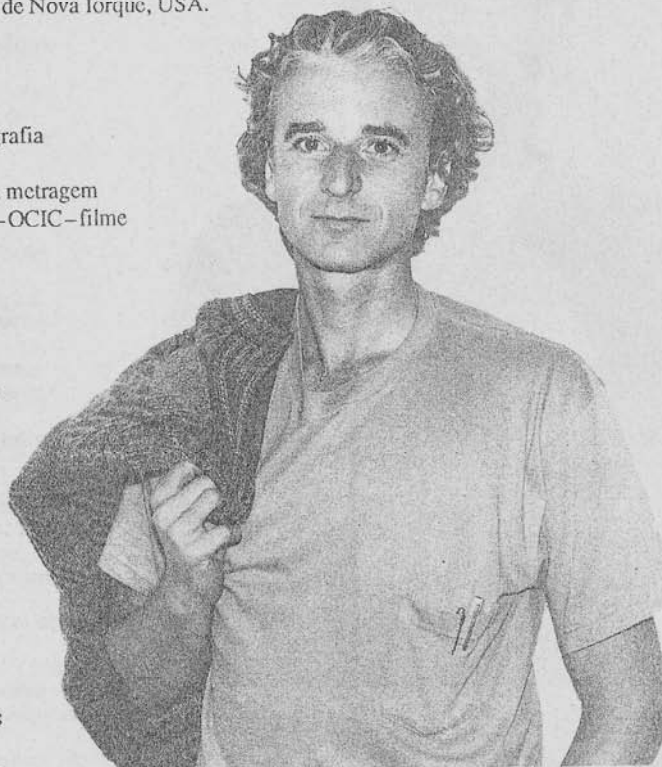
Público alvo: livre

Andrea Tonacci – 1944

Em 1970 realizou o clássico *Bang Bang*, obra de referência obrigatória, escolhido há pouco como um dos trinta melhores filmes brasileiros de todos os tempos. Durante cinco anos dirige, fotografa e produz filmes institucionais e comerciais. Introdutor do uso do vídeo portátil no Brasil, entre 1978 e 1984 realiza e edita para a televisão ampla documentação das culturas indígenas das américas. É pesquisador de linguagem visual financiado duas vezes pela John Simon Guggenheim Memorial Foundation, para as artes e ciências, de Nova Iorque, USA.

Filmografia

- 1965 – *Olho por Olho*
Prêmio: Festival JB/Mesbla – fotografia
- 1967 – *Blá Blá Blá*
Prêmios: Festival de Brasília – curta metragem
Troféu Margarida de Prata – OCIC – filme
Festivais: Leipzig
- 1968 – *Traineira*
Arrastão
- 1970 – *Bang-Bang*
Festivais: Quinzena dos
Realizadores – Cannes 71,
Manheim, Locarno,
Londres, Paris, Roma,
Nova Iorque.
- 1975 – *Jouez Encore, Payez Encore*
Realizado no Irã e na França
- 1977 – *Conversas no Maranhão*
Prêmio Internacional: 1º Festival do
Cinema Indígena do
México/86 – Prêmio
especial do Júri
Festivais: Boston
- 1980 – *A Visão dos Vencidos* – vídeo-20 horas
- 1982 – *Os Arara* – vídeo
co-produzido com a TV Bandeirantes



CASA DE
IMAGENS

Ninguém é de Ninguém

de Carlos Reichenbach

Professor quarentão, recém-desquitado, recebe uma herança inesperada: a custódia da linda sobrinha de 18 anos. A violência da periferia de uma grande cidade aos olhos da imatura jovem do interior; um brutal aprendizado de vida em meio ao jogo de atração e repulsão entre tio e sobrinha.

Gênero: drama romântico

Público alvo: a partir de 16 anos, em especial o feminino.

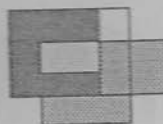
Carlos Reichenbach – 1945

Um dos mais prestigiados diretores brasileiros na Europa, desde que ganhou o Prix L'Âge d'Or, da Cinemateca de Bruxelas, com *Anjos do Arrabalde*; realizou o episódio brasileiro do filme internacional *City Life*, que reúne os principais cineastas revelados no Festival de Rotterdam (Holanda). Exerce, desde 1968, as mais diversas funções na indústria cinematográfica. Entre 72 e 79 produziu, dirigiu e fotografou mais de cem filmes publicitários. No Brasil ganhou, entre outros, os prêmios de melhor direção e melhor filme em Gramado, em 1986 e 1987.

Filmografia

- 1971 – *Corrida em Busca do Amor*
- 1975 – *Lilian M*
Prêmios: APCA – roteiro
Governador do Estado – prêmio especial
- Festivais: Rotterdam, Gand, Amiens, Bruxelas
- 1978 – *Sede de Amar (Capuzes Negros)*
- 1979 – *A Ilha dos Prazeres Proibidos*
- 1980 – *Império do Desejo*
Festivais: Rotterdam, Londres, Melbourne
- 1981 – *Amor, Palavra Prostituta*
Prêmio Internac.: Mostra Cinedécouvertes/
Bruxelas, 1985 – prêmio de
distribuição e menção honrosa
- Festivais: Rotterdam, Edimburgo,
Viena, Amiens, Figueira da
Foz, Bruxelas
- 1984 – *Extremos do Prazer*
Prêmios: Festival de Gramado – menção
honrosa
APCA – roteiro e montagem
Governador do Estado – diretor
- 1986 – *Filme Demência*
Prêmios: Festival de Gramado – diretor,
montagem, ator coadjuvante,
prêmio da crítica
Rio-Cine Festival – ator, trilha
sonora
Troféu Macunaíma, da Federa-
ção Nacional de Cineclubes –
melhor filme de 1987
- Festivais: Rotterdam, Salssomaggiore,
Montreal, Edimburgo, Amiens.
- 1987 – *Anjos do Arrabalde*
Prêmios: Festival de Gramado – filme, atriz,
atriz coadjuvante
Governador do Estado – filme,
atriz, ator e atriz coadjuvante
Prêmio Lei Sarney – destaque de
diretor
- Prêmio Internacional: Cinemateca Real de
Bruxelas – Prix L'Âge d'Or
- 1988 – *City Life* – Episódio “Desordem em Progresso”
(em finalização)





CASA DE
IMAGENS



Perfume de Gardênia

de Guilherme de Almeida Prado

Esposa de chofer de táxi, que há anos abandonou a família e virou estrela de pornochanchadas, tenta se reaproximar do filho. Na iminência de perdê-lo para a mãe, o chofer de praça tenta sair do anonimato. Vai à polícia e começa a confessar crimes que não cometeu. Desacreditado, passa da teoria à prática.

Gênero: drama policial

Público alvo: a partir de 14 anos

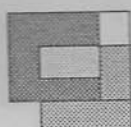
Guilherme de Almeida Prado – 1953

A consagração veio no Festival de Gramado (1988), onde ganhou os prêmios da Crítica, de Melhor Direção e Melhor Filme, com *A Dama do Cine Shanghai*; desde então é reconhecido como um dos principais cineastas brasileiros em atividade. *A Dama*, um dos grandes êxitos deste ano de 88, representa o Brasil no Festival de Sorrento (Itália).

Filmografia

- 1981/82 – *As Taras de Todos Nós*
Prêmio: APCA – menção honrosa
- 1984 – *Flor do Desejo*
Prêmio: APCA – fotografia
Governador do Estado – fotografia, atriz
Festival de Brasília – cenografia, atriz
coadjuvante
Festival de Caxambu – diretor, atriz,
fotografia, ator coadjuvante
- 1988 – *A Dama do Cine Shanghai*
Prêmios: Festival de Gramado – filme,
direção, fotografia, música,
montagem, cenografia, crítica
Festival de Natal – filme, diretor,
ator coadjuvante, fotografia,
cenografia, crítica
- Festivais: Sorrento (Itália), 1988





CASA DE
IMAGENS



Casa de Meninas

de Inácio Araújo

A vida de quatro fascinantes garotas e suas conturbadas relações com os parceiros masculinos. Uma revisão irreverente da história recente do Brasil, através de personagens de duas gerações: a que descobriu a vida num momento de "resistência" ao regime militar e foi influenciada pelas idéias de 68, e a que a descobre hoje.

Gênero: comédia dramática

Público alvo: a partir de 14 anos

Inácio Araújo – 1948

Uma carreira como montador e roteirista o levam ao elogiado media-metragem *Aula de Sanfona* (1982) e a uma incursão pelo jornalismo (como crítico de cinema e TV da *Folha de S. Paulo* entre 1983/86). Seu romance de estréia, *Casa de Meninas*, é um dos maiores êxitos da literatura brasileira em 1987 e ganha o prêmio Revelação do Ano da APCA.

Principais trabalhos:

Como autor:

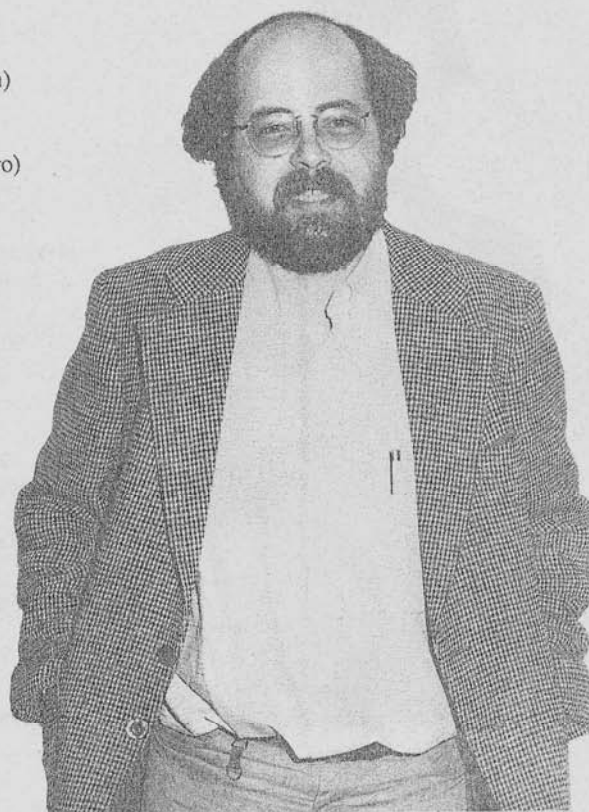
- 1982 – *Aula de Sanfona* (cinema – média-metragem)
- 1982 – *Hitchcock, o Mestre do Medo* (ensaio – Ed. Brasiliense)
- 1987 – *Casa de Meninas* (romance – Ed. Marco Zero)
- Prêmio: APCA – revelação do ano

Como roteirista: 7 textos realizados, entre eles:

- 1980 – *O Gosto do Pecado*, de Claudio Cunha
Prêmio: APCA – melhor argumento
- 1981 – *Amor, Palavra Prostituta*, de Carlos Reichenbach
- 1986 – *Filme Demência*, de Carlos Reichenbach
- 1988 – *City Life* – Episódio "Desordem em Progresso" – como Supervisor de Diálogos

Como montador: 13 filmes de longa-metragem, entre eles:

- 1973 – *A Noite do Desejo*, de Fauzi Mansur
Prêmio: APCA – montagem
- 1975 – *Lilian M*, de Carlos Reichenbach
- 1976 – *Aleluia, Gretchen*, de Sylvio Back
- 1972-75 – Filmes publicitários e documentários institucionais





CASA DE
IMAGENS



Ambição

de Júlio Calasso Jr.

Marginais "pés-de-chinelo" envolvem-se por acaso com gangsters internacionais e são perseguidos implacavelmente. Buscando recuperar em imagens a dramaturgia ágil, emocionante e eficiente de revistas como X-9, Emoção ou Mistério Magazine, *Ambição* é um retrato violento e irônico da vida urbana.

Gênero: drama policial

Público alvo: a partir de 16 anos

Júlio Calasso Jr. - 1941

Produtor executivo, ator, realizador, diretor de produção, coordenador de lançamentos: move-se em diversas áreas da produção cinematográfica. Criou a mostra "Cinema de Invenção", que em 86/87 percorreu capitais do Brasil e o interior de S. Paulo. Coordenou as festividades do Centenário da Cia. Hering, produziu discos, shows (quase trezentos), teatro.

Principais Trabalhos

Autor:

- 1974 - *O Longo Caminho da Morte*
Prêmios: Governador do Estado - roteiro
APCA - argumento

Produção:

- 1968 - *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla
1970 - *República da Traição*, de Carlos Alberto Ebert
1971 - *Prata Palomares*, de André Faria
1973 - *Sítio do Picapau Amarelo*, de Geraldo Sarno
1988 - *City Life*

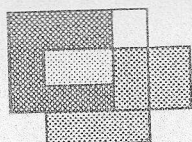
Ator:

- 1984 - *O Baiano Fantasma*, de Denoy de Oliveira
Prêmio: Rio Cine Festival - ator coadjuvante
1986 - *Filme Demência*, de Carlos Reichenbach
1988 - *A Dama do Cine Shanghai*, de Guilherme de Almeida Prado
O Beijo, de Walter Luiz Rogério (em finalização)

Roteirista:

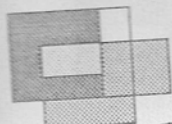
- 1987 - *Ambição*
Prêmio: Concurso Nacional Kodak/Curt Alex - roteiro





CASA DE
IMAGENS

A Casa de Imagens na Imprensa – 1988

CASA DE
IMAGENS

Inácio, André e Reichembach (à frente); atrás, Andrea, Júlio e Guilherme.

Cinema Os cineastas vão à luta. Contra a crise.

O cinema racional, como o teatro, vive em eterna crise. Até aí, nenhuma novidade. E a sensação de asfixia ficou mais nítida em agosto passado, no Encontro Nacional de Cineastas, realizado em São Paulo. Um grupo de cineastas, diante da apatia e descrença generalizadas que foram disseminadas entre os presentes. Todos reclamavam da inviabilidade de se produzir cinema no Brasil, dos altos custos, do baixo público, do incompetente governo. Este grupo de cineastas resolveu não se curvar ao "jogo da vítima". E a partir do "sânimo geral do Encontro Nacional de Cineastas, criaram a Casa de Imagens, uma idéia para exorcizar o "oh! vida, oh! azar" —, e produzir o próximo ano, nada menos do que seis longas-metragens.

A Casa de Imagens não é um delírio de cineastas malucos. É uma idéia montada em bases bastante realistas. Os seis cineastas que se uniram por puro acaso e com um único objetivo (fazer cinema) não querem, por exemplo, condicionar suas produções às minúsculas verbas da estatal Embrafilme. "Poderemos até conseguir alguma coisa da Embrafilme, mas não ficaremos esperando financiamento para produzir. Não se faz nada aguardando a grande palavra para realizar o grande filme da vida. Vamos fazer filmes dentro das nossas possibilidades", garante um dos sócios da Casa de Imagens, o cineasta Júlio Callasso Júnior. Nenhum mecenas cinematográfico

está por trás dos seis cineastas — André Luis Oliveira, André Tonacci, Carlos Reichenbach, Inácio Araújo, Guilherme de Almeida Prado, e Júlio Callasso — seis produções para o próximo ano. "O nosso projeto é absolutamente viável em termos econômicos e com baixo risco para qualquer investidor. A idéia é revitalizar a produção criativa de baixo custo e de alta qualidade", explica Reichenbach, que ano passado fez *Arrabalde*.

Os argumentos dos seis filmes já estão prontos. Todos têm em comum apenas a possibilidade de se adaptar ao padrão da Casa de Imagens. O padrão é que definirá o baixo custo. No máximo, cinco semanas de filmagens; o número de latas é limitado, assim como a equipe (não mais do que 15 pessoas, quando o normal numa produção é a utilização de 25). E todos os filmes terão projetos detalhados de pré-produção, para evitar ao máximo a improvisação, que aumentaria os custos. "Isto tudo propiciará uma maior racionalização de custos na contratação da equipe (que pode ficar trabalhando o ano inteiro)", afirma André Luis Oliveira, lembrando ainda que cada cineasta sócio da Casa de Imagens trabalhará na execução de todos os filmes. "Ou seja, enquanto André estiver dirigindo seu filme, eu posso fazer a direção de fotografia, ou Guilherme ficará, por exemplo, na produção e assim por diante", diz Andrea Tonacci. Cada filme

ainda terá um teto fixo de gastos. No máximo, chegará até Cz\$ 20 milhões. Um custo bastante baixo. Hoje uma produção média alcança, com facilidade Cz\$ 30, 40 milhões, "mas isso não quer dizer que a qualidade caíra, não vamos fazer um cinema mais pobre", enfatiza Reichenbach.

A redução de custos aliada a um pacote contendo seis filmes reduzirá consideravelmente os riscos de investimentos. A lógica é simples. Este ano (de crise econômica) a média de público dos filmes nacionais chegou a 350 mil espectadores. "Se multiplicarmos pelo preço da porcentagem do ingresso que volta ao produtor, chegaremos ao custo dos nossos filmes. Ou seja, o projeto é altamente viável, não precisa contar com grande sucesso para se pagar. E mais ainda: como são seis filmes, é possível termos algum sucesso, e outro fracasso. Mas, na média, ninguém perderá", lembra Guilherme de Almeida Prado. Isto sem falar que a oferta de um pacote de obras ao mercado exibidor aumenta as possibilidades de negociação (sa-sil e no Exterior, argumentam os cineastas).

Os seis cineastas, com a Casa de Imagens, voltaram a acreditar seriamente no cinema nacional. Num cinema barato — e criativo. "Não somos contra filmes caros. Mas queremos fazer nossos filmes viáveis", diz Inácio Araújo.

Miguel Ângelo Filiage

me másculo

Reichenbach
fala sobre
Paula Nelson

O LIMA situou certa vez, que o que eu tentei fazer em meu episódio, foi realizar um filme confessional, mal-criado, mas contundente, onde eu falo através da boca de meus personagens. O depoimento do que pretendi com *A Badaladíssima & Os Picaretas*, vai então, através de uma carta que eu poderia ter recebido, quando me encontrava na Guanabara, assinada pela minha personagem maior, porta-voz dos meus anseios.

Carlos, amigo:

Sei o que é a aflição com que vocês aguardam o certificado de boa qualidade, do filme com que você e o Lima, pretendem romper os laços paternalistas do vovô Cinema Novo. Não sei se o pessoal aí do Rio vai entender a importância de *Audácia!*, pois a chancela desgastada que o movimento deve ter criado na «inteligência» carioca, pode ter cegado os mais chegados à nós.

São Paulo continua tentando dar o berro de independência. Aqui, cada vez

na Escola Superior de Cinema, de São Augusta, com supervisão de Procissão dos Mortos e Pança de alizaram dois filmes de cangaço e mais competentes profissionais do x, de Sérgio Ricardo, *O Pornógrafo*, alguns filmes de Mojica e outros. a como diretor.

um curta-metragem de Reichenbach Batista de Andrade (episódio de ação de *Audácia!* revelou-se prolífico Gamal, o Delírio do Sexo (também Filho e Fauzi Mamsur). Esta ação final.

em coluna na primeira página do Estudos Filmicos, na fase áurea do em cinema como assistente de As O Quarto (assistente de direção), Punhal (assistente de câmera), e assistente de direção, foi co-dito-



mais aparecem filmes realmente únicos. Cada um está na sua, embora qualquer coisa, ainda inexplicável, nos una pelas imagens. Dois filmes que já tive a oportunidade de ver, me estarreceram pela sua pujança revolucionária: Betty Bomba do Rogério, a subversão da imagem, e Gamal, o Delírio do Sexo, do Batista, a subversão do espetáculo. Estes caras, como diria você, foram os primeiros a decepar o fotograma de encomenda. O último Mojica, e o filme de Cappovilla, fizeram eclodir no cinema paulista, aquele cinema que preconizávamos; o verdadeiro descomplexamento. E o Brasil entrando no caminho do cinema de direção, através de Callegaro, (*O Pornógrafo*, e Egbert, (*República da Traição*). Nossos filmes estão sendo feitos na raça, assim como eu tento terminar meu *Landra 70*, cujo nome, pouco comercial, decidi mudar para *Picaretas do Sexo*, atendendo às exigências de meu produtor. Se resolvi ceder quanto a isso, foi unicamente para evitar que tivesse que incluir em minha obra cenas de sexualidade pura. Mudando o nome, não precisarei deturpar meu primeiro filme. Sei que você deve estar sorrindo, me chamando de purista fajuta, mas, você sabe muito bem que o negócio só irá pra frente, se nós diretores fizermos valer nossas exigências. Você, eu sei, não tem problema. Você e o Lima, se matam para produzir seus próprios filmes. Aí, eu concordo. Façam concessões até o (\$\$\$) fazer bico. Sabe de uma coisa? Estou (\$\$\$) montes. Cada vez mais, me contradigo. Este filme me deixa louca. Filmar é fazer sexo.

Ontem discuti com a Helena. Lembra-se dela? Lá da Última Hora. Aquela cineasta em potencial, que só sabe falar em Samuel Fuller. Quebramos um quilo de garrafas. O Banana-Macaco se machucou, o (\$\$\$) à quatro. Hoje emergi na maior fossa do hemistério, e não sei

se filmo mais. Talvez gaste as três latas restantes, em panorâmicas circulares sobre a cidade. Ela me sufoca, mas não me vence. O pessoal me abandonou. Vou terminar meu filme sozinho. O meu assistente, muito badalador, qualquer dia me violenta em filmagem. Sabe de uma coisa? Estou com vontade. Minha família se nega a reconhecer minha independência. Esse negócio de família interferindo na vida da gente, não pega mais. Eu estou na minha. Eles não. Depois que larguei o Bill, aquele fazendeiro que andou me chifrando com uma atrizinha de (\$\$\$), andei namorando com o Joseph, o ator que você lançou. Aprendi que este negócio de namorar com ator é o fim da picada. O cara é um chato que se pretende inserido. Que bôlha! A única coisa que aprendi com ele, foi evitar aquelas picaretagens de botequim e festinhas badalativas.

Chega de falar de mim, pôxa! Escreva-me sobre vocês. Como é, continua confiando no público? Tenho certeza que ninguém vai negar a importância daquilo que vocês em ficção documentaram. A loucura de fazer filmes cada vez mais corajosos para o público equatoriano. E os projetos futuros? Como é que vai o seu roteiro sobre as eminências pardas; o «Canastra Real», não é assim que chama? E «A Grande Cachorrada»? Quando é que sai o musical do Lima? Pelo amor que você tem à sua mãe, escreva-me logo. Estou desesperada. Traga a luz!

Paula Nelson, virgem, mas progressista.
São Paulo, 3 de setembro de 1969.

Uma semana depois, Paula, sofria um sério acidente, não podendo concluir sua obra. Por ela e por tantos outros, prometo continuar a fazer filmes doentios, até que um assistente se decida a me empurrar do 13.º andar de um edifício.

Carlos Oscar Reichenbach Filho

AUDÁCIA!

CARLOS REICHENBACH & ANTONIO LIMA

ARTES — No panorama do cinema brasileiro atual, como você situa *Audácia!*?

REICHENBACH — *Audácia!* é o filme-limite entre o cinema novo, pessoal e destinado às moscas do cinema da boca do lixo e o cinema atual, que procura o encontro com seu consumidor. É a análise dos masoquistas que enfrentam o gangsterismo de nosso mercado exibidor, realizando obras sinceras, nas piores condições técnicas possíveis, para encontrar o desacreditado espectador conterrâneo. *Audácia!* é assim, o retrato fiel, sem retoques, desse panorama.

ARTES — Concorde com a etiqueta cinema grosso? Por quê?

REICHENBACH — Concorde e acrescento: *Audácia!* é um filme paulista e fazer cinema artisticamente depurado, como na Guanabara, é suicídio. O cineasta paulista enfrenta o perigo da mentalidade hollywoodiana dos produtores. Tudo em São Paulo é mais difícil, burocratizante, castrador. A solução está em calcar os nossos defeitos, partindo do péssimo, do execrável. Vejam-se os filmes do Sganzerla, Mojica, Batista, Candeias, etc. Entre todas as facilidades da produção super-organizada, mas que tolhe a liberdade pessoal do autor, eu fico com a deficiência, improviso, a grossura do semi-amadorístico.

ARTES — Em *Audácia!*, que você mesmo fotografou, você usou e abusou da câmera na mão. Que vantagens acha disso?

REICHENBACH — A história do cinema novo brasileiro não foi feita com sangue, mas com calos nas mãos dos câmeras. Sendo um retrato fiel do movimento, fomos fiéis às suas origens. Só usamos o tripé quando precisávamos da zoom.

ARTES — Seu episódio mostra bem o sacrifício que é fazer cinema no Brasil, onde a produção é cada vez mais diversificada e ainda há gente com mentalidade hollywoodiana. Em qual desses grupos você — e o Lima também — se inclui?

REICHENBACH — O Mojica disse que a única coisa que lia na sua juventude era sua coleção de Terror Negro. O *Gato Preto* e *Seleções de Terror*. O Rubens da Silva Prado na certa deve ter colecionado *O Cavaleiro Negro* e *Jerônimo, o Rei do Sertão*. Nossa cultura, que difere de certos caras que não passaram das páginas da *Cena Muda* e *Cinelândia*, foi importada dos *Cahiers du Cinéma* e do *Sight and Sound*. Somos, na certa, contra todos os valores estrelísticos do *star system* e tentamos adaptar a seriedade de Éric Rohmer, Luc Mollot e a turma mais nova dos *Cahiers* ao nosso subdesenvolvimento cultural.

ARTES — Seus personagens são os mais variados possíveis. Pode explicá-los?

REICHENBACH — De Paula Nelson, a cineasta estreante, entusiasmada, que naufraga no mar da produção deficiente, ao ator Joseph den Grandonenn, que tenta dialogar com o diretor, que o esnoba, acabando por apelar à violência, são, passando por Banana Macaco, personagem com alguma coisa de chanchada, com suas frases feitas, piadinhas sem graça e outras bossas, alunos de escola de cinema como eu fui, muito badalador, até em excesso e José Mojica Marins, agora personagem, admirado pela sua autenticidade, ídolo máximo de Paula Nelson. Todos eles podem ser vistos às cinco da tarde, vagando pelas distribuidoras da rua do Triunfo. Veja novamente o filme e passe pela Boca do Lixo. Analise você mesmo!

ARTES — Notei que seus personagens falam por você e citam várias vezes os cineastas de sua preferência...

REICHENBACH — ... meus personagens falam daquilo que mais gostam e entendem: cinema.

ARTES — Que futuro você espera para o cinema brasileiro?

REICHENBACH — Ótima pergunta para o professor Rudi, o astrólogo.

ARTES — Por que *Audácia!*?

LIMA — Para afugentar os fantasmas do cinema indústria, para mostrar como os marginais fazem cinema excitante, livre, brasileiríssimo. É este o cinema da Boca do Lixo, que, em termos de recursos de produção, deveria começar onde o cinema novo acabou. Porque desde 1958 — ano da graça do fechamento da Vera Cruz — os resquícios da mentalidade industrial impediram o florescimento do cinema paulista, enquanto, no Rio, equipes pequenas, câmera na mão, liberdade de criação, nenhum compromisso com a indústria, davam ao Brasil seus melhores filmes. *Audácia!* deveria ser todo um documentário. Mas grandes filmes de ficção sobre os bastidores do cinema já foram feitos no plano internacional. *Audácia!* aproveita a dica e conta duas histórias, para dizer que pretendemos continuar livres, independentes, como demonstra o documentário-manifesto que abre o filme.

ARTES — Vocês aparecem várias vezes no filme. Auto-badalação?

LIMA — O público não nos conhece, por isso a autobadalação praticamente não existe.

ARTES — *Cinema da Boca do Lixo é cinema novo?*

LIMA — É novo em São Paulo, pelos métodos de produção, mas é também velho, pois começa onde o cinema novo começou. É novíssimo, por introduzir a grossura no sistema de produção, nos temas, no modo de ver e mostrar o Brasil. É também uma opção, dentro de um contexto político radicalmente diferente daquele que motivou o aparecimento dos melhores filmes do cinema novo. Assim, no lugar de se servir dos temas gratos ao cinema carioca, esse está no anarquismo de Sganzerla (*O Bandido da Luz Vermelha*, *A Mulher de Todos*), na escolha da alegoria, para dizer o que quer (Maurice Capovilla: *O Profeta da Fome*), na nova concepção de direção (Roberto Santos: *Vozes do Medo*), na interpretação do caos de seu próprio mundo (Mojica Marins: *Ritual de Sádicos*), no desprezo à estética (*Audácia!*), no interesse de desagradar às elites culturais (Rubens S. Prado: *Gregório 38*), na apresentação de novos marginais urbanos (João Callegaro: *O Pornógrafo*), na fabulação de novos mundos (José Roberto Noronha: *Elas* e Carlos Alberto Egbert: *República da Traição*). Com esses filmes, o cinema paulista competirá com o cinema carioca em termos de qualidade. O problema da quantidade também já foi superado.

ARTES — *Como Audácia! tem sido recebido?*

LIMA — Numa sessão para a classe (diretores, produtores, técnicos, atores) da Boca do Lixo, o filme recebeu cotações de péssimo a genial. Isso nos emocionou, provou também que o público do filme será o mais variado possível, de A a Z. Mas comovente mesmo, foi o interesse demonstrado pelos alunos e professores da Escola de Comunicações Culturais da USP, que viram *Audácia!* com muito respeito e discutiram conosco, interpretando e descobrindo coisas que, julgávamos, jamais seriam notadas.

ARTES — *Você não tomou uma posição muito partidária, enunciando somente os cineastas de sua preferência? Isso não seria errado, num filme que pretende ser documental?*

LIMA — Minha seqüência-homenagem sobre os diretores que mais admiro está um pouco falha. Falta gente nela: Alex Vianny, um deles é o avô de todos nós. Considero-a como um documentário e exatamente por isso, ela está certíssima no filme.

ARTES — *Porque aquela seqüência do conjunto tocando o tema do filme? Gozação com os musicais da Atlântida, ou você pretendeu um lesterianismo à moda da casa?*

LIMA — Nem gozação, nem lesterianismo. A seqüência deveria fazer parte integrante da história, mas faltou recursos e não tenho vocação para o musical à Gene Kelly. Como estava filmada, play-back, pronto, não vi como deixar de colocá-la no filme.

ARTES — *Cada seqüência de Amor-69 é um quadro independente, que se une com o seguinte, formando um painel crítico do cinema comercial brasileiro. Como você enxerga as relações entre produtores e diretores?*

LIMA — Ouvi dizer que são péssimas, por isso eu e o Reichenbach vamos continuar sendo os produtores de nossos próprios filmes.

ARTES — *Como você encara o ator brasileiro?*

LIMA — A perfeição em cinema é o resultado da continuidade de trabalho. Como o cinema brasileiro não permite essa continuidade a ninguém, o ator brasileiro se ressentido disso. Como isso ocorre também conosco, produtores e diretores, estamos quites.

ARTES — *Amor-69 é um lixo estético?*

LIMA — O filme todo o é, graças a São Luis Buñuel, o cineasta dos filmes geniais, mal enquadrados, mal iluminados. Todo o *Audácia!* foi feito com essa intenção, mas acho que nossa formação cultural (via *Cahiers*) nos venceu. O Paulo Emílio Salles Gomes diz que, dentro de sua grossura, *Audácia!* é até um filme sofisticado. Domage!

um filme de **SEXO**

JOÃO CALLEGARO
(sexo-diretor)

CARLOS REICHENBACH
(sexo-diretor)

ANTÔNIO LIMA
(sexo-diretor)

TRÊS SEXO-ESTÓRIAS
1ª sobre sexo
2ª sobre sexo
3ª sobre sexo

AS LIBERTINAS

TODOS GOSTAM DA BELEZA! TODOS APRECIAM A ousadia! TODOS VÃO GOSTAR de...

quem são? - como são? - como agem?

18 anos

CORAL
SEMPRE UM FILME EXCEPCIONAL

BELAS ARTES
RUA CONSOLAÇÃO ESQUINA AV. PAULISTA



Maria Cristina Rocha, José Carlos Cardoso: Audácia!

CINEMA | ELY AZEREDO

JB, 25/09/70

“AUDÁCIA!” OU “OS PICARETAS DO SEXO”

Audácia não é bem o termo. Numa época em que mulher nua é um clichê cinematográfico quase tão obrigatório quanto o Leão da Metro, os raros *stripteases* e as contorsões osculatórias de Audácia! não chegam a causar escândalo. É um produto apenas petulante e seu atrevimento escapa à jurisdição de Eros. Fica na alçada da Bôca do Lixo paulistana. O cinema da Bôca do Lixo despertou interesse no curioso ensaio antropológico e cafona de Rogério Sganzerla, *O Bandido da Luz Vermelha*, mas se tornou insuportável ao arvorar-se em escola no exercício seguinte do jovem cineasta, *A Mulher de Todos*, e nas aventuras de seus admiradores. Com o elogio e o cultivo da sordidez esta corrente de antcinema chegou a um ponto em que fica nitidamente caracterizado um abuso contra o público.

PRIMARISMO

Na opinião de Sganzerla, em depoimento citado no filme em cartaz, o cinema nacional atravessa um momento desinteressante: “Estamos entre a chanchada e o cinema brasileiro do futuro” (sic). Uma terra de ninguém? Seria menos difícil concordar se esse filme (ou antifilme) e similares dessem a tônica à atual produção. Mas esta Audácia! dividida por dois (Antônio Lima e Carlos Oscar Reichenbach Filho) está mais perto, da chanchada do que das experiências do presente ou do que se espera do cinema brasileiro futuro.

Brincadeira tem hora e local. As audácias dêsse tipo nascem com um enderêgo adequado: as telinhas domésticas onde os candidatos à carreira de gênio podem mostrar suas habilidades aos parentes mais ve-

lhos e aos colecionistas. Quando se procura enraizar uma indústria cinematográfica que já mostrou o que pode através de realizações como *Quelê do Pajéu*, *Macunaíma*, *Copacabana me Engana*, *Navalha na Carne*, a voz da Bôca do Lixo ingressa (na prática) no côro dos argumentos contrários a um objetivo nacional bem definido e que, a duras penas, conquistou significativo apoio da opinião pública. E, estranhamente, este produto ganha exibição compulsória e prêmios em dinheiro do órgão público ao qual compete evitar que aquele objetivo nacional seja sabotado.

AUTOPROMOÇÃO

Audácia! se anuncia como um filme de três etapas: (1) reportagem sobre cinema e cineastas paulistas, realizada por Carlos Oscar Reichenbach Filho e Antônio Lima; (2) episódio de ficção sobre a feitura de um filme, *A Badaladíssima dos Trópicos X Os Picaretas do Sexo*, “improvisado e dirigido” por C. O. Reichenbach Filho; (3) outro episódio de ficção sobre a produção de um filme, dirigido por Lima.

Logo de início a macaqueação é evidente: a câmara passeia pela Bôca do Lixo, enquanto se alternam frases de dois locutores e o uso cafona de música popular. Quem viu *O Bandido da Luz Vermelha* reconhece a péssima imitação.

A reportagem força o paralelo entre cineastas extremamente diferentes: Person, Capovilla, Candeias, Sganzerla, Roberto Santos e... José Mogica Marins. Qual a relação entre o realizador de *A Hora e Vez de Augusto Matraga* e os episódios de ficção que se sucedem? Nenhuma. A aproximação é uma autolisonja de Lima & Reichenbach, adeptos extremados do “modéstia à parte,

Concretamente, Audácia! pode ser definido da seguinte forma: (1) seqüências para badalar seus diretores, responsáveis por dois dos três episódios do ininteligível e (não necessariamente pelas seqüências *sery*) obsceno *As Libertinas*; (2) seqüências de pseudovanguarda contestatória, procurando explorar a estética do miserabilismo e do sórdido preconizada por Sganzerla; (3) cenas eróticas no estilo Horus Filmes, a distribuidora dos programas do Cineac carioca e co-patrocinadora da produção. Os títulos *Badaladíssima dos Trópicos* e *Os Picaretas do Sexo* são inequivocamente parentes das faixas da porta do Cineac.

O parco erotismo fornece as fotos que os cinemas arrumam nos displays. Os incautos não percebem que todas as fotos exibidas pertencem a duas ou três cenas. O faturamento, embora modesto, é certo. Para isso, porém, não havia necessidade de citar Godard e Samuel Fuller, nem de provocar *baratinamento* de nervo ótico por meio de um trêmulo e tonto trabalho de câmara na mão.

“AUDÁCIA!” — Elenco do 1.º episódio de ficção: Maria Cristina Rocha, Sabrina, Palito, Marco Antônio Lellis, Francis Cavalcanti, Cleo Ventura, Gilberto Sálvio e outros. Elenco do 2.º episódio de ficção: Júlia Miranda, Gilberto Sálvio, Sílvio Navas, Dirceu Soares, Bill Foster, Letárcio Camargo, Teresa Sodré e outros. Direção de Carlos Oscar Reichenbach Filho (1.º de e de ambos (reportagem)). Roteiro ficção), Antônio Lima (2.º, ficção), do 2.º de ficção: Dirceu Soares e Antônio Lima. Fotografia (prêto e branco): Carlos Reichenbach. Produção: Xanadu/Horus. Cinemas Plaza, Olinda, Mascote. Censura: 18 anos.

Paulista e Gaúcho mostram "Audácia"



Antônio Lima e Carlos Oscar Reichenbach Filho pretendem, a partir de amanhã, fazer a experiência de mostrar ao povo como se faz um filme independente. Antonio explica:

— É um documentário de sete minutos, que serve de abertura para nosso filme. São, ao todo, o documentário e duas histórias (de ficção), mas tudo com o mesmo tema: *cinema*.

Antônio Lima, 37 anos, mineiro, fez com o amigo o filme todo em São Paulo. *Audácia*, (ou *A Fúria dos Desejos*) é a segunda tentativa em longa metragem (o primeiro filme da dupla foi — *As Libertinas*, também em três episódios).

— Em três semanas de apresentação em um único cinema de São Paulo, *Audácia* rendeu 69 mil cruzeiros, o que já o classifica como um sucesso de bilheteria.

Para Carlos Oscar, 25 anos, gaúcho, *Audácia* é uma experiência apenas para os diretores. O público não terá qualquer dificuldade em entender o que eles querem dizer, "até porque Antonio quis fazer um filme comercial (bastante simples) com *As Libertinas* e não teve tanto sucesso".

Episódios

— *As Libertinas* foi o filme que iniciou um tipo novo de cinema em São Paulo, conhecido como "cinema da boca do lixo". O pessoal faz os filmes sem dinheiro, sem ajuda, apenas porque gosta de cinema. Agora, com *Audácia*, um ano depois de iniciarmos a boca do lixo, fazemos um documentário criticando tudo o que se faz lá, mostrando o que é verdadeiro e o que é falso. (Antônio Lima)

Os dois episódios do filme de Antonio e Carlos Oscar, que seguem o documentário sobre o cinema da boca do lixo, tratam também de cinema. Mostram os problemas de uma diretora de cinema brasileiro que quer fazer um filme sem ajuda de ninguém e perde por falta de dinheiro (na primeira de Oscar); e um diretor que é seduzido por uma atriz de pouca importância — que tenta arrumar um papel melhor no próximo filme (na segunda, de Antonio).

— A reação do público na minha história foi sensacional. Como se tratava de um filme comercial, coloquei dez minutos finais de sexo, que o público também aceitou sem problemas. (Carlos Oscar)

Oscar, autor de nove curta-metragens em São Paulo, acredita no sucesso do filme, que na sua opinião tem títulos bem atraentes para o público jovem. Além de *Audácia* ou *A Fúria dos Desejos*, as duas histórias, de ficção chamam-se *A Badaladíssima dos Trópicos versus Os Picaretas do Sexo e Amor-69*.

CINEMA

"Alice", audácia e o nascimento da Boca do Lixo

CARLOS REICHENBACH
especial para a Folha

Escritor, em crise criativa, instala-se com a esposa na colônia de férias de uma tradicional cidade balneária de São Paulo.

Para fugir do tédio matrimonial, eles se envolvem, física e emocionalmente, com vários personagens: uma camareira romântica, um transviado safo, um repórter picareta e a esposa ninfomaníaca do truculento administrador da colônia. No final, o apático escritor descobre que não há inspiração que resista a tanto hedonismo.

Essa é a sinopse de meu episódio "Alice", no longa "As Libertinas".

Ainda alunos da primeira escola superior de cinema do país, a São Luiz, eu e João Callegaro nos unimos ao crítico mineiro Antônio Lima e, abandonando todos os projetos cinematográficos de teor político, progressista, revolucionário e participante que tanto sonhávamos, realizamos esse debochado tributo ao nadir orgiástico do pior cinema mundial.

Para emular Primo Carbonari, Zé do Caixão, Nilo Machado e Ody Fraga, pedi ao perplexo iluminador Waldemar Lima para tremer o tripé durante as panorâmicas, abolir os filtros amarelos, saturar o contraste fotográfico e girar alucinadamente em volta dos atores com a câmera na mão.

Na tela, acurados detalhes do turismo bandeirante: estrias, varizes, vandalismo ecológico, cavacos e excrementos na praia, nisseis tímidos, óleo no mar, e a compulsiva disponibilidade sexual da classe média urbana quando exposta ao sollitorâneo.

Se "Alice" pega leve no escafo por uma certa timidez e um ensejo confesso do discurso libertário, Callegaro em "Ana", o melhor dos episódios, manda bala reciclando os clichês do pior cinema comercial americano.

Essa maravilha faria corar Jean Marie Straub e todos os cultores da câmera imóvel, com seus planos fixos de nove minutos e uma sucessão de aproximadamente 12 stripteases. "Por um cinema cafa-jeste!", preconizava Callegaro. Eu costumava acrescentar: "É preciso partir do péssimo, para chegar ao ótimo." Convenhamos, nada mais 68.

"As Libertinas", realizado no mesmo ano das filmagens de "O Bandido da Luz Vermelha", dá início a um momento cinematográfico muito especial em São Paulo. Empurrados por Luís Sérgio Person, Roberto Santos, Sylvio Renoldi e Glauco Mirko Laurelli para a rua do Triumpho, onde se localizavam as distribuidoras de filmes, acabamos encontrando dois verdadeiros irmãos de universo: Ozuado Candeias e José Mojica Marins.

Até aquele momento o termo "cinema Boca do Lixo" era falado com reservas. Que movimento foi esse? Um bando de independentes tentando realizar filmes de baixo custo a despeito de todas as adversidades. A maior delas: a censura.

De um lado, ex-universitários ensandecidos trazendo para o repertório do cinema comercial a voracidade panfletária; do outro, artistas formados pela vida, "naifs" inconformistas fazendo um cinema pessoal, revolucionário e miserável.

Curiosamente, os dez minutos iniciais de "Audácia!", longa-metragem que eu e Antônio Lima realizamos com os lucros de "As Libertinas", em 1969, documentavam um nascente movimento de cinema em São Paulo "alcunhado de Boca do Lixo".

Candeias, Sganzerla, Mojica Marins e os próprios realizadores aparecem em seu habitat profissional: a rua do Triumpho. O cinema dividindo espaço com a baixa prostituição, as duas principais estações de trem da cidade e o núcleo da marginalidade paulista.

Documento ou testamento, "Audácia!" é pior que "As Libertinas", ao buscar o fetiche do próprio umbigo. Meu episódio, "A Badaladíssima dos Trópicos X Os Picaretas do Sexo" é um tributo underground à fase junkie de minha geração.

Diálogos improvisados na hora

da filmagem, muita câmera na mão, Jimmi Hendrix na cabeça, desbunde na frente e atrás das câmeras e um desprezo absoluto pelas convenções da narrativa cinematográfica. Curtição pura de difícil assimilação fora da época.

Nesse episódio tentei transformar uma namorada de infância na Ana Karina tropical. Godard, Fuller, Chabrol e Jonas Mekas destilados antropofagicamente pelo efeito do "barato".

Para afastar definitivamente todos aqueles que vivem me procurando para falar da Boca do Lixo, repito pela enésima vez: naquela época eu estava interessado em fazer dos filmes um apêndice da minha conturbada experiência existencial. Meus episódios em "As Libertinas" e "Audácia I" são ambos uma merda.

Meu cinema nasce em 72 com o longa "Corrida em Busca do Amor", uma produção da mesma Boca do Lixo, que havia deixado de ser movimento com a interdição do antológico "Orgia", de João Silvério Trevisan, para todo o território nacional.

Nascia naquele momento a Boca do Lixo dos produtores: do Galante, do Palácio, do Aníbal Massaini, do dr. Cassiano, do Renato Grecchi, do saudoso Augusto de Cervantes e de todos aqueles que fizeram a produção nacional chegar a 150 filmes por ano. Mas aí é outra história.



Teresa Sodrê em cena do episódio "Alice", do filme "A Libertinas"

VIDE-VERSO

cinografia – DEPOIMENTOS

DA

FOICE

AO

COICE

REICHENBACH, Carlos - Depoimento

index.

I.

Quando o Jairo foi integrar a equipe de filmagem de A Guerra dos Pelados, descobri as delícias de fazer cinema com a máquina de escrever. Como o jornal em que escrevia tinha obrigatoriamente que ter apenas uma pequena parte de artigos em português, o editor fechava os olhos e de certa forma assumia as monstruosidades que escrevíamos. Era um entregar sem conta. A liberdade de vomitar as verdades que nos abalavam no momento, nunca encontrei produzindo os meus próprios filmes. Pelo público reduzido que atingia, tinha, na verdade, a mesma força explosiva dos filmes em 8 mm. Contudo, foi a melhor profilaxia mental daqueles momentos amargos. Fôra o filme de Trevisan (Orgia, ou O Homem Que Deu Cria), interdita do pela censura, o cinema paulista passava pelo marasmo e nós todos que fazíamos parte dele, sofriamos as consequências do desespero. Quando fui filmar, uma comédia ligeira para o Renato Grecchi, produtor do lixão, escrevi uma lavagem cerebral de duas laudas de um só impulso, que acredito, jamais seria publicado por jornal

nenhum que se prezasse. O artigo - saiu, uns amigos leram, e dois ou três deixaram de falar comigo. Ninguém estava entendendo nada. O esporro do Gaetano, no festival da PUC, tinha suas raízes na boçalidade da classe estudantil na época. Todos se contentavam com pouco, com o muito pouco que nos chegavam as mãos. A mediocridade da música popular, do teatro de agressão, do cinema novo, atingia seu ponto culminante com a oficialização da cultura engajada. Libertário mesmo, anti-oficial, maldito, só o marginalismo redentor. Vários filmes foram vetados no próprio órgão oficial de defesa à produção de filmes. Enquanto, a maior parte dos elementos ligados ao cinema novo, iam aproveitar as alegrias da primavera francesa ou italiana, cineastas malditos pastavam nos cartórios da 7 de Setembro. Escrever era sinônimo de engavetar. Por aí, afora. Ressalvando a dignidade de Kuarup de Antonio Callado os únicos documentos reais do momento histórico, da amargura dos anos 68/70, estão em meia dúzia de filmes cujas cópias estão embolorando nas prateleiras das dis

tribuidoras, nos cortes que a censura - guarda nos porões de sua sede em Brasília, em alguns manuscritos cujos poetas e teatrólogos enfiaram definitivamente no sítio de algum parente, ou nas críticas de Jairo Ferreira e Cia, que alguns poucos privilegiados ainda conservam no seu arquivo pessoal.

No momento em que o fascismo de cá da um explodia com força total, um processo muito particular de alienação atingira as classes ditas culturais de São Paulo-Rio. Os mitos romantico-revolucionários importados de uma América Central distante, serviam de pano de fundo para as mais infantis atitudes já tomadas pelos intelectuais patricios.

Por certo instante, todos nós fizemos parte e fomos responsáveis pelas consequências da oba-oba. As vibrações dos conturbados 65/67, morriam na miséria dos retardados. Era, como se quisessem prolongando a alegria do desagravo, patentear a burrice. E a coisa toda, degenerou. Do tempo em que era fundamental uma tomada de atitude, sobrou o fumo, o misticismo reacionário, e o exílio voluntário. A verdadeiro magia do ocultismo visionário é somente para uns poucos iniciados. Aos idiotas, o hospício. O peso destes dias de doença, não podem ser escritos nem filmados. Quem quizer encontrar a verdade da experiência vivida nesta época, vai ter que apelar para a sua própria mediunidade. É uma questão de clima. No depoimento dos malditos, dos clandestinos, a barra pesada está na cara, nem no didatismo imbecil. A descoberta deverá ser feita na fonte; na amargura, no desprezo e nas entrelinhas. A verdade está toda lá, violenta, clacinante, insuportável. É engraçado, ver hoje a maior parte dos porta-estantes da oposição, empregados com excelente remuneração em alguns dos órgãos oficiais. É engraçado, lembrar o paternalismo obsessivo com que olhavam as obras marginais; as molecagens que tanto os divertia. E é muito aborrecido ter que aguentar suas lavagens de alma.

20

Importante seria publicar um número só com antigos artigos de São Paulo Shimbun, fornecendo assim, aos interessados, uma fonte de pesquisa fundamental sobre os anos da apatia. Daí, a necessidade de uma revista. Escrever sobre cinema, pode não ser tão cinematográfico - quanto filmar; mas é bem mais libertário.

Carlos Oscar Reichenbach Filho

CRITICANARQUICA ANO ZERO DE CONDUTA

2.

Meus cadernos de cinema/cahiers du cinema escritos com uma Parker 51 que acabei perdendo numa poeira, em 63, registraram & comentaram 1.200 filmes, com o que comecei a pagar imposto de renda crítica ao único crítico que respeitei (Jean Claude Bernardet, na fase anárquica de UH 62/63). Biáfora era o mestre de berço e os cahiers roubados sempre na cabeceira ao lado do Spica.

A admiração física pelo cinema estava nascendo. Comprei e bifei então todos os livros de cinema. Uns quinze, entre nacionais e coleção espanhola Rialp. Li todos de cabo a rabo, andando pelas ruas da vila Carrão, Tatuapé, ônibus onde passageiros davam tiros & intervalos das sessões de cinema na área: cines Universo, Bras Politeama, Piratininga, Glória, São Luiz, Aladin, São Jorge, Penha Palace e Príncipe, Jupiter & demais poeiras adjacentes. Solitário ou acompanhado de um colega de infância imbecil, o Cálgaro (até hoje meu amigo: só tenho amigos sinceros que aceitam as minhas a-

LILIAN M.

Confissões Amorosas (Relatório Confidencial)



A primeira surpresa é de que, ao contrário do que o título triplice faz supor, não é uma pornochanchada: o conceito moral extravasa do próprio relato cuja unidade constitui a segunda surpresa. As demais — e são muitas — decorrem da qualidade narrativa e de uma trilha sonora — que inclui desde Dick Powell até Francisco Alves, boleros e baladas — admirável, com melodias que motivam, acentuam ou simplesmente se contrapõem ao drama, e que enorme drama!

Até agora, Carlos Oscar Reichenbach Filho realizara filmes do chamado estilo boca-de-lixo. Aqui, assume uma postura crítica de maior importância social, e o faz através de uma linguagem cinematográfica moderna, apoiada num roteiro, do próprio diretor, muito seguro. As intercalações godardianas são plenamente aceitáveis, absorvidas pela verdadeira torrente emocional que o espetáculo despeja no espectador ora perplexo, logo aturdido por tanta riqueza criadora, finalmente rendido à mensagem do alerta do cineasta — mensagem contida no contexto de um filme original e corajoso e que não se enreda em demagogia ou gratuidade.

A vertente crítica aberta por *Sedução*, de Fauzi Mansur, atinge um novo plano ao colocar em xeque parte de um segmento social até agora subestimado

ou visto, em seus valores legítimos, com parâmetros de sofisticação ou deboche. O tratamento por vezes realista, por vezes caricatural da realidade, chegando a tintas surrealistas, é outro achado de Reichenbach. Uma história de prostituição contada num clima de filme de aventura? Bem mais do que isto: o mundo interior da heroína/vítima de vilanias e sua consciente parceira/ se fragmenta e ela termina sem concluir; como o próprio filme, o que a impulsiona à degradação física e psicológica. O próprio maniqueísmo aparente, com o elemento positivo no marido caipira e simplório, é contestado: a tragédia da desonra inicial não justifica e nem explica a compulsão de Maria, logo Lilian (na excelente interpretação de Célia Olga Benvenutti) para o mundo vazio, sedutor, da grande cidade. Seria o dinheiro o móvel que impulsiona a heroína para o sado-masquismo, sua recusa às relações humanas: menos desgastantes (com o funcionário que Sérgio Hingst vive, por exemplo), a atração da canalhice, aceita com nojo e reflexões? O filme é um desafio permanente até o último fotograma. Um filme muito bom, embora zigzagueante ao retratar a cafonice das áreas marginalizadas brasileiras.

SALVYANO CAVALCANTI DE PAIVA

12045



"A ILHA DOS PRAZERES PROIBIDOS"

SB-16/03/79

FALTOU O MARQUÊS DE SADE

★ Em primeiro lugar estranhamos o título. Por que *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, se estamos diante do vale-tudo ético e estético e que traz o oposto ao nirvana do Sr Armando Falcão? De fato, após a sessão, ninguém sabia que prazeres estavam proibidos. Quem sabe? O bom senso, o bom gosto, o senso de humor.

Seria uma injustiça, face à submetalinguagem, ao subgodardismo, classificar o filme como pornochanchada. Preferimos dizer (já que não nos especializamos na matéria) que inicia ou continua o ciclo

do pornosadismo. Na ilha, a atividade sexual e assassina é intensa. As mulheres, dado o dia-a-dia incessante, parece que inventaram outra espécie de pílula: não a anticoncepcional, hoje em dia consagrada pela alta sociedade, classe média e esquerda festiva, mas a pílula antimenstruação. E os personagens do sexo (?) masculino, apesar do raquitismo da maioria, exibem um vigor e uma disposição que fariam arrepiar a Sra Ursula Andress.

Na verdade, estavam brincando e, dessa vez, parece que nem foi com o dinheiro da Embrafilme. O

enredo gira em torno da missão de uma jornalista que deve ir à ilha e matar pessoas. A atriz que interpreta a jornalista tem um bom corpo. Do despe-despe participam mais quatro mulheres. Sangue, suor e sexo. Só faltaram Safo, o Marquês de Sade e o delegado Sérgio Fleury. Muito ruim a projeção do Art-Palácio-Copacabana, contemplado com o abacaxi farfalhante. E quanto à faixa sonora, nada se ouve. Também, não era preciso.

José Lino Grünwald

O GLOBO

13/03/79

A ilha dos
prazeres proibidos

Carlos Reichenbach Fº é o mais talentoso cinepornovelistas do Brasil. Seus roteiros têm originalidade; seus diálogos são fáceis, misturando a lingua-

gem coloquial a uma certa poesia e a uma erudição que combina a filosofia das histórias-em-quadinhos policiais com reflexos dos dramaturgos gregos clássicos. Nesta sua nova aventura, na verdade mais uma tragédia recheada de conotações freudianas — pois a personagem central feminina demonstra irretorquível frigidez — Reichenbach repete, com a força de sempre, suas habilidades artesanais. Prestidigitador da câmara, compõe quadros belíssimos que emolduram, sem perturbar, a trama criminal (e erótica) densa que um fio de argumento permite. Misteriosa organização mafiosa, disfarçada em empresa jornalística, envia uma repórter neurótica para uma ilha cujo mágico poder de bém-estar sensual (senso-

rial à larga, também) é necessário derubar, segundo os cânones da moça. Ali se esconde também um grupo envolvido em crimes mal explicados. A repórter depara com descontrações amorosas ortodoxas e heterodoxas, que sua mente doentia rotula de "anormais". Gradativamente ela vai eliminando aqueles homens e mulheres para quem os ares da ilha são saudáveis. A recíproca é verdadeira: ela sofre a punição final. Mas o anticlímax do desfecho defende, como se tornou praxe nos filmes inteligentes de Reichenbach, a atitude amoral. Os atores, anônimos graças à ineficiência/displacência da publicidade que nega com avareza à crítica o direito de se informar, não comprometem o espetáculo. Uma atriz (conhecida) realça sua pecaminosa personalidade, a inimitável Meiry (Mary) Vieira.

SALVYANO CAVALCANTI DE PAIVA

LUX

JORNAL

TRIBUNA DA
IMPRENSA

Rio de Janeiro

20 MAR 1979

BOEING 727-200 - o jato mais moderno do mundo em voo no Brasil.

Cinema

201

Festival da Estupidez Paulista

1 - A ILHA DOS PRAZERES PROIBIDOS — É conhecida a historinha da mulher madurona que estava numa destas tardes de fim de verão, curtindo o seu chopinho num destes bares de beira de calçada, aí pelas praias, quando lhe apareceu um sujeito todo ruim, uma perna mais curta do que a outra, meio cego, fanho, asmático, etc., e tal que num espasmo de voz lhe perguntou: — a sra. não é fulana de tal, assim assim, que na 20 anos atrás praticou um aborto às pressas? Ante a assustada afirmativa, o cegueta abriu os braços e berrou: — MAMÃE! É isso aí: eu tenho quase que a certeza de que a equipe do paraplégico filme A ILHA DOS PRAZERES PROIBIDOS, uma vez encerradas as filmagens, após assistir o resultado virou-se para Carlos Reichenbach, e em uníssono apontou: — PAPAI! (ou mamãe, não sei).

Já afirmei aqui, nesta coluna, há tempos, que pornochanchada carioca é uma bomba, pois é do ofício e do dever dos seus produtores realizarem grossuras. Mas ainda assim, tem sempre um que de irreverência, um que de graça, um ar mais leve típico da maneira de ser do carioca. Em compensação, o paulista, com a sua incrível mania de perfeição, vai aos extremos em tudo, até em matéria de porcaria. Eis aí mais uma prova da perfeccionista paulista em retratar a estupidez no seu estado mais decomposto. A ILHA DOS PRAZERES PROIBIDOS é um longa metragem tremendamente longo, monótono, mal contado, mal retratado, mal musicado, mal interpretado, mal dirigido, mal cortado, mal batizado,

mal parido, e, se isto tudo não bastasse, mal projetado, num cinema mal cheiroso (Copacabana). A pretensão era a de realizar um Criminal-Triller (Ha, ha, ha!). Acabou saindo um Shit-Triller, completamente sem pé nem cabeça. Aparentemente não é uma comédia. Trata-se de um filme de bandidos e espionagem. Contudo, o espectador é levado a rir a pregas soltas com o besteiról dos diálogos. Por exemplo: um galã é esfaqueado numa das praias da tal ilha, por uma mulher. Moribundo, ele levanta os braços ao céu e exclama: — O céu me existe, a morte é Eden! Dá para agüentar? Incrível, porém rigorosamente verdadeiro.

Um fugitivo vive numa ilha deserta, separada do continente por um riacho, acompanhado por três beldades. Quer dizer, beldades lá ao gosto dos paulistas. Já nós praianos, tranquilamente classificá-amos as cujas beides assim mais para bagulhetes, mas tudo bem, há gosto para tudo, não é Delfim? Uma doublé de repórter-jornalista e bandida é contratada para, sob a desculpa de obter uma reportagem, ficar à sós com o dito e desativá-lo mediante o uso de um 38 cano longo. Conseguindo lá chegar, ela resolve entrar na onda do pessoal lá da tal ilha, tira a roupa, entra numa barraca, onde já está o pessoal, todo mundo à vontade, e coisita, e, oh! Surpresa para o espectador: sem mais nem menos surge a todo o volume, nada mais, nada menos do que a música do sr. Ludwig Van Beethoven, regida por Herbert von Karayan, executando a segunda parte da 7.ª sinfonia, a mesma (e linda) trilha sonora

que fez o fundo musical do filme O Casamento de Arnaldo Jabour. Só rindo. Como diz o Paulo Branco: como piada, é excelente.

VASP - a empresa aérea que melhor conhece o Brasil.

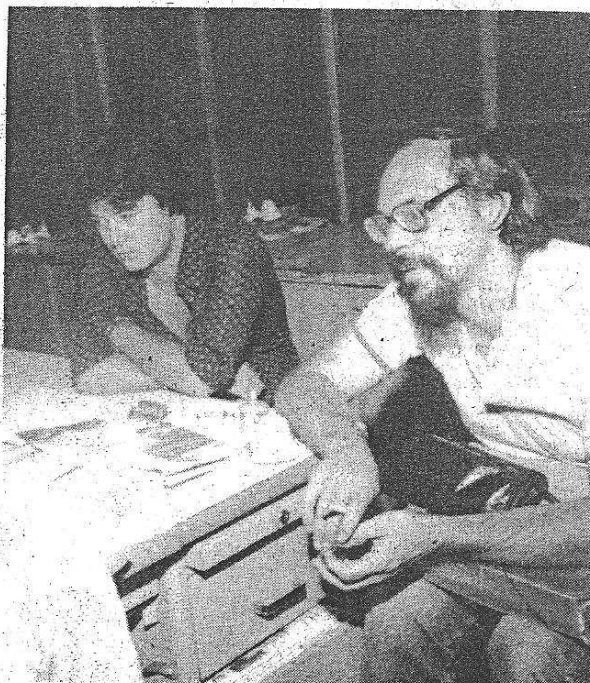
Carlos Reichembach e os problemas do nosso cinema

Encontra-se há uma semana em cartaz nos cinemas de São Paulo o filme "O Império do Desejo", produzido por Roberto Polo Galante e Carlos Oscar Reichembach Filho, cujo tema pretende desenvolver-se em torno da "condenação radical a toda espécie de radicalismo", segundo as palavras do diretor. Durante a semana eles procuraram a FOLHA DA TARDE, para uma entrevista, na qual falaram sobre o filme, suas carreiras e principalmente, a respeito das dificuldades enfrentadas pelos cineastas brasileiros, em concorrência com poderosos grupos monopolistas internacionais.

Carlos Reichembach começou no cinema há mais de dez anos e teve alguns sucessos, como o premiado "Liliam M" e "A Ilha dos Prazeres Proibidos". Firmou-se com a geração de cineastas aparecidos na década de 70, quando — afirma — "era bem mais barato fazer cinema, pois o filme virgem não era colorido em nosso mercado e custava muito menos. Também existia um movimento de vanguarda, pouco preocupado com a comercialização da fita e isto criava um espírito de amor ao trabalho, com muita gente trabalhando até, de graça.

Agora não, o filme é colorido, muito mais caro, e os artistas estão se profissionalizando, de forma que não dá mais pé fazer filmes puramente intelectuais. Eu gosto de um cinema de nível elevado, mas tive que optar por uma linha intermediária, que parte do nível do cinema comercial para transmitir algum valor superior.

"O Império do Desejo" é isso, eu tenho de aceitar que a sexualidade nas telas é um fenômeno internacional e sem esse apelo eu não teria condições sequer de lançar o filme no mercado brasileiro. É verdade que as coisas melhoraram



Reichembach e Roberto Galante

de uns meses para cá no que diz respeito às possibilidades temáticas do nosso cinema, mas ainda não estamos em condições de trabalhar livremente.

O grande problema do cinema brasileiro é sua impossibilidade de concorrer em pé de igualdade com o cinema internacional. Nós aqui estamos acuados no mercado paulistano e carioca, enquanto eles têm o mundo todo para lançar seus filmes e ainda contam com uma sustentação de capitais que nós nem sonhamos em possuir. A Embrafilme, por outro lado submete o cineasta brasileiro a um emaranhado de entrançados burocráticos que é desanimador, tanto se você faz um trabalho independente ou se você se filia a ela. Para aceitar

as verbas oficiais o diretor é obrigado a esperar anos a fio e adaptar o roteiro a certas exigências que não planejou. Quando termina o filme, às vezes nem mais reconhece seu projeto original.

Os exibidores em geral já estão com uma pre-disposição negativa em relação ao filme nacional devido à lei de obrigatoriedade de exibição e procuram criar problemas, enterrando os lançamentos para depois vender soluções, oferecendo circuitos menos concorridos. Dessa forma nós temos que lutar contra o capital estrangeiro em nosso próprio terreno e ainda tendo que enfrentar a oposição dos exibidores e o "elefante burocrático", que é a Embrafilme. As-

sim só sobrevive alguém que ama muito o cinema, como é o meu caso".

Roberto Polo Galante é um produtor muito jovem e "O Império do Desejo" é seu primeiro filme de longa-metragem. Mas ele é filho de um veterano produtor de São Paulo e já herdou alguma experiência, acompanhando o trabalho do pai. Ele endossa as palavras de Reichembach quanto aos problemas enfrentados pelo cineasta brasileiro e ainda acrescenta algumas próprias.

"Realmente é quase uma aventura fazer cinema no Brasil. E preciso gostar muito da coisa, pois os custos não são poucos. No Brasil nós não temos uma indústria cinematográfica que mantenha uma tradição, como acontece nos Estados Unidos. Os grandes estúdios de Hollywood decaíram, mas os grandes grupos investidores continuam produzindo como antes.

"Além do mais eles contam com toda uma infra-estrutura industrial produzindo equipamentos e matéria-prima. A "Kodak" detém o monopólio internacional do filme virgem e eu não acredito que nós possamos fabricá-lo aqui no Brasil. Eles já aperfeiçoaram o material, produzindo em larga escala certos tipos de negativo que nós não estamos capacitados para fazer. A indústria de equipamentos também não pode florescer no Brasil, porque inclusive não haveria mercado interno e jamais teríamos condições de competir com eles no mercado internacional."

"O Império do Desejo" estreou segunda-feira passada nos cines Marabá, Olido e Del Rey e conta com a atuação de Roberto Miranda, Aldine Muller, Martha Anderson, Benjamin Cattán, Nádia Destro e outros artistas.

Acreditem: eis uma bela pornochanchada

IMPÉRIO DO DESEJO

• De Carlos Oscar Reichenbach Filho. Com Meire Vieira e Roberto Miranda. Rio

Pornochanchada? Sem dúvida. Na primeira seqüência, um casal acaba de fazer sexo. Na última, outro casal entrega-se aos prazeres da carne no meio de um capinzal. Entre esses dois extremos, seis mulheres (Meire Vieira, Márcia Fraga, Aldine Muller, Martha Anderson, Nádia Destro e Misaki Tanaka) tiram a roupa e transam com os parceiros disponíveis.

Filme político? Sem dúvida. E não apenas porque todo e qualquer filme, a rigor, seja político e, durante o despejo de uma família de caixas, se proclame, alto e bom som, que a propriedade é um roubo. Nem só de *slogans* e Rosa de Luxemburgo alimenta-se o criativamente promíscuo Carlos Oscar Rei-

chenbach Filho. Os componentes do primeiro casal, os burguesões Odilon (José Luís França) e Sandra (Meire Vieira) morrem assassinados, o primeiro punido por Di Branco (Orlando Parolini), ex-milionário que a gulodice intelectual transformou num pirado anjo exterminador do litoral paulista. Salvam-se, em contrapartida, Nick (Roberto Miranda) e Lucinha (Márcia Fraga), *drop-outs* de um mundo onde Eros quase sempre perde para Tanatos.

A cada cena de sexo corresponde uma de morte. No império do desejo quem não é capaz de amar dança. O último a dançar é o doutor Carvalho (Benjamin Cattán), cujos esforços para mudar de time, porque insinceros ou tardios, dão com os burros n'água, onde aliás se acaba afogando, no único momento em que, à guisa de redenção (leia-se: *happy end*), Eros triunfa sobre Tanatos.

Racionalizou demais, também dança. Panta (Aldine Muller), por exemplo, intelectualiza o erotismo e sucumbe à "interpretose" e ao jargão psicanalítico ("Fui logo entregar o meu ego a um ejaculador precoce", lastima ao ser apresentada a Nick). O recado que traz no nome é uma das ironias sutis do filme: ao contrário do Pantarei, de Heráclito, ela é um prodígio de imobilismo. Nenhum preconceito contra o intelecto; ele só não deve ser uma ponta-de-lança para a chatura.

De chato *Império do Desejo* não tem nada. Suas subjacentes traquinagens intelectuais não perturbam a degustação de sua fachada sapeca e recreativa. Decerto terá o prazer redobrado quem conseguir decifrar as eventuais ligações das músicas na trilha sonora (*Peggy o'my Hart*, *Sleep Lagoon*, *The Moon of Mamakoora*,



"Império...": um filme político

India Love Caal) com o que a câmara mostra ou evoca. E, mais ainda, quem atentar para a sua onomástica brincalhona, formada por nomes que definem os personagens pelo que são (Carvalho, fático trocadilho), almejam (a pureza de Di Branco) e sugerem (Violeta Geniana, uma flor de cafonice).

Brinca-se a valer com as palavras. Abertamente, como nos folguedos semânticos de Godard; ora desvendando o chulo que o vocábulo "fada" pode conter, ora resumindo o diálogo de um turista com sua amante na praia a um desfiar de títulos de velhos clássicos do teatro de revista. Godardiano até a medula é todo o capítulo em que uma chinesa (Tanaka) invade o santuário de Di Branco para uma maratona de cópulas estimuladas por alguns pensamentos do camarada Mao.

Brinca-se, enfim, com o cinema, não fosse irresistível a vocação do autor para o que ele próprio chama de metacinema, vício que não é só seu, mas de todos os nostálgicos dos filmecos classe B americanos, lotados na Boca do Lixo. Há nos títulos de cada capítulo homenagens facilmente perceptíveis a Blake Edwards (*Anáguas a Bordo*), Nicholas Ray (*Cinzas que Queimam*) e Georges Stevens (*Um Lugar ao Sol*). Mas é a Orson Welles, no apego à lente grande angular e na caracterização de Benjamin Cattán à semelhança de Akim Tamiroff, em *A Marca da Maldade*, que esta criativa pornochanchada deve o melhor de sua seiva.

S.A.

1981-7/5245

JORNAL DO BRASIL

10/03/81

PÁG 6 - CAD. B

IMPÉRIO DO DESEJO ★

PROVÍNCIA DO TÉDIO

Ely Azeredo

FALTA o desenho animado *pornô* (na linha ou na periferia do atrevido *Felix the Cat*), a ficção científica *pornô* e, aparentemente, mais nada. Na província do tédio que é a pornografia em moto contínuo para grandes circuitos exibidores o cinema brasileiro já mostrou praticamente tudo. Em São Paulo, um dos patrocinadores mais ativos é o produtor Galante (Roberto Polo), que agora nos brinda com *Anarquia Sexual*. Aliás, *Império do Desejo*: mudou de etiqueta depois da liberação e do sucesso do japonês *O Império dos Sentidos*, de Oshima.

Nesse momento em que a dieta semanal de *pornôs* demonstra ter esgotado todos os pretextos e álibis, o diretor Carlos Oscar Reichenbach Filho ressuscita um dos biombos mais sérios dos anos 60: a contracultura. O que se passa por trás do biombo, porém, repete situações que estão expostas bem à frente das casas exibidoras no país e no exterior, ora de cara limpa, ora com a maquiagem burguesa da adaptação literária, teatral etc. Como se fosse o último homem vivo sobre a Terra, Robinson Crusôé do sistema solar, Reichenbach repete o óbvio pseudo-avançado: a crítica da virgindade-investimento (uma "antifeminista" que pensa em casar de véu e grinalda); a ridicularização do burguês hipócrita que se dá ao trabalho de ir ao litoral paulista para bacanais pagas; o questionamento da conduta de um hippie que, a essa altura dos acontecimentos, preocupa-se em descobrir onde termina a liberdade e começa a promiscuidade. Quando (aparentemente) através de Pantha, "a intelectual do erotismo", pretende satirizar a hiper-racionalização da sensualidade e os chavões feministas, seus diálogos são de tal inépcia que matam pela raiz qualquer possibilidade de humor.

Dois dos protagonistas, o hippie e sua amante de 17 anos, envolvidos na busca de um modo descontraído de encarar o amor, o sexo e o trabalho cotidiano, não passam de clichês da "volta à natureza", uma atitude tão explorada que hoje serve de leit motiv à venda de loteamentos e ao comércio de *alimentação natural*. Sem demora percebe-se que, se o pretexto é contracultural, isto apenas procura coonestar uma espécie de sopa de pedra. Entre os ingredientes, os mais frequentes derivam da pornochanchada. Mas não falta uma dupla de capangas no mais rasteiro estilo de Os Trapalhões.

O IMPÉRIO DO DESEJO - 9/3/61

O Império do desejo



Que ninguém vá ao cinema pensando em ver a versão nacional de "O império dos sentidos". Nem ao menos se trata de pastiche pornográfico do filme japonês. Tudo não passa de um artifício publicitário, feito às custas do sucesso alheio para levar gente ao cinema — a semelhança entre as duas começa e termina no título. Embora rotulado de pornográfico, "O império do desejo" tenta, de maneira desastrada, mascarar as verdadeiras intenções do projeto. Carlos

Oscar Reichenbach Filho, roteirista-diretor, lança mão de toda sorte de clichês auditivos e visuais na tentativa, inútil, frustrada, monótona, de intelectualizar as cenas de sexo. Em primeiro plano, na faixa sonora, o contraste entre as músicas americanas e o que se vê na tela. Na galeria dos personagens, grotescos ou ridículos, reunidos a força pelo roteiro na casa de praia transformada em alcova sexual, aparecem dois tipos conhecidos: a pseudo-intelectual e a ativista política. Sem falar, é claro, no louco, personagem

chatíssimo, desagradável, a quem, aparentemente, o prentensioso Reichenbach quis dar um status de anjo vingador — uma pretensão tão absurda quanto a própria história deste ridículo golpe publicitário. Em interpretação à altura do espetáculo, isto é, ridícula, Aldine Muller, como Pantha, a intelectual, não consegue sequer fazer jus à imagem de diva do cinema pornô. E, como mulher, decepção na o fã clube do Pathé.

VALÉRIO DE ANDRADE

O império do desejo

Uma viúva, Sandra, procura reaver a casa de veraneio que seu marido reservava para encontros extra-conjugais. Para afastar os grileiros que se haviam apossado da propriedade, ela conta com o advogado Carvalho, astuto e puritano. Durante o percurso até o local, eles encontram Nick e Lucinha, esta menor de idade, que encaram o amor livremente e que logo são convidados para ficarem na propriedade como caseiros. Ao quarteto se juntam outros personagens que irão participar de festas e fofoca, tudo com sexo e violência. O filme que deveria chamar-se "Anarquia sensual" teve o título mudado para surgir como versão tupiniquim de "O império dos sentidos". O público porém não deve ser mistificado pois, de modo algum, o sexo é tratado aqui com a genialidade de Negisa Oshima, ficando como artigo de exploração barata. O diretor é Carlos Oscar Reichenbach Filho, o produtor é Roberto Polo Galante. No elenco estão Roberto Miranda, Márcia Fraga, Meiry Vieira, Orlando Paroline e Genésio Carvalho entre outros.

As mais impressionantes experiências eróticas num Império de Sentidos e Desejos



O IMPERIO DO DESEJO

COLORIDO

CARLOS OSCAR REICHENBACH F.

com Márcia Fraga • Meiry Vieira • Nadia Destro • Roberto Miranda • Benjamin Cattan
Orlando Paroline PARTICIPAÇÕES ESPECIAIS Aldine Müller • Martha Anderson



HOJE

ART

MATILDE

IGUAÇU

PATHE

ART

RIVER

RIO BRANCO

ART

ART

CAMPO GRANDE

NITEROI

Em, _____
conforme ofício n.º _____

ORDEM BANCARIA

Em, _____
o presente processo.

RECIBO

Em, _____
Conceda-se suprimento

Pague-se por ordem bancária

Requisite (m)-se a (s) passagem (ens)

Pague (m)-se a (s) diária (s)

ORDENADOR DE DESPESA

PORNOCHANCHADA

Rir e brincar

Com um diretor "udigrúdi".

Império do desejo, Brasil, 1981; direção, roteiro e fotografia de Carlos Oscar Reichenbach Filho; montagem de Gilberto Wagner. Elenco: Roberto Miranda, Benjamin Cattán, Márcia Fraga, Meyre Vieira, Orlando Parolini. No Rio de Janeiro.



Pornô "udigrúdi": tudo é motivo para gozação

■ Nem só de pornochanchadas mal feitas e de produções realizadas com o apoio da Embrafilme vive o cinema brasileiro. Épa, será que o substantivo "pornochanchada" exige sempre adjetivos do tipo "mal feito" para baixo? Se uma fita de banguê-banguê pode ser criativa, como já ficou provado, por que não uma pornochanchada? O Cinema Novo não faria uma, é claro, mas o cinema *underground*, o nosso "udigrúdi", sim. Em São Paulo, o chamado cinema marginal ou "udigrúdi" tem alguns adeptos, como Andrea Tonacci, Rogério Sganzerla, Ozualdo Candeias, João Callegaro e Carlos Reichenbach. Cada um em seu estilo, eles acham que todo veículo é veículo. Inclusive a combatida pornochanchada.

Para seu quinto longa-metragem, o diretor e fotógrafo Reichenbach aliou-se ao produtor A. P. Galante. O filme é *Império do desejo*, para o qual a propaganda alerta, desavergonhadamente: "Não confunda com o filme japonês". É claro que a idéia do produtor era faturar sobre *O império dos sentidos*, um sucesso absoluto de Nagisa Oshima. Porém, se a propaganda já é uma brincadeira de autogozoção, o filme, então, nem se fala!

Na história, um par de *hippies* vai tomar conta da casa de praia de uma viúva. Para lá, passam a convergir to-

dos os tipos de personagem: Carvalho, notório rábula em ação contra grileiros; Enrico Di Branco, ex-executivo, ex-poeta, atual louco; além de duas "gatinhas" de praia, feministas obtusas e tantos outros. São estereotipados, exagerados, às vezes até convencionais, e servem para Reichenbach brincar com sexo e morte, busca filosófica e loucura, cafonice e comédia pastelão. Citações cinematográficas e intelectuais estão sempre presentes, mas não é vital percebê-las para poder degustá-las: o filme encarrega-se da gozação. Mas vale lembrar duas: tomando sol, um turista farofeiro passa bronzeador em sua amante e, excitado, declama títulos de clássicos do teatro de revista. Entre eles, cita *Esperando Godot*; uma chinesa lê, interessada, um livro de capa vermelha. Política dogmática? Quando a câmara se aproxima, vemos não a obra de Mao, mas *Justine*, do marquês de Sade.

Nos efeitos sonoros, na música, na fotografia, em cada canto há citações e deboches — coisas indissolúveis para Reichenbach. Ele constrói sua narrativa com uma atonalidade premeditada, uma espécie de "dodecafonismo cinematográfico" belo e criativo. Atinge o espectador não para manipulá-lo como a um objeto, mas sim para aticá-lo a participar do que vê na tela, agindo e opinando. Pornochanchada? É claro. E também um filme a serviço do público.

Bruno de André

MIGUEL DE ALMEIDA

Carlos Reichenbach olhou o chão coberto por jornais velhos, a sala vazia, uma única mesa num canto, perto da janela, a mesma onde escreveu o roteiro de seu novo filme "O Paraíso Proibido", e disse:

— Gosto de sossego. Enquanto trabalho, me isolo. Ai vou pregando pelas paredes papéis com idéias de diálogos, de cenas, tomadas, coisas que me servem na elaboração do roteiro.

Aos poucos, num trabalho paciente, Carlos Reichenbach vem construindo uma obra que o coloca como um dos mais importantes diretores brasileiros. E um dos poucos que conseguiu uma razoável empatia popular, sem ceder a um cinema pornográfico ou populista.

— Ver ou fazer cinema me dão mesmo prazer. Por isso, gosto de fazer metacinema. Mas através duma linguagem que não me obrigue a falar de cinema. Dá pra entender?

Enquanto a entrevista não começa, quando está naquela enrolação, Carlos saca algumas folhas datilografadas e pede licença pra lê-las. Trata-se duma espécie de definição cinematográfica que ele escreveu sobre "Império do Desejo", o filme que considera o mais bem-acabado de sua obra, feito ano passado.

— É preciso que não se descuide da linguagem popular, do repertório popular. Muitas vezes, a música pode substituir diálogos, interferir no ritmo das cenas. O compasso musical pode servir como um elemento crítico, também.

A música, pelo menos sua utilização, surgiu de maneira intuitiva. E se revelou um importante elemento dentro da construção do filme. Assim, em "Paraíso Proibido", Carlos Reichenbach a usou como uma peça capaz de alterar o ritmo, lento ou rápido, além de completar a imagem.

— Meus filmes são feitos a partir da música. E ela interfere na imagem, no ritmo. Um tipo de letra, de compasso, dentro duma cena, é capaz de dispensar um comentário cinematográfico.

"É preciso que não se descuide da linguagem popular"

Bem, tudo tem uma história. E está Carlos acha que começou quando tinha 18 anos. Por este tempo, formou um conjunto musical. Seu pai também fora um músico, mais como passatempo do que como profissão. Anos depois, diante duma câmera de cinema, sentiu afinidade entre as duas linguagens, que por vezes se completam, se fundem.

— Friso: é algo intuitivo, nada racional. Mas tem a ver com o reconhecimento da riqueza da cultura musical brasileira, do que ela representa de Brasil. Porque muitas vezes ela flagra momentos dum repertório popular, coisa que me interessa.

E, o repertório popular também possui uma história. Está ligada ao

primeiro filme de Carlos, "As Libertinas", e ao segundo, "Audácia" (em ambos, dirige um único episódio). No primeiro houve a utilização duma linguagem comercial, beirando a pornô. No segundo uma radicalização: poucos entenderam seu hermetismo.

— Ai eu resolvi unir as duas linguagens. Porque chegou um tempo em que eu havia cansado de fazer filmes hermeticos, fechados. A grande iconoclastia, então, era fazer um filme popular. Tinha de se subverter o espetáculo.

Carlos passou a beber no cinema popular — pornô ou chanchada — alguns signos que poderia utilizar em seus filmes. Assim, passou a extrair um tipo de discurso caracterizado pela estética do mau gosto, o deboche não intencional, a piada infame, o erotismo de quintal, e outros.

— São aspectos muito viscerais na pornô e na chanchada. Mas irracionais. Eu os torno racionais para melhor utilizá-los. Ai eu introduzo uma trama linear, quase uma trama policial. Então, sob uma aparência de pornochanchada inconsequente, eu chego até a fazer uma revisão do pensamento libertário. Dá pra entender?

"Detesto filmes que traduzem a chamada realidade brasileira"

Não é só. Nascido sob o Cinema Novo, Carlos nunca se afinou, ele garante, com o proselitismo de esquerda. Acabou se apegando ao underground. Ai aconteceria uma produção que negava as idéias dos diretores cinemanovistas.

— A maior parte do udigrudi foi feita para demonstrar a insatisfação diante dum fato histórico: a falência da esquerda e a ditadura militar. Mas não era uma produção apenas pessimista. Era otimista, sim. Porque acreditava no dado revolucionário de se criar um conflito extremo nas pessoas, algo não imobilista.

Carlos lembra que enquanto os diretores do Cinema Novo sempre namoraram o poder, os criadores do udigrudi mantiveram o maior desprezo pela dominação.

— Bem, mas houve uma pressão econômica, política, que terminou provocando uma mudança de rota. Em alguns casos, foi bom, como o meu. Pra outros, foi um suicídio.

"Minhas histórias são feitas em cima de personagens"

A mudança de rota levaria Carlos a encontrar o repertório popular. Hoje, anos depois, ele faz uma crítica:

— Esse cinema de 60, que lida mais com certezas do que com dúvidas, possui um discurso semelhante. É feito por um tipo de gente que possui um projeto cultural — algo mais pra político do que pra artista. Sabe, é uma gente que vive da maneira mais pobre possível os conflitos. Pois eles lidam com certezas.

Os personagens de Carlos não possuem certezas. Ao contrário. São pessoas destrambelhadas, que quase não se encaixam no meio social, nas regras das relações.

— Minhas histórias são feitas em cima de personagens. Gosto de pegar pessoas na corda bamba, out-siders, gente sem certezas. São pessoas que querem racionalizar o inconformismo, ao mesmo tempo que lutam contra.

Os roteiros de Carlos também possuem uma história. Poucas foram as vezes que não filmou histórias que escreveu. Ele, nos enredos, gosta de sair do mais simples e caotizar o normal, o cotidiano. Por isso, o recurso a personagens destrambelhados.

— São dados da minha geração. Meu preferencial político valoriza tanto Lenin como Bakunin, como também a música: adoro Jimi Hendrix. Acho que devemos mexer com o espectador. Assim, tráfego por uma quase negação do racionalismo.

Carlos, não te irrita filmes que traduzem a chamada realidade brasileira? Ele responde, na tina: "Muito, muito. E mostram personagens frios. Em "Eles Não Usam Black-Tie" o único personagem de carne-e-osso é o fura-greve. Quer dizer: é um tiro pela culatra."

Em busca da vida simples do Interior

"O Paraíso Proibido", novo filme de Carlos, é feito sobre um enredo simples. Conta a história dum radialista que resolve abandonar seu sucesso na capital e ir tentar a vida simples numa rádio do interior.

— Ele não quer nada disso. Quer apenas resolver sua vida. Não aceita os prêmios dados pelo sistema, suas vantagens.

No fundo é uma luta pela individualidade, pelo reforço na sua idéia de liberdade.

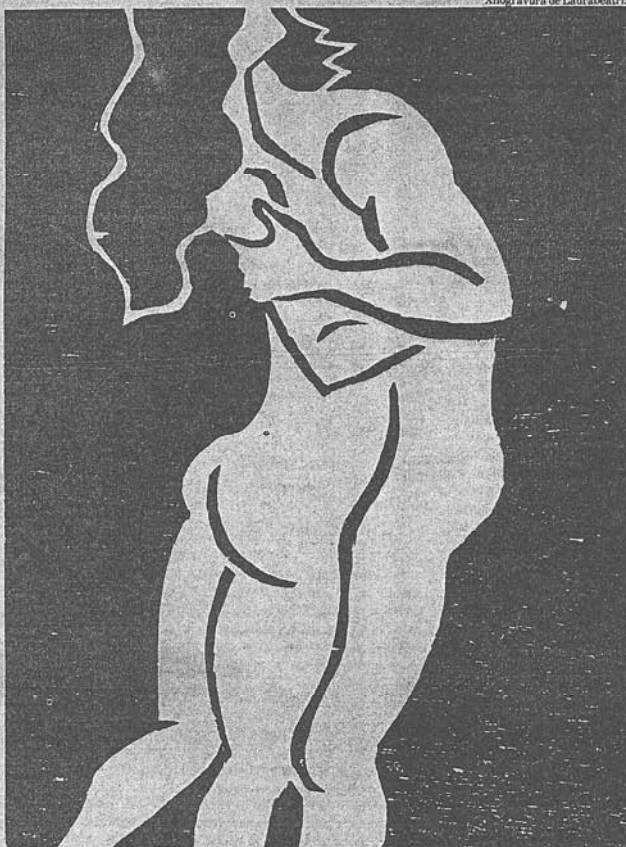
— Mas não é um filme anárquico como os outros. Me interessei mais pelo personagem, pelo conteúdo. É

quase uma forma de repensar meu trabalho.

Carlos, ansioso, aguarda a liberação de seu novo filme "Amor, Palavra Prostituta", preso na censura. Que pediu alguns cortes na fita.

— E, mas eu recorri ao Conselho de Censura. Lá aconteceu uma votação onde doze pessoas votaram pela liberação do filme sem cortes. A única pessoa que votou contra foi o presidente do Conselho, Euclides de Mendonça. Como é ele o presidente, o filme continua preso. Dá pra entender?

ARQUIVO
Jean Claude Bernardet



Xilogravura de Laurabeatriz

Cinema Pornô

Em meio à discussão das fitas eróticas e pornográficas, os filmes de Carlos Reichenbach servem para mostrar a complexidade e as tensões que atravessam o campo cinematográfico, mesmo quando isolamos um setor que faz do sexo a alavanca para conseguir uma boa receptividade do público. Mostram como, através das formas de produção da Boca, é possível erigir uma visão da sexualidade que põe no centro da tela subjetividades inteiras

Sexualidades em construção

José Mario Ortiz Ramos

O único filme que eu gostaria de fazer não o farei nunca, porque é impossível. É um filme sobre o amor, do amor ou com o amor. Falar com os lábios, tocar um seio, imaginar e ver um corpo, acariciar um ombro... são coisas tão difíceis de mostrar e ouvir como o horror e a doença.

Jean-Luc Godard

Falar do cinema pornográfico não é tarefa fácil. Afinal, não é o plano das práticas sexuais o que mais nos atormenta com a ambígua imbricação instinto-cultura, o que mais nos atrai para o aterrador terreno da natureza? A recente invasão de três pornô *hard-core* (cenas de sexo não simuladas) de Gérard Damiano teve então como resposta um misto de mutismo, desqualificação e desprezo. Vieram bolcotes até das indicações de programação de alguns jornais, como que tentando um derradeiro e inútil abafamento do indesejável. Sei que muitos apontam, inversamente, que vivemos hoje uma explosão de discursos sobre o sexo e que nesta tagarelice sexual estariam entranhadas novas formas de poder. Tudo bem, mas quero ir um pouco mais devagar com o andar ao falar deste cinema, que chega tarde ao circuito comercial — no circuito privilegiado videocassete o pornô já é fato consumado —, atraindo principalmente segmentos populares.

Constantemente são acionadas formas diferenciadas que tentam frear, ou disciplinar, a entrada do sexo no cinema. Os mecanismos coercitivos pipocam em pontos aparentemente sem contato, como na adoção do rótulo de pornochanchada para achatar e encurralar um tipo de produção — habilidosa operação de exclusão — ou em declarações de atrizes que frisam sua participação em filmes eróticos, nunca pornográficos. É exatamente na dicotomia valorativa erótico/pornográfico que surge a primeira discriminação. Diante de duas formas de estruturar discursos sobre o mesmo tema vem embutido o julgamento, e "feito e vulgar" passam a ser atributos do

pornográfico, enquanto "belo e artístico" ficam reservados para o erótico. Para complementar a condenação estética, o veredicto político: a pornografia seria um dos pilares da mistificação capitalista, além de duplamente culpada por aviltar as relações de trabalho no campo cinematográfico, já que deterioraria as produções recorrendo aos baixos custos. As duas posturas acabam é por carregar água para posturas puritanas, sofisticando os argumentos conforme o interlocutor a atingir.

Talvez mais proveitoso do que girar abstratamente em torno da repressão ou não do discurso sobre o sexo, ou dos efeitos perversos do pornô e do erótico, seja tentar penetrar esta produção americana que atinge as telas brasileiras, procurando ver como se manifesta nestes filmes uma construção de sexualidade. E buscar depois fazer o mesmo percurso, com a necessária relativização, com os produtores culturais que aqui se movem em terreno análogo.

Do humor à aspepsia

Os três filmes de Damiano cobrem um amplo espectro de possibilidades do cinema pornô. Da bem-sucedida fórmula que fundiu pornografia e humor em *Garganta Profunda*, o diretor caminhou para uma estranha mistura de cenas asfixiantes — o lento e frio suicídio, ou o maluco final — com um desempenho visceral de Georgina Spelvin em *O Diabo na Carne* de Miss Jones. Para coroar o processo, Damiano foi aportar numa pretendida sofisticação, de olho em novos públicos, com *Joana*. A preocupação norteadora é esmiuçar mais e mais os atos sexuais, seja explorando os diálogos — uma constante "irradiação do jogo" em *Miss Jones* — ou as possibilidades do primeiro plano e detalhe em *Joana*. O que já foi chamado de "efeito genital" do pornô, a utilização exaustiva do primeiro plano isolando os órgãos sexuais do

corpo, atinge um limite em *Joana*, e contrariamente ao esperado o filme passa uma sensação de frieza, uma profusão de órgãos detalhados e sem vida. Um elemento adicional, que involuntariamente torna asséptico e neutralizado o proibido, é a insistência nos órgãos femininos raspados — Linda Lovelace durante todo o filme, e o ritual de raspagem de Joana — que com o desejo de mostrar e excitar sempre mais acaba por exercer um contraditório controle pelo desvendamento total.

É evidente que esses filmes sabem com quem estão falando: seu alvo é o público masculino, ávido por uma fantasiada mulher insaciável, pronta a satisfazer todos os seus desejos. Os artifícios de Damiano para um perfeito diálogo com este público vão da bem-humorada invenção anatômica em *Garganta*, até a esdrúxula idéia do diabo em *Miss Jones*, ou a romântica e cega submissão de Joana. Mas a homenagem máxima ao público vem da glorificação da ejaculação, que deve sempre ser constatada em primeiro plano. Em *Miss Jones* uma solução nova: é a personagem que exige, como se isto aumentasse seu prazer, que os parceiros gozem fora, trazendo assim um reforço adicional para o orgulho masculino em ver o esperma confirmatório do orgasmo. Por outro lado, pouco importam as expressões de prazer dos personagens masculinos na hora do orgasmo, e só com dificuldades vislumbramos seus rostos nas relações com Georgina Spelvin.

Outro aspecto recorrente nos três filmes é a obsessão pela *fellatio* que sempre assola o pornô. Pedra de toque em *Garganta*, uma felação em série em vários parceiros é uma das consequências centrais de *Joana*, a iluminação e o fundo negro procurando ressaltar ao extremo a explosão do esperma em sua boca. E no mesmo filme o diretor ousa ainda mais — uma cena de felação entre dois homens. As análises do pornô arriscam que esta fixação funcionaria como um substituto da envergonhada e culposa masturbação desejada pelo público masculino. Assim, a masturbação viria enrustida e legitimada pelo outro, sempre subserviente ao falo que é o centro das

relações. E Miss Jones pede mais, extasiada, após sua primeira experiência completa de feação, enquanto para Linda Lovelace esta é a única forma de obter prazer, personificando portanto um ideal em termos de realização da fantasia masturbatória masculina.

Estes são alguns traços que atravessam não somente os filmes de Damiano — que aliás trazem sempre a preocupação com uma marca de autor — mas todos os pornô, compondo uma visão específica de sexualidade que passa pela fetichização dos corpos reduzidos aos órgãos sexuais e orifícios; e em que a preocupação central não é nunca um prazer mais globalizante dos parceiros mas a louvação da ejaculação. São filmes que acabam por articular a inverossimilhança com a reprodução mais bruta possível da realidade, uma realidade que deve aparecer detalhada, microscópica. Como resultado um espetáculo que traz para o interior controlado das salas escuras um eterno reprimido e rechaçado, e que irrompe pondo em xeque a narrativa clássica do cinema ou, como disse Philip Sollers, marcando, sem perceber e pretender, os limites da representação cinematográfica.

Nenhuma nudez será castigada

E por aqui, como vem caminhando a produção que prioriza a temática sexual? Obviamente não pretendo nem esgotar nem esboçar uma tipologia da produção recente, tarefa para estudos mais cuidadosos, mas sim me deter em alguns filmes que escolho movido por duas razões: a eficácia deles junto ao público, e aí me preocupa o tipo de diálogo que procuram estabelecer com o espectador; e o impacto e reações que vivenciei ao ver determinadas produções.

Tudo começou no início da década passada, quando uma enxurrada de comédias girando em torno de sexo foram inundando o mercado, e sob repressão tivemos milimétricas evoluções em termos do que era permitido mostrar. Ainda me lembro de diretores da Boca comentando naquela época que determinado filme tinha sessenta minutos cronometrados de seios da atriz principal à mostra, e que até para escovar os dentes a personagem aparecia semidespida. Desse período de quase inocência, já criticado à exaustão pelo amontoado de estereótipos cristalizados em relação à mulher e ao homossexual, caminhamos para os anos 80, quando as esperanças de um recuo definitivo da censura fizeram as ausadas aparecerem a uma velocidade cada vez maior.

Um filme vai então romper as barreiras do permitido, e como recompensa catalisar 1,5 milhão de espectadores em 1980 — *A Noite das Taras*, três episódios de John Doo, Ody Fraga e David Cardoso. E como *A Noite* avança, rumando para o pornô? Simples. Talvez pela primeira vez conjugava-se habilidosamente determinados enredos, a utilização de planos frontais dos sexos dos atores, e uma linguagem que visava ao público popular ("linguagem chula" conforme a censura indignada). No episódio mais sacana, dirigido por David Cardoso, narrava-se uma história policial que conseguia transcorrer a maior parte do tempo na cama, e aos diálogos recheados de gíria adicionavam-se enquadramentos que faziam a plástica em forma de violão de Matilde Mastrangi "crescer" e ocupar toda a tela, causando *frissons* na plateia. E o grau de excitação do público aumentava ainda mais ao vê-la sodomizada, numa sequência construída detalhadamente para fugar o espectador, não faltando nem mesmo a *gag* grossa do ator lubrificando o pênis com uma cuspidinha. O filme parece ter conseguido uma sintonia total com o público exatamente por ter inserido elementos que só posteriormente vão aparecer nos filmes *hard-core*, sendo que o episódio de Ody Fraga utilizava fotografia e história talhados para qualquer pornô. Além disso, *A Noite* é um depositário de tudo que se considera como as preferências sexuais do brasileiro, uma construção de sexualidade portanto bem ancorada no senso comum.

David Cardoso percebe que está no caminho da mina, e tenta avançar com *As Seis Mulheres de Adão* (81). Utiliza agora um pênis de borracha que, enquadrado em primeiro plano, deixa o espectador perceber até mesmo as nervações, apesar de velado por uma pequena sunga. Repete-se a fórmula exitosa da sodomia que havia causado furor no filme anterior, mas a fixação principal passa a ser o sexo de David Cardoso, parecendo querer forçar caminhar para o pornô explícito que faz do falo o seu centro de atenção. Os tempos eram de maior

tolerância, e a produção da Boca deitou e rolou, a imaginação correndo solta e chegando a roçar o sexo explícito sem atingi-lo, o "efeito genital" permanecendo latente sem poder emergir.

Dai para o *hard-core* era um passo, e alguns tentaram isto na Boca ainda em 1981. *Fome de Sexo*, de Ody Fraga, é a produção melhor elaborada, e curiosamente cria uma variação específica de pornô: um filme de sexo explícito que pára exatamente no limite da ejaculação. As relações são reais mas os orgasmos não são "comprovados" pela ejaculação, furando a máxima do pornô que é conferir estatuto privilegiado para a imagem do esperma. E ainda mais, *Fome de Sexo*, além de ter uma narrativa relativamente bem amarrada, arriscava um final sem mensagem moralista, o que ocasionou problemas adicionais na censura. O filme acabou chegando às telas com vários cortes e um final refilmando, mas o importante é que a ação desordenada da censura condicionava de forma particular os movimentos do filme pornográfico brasileiro.

E quase desnecessário apontar que estes filmes estão atravessados por posturas conservadoras. De forma hábil vão se articulando elementos que reforçam um determinado imaginário sexual: a sodomia sempre vista como dominação do outro — o medo, a dor ou a concessão feminina visando a alguma vantagem são constantes; o diálogo manipulador com o popular, que extravasa o campo sexual e atinge forma de comportamento como as cenas de refeições em filmes de Ody Fraga, onde sublinha-se a grossura num jogo de agressão e aproximação com o espectador; a narcisista atração pelo tamanho do pênis.

Mais interessante é notar como surgiu com estes filmes um tipo de produção que ficou num incômodo lusco-fusco, oscilando entre o inocente cinema erótico da década anterior e o pornô estrangeiro. Nasceu uma espécie de "protopornô", limitado tanto em termos de levar às últimas consequências as filmagens das cenas de sexo, quanto em romper a linguagem cinematográfica. São filmes que caminham no fio da navalha, e que com alguns cortes tornam-se suportáveis para a censura, sem perder a sua estruturação. No limite acabaram por cumprir a inglória tarefa de preparar a transição para o pornográfico, e tiveram que recuar na hora do bem-bom, pois os pornô americanos de Damiano só penetraram no mercado devido à posição de força dos exibidores e distribuidores, que utilizaram recursos legais que não servem para o filme brasileiro.

A resposta deste cinema encurralado foi rápida e está no último filme de David Cardoso — o leve *Noite das Taras* n° 2 (83). Num revelador episódio dirigido por Ody Fraga, o personagem principal é uma paródia do próprio ator-produtor David Cardoso. A história é um assalto de mulheres à residência do ator, e um curioso movimento a ironia e o humor passam a soar como um defensivo e impotente protesto. Como em outros momentos do cinema brasileiro, aqui uma autoparódia aparece como a reação possível de um cinema impedido de chegar ao pornô total. Agora, a insistência no tamanho de seu pênis — e não pode mais aparecer o pênis de borracha de *As Seis Mulheres de Adão* — é o que resta a David Cardoso para continuar afirmando uma pretensa superioridade do produto nacional. Na verdade, estamos diante de uma tentativa agônica de um cinema definitivamente abalado pelo produto estrangeiro.

Se estes filmes comandam um setor de produção da Boca, sempre perseguindo fórmulas para agarrar o espectador e maximizar os lucros, ao deslocarmos o foco para outros produtores culturais imersos na mesma estrutura de produção, vamos encontrar obras que caminham em sentido contrário em termos de construção de sexualidade. Penso principalmente nos filmes de Carlos Reichenbach, um diretor de atuação mais regular, mas poderia também tomar como paradigma a jovem dupla José Antônio Garcia e Icaro Martins, do excelente *O Olho Mágico do Amor*.

Subvertendo a pornografia

Império do Desejo (81) de Reichenbach, produzido por um chefe da Boca como A. P. Galante, vai utilizar os mesmos atores e técnicos deste centro produtor, mas situa-se a quilômetros de distância de tudo que foi dito

para os outros filmes. Dos cuidados com a fotografia, clara e cristalina, refletindo o alto astral que domina a produção, até a sofisticada trilha sonora que utiliza principalmente antigas canções americanas, o que temos é a presença de um autor cuidadoso, preocupado em deixar sua marca registrada na obra. A narrativa, quando quebrada, não se submete à inserção forçada de cenas de sexo mas é o resultado de um moderno trabalho de elaboração da linguagem cinematográfica, e o filme é um mosaico composto de citações de vários filmes estrangeiros e do cinema marginal paulista — estão presentes personagens saídos do clássico *Bang-Bang* (71) de Andrea Tonacci, ou sequências de *A Mulher de Todos* (69) de Sganzerla.

E no terreno da sexualidade Reichenbach também não capitula. As angulações procuram não isolar órgãos para fetichizá-los, mas sim compor os afetos dos personagens. Um detalhe do seio de Meiry Vieira serve então para criar um momento de aproximação entre duas mulheres, timidez e desejo fundindo-se, tirando o espectador masculino do centro das preocupações, algo pouco usual nos filmes do gênero. Mas o rompimento do diálogo com o machista espectador de pornô vai ter seu momento máximo: numa cena violenta, um personagem boçal e arrivista obriga Marcia Fraga — que compõe com Roberto Miranda um casal de remanescentes da contracultura, personagens positivados pelo diretor — à feação e sodomia, numa sequência que parece talhada para conseguir a empatia de determinado público. A composição exagerada do personagem e a "solução" que vem em seguida desmontam e frustram qualquer possível identificação: um poeta pirado e justiciero elimina o personagem a porretadas, deixando um rastro de desconcerto na plateia.

Mas é com *Amor, Palavra Prostituta* (82) que Carlos Reichenbach vai cristalizar com maior nitidez sua postura diante da interação corpos-afeto-sexualidade. Num filme de clima estranho e obsessivo, que embaralha personagens urbanos e modernos — a história desenrola-se centrada em medíocres funcionários do setor de informática e de um insólito casal: Fernando (Orlando Parolini), um intelectual marginalizado, e Rita (Patrícia Scalvi), uma operária têxtil —, o que intriga e fascina é a habilidade do diretor em criar uma obra carregada de complexas subjetividades.

Aqui só me interessa marcar a força de transgressão da sequência final do filme, quando o *flâneur* Fernando cuida de Lilita (Alvamar Tadei), vítima de um aborto mal-sucedido. E vem a cena que tanto choca: um banho de Lilita, o belo corpo de Alvamar Tadei lentamente ensaboador por Fernando, a câmara acariciando suavemente o corpo nu até atingir o ponto erótico, transgressor — um fio de sangue que escorre, tingindo a água, do sexo da personagem. Um momento único irradiando a energia que vem do amálgama de afeto, solidariedade e dilaceração física e psíquica dos personagens. Escândalo. A censura não aceitava de forma nenhuma a cena. O pênis duro de David Cardoso ou as cenas de sodomia conduzidas pelo macho dominador de outros filmes, tudo bem. Inaceitável é fazer emergir um outro eterno proibido — a característica de natureza que faz deslizar a sexualidade feminina para fora do terreno controlado da cultura. O fantasma do sangue menstrual, sempre cercado de tabus e interdições em todas as culturas, ressurge aqui sob outra forma, e somado com afeto aguçou os temores.

Os filmes de Reichenbach servem para mostrar a complexidade, as tensões que atravessam o campo cinematográfico, mesmo quando isolamos um setor que faz do sexo a alavanca para conseguir uma boa receptividade do público. A postura não é nova, e no cinema europeu tivemos vários diretores procurando subverter o pornô. É no entanto significativa, pois mostra como através das formas de produção da Boca é possível erigir uma visão de sexualidade que põe no centro da tela subjetividades inteiras.

Com a invasão pornô, que parece agora ser definitiva, deveremos assistir ao redirecionamento dessa produção que desenvolveu-se num perigoso terreno movediço, sempre seguindo os passos inesperados da censura. De Ody Fraga a Carlos Reichenbach, vamos ver quais serão os lances dos produtores culturais nesse jogo político que resulta na montagem de sexualidades através do cinema. ■

JOSÉ MARIO ORTIZ RAMOS é professor do Departamento de Antropologia e do Curso de Jornalismo da PUC-SP, autor de "Cinema, Estado e Lutas Culturais (Anos 50/60/70)", a sair pela Editora Paz e Terra.

Filmar o corpo para falar do espírito

Heitor CAPUZZO

Estreou nesta semana em São Paulo, no cine Windsor, o último longa-metragem do cineasta paulista Carlos Reichenbach, autor, no sentido maior da palavra, de uma filmografia exemplar que reflete os principais momentos de uma cinematografia contraditória, crítica e sobretudo forte, apesar das inúmeras crises que envolvem a produção brasileira.

Extremos do prazer, produção de 1983, é uma síntese das principais preocupações do realizador, onde mesmo com escassos recursos consegue extrair o melhor momento de sua trajetória brilhante no cinema paulista. Intimamente vinculado com a chamada produção de baixo custo, Carlos Reichenbach sempre trabalhou no eixo de produção conhecido como a boca do lixo.

Seus filmes foram realizados com os profissionais que pertencem a esse estilo de produção, apressada, extremamente vinculada com o imediatismo dos circuitos de exibição, onde o gênero da pornochanchada e do filme erótico é a grande arma para a continuidade de uma cinematografia pouco ortodoxa. Quase sempre relegada a plano inferior pela pouca elaboração dos seus títulos, a cinematografia desenvolvida pela boca do lixo não conseguiu intimidar a obra de Carlos Reichenbach, pelo contrário, foi justamente a precariedade de recursos e os valores simplórios desse ciclo que o realizador conseguiu fundir numa obra que revela o subterrâneo paulista com rigor e exatidão.

A filmografia de Carlos Reichenbach é composta por onze longas-metragens e três curtas. *As libertinas*, *Audácia* (episódio *A badaladíssima dos trópicos contra os picaretas do sexo*) *Lilium M - Confissões Amoris*, *Sede de amor*, *A ilha dos prazeres proibidos*, *O império do desejo*, *Amor palavra prostituta*, *Paraíso Proibido*, *As safadas* (episódio *A rainha do filme*) e *Extremos do Prazer* constituem os títulos mais autorais, além de uma comédia infanto-juvenil *Corrida em busca do amor*, todos na área do longa-metragem.

Competição desleal

No curta-metragem Carlos Reichenbach realizou *Sonhos de Vida*, *Sangue corsário*, *O M da minha mão*. A falta de recursos pode ser exemplificada com a produção atualmente em exibição, *Extremos do prazer*. Realizado em apenas três semanas (o tempo normal de filmagem é oito semanas) com a ridícula quantidade de 22 latas de negativo (quando o mínimo razoável é 40 latas) mesmo assim resultou num dos trabalhos de melhor acabamento do cineasta, que

também acumula a função de direção de fotografia.

Extremos do prazer está sendo lançado apenas numa sala, embora na próxima semana consiga abrir circuito maior. Segundo seu realizador, isso só foi possível graças à intervenção dos filmes pornográficos que os mandados judiciais estão liberando à revelia da censura federal. De origem estrangeira, esses sub-produtos competem deslealmente com o similar brasileiro, mesmo porque pertencem ao gênero *hardcore*, ou seja, possuem seqüências de *sexo expósito*, segundo denominação criada pela censura federal.

A produção brasileira não ousa tanto, procurando um gênero intermediário, pois o risco de proibição pela censura poderá levar à quebra de caixa. Portanto esses filmes que a boca do lixo produz são mais leves nas suas seqüências eróticas, tendo recebido o rótulo de *softcore*.

Nas próximas semanas o filme de Carlos Reichenbach, entrará em cartaz na região: no cine São Bernardo. *Extremos do prazer* é dividido basicamente em três grandes blocos. Um casal resolve passar o fim de semana em sua casa de campo e convidam outro casal para acompanhá-los. Lá vive um ex-professor universitário, cassado e auto-exilado nos anos 70, solitário e traumatizado com o suposto suicídio de sua esposa, ativista política.

Três gerações

Desse agrupamento heterogêneo concentrado num único local, além da chegada posterior de um casal jovem, o realizador traça um contundente painel sobre três gerações que a partir dos anos 60 interpretam e procuram de forma distinta sobreviver ao impasse que o Brasil tem vivido nos últimos anos.

O casal proprietário do local é composto de um ex-integrante da UNE que se acostumou com o conforto de um casamento abastado. Sua esposa procura compensar sua falta de opções com uma desenfreada necessidade sexual. Ambos convidam para o fim de semana uma garota desquitada, fruto da geração que frequentou os divs de analistas para resolver os conflitos de teorias nunca colocadas em prática.

Para completar o ambiente, o casal convidou também um jovem administrador de empresas, fruto da geração que pretende levar vantagem em tudo. Mais positivista do que positivo, esse jovem é grosseiro, prático, onde o sucesso a qualquer custo é sua meta. Um exemplo marcante da tecnocracia.

Com os dois casais e o ex-professor, Reichenbach desenvolve o primeiro bloco, onde todos procuram se inter-relacionar e reconhecer o



Extremos do Prazer, 11º longa-metragem de Carlos Reichenbach

ambiente. Desde cedo as arestas são agravadas, pois é claro que a heterogeneidade dos personagens possibilitam muitos conflitos paralelos. No segundo bloco, o primeiro casal deixa os três personagens restantes sozinhos. O executivo tecnocrata irá conquistar através da força e da praticidade de sua argumentação o confuso espaço da jovem desquitada, forçando um envolvimento emocional precoce.

Sem "ismos"

Mas é no terceiro bloco que a subversão ocorre em todos os sentidos. Um casal jovem surge, ela filha do ex-professor, e com isso explodem as principais contradições do grupo. Reichenbach define seus personagens como os vitimados pela revolução (o ex-professor e sua esposa), os filhos da revolução (o casal proprietário do imóvel e a jovem desquitada e seu amante tecnocrata) e os netos da revolução (o casal jovem).

É na primeira geração que o cineasta mais se identifica. A impotência, a solidão, a desesperança, a eterna fuga dos valores fascistas, fazem do ex-professor um símbolo de uma geração truncada nos seus principais anseios. A rebeldia foi sufocada e com isso a apatia invadiu um espaço demasiadamente significativo.

A segunda geração é constituída por personagens que se omitiram por um conforto maior. A jovem desquitada só consegue articular uma ação conceitual, o tecnocrata é símbolo da geração decorrente do acordo MEC-USAID. O casal proprietário aburguesou-se e tem como único objetivo desfrutar de seus bens materiais.

Já o casal mais jovem é praticamente extemporâneo, pois representam o retorno da rebeldia. Representam uma geração sem os mesmos "ismos" que durante os anos 70 sufocaram a jovem desquitada. Muito mais



Extremos do Prazer, 11º longa-metragem de Carlos Reichenbach

instintivos do que racionalistas, procuram a mesma rebeldia que a revolução soube esgotar.

Nova corrente

Mas a angústia maior do filme de Reichenbach, no fundo pertence a todos os personagens, que de certa forma fazem concessões constantes, pois o mundo moderno parece exigir a impossibilidade de se conviver serenamente com uma ideologia. Todos estão isolados e procurando falsas saídas. Entre as dezenas de citações importantes que o realizador extrai de teóricos e artistas como Claudio Willer, Kropotkin, Kierkegaard, Svevo, Blake, Wilde, Marcuse, Camus, Lennon, Hemingway e tantos outros, deve-se ressaltar o momento em que

o professor afirma que é necessário encontrar para que se possa perder mais uma vez e perder mais uma vez.

Extremos do prazer lembra muito mais seus diversos mentores literários do que as influências do próprio cinema que Reichenbach admira. Mas de qualquer forma são antológicas as citações *godardianas* principalmente de *A Chinesa* e *Pierrot le fou*. O curioso e gratificante é que toda essa carga cultural em momento algum desrespeita a dramaturgia do cinema paulista da boca do lixo.

Foi no pior exemplo de produção artística que Reichenbach conseguiu seus principais momentos. *Extremos do prazer* não só é um dos melhores filmes de todos os tempos da produção brasileira, como também demonstra claramente que Reichenbach nunca esteve tão próximo de uma nova corrente que o cinema brasileiro poderá oferecer ao mundo. Reichenbach foi o único cineasta no Brasil que entendeu Humberto Mauro, Cinédia, Vera Cruz, Cinema Novo, Udirgrudi, Cinema Erótico Paulista, além dos principais filmes da produção via recursos estatais.

Extremos do prazer é a síntese de todas essas tendências, resultado num dos filmes mais baratos já produzidos no Brasil que consegue aglutinar, numa mesma sessão, os principais problemas e impasses culturais desse país, para uma plateia que pretende verificar apenas uma produção escapista, como a que frequentam o cine Windsor em São Paulo. Vale dizer que o filme está tendo uma excelente carreira comercial com esse

público já cinematograficamente viciado. Uma prova insofismável que seu discurso intelectual não é elitista e que sua simplicidade está longe da limeridade do cinema didático-político de realizadores como *Gravas*, *Montaldo*, *Petri* e tantos outros.

É justamente no lixo de uma cultura dominada por sub-produtos que Reichenbach romanticamente redescobre os principais momentos da literatura existencialista mundial e consegue reinterpretá-la sociologicamente para uma plateia extasiada com *Django*, *Kung-Fu* e *Sonia Braga*. Se alguém algum dia pretendeu propor caminhos para a elaboração de um cinema popular e ainda não descobriu a filmografia de Reichenbach, certamente deverá ainda estar elocubrando em torno do vazio.

Parece que esse é o mal de grande parte da crítica especializada que não descobriu em Reichenbach muito mais do que um cineasta original e anárquico, pois *Extremos do prazer* é o maior fenômeno cinematográfico brasileiro dos últimos tempos.

DIÁRIO
DO GRANDE ABC

Caderno
8 páginas **B**

Sábado,
4 de fevereiro de 1984

Reichenbach fils ou le porno tropical

... The Boys from Feng-Kuei. Hou Hsiao-Hsien, jeune réalisateur taïwanais, n'est peut-être pas le prochain Visconti, mais sa façon platement néo-réaliste de filmer les aventures d'une bande de jeunes gens désœuvrés, vaguement voyous, dans cette période un peu bête de l'adolescence où tout change à une vitesse folle, produit des effets très attachants. Surtout, cette fiction d'apprentissage (le héros va à la ville, rencontre une fille, mais ne lui avouera jamais son amour), est plus documentaire que le meilleur documentaire sur Taïwan : la façon dont les adolescents s'habillent, parlent, marchent, se regardent, se taisent, nous surprend mille fois plus que des images de Chine Pop (toujours les mêmes d'ailleurs). A quand une rétrospective du cinéma de Taïwan ?

Rulz, Sarmiento. Alors que Raoul Ruiz présentait ses derniers méfaits cinématographiques, Manuel à l'île des Merveilles, trois super histoires pour enfants, sa femme et monteuse Valeria Sarmiento créait la surprise avec un film plus ruizien qu'un Ruiz. Une énigme que ce *Noire Mariage*, co-écrit avec R.R., et qui raconte l'envoûtante histoire d'une fillette qui change de père. Elle tombe amoureuse de celui qui l'élève, mais, sitôt réprimandée par ce faux-père (à cause de l'amour passablement sexuel qu'elle lui porte), elle décide de ne plus avoir avec lui que des rapports père-fille. Elle grandit et c'est autour de leur amour impossible, censuré par cette sorte de scène primitive, que va s'échafauder un échange ardent de sentiments démesurés, de désirs brûlants, d'attente. Tout est parfait dans *Noire Mariage* : le jeu sec et poétique de l'actrice-fillette, les rondeurs lascives de l'actrice-jeune-fille (Nadège Clair), la brutalité butée du faux Papa (Nicolas Silberg, plus Sean Connery-viril que jamais, avec sa moumoute), la musique mankiewicz-mélodramatique de Jorge Arriagada et jusqu'à la moindre nuance de mise en scène. On a envie de dire : c'est le plus beau Ruiz depuis des années. Mais peut-être, après tout, a-t-il besoin de se retirer de ses propres films pour les achever complètement ? Il constituerait ainsi une usine à

Une douzaine de films de Nelson Pereira dos Santos (couvrant la période 1955/84), un Carlos Diegues rare de 1977, le très beau *Um Homem marcado para morrer* d'Eduardo Coutinho (qui remporta le Grand Prix au Festival de Rio) : le Brésil était très bien représenté à Rotterdam.

Mais ce sont deux films d'un cinéaste de São Paulo, Carlos Oscar Reichenbach « *filho* » (fils), qui faisaient l'événement. En effet, s'il est une figure-culte de São Paulo, ni lui ni ses films n'avaient pour ainsi dire quitté le Brésil. En les voyant, on est pris de vertige : c'est comme si une branche du « *cinéma novo* » avait poussé depuis quinze ans, dont nous ignorions complètement l'existence.

En effet, loin de Rio et de ses cinéastes-exportables (via Embrafilmm), des sortes de cousins ennemis naissaient au cinéma, sortant pour la première fois d'une Ecole, la première au Brésil, et ne se réclamant que de Glauber Rocha, Fritz Lang période américaine, Godard, et du cinéma japonais qu'ils connaissent par cœur (Reichenbach a vu ses premiers Ozu en 1960 et cite comme principales influences, outre le poète Oswald de Andrade : Imamura, Yasuzo Masamura, et surtout Eizo Sugawa).

On imagine que l'addition de toutes ces composantes, à laquelle il faut encore ajouter l'hyper-technicité (Reichenbach est chef-opérateur de tous ses films, il a signé la photo d'une trentaine d'autres et travaillé dans la publicité) et le recul critique (il a été journaliste de cinéma, notamment au quotidien japonais *Sao Paulo Shin-bum*), toutes ces composantes for-



Peter Vandenberg

ment un cinéma dont le moins qu'on puisse dire est qu'il n'est pas simple.

Lillian M. Confessions amoureuses (1975) se présente comme le récit éclaté (« un film sur le cinéma qui ne parle pas de cinéma ») de la vie amoureuse d'une fille de la campagne. De sa vie érotique, plutôt : baignée bestialement par un mari frustré, séduite par un représentant de commerce, elle devient successivement la concubine d'un riche homme d'affaires, la maîtresse d'un Allemand sadique (tortures à l'électricité, scènes de chasse à la femelle), la compagne d'un guérillero-gangster tuberculeux

et, finalement, « l'épouse » d'un fonctionnaire modèle dont le fantasme est de faire de chaque prostituée qu'il rencontre une véritable ménagère. Mais elle ne s'arrête pas là, et le film finira sur un véritable point d'interrogation. Divisé en chapitres, *Lillian M.* est aussi entrecoupé de confidences de l'héroïne-actrice à un preneur de son noir, et certaines scènes sont rejouées plusieurs fois, à chaque fois avec une variante. Ainsi, à la troisième « *confession* » du riche homme d'affaires obèse, alors que l'héroïne est assise dos à la mer (une vraie « transparence »), deux ou trois danseurs se mettent-ils à envahir progressivement la scène, au rythme d'une chanson de Joe Cocker, pendant que la caméra virtuose zoom et rezoom de tous les côtés.

Sarcastique, violent, coloré, *hard*, le cinéma de Reichenbach ressemble à du Fassbinder expérimental, version tropicalo-vulgaire. S'y ajoute un penchant pour la chansonnette ringarde (Aznavor en anglais, par exemple), et un art pince-sans-rire de la confession autobiographique qui fait irrésistiblement penser au meilleur Moullet.

Reichenbach dit faire partie d'un groupe de cinéastes de São Paulo (Anna Carolina, João Callegare, etc.) qui formèrent (entre 1967 et 1971) un véritable mouvement, hélas peu connu hors du Brésil. Alors qu'il s'apprête à réaliser son premier film pour Embrafilmm (il tourne en mars pour deux/trois fois ses budgets précédents), il espère que la présence à Rotterdam de ses propres films incitera des organisateurs de festivals curieux à se pencher sur cette mystérieuse Ecole de São Paulo.

Ce qu'il nous en a dit (cosmopolitisme hispano-italo-arabo-nippon, influence du cinéma populaire brésilien des années trente, le « *Chanchada* », qui a donné son nom à une nouvelle vague de cinéma porno soft : Reichenbach lui-même en a réalisé un qui a été un gros succès commercial), nous excite beaucoup. D'autant plus que l'évolution de Reichenbach, si l'on en juge par *Amour, parole prostituée* (réalisé six ans plus tard, en 1981), paraît se faire dans le sens d'une rigueur presque mystique et d'une fidélité délirante à ses propres thèmes : c'est le calvaire de quatre personnages, un intellectuel qui n'arrête pas de réfléchir, un séducteur sûr de lui (« *Regarde ma bite, comme elle est grosse, c'est la force, c'est ça que tu aimes* »), ainsi que leurs deux femmes, encore plus paumées. L'une s'acoquine avec un vieil industriel impuissant, tandis que l'autre avorte avec force hémorragies, obligeant le doux intello à jouer l'infirmière douloureuse et sulpicienne. Tout cela sur fond de moralité outragée et de perversité petite-bourgeoise sur-bunuelienne : la mère du séducteur pauvre allant jusqu'à allumer un cigare pendant que son fils baise la riche fille du patron, dans sa propre maison.

On dit un bien fou de *L'Empire du désir* (1980), mais c'est évidemment l'œuvre entière de Carlos Oscar Reichenbach fils (huit longs-métrages depuis 1971, et des innombrables courts depuis 1968) qu'il est urgent, aujourd'hui, de faire venir en Europe. Pour notre connaissance, bien sûr, mais surtout pour notre plaisir.

L. S.

Sao Paulo, le nouveau cinéma novo

Hier, nous donnions des nouvelles du festival de Rio. Mais c'est dans la ville rivale, à Sao Paulo, que les cinéastes brésiliens témoignent d'une belle vitalité. Carlos Reichenbach fils et Ana Carolina nous parlent de l'autre cinéma brésilien.

Depuis Rotterdam, les cinéastes de Sao Paulo ont fait une double percée. A Aniênis puis à la Cinéma-thèque. Les bizarres *porno chanchadas* (soft) de Carlos Reichenbach fils et les délires iconoclastes d'Ana Carolina ont pu être découverts. Avec les films du premier (*Lilian M. rapport confidentiel* (1975), *Amor, palavra prostituta* (1981), et *Extremos do prazer* (1984) font passer d'un Fassbinder chaud et sexy à un cinéma satirique et fauché (entre un Rohmer épicié et un Godard classé X). Avec ceux de la seconde, ce sont les trépas qui se révoltent. *Mar de rosas* et *Trips de Coracao* n'en manquent pas (de tripe). Nous avons trouvé que le dialogue avec les cinéastes « paulistes » valait d'être retranscrit.

LIBERATION.— Comment est né le groupe de cinéastes de Sao Paulo?

CARLOS REICHENBACH.— Il faut revenir aux années 50. Sao Paulo, capitale économique du Brésil a connu alors une expérience assez amère en matière de cinéma. Un immigrant italien, Franco Zampari, y a construit de gigantesques studios, les studios Vera Cruz, une sorte de Cinecittà. Il y a fait venir des techniciens américains et des réalisateurs italiens comme Fabio Carpi. Mais cette tentative s'est soldée par un échec qui a pesé lourd. Quand le *Cinema Novo* est apparu, Sao Paulo est restée à l'écart. D'autant que les leaders du nouveau courant méprisaient la capitale industrielle qu'ils considéraient comme une sorte de Babylone capitaliste. Et puis, de tout temps, il a existé une grande animosité entre Cariocas et Paulistes.

ANA CAROLINA.— Nous, qui

sommes venus après, nous appartenons à une génération de transition. Nous avons été les premiers à suivre les cours de l'école de cinéma de Sao Paulo créée par les Jésuites. Une école dont le cursus était assez anarchique. La partie la plus dynamique de la jeune intelligentsia pauliste de l'époque s'est retrouvée dans cette école.

Ensuite, il y eut un vide créé par les accords entre le MEC (ministère de l'Education et de la Culture) et l'USI américaine, qui ont bouleversé les universités en balayant l'éducation humaniste, libérale, à l'euro-péenne dont nous sommes les derniers à avoir bénéficié. Après nous, ce fut le déluge d'une conception technocratique, typique de la dictature militaire.

C.R.— Conscients de n'être qu'une génération de transition, nous avons fait, surtout au début, des films chaotiques qui reflétaient notre angoisse permanente...

A.C.— L'angoisse d'une jeunesse qui avait des projets politiques et culturels, qui a cru pouvoir intervenir dans la vie du pays et qui a vu ses espoirs s'écrouler avec la dictature...

C.R.— La génération des doutes, celle dont le slogan, encore aujourd'hui, est : « Je ne sais pas ce que je veux ; je sais seulement ce que je ne veux pas. » Sur le plan du cinéma, nous nous référons au *Cinema Novo* et aux Cahiers du cinéma. Mais, trop individualistes, nous ne formions pas un vrai mouvement.

A.C.— Plutôt une bande de voyous. Moi, par exemple, je n'étais nullement « cinéphile ». J'avais d'ailleurs commencé des études de médecine et je me suis tournée vers le cinéma,

attirée par une vie que je croyais plus facile. J'ai fait mes premières armes en 1967, comme script-girl. Ensuite, j'ai gagné un concours de la commission d'Etat du cinéma, c'était l'époque de Castello-Branco, la meilleure période du régime militaire. L'article 5 garantissait encore les droits constitutionnels ; des mouvements politiques, des partis existaient encore ; nous subissions l'influence du 1968 européen. Nous acceptions tous l'argent du pouvoir militaire pour faire des films révolutionnaires qui, d'ailleurs, n'avaient pas de public. Et puis l'état-major a mis au point ses plans sinistres. En 69, je me suis retrouvée en prison pour trois ans à cause d'un film dans lequel il y avait une scène en espagnol. Ils ont décidé qu'il avait été financé par Cuba. Je n'ai retrouvé du travail qu'en 1974 pour un documentaire sur Getulio Vargas, le Peron brésilien. Et j'ai commencé à rencontrer le public.

C.R.— Ma vie professionnelle a progressé en sens inverse. Alors que tout le monde faisait des films progressistes en participation, j'ai négocié avec des producteurs commerciaux. C'était en 68-69 ; il existait alors un fort mouvement culturel chez nous, le *tropicalisme* : cocotiers et cul. Une façon de retourner, en riant, les clichés sur le Brésil. Mêle à la *Cafona*, l'esthétique du mauvais goût, ça donnait *Macunaima* de De André avec Grande Otelo. Puis ce fut l'époque de l'anthropophagisme celle de *Il était bon mon petit Français*.

A.C.— Un anthropophagisme qui s'est malheureusement transformé pour beaucoup de créateurs brésiliens, en autophagie, une autodestruction qui a cassé les meilleurs d'entre nous, ceux qui n'ont pas su se battre dans un environnement hostile quand les tendances les plus répressives du pouvoir militaire ont pris le pouvoir avec ce fils de pute de Medici et ensuite avec Geisel.

C.R.— Je ne suis pas d'accord. Glauber Rocha disait qu'avec Geisel, étaient apparus les seuls moments de liberté des années 70.

A.C.— Il s'est trompé. Geisel, en fondant *Embrasil* a fait la pire des saloperies qui soit. D'ailleurs, Glauber en est mort.

C.R.— Ana est une intellectuelle très politique. Moi, je suis le seul cinéaste de ma génération dont la formation intellectuelle est uniquement cinématographique. A douze ans, j'étais déjà un rat de cinémathèque. Je suis tombé amoureux du cinéma en voyant *Le Tombeau hindou* de Fritz Lang. Lang a prouvé dans sa période américaine qu'on pouvait faire des films commerciaux dans un système très rigide sans se renier. Les Japonais m'ont aussi beaucoup influencé. Ozui, Naruse, Ushida, Mizoguchi ont été mes lectures adolescentes. A Sao Paulo, il était très facile de voir leurs films. Après tout, le Brésil, avec sa forte communauté nipponne, est le deuxième marché du cinéma japonais.

LIBERATION.— Vos films ont-ils eu du succès ?

C.R.— Pour trois de ces films oui. Soit un tiers. Surtout *L'île des plaisirs interdits* qui a fait du bruit dans toute l'Amérique latine. Dans *L'île*, je racontais les aventures sexy et policières de deux contrebandiers dont l'un s'appelait Luc Moullet ! Tous les films que j'ai réalisés sont nés des idées qui me fascinent ou des œuvres que j'ai admirées. Ainsi *Corrida em Busca de*



« Amor, palavra prostituta », de Carlos Reichenbach.

Amor était une sorte d'hommage-happening à Roger Corman. Alors que *Amor, Palavra prostituta* (1981) était plutôt une expérience de cinéma spirituel dans le style de *Bandit de la lumière rouge* de Rogério Sganzerla, un film slogan désespéré. Avant d'être cinéaste, Sganzerla était un critique très créatif inspiré par Bazin qui avait catalogué les réalisateurs en cinéaste du corps (Hawks, Fuller, Godard) et cinéastes de l'âme (Bergman, Antonioni). Moi j'appartiens plutôt à la première famille.

Mon prochain film *Filém Demencia* (anagramme portugais de film de cinéma) sera un condensé de tous ces thèmes autour de la figure de Faust. Pas celui de Goethe, celui de la tradition allemande qui l'a précédé.

LIBERATION.— La sortie de *Trips de Coracao*, qui est un film assez provocateur n'a pas posé de problèmes ?

A.C.— Quand il est sorti, la dictature était sur le déclin. Cela n'a pas empêché la censure de le retenir neuf mois. Il a eu un assez grand succès public mais il n'a pas rapporté assez d'argent.

LIBERATION.— Tous vos films sont interdits au moins de dix-huit ans.

A.C.— Oui, mais je pense que au contraire, ils auraient dû être interdits aux plus de dix-huit ans. Les adolescents sont mon public naturel.

LIBERATION.— Vous travaillez en ce moment ?

A.C.— Je suis en train de tourner *Sonho de Valsa* (c'est un jeu de mot qui évoque les pires love-stories). Je me bats pour le réaliser. Il le faut. Au Brésil, dans le cinéma, il y a beaucoup trop de masochistes qui préfèrent

(c'est plus romantique) dire qu'ils n'ont pas pu faire leur film que résister et le faire quand même. Je n'arrive pas à pardonner à Glauber de s'être laissé tuer par le système, d'avoir joué les anti-héros, les prophètes qui doivent mourir. S'il avait voulu manœuvrer, il ne nous manquerait pas autant aujourd'hui.

C.R.— Comme vous le voyez nous avons aussi nos Jean Eustache.

LIBERATION.— Vous avez des relations avec les gens de cinéma des autres régions du Brésil ?

C.R.— Surtout avec les jeunes cinéastes de Porto-Alegre, ceux du cinéma gauchiste, qui parlent de leur pays dans un langage nouveau.

A.C.— Et qui font des films très académiques, pas très bons. Il faut avoir le courage de le dire. Et, en plus, fiers de leur succès naissant ils quittent déjà Porto Alegre pour faire les assistants à Rio. Au Brésil, c'est toujours ainsi : tous les cycles créatifs sont destinés à avorter. Ce fut le cas de *Vera Cruz*, du *Cinema Novo* c'est maintenant le cas du *Cinema Gauchiste*. C'est un cycle naturel au Brésil.

C.R.— A Rio, la critique nous est hostile ; elle rejette tout ce qui vient de Sao Paulo. Mais ce n'est pas le plus grave. Le plus inquiétant c'est la situation économique du cinéma brésilien. Les matières premières du cinéma, labos, négatifs, sont devenues très chères. Malgré mes bonnes relations avec le système, j'ai de plus en plus de difficultés à faire des films. Il se peut que, dans l'avenir, je n'en fasse plus qu'un tous les trois ou quatre ans.

Propos recueillis par
Edouard WAINTOP
et traduits par Luiz ROSAS.

SÃO PAULO
SÃO PAULO

20 FEV 1985

As ciências sociais dos anos
calmo, xunite.
mos é Glauber Rocha, olhar se
do que o milionário, Graciliano
dos Santos, o escritor se vira n



Reichenbach foi, viu e venceu

Com filmes como "Amor, Palavra Prostituta", Carlos Reichenbach chamou a atenção dos críticos ao festival de Roterdã por seu cinema "pornô-intelectual"

Os europeus acabam de descobrir uma coisa que muitos brasileiros não sabem: que São Paulo produz um cinema independente e da melhor qualidade. O interessante é que esta descoberta se dá através do contato com dois filmes de Carlos Reichenbach, 39, legítimo representante de uma geração que entrou para o cinema profissional pela porta das produtoras da Boca do Lixo. A repercussão dos filmes de Reichenbach, exibidos no 14º Festival de Filmes de Roterdã, certame que sem caráter competitivo realizado entre 25 de janeiro a 3 de fevereiro, é uma prova do vigor deste cinema, classificado como "pornô tropical" pelos europeus e que foge aos padrões do cinema comercial e do Cinema Novo. O inquieto "Lilliam M" e o angustiado "Amor, Palavra Prostituta", os dois filmes do cineasta incluídos na mostra, considerada pelos críticos especializados como o mais importante canal de divulgação do cinema independente mundial, receberam aplausos de público, júri e crítica.

Mais importante, os filmes de

Reichenbach mereceram inclusive uma crítica entusiasmada de Louis Skorecki, crítico do "Libération" (e membro do Conselho editorial do respeitadíssimo "Cahiers du Cinéma"), o porta-voz da intelligentsia francesa, e mais espaço no jornal do que Ruiz, Jonathan Demme, Bertolucci e Robert Ashley, entre outros realizadores.

Ao lado de Ana Carolina, Rogério Sganzerla e João Callegaro, Carlão, como é conhecido, pertence ao grupo de cineastas formada pela Escola Superior de Cinema São Luís, primeiro curso superior de cinema do País, fundada em 65, e que deixou de funcionar em 68. "Essa experiência fez surgir um movimento desordenado e espontâneo de cinema em São Paulo, éramos os filhos rebeldes do Cinema Novo, que eclodiu no Rio no início da década de 60."

Enquanto o Cinema Novo foi influenciado pelo neo-realismo italiano, os jovens cineastas paulistas procuravam sua fonte de inspiração na nouvelle vague francesa e nos cinema classe B norte-americano. As

primeiras letras cinematográficas aprendidas no "Cahiers du Cinéma" veio se juntar o privilégio que os cineastas paulistas tiveram de entrar em contato, ainda no início da década de 60, com a excelente produção cinematográfica japonesa, exibida na época nos cinemas da Liberdade e onde puderam entrar em contato com obras como as de Eizo Sugawa, Shohei Imamura e Yasuzo Masamura.

Pornô-intelectual

Estas influências, aliadas à falta de recursos para produção cinematográfica independente, acabaram levando Reichenbach e um punhado de outros realizadores aos distribuidores da rua do Triunfo, na Boca do Lixo, as únicas capazes, na época, de transportar para o celulóide as idéias que esses jovens tinham na cabeça. Surgiu assim o cinema pornô-intelectual da Boca do Lixo, movimento que — Reichenbach faz questão de dizer — terminou em 1971, com a interdição pela Censura de "República da

Traição", de Carlos Alberto Ebert, até hoje proibido.

Para Reichenbach, há ainda outro dado importante neste caldeirão de influências: "Somos praticamente os últimos produtos do ensino de Humanas no Colegial, somos a última geração antes do acordo MEC-U-said." São deste período filmes eminentemente niilistas, como "O Pornógrafo", de João Callegaro, "O Bandido da Luz Vermelha", do Sganzerla, "A Margem", do Candeias. Embora tenha participado diretamente deste período, foi somente em 71 que Carlos Reichenbach dirigiu seu primeiro longa-metragem, "Corrida Em Busca do Amor", uma comédia infantil inspirada no repertório dos filmes juvenis da década de 60: "Uma visão antropofágica dos clichês de então; as corridas de automóvel, a turma da praia e por aí afora".

Essa mesma visão pessoal marca todos os filmes que Reichenbach fez a partir de então e nos quais não se limitou à direção. Foi também, simultaneamente, roteirista, produ-

tor e diretor de fotografia. Utilizando o repertório dos filmes comerciais para demolir, um a um, os clichês neles contidos, influenciado pelo pensamento de alguns filósofos pré-existencialistas e anarquistas, o cineasta fez oito longas. De "Lilliam M", realizado em 75, a "Extremos do Prazer", prêmio especial do júri no festival de Gramado, no ano passado, o cineasta realizou outros cinco filmes: "Sede de Amar", "A Ilha dos Prazeres Proibidos", "Império do Desejo", considerado pelo diretor como seu melhor filme, "Amor Palavra Prostituta" e "O Paraíso Proibido".

Interesse europeu

Foi por intermédio da indicação do crítico carioca João Carlos Rodrigues que a encarregada da seleção dos filmes para o Festival de Roterdã, Catherine Arnaud, entrou em contato com Reichenbach. De sua filmografia, Catherine ficou impressionada com "Lilliam M", "Amor Palavra Prostituta" e "Império do Desejo",

produção de 1980. Este último não pôde ser apresentado, mas mesmo assim, o interesse despertado pelos dois filmes presentes na mostra foi tão grande que chegou a surpreender o próprio Reichenbach. "O que mais impressionou os críticos foi o internacionalismo dos filmes paulistas, por oposição ao nacionalismo que eles conheciam".

Reichenbach acredita que, com a boa acolhida de seus filmes na Europa, foi aberto um novo canal para a produção independente nacional. De Roterdã ele saiu com convites para participar dos festivais de Gottinger, na Alemanha, em maio, e Figueira da Foz, em Portugal, em setembro. Atualmente, ele se prepara para realizar sua produção mais ousada: "Filme Demência" (nome provisório), uma adaptação muito pessoal de Reichenbach da lenda de "Fausto", que começa a ser rodado em março e é co-produzido pela Embrafilme. Neste filme, Carlos Reichenbach, finalmente, poderá trabalhar com mais recursos. (AB)

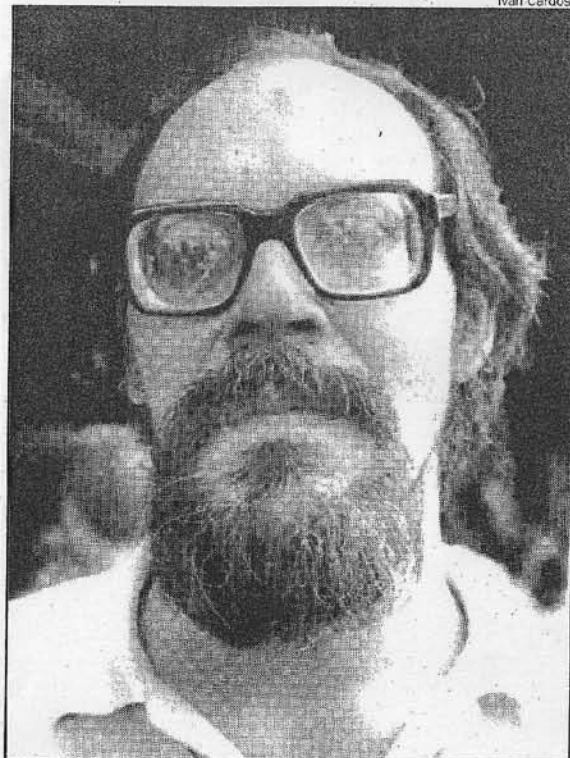
Carlão 'le fou': o Godard da Boca do Lixo

Ivan Cardoso

O 26º Festival de Brasília, que encerrou na última quarta-feira, consagrou definitivamente o cineasta paulista, nascido em Porto Alegre, Carlos Reichembach Filho, de 48 anos, torcedor do Corinthians, como um dos grandes nomes da "Roliudi" tupiniquim. Seu longa "Alma corsária" levou os prêmios de melhor filme, roteiro e direção.

Trazendo um grandioso elenco recheado de estrelas desconhecidas, como o excelente ator baiano Bertrand Duarte (lançado em "Super outro" por Edgar Navarro), a irresistível loura Flor (velha jurada do programa de Sílvia Santos), o veterano galã pornô, Roberto Miranda, e a estreante Andrea Richa, além dos globetes Jorge Fernando (que está impagável imitando Zé Trindade), Jandir Ferrari e a "sexy symbol" transfigurada em anjo da morte "mizogouchiano" Carolina Ferraz, Carlão conseguiu a proeza de embalar a platéia que lotava o cine Brasília com o seu vertiginoso olhar cinematográfico classe B, fazendo-nos lembrar de como era bom o cinema da Boca do Lixo.

Godardiano convicto, Reichembach, em seu 11º filme ("me sinto como estivesse começando novamente...") nos apresenta uma surpreendente comédia súmula da sua trepidante trajetória artística - escrita, fotografada, dirigida e musicada (?) pelo próprio autor - mixando Walter Hugo Khouri com Zé do Caixão, citações eruditas com situações populares, números musicais com dramas suburbanos, Debussy com "rock around the clock", terror com humor, Rimbaud com Edgar Allan Poe, piranhas, boêmios, homossexuais, artistas,



Carlos Reichembach-Filho levou os prêmios de melhor filme, roteiro e direção, no 26º Festival de Brasília, por "Alma corsária"

suicidas, anões, mauricinhos, policiais, cafetões, guerrilheiras, travestis e halterofilistas, que vagam pelo cenário concreto da Paulicéia Desvairada se encontrando à noite na fantasmagórica e kitsch Pastelaria Espiritual, rumo à Estação da Luz ou, quem sabe, até ao perigoso Viaduto do Chá.

Interrogado sobre qual dos personagens é "ele" mesmo em sua trama macabra, Carlão sai pela tangente: "Sou todos eles ao mesmo tempo que sou ninguém".

Através de uma montagem demencial (assinada pela competente Cristina Amaral, que recebeu o prêmio de melhor

montagem), Carlão nos oferece um divertido quebra-cabeça de histórias paralelas - no melhor estilo dos Godfellas de Martin Scorsese - homenageando Humberto Mauro, Fritz Lang, Luiz Sérgio Person, Antonioni, Rogério Sganzerla e Samuel Fuller no mais antropofágico retrato dos anos rebeldes: "Eu tenho muita simpatia por aquela época, quando morava com o Jairo Ferreira e era maoísta de carteirinha".

"Enquanto vocês falam das massas, eu morro de fome", sintetiza o personagem principal da trama num aparelho godardiano (vide "La chinoise") do PC do B, onde, correndo por fora e atropelando todo mundo, a guerrilheira Mariana de Moraes dá um show de bola mostrando os seus lindos dotes numa aula de marxismo...

Escrito em 1980, "Alma corsária" custou US\$ 360 mil que foram rateados pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo ("o filme fazia parte do programa da Erundina", prossegue Carlão. "Mas depois que o Maluf entrou, acabou com tudo..."), o Pólo de Cine e Vídeo do Distrito Federal e o Ministério da Cultura, demorando dois anos para chegar às telas: "A produção começou em novembro de 92 e ficou pronta no último sábado".

Fotógrafo desde os tempos do Festival JB Mesbla, Reichembach tem o hábito de filmar com a música que utilizará posteriormente na cena para que os atores entrem no seu clima, não abrindo mão de operar pessoalmente a sua velha Arrie Flex III ("Ela tem uma definição melhor que a BL"), geralmente com a lente 24mm no foco: "Sabendo usar, a grande angular não deforma e permite um controle maior do quadro".

Se produzir "Alma corsária" foi, segundo Carlão, uma coisa maravilhosa, pois todos os atores e técnicos estavam sintonizados com ele, o mesmo não pode dizer da distribuição. "Não temos nada programado em relação ao lançamento do filme no Brasil, embora a fita já tenha sido comercializada para a Espanha e Alemanha", fala.

O cineasta ironiza o fato da Riofilme, (alô alô Madame Severo: qual será a desculpa para mais este caso?) ter se recusado a distribuir o filme... (talvez seja um novo caso de "censura estética").

Descendente de gráficos alemães, Carlão dirigiu seu primeiro longa em 1970: "Corrida em busca do amor" era um filme para adolescentes, homenageando aqueles filmes produzidos pelo Roger Corman. Ele destaca em sua filmografia "Lilian M.", "relatório confidencial", de 75, & "Alma corsária" como as suas pedras fundamentais. Não se esquecendo de citar também o "Filme demência" ("o único que foi co-produzido pela Embrafilme e por isso mesmo demorou três anos para ficar pronto") e "Império do desejo" - "uma superpornochanchada muito legal".

Tendo se virado como pode para escapar do terremoto "collorido", Carlão resolveu voltar a estudar música durante a gestão de Fernandinho: "Nós temos que revitalizar o nosso jogo de cintura para continuarmos jogando na mesa. A realidade mudou e novos desafios apareceram... Resolvi voltar a estudar música e terminei compondo o sound track deste filme com o meu 'set up' Roland de três sintetizadores", nos conta o ex-tecladista do antológico TNT Trio e mais tarde do horripilante The Motra's.

Tribuna de Imprensa 4 e 5/12/93

Público espera inteligência, diz Reichenbach

Paulo CARNEIRO *

Aos 44 anos, o cineasta paulista Carlos Reichenbach detém um prestígio bem maior do que sua conta bancária. Prestígio suficientemente forte para não lhe permitir descanso. Depois de filmar o episódio "Desordem e Progresso" para a Fundação City Life, tem dois projetos para possível execução ainda este ano e outras propostas em estudo. Descendente de uma família de gráficos e, por isso mesmo, preparado no ambiente familiar para essa atividade, ele cedo descobriu o cinema como opção profissional. Reichenbach cita Fernando Pessoa para garantir que valeu a pena seguir uma carreira diferente da idealizada pelo pai.

"Sob o ponto de vista financeiro, talvez o mundo editorial rendesse mais" — observa, acrescentando, em tom de brincadeira,

que todo cineasta brasileiro tem sempre atrás de si uma mulher que trabalha.

E o trabalho de sua mulher, Lígia, professora da Rede Oficial de Ensino, inspirou o argumento de *Os Anjos do Arrabalde*, vencedor do prêmio L'Age D'Or, na Bélgica, em 1987.

De volta de uma viagem à Holanda, onde exibiu seu Filme Demência no Festival de Roterdã, Carlos Reichenbach recebeu a reportagem do *Diário* em seu apartamento, na avenida Angélica, em São Paulo, para uma entrevista sobre sua obra, em que afirma a convicção de que a inteligência não afasta o espectador, qualquer que seja sua formação cultural. A bem da verdade, diz Reichenbach, são as classes C e D que garantem o público dos cinemas, e não uma intelectualidade abastada de idéias.

Diário — Nos anos 60, você estava identificado com o cinema da Boca do Lixo, movimento cinematográfico marginal que buscava uma identidade popular. As massas que vocês pretendiam atingir no Brasil iam ao cinema?

Reichenbach — Quem sempre se interessou pelo cinema brasileiro foi o público das classes C e D. As classes A e B nunca foram ao cinema. A idéia de que o público de então era o universitário é uma balela. Ele só foi assistir a *Terra em Transe* (de Glauber Rocha, 1967) porque o filme vinha com o carimbo do Festival de Cannes. O público que vê filmes brasileiros ou é analfabeto — já que não precisa ler legenda — ou solitário, não tem outra coisa a fazer, senão ir ao cinema.

Diário — Qual era seu relacionamento com esse público?

Reichenbach — Em *As Libertinas*, filme-laboratório, procurávamos dialogar com esse público. O termo *cinema cafaíste* surgiu daí, de ele não ter vergonha de se nivelar por baixo. Hoje, considero isso uma aborrimência, mas naquele momento teve sua importância. O cinema Boca do Lixo só durou até 1971, com a interdição de dois filmes do período até a década de 80. O engracado é que os filmes políticos dessa época não eram tão perseguidos. O cinema provocador, que mexia com a experiência existencial, que botava na tela todas as incertezas, inclusive quanto ao futuro do País, esse cinema foi interditado. O cinema complicado e complicador, fechado em si mesmo, esse passava.

Diário — Que filme do período você considera herético?

Reichenbach — Por exemplo, um do (Arnaldo) Jabor, que fala de um país subdesenvolvido...

Diário — *Pindorama*?

Reichenbach — Isso, *Pindorama*. **Diário** — Naquela época surgiram muitos filmes assim, mesmo o *Rui Guerra* enveredou por essa linha.

Reichenbach — E, ele fez *Os Deuses e Os Mortos*, que é extremamente metafórico. Havia um cinema extremamente metafórico e rico, feito com grana do governo, e um cinema evidentemente mais pobre, indigente, preto e branco, escuro. Havia esse lado de o cinema ser também atitude de vida. Eu fiz um filme que hoje não consigo nem assistir, chamado *Audácia*, que era totalmente improvisado, feito sob efeito de droga e falando um pouco dela. A importância do cinema dito marginal é que ele vira o cinema abjeto que busca a coisa mais escabrosa, não a mais bela, do ser humano. Dele, o que dura é o estado de espírito.

Diário — Qual o limite do cinema marginal?

Reichenbach — Naquele período, as experiências terminaram em 1971, até quando era possível fazer um filme em preto e branco chegar à tela. Esse tipo de filme era muito barato de se produzir. Não havia a atividade empresarial do realizador, com meia dúzia de amigos você fazia um filme. A partir de 1971, os cinemas não exibiam mais obras em preto e branco, era a ditadura do filme colorido. O cineasta passou a se envolver cada vez mais na atividade empresarial para continuar independente.

Diário — O cineasta era forçado a sair da marginalidade.

Reichenbach — Exatamente, foi criada a ditadura do cinema que nasceu a me-



Foto: Paulo Carneiro

do qual gosto muito até hoje, chamada *Corrida em Busca do Amor*, porque, de certa maneira, foi meu primeiro longa-metragem. Era um filme sobre corrida de automóvel, de rali, em função de toda aquela empolgação com a carreira do Emerson Fittipaldi. Pensei: por que não? E peguei o projeto. Foi esse filme que definiu o tipo de cinema que eu desejava fazer. Eu pensava em retrabalhar o repertório do filme comercial, do filme popular, e subverter esse mesmo repertório, fazendo filmes anárquicos, pessoais. Sempre achei que, para subverter a cabeça do espectador, você deve primeiro seduzi-lo. Tenho um profundo respeito por esse público.

Diário — Você acha que esse público é subestimado no cinema brasileiro?

Reichenbach — Foi e ainda é extremamente subestimado. Nos anos 70 — período em que, na minha opinião, o cinema brasileiro mais se diversificou — imperava a pornochanchada, que sustentava uma outra produção mais pessoal.

Diário — Depois do primeiro longa-metragem, as portas se abriram para você?

Reichenbach — Sim. A partir de *Ilha dos Tamoios*, meu cinema começou a adquirir as características que tem hoje. Em primeiro lugar, trabalhar com repertório popular e, em segundo lugar, criar uma leitura própria do mundo. Documentário, por exemplo, não gosto nem de ver. Tenho necessidade de enxergar a alma do cara que está fazendo o filme. O cinema é a única arte capaz de traficar cultura, é a arte mais espontânea, mais emocional, mais direta, mais tensa que existe. Quando o cinema é bom, já coloca você diretamente em contato com a outra cultura, que passa a ser íntima do espectador. Este é o dado mais importante do cinema, a meu ver. A pintura é estritamente estética, não emocional. Nem o teatro consegue isso.

...tudo o cinema que nasceu a me-



Foto: Arquivo Dabre

Acima, Reichenbach dirige *Filme Demência*, do qual, com o tempo,

tras reações quase mágicas. Exibi esse filme em Roterdã, neste ano. Foi bonito e houve uma ovação no final. Um

Das 20 pessoas deixaram a sala no início da projeção, mas permanecia-ram 200. Lá e aqui, os dramas existenciais incomodam.

Diário — Em seus últimos filmes, você parece estar voltado para uma concepção mais existencialista, nihilista. Como você explica isso?

Reichenbach — Vou dar dois exemplos. Trabalhei o repertório da pornochanchada em dois filmes — *Império do Desejo*, (1980) e *A Ilha dos Prazeres Proibidos* (1979). São meus dois únicos filmes que podem ser chamados de pornochanchadas. Naquele momento, me interessava lidar com esse repertório, que atraiu o público que me interessava atingir. De todos os filmes que fiz, o que mais gosto é *O Império do Desejo*, quase minimalista. Ele lida o tempo inteiro com sexo e morte de maneira agressiva, subversora, anárquica, bem-humorada. Faz a apologia da orgia e inscreve na tela que toda propriedade é um roubo.

Diário — Qual foi seu maior sucesso de bilheteria?

Reichenbach — Foi *A Ilha dos Prazeres Proibidos*, um filme enquadrado no repertório da pornochanchada mas que fala de utopia, exílio e temas-tabu do cinema brasileiro da década de 70. Tudo isso contado em tom de aventura, uma mistura de policial e mulher nua. O filme, na verdade, não tinha sexo, tinha hedonismo. Foi feito exatamente no período do *Brasil Ame-o ou Deixe-o*. Curiosamente, o filme foi liberado, com cortes, porque a Censura não entendeu nada do que via. O filme foi exibido na América Latina inteira, onde os conflitos políticos são similares. Ficou 20 semanas

em cartaz em Buenos Aires e 15 semanas em Lima.

Diário — *E Extremos do Prazer* (realizado entre 1983 e 1984)?

Reichenbach — Foi o mais econômico que fiz até hoje, a partir do mesmo repertório, em um local só e com meia dúzia de atores. Enfoca questões muito amargas de nossa história, fala da libertação sexual, da psicanálise, da burguesia apoiada na psicanálise. A narrativa é subvertida gradativamente, até que os personagens e eu mesmo entramos falando do conceito do próprio filme. Fez sucesso nas classes C, D e A. Saiu do Windsor e do Olíbio (cinemas da região central de São Paulo) para entrar no circuito do cinema de arte. Eu insisto em que a gente não deve emburrecer o filme na esperança de que isso resolva a relação com o público. *Extremos do Prazer* é para mim uma prova concreta de que a inteligência não afasta o espectador.

Diário — Valeu a pena deixar de ser gráfico para ser cineasta, do ponto de vista estritamente econômico?

Reichenbach — Fernando Pessoa diz que vale a pena quando a alma não é pequena. Do ponto de vista econômico, não foi ideal. Existe uma frase que corre no meio que diz que todo cineasta no Brasil tem uma mulher que trabalha. Agora, eu sou um técnico de cinema. Faço tudo: iluminação, fotografia. Como realizador, não faço filme publicitário nem propaganda de governo. Botar a inteligência a serviço de alguma coisa, isso eu não faço. Sou extremamente moralista nesse particular. A inteligência é a coisa mais preciosa que o ser humano tem e ele não deve colocá-la a serviço de ninguém.

* Colaborou Tony de Souza

Filmografia

- 71 — Corrida em Busca do Amor
- 75 — Lilian M...
- 78 — Sede de Amor
- 79 — A Ilha dos Prazeres Proibidos
- 80 — Império do Desejo
- 81 — Amor, Palavra Prostituta
- 83/84 — Extremos do Prazer
- 86 — Filme Demência
- 87 — Anjos do Arrabalde

Foto: Arquivo Dabre



O cineasta no centro da Capital em exibição do filme de 84

Uma inicia a cr

Descen

gráficos e

Reichenbach

nema pela

de idade, e

cebido pel

a partir do

veira de Q

dirigia sua

de uma h

após a m

Reichenbach

tor na de

como Cas

Seleção

comentari

mais e rev

Incon

disciplina

fia do cu

rios (deco

implanta

acordo, R

abandon

grupo da

Escola

cuidade

Brasil, q

de 1965

como os

gato.

A E

vo na su

gundo R

prática c

dir da ob

do Dr.

geniais

"Com F

Reichenbach diz que chegou à maturidade

O diretor fala de seu 11.º longa, 'Alma Corsária, Alma Gêmea', e ataca ilusões industriais do cinema brasileiro

Alexandre de Oliveira/Divulgação

JOSÉ GERALDO COUTO

Da Reportagem Local

Toda vez que ouve falar em "fim do cinema de autor", Carlos Reichenbach, 47, saca sua câmera e realiza um filme. Desta vez ele exagerou: em "Alma Corsária, Alma Gêmea", seu 11.º longa-metragem, o diretor de "Amor Palavra Prostituta" e "Anjos do Arrabalde" fez o roteiro, a direção, a fotografia, compôs a música e operou a câmera.

O filme, já montado e dublado, está em fase de finalização. Deve ficar pronto em maio, a tempo de tentar a sorte em alguns festivais internacionais deste ano (o de Veneza já mostrou interesse). Nesta entrevista, concedida após uma exibição do filme na moviola, Reichenbach falou sobre seu trabalho e sobre os dilemas do cinema brasileiro hoje.

Folha - "Alma Corsária, Alma Gêmea" é o mais pessoal de seus filmes?

Reichenbach - Não gosto de usar essa expressão, mas é um pouco um "filme de maturidade", o que não quer dizer que seja um filme de velho. Mas tem essa coisa de expor mais a emoção. É o meu filme mais carinhoso. Eu nunca tinha me dado conta, por exemplo, de até que ponto eu gostava dos filmes do Truffaut. E a essência do cinema dele é essa coisa carinhosa...

Folha - O filme faz homenagens mais ou menos explícitas a vários autores: Vigo, Godard, Truffaut, Fuller, Mizoguchi. Mas é possível perceber também a influência de pelo menos dois cineastas brasileiros: Roberto Santos e Humberto Mauro, este último especialmente nas cenas rurais, ou na praia...

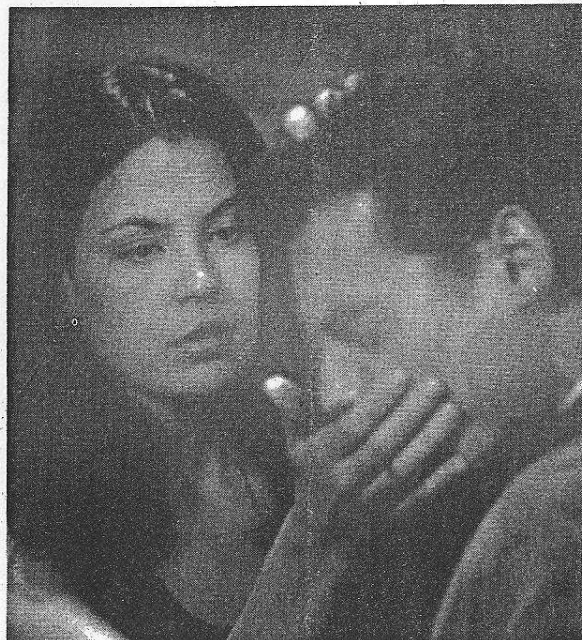
Reichenbach - É verdade. Mas sobretudo tem Luís Sérgio Person. Praticamente todo aquele plano de abertura [uma panorâmica do centro de São Paulo, visto do alto de um prédio] é uma homenagem a "São Paulo S/A". Tem esse lado emotivo do cinema do Roberto Santos, essa coisa carinhosa que ele tinha com os personagens dele, tem uma homenagem explícita ao "Bang Bang" do Andrea Tonacci [a cena da mulher que dança na cobertura de um edifício], e claro que tem Humberto Mauro. E tem muito —sobretudo na atenção às mãos— do Fritz Lang, que para mim é o maior cineasta do mundo, pai de todos os grandes.

Folha - Embora a morte seja um tema central, o filme nada tem de mórbido ou sombrio.

Reichenbach - É uma visão zen da morte. Mas na verdade o grande tema do filme é a amizade. Tem outra coisa: de uns três filmes para cá, eu descobri o prazer de trabalhar com o ator. O que me deixa muito feliz vendo este filme é que não tem ator fora do papel. Uma das coisas que mais me incomodam num filme é ver que o ator é incompatível com o papel, e que foi escolhido porque estava na moda. Como hoje acabou a ilusão de que isso levaria público ao cinema, há mais liberdade para escolher os atores segundo as necessidades do filme.

Folha - Outra ilusão que acabou é a de que o cinema ganharia público se adotasse uma linguagem mais próxima de Hollywood ou da televisão.

Reichenbach - Acho que sim. Essa excessiva preocupação com a tecnologia, esse negócio de colocar o filme publicitário como parâmetro, dizendo: "Olha só como



Carolina Ferraz e Bertrand Duarte em "Alma Corsária"

a publicidade evoluiu e o cinema de ficção involuiu"... Isso é uma bobagem, uma coisa ridícula. Os grandes filmes brasileiros nunca criaram subterfúgios para sua imagem de Terceiro Mundo. Ao contrário: assumiram uma estética muito clara em relação a isso. Concordo com Roberto Santos: você deve fazer de sua carência de recursos um impulso para a criação, para a invenção. O cinema brasileiro sempre emperrou quando tentou se tornar indústria, quando não assumiu a sua função de artesanato mesmo. A função de indústria do espetáculo, a TV

cumprir. O cinema só vai continuar a ter sentido se for a manifestação da sensibilidade de um autor. Os "gênios do sistema" hoje estão na televisão.

Folha - Como veicular esses filmes mais autorais?

Reichenbach - Os realizadores têm hoje que criar o seu próprio público. Você conhece todas as barreiras que o filme brasileiro enfrenta para ser exibido. E o espaço fora do país só foi conseguido quando o filme brasileiro tinha sua identidade muito clara. Porque aí você está oferecendo

Cineasta faz ode à amizade

Da Reportagem Local

Amor deixou de ser uma palavra prostituta para Carlos Reichenbach. A áspera poesia de seu cinema fica cada vez menos áspera, cada vez mais poesia. Seu novo filme, "Alma Corsária, Alma Gêmea", é uma declaração de amor aos amigos, aos livros, aos filmes, às mulheres, à cidade (de São Paulo, evidentemente), ao campo e ao mar.

É a história de dois amigos, Rivaldo (Bertrand Duarte) e Teodoro (Jandir Ferrari), que lançam juntos, numa pastelaria, um livro de poemas. A partir da cena do lançamento, flashbacks sucessivos mostram a trajetória dos dois desde a infância, nos anos 50, levando a ação para o litoral (Iguape), o interior (Dois Córregos) e vários bairros de São Paulo (Glória, Aeroporto, Pompéia).

Cada bloco é construído em torno de uma determinada at-

mosfera e cada sequência evoca um determinado gênero de cinema. Também poetas —Cesário Verde, Augusto dos Anjos— e livros —"Quarup", "Pessach - A Travessia"— são citados e homenageados.

Apesar de todas essas referências —ou até por causa delas—, o filme é o mais autoral de Reichenbach, que chegou a compor toda a música —com exceção de "Clair de Lune", de Debussy, executada pelo maestro Joaquim Paulo do Espírito Santo numa das sequências mais belas.

A produção custou US\$ 370 mil, provenientes da Secretaria da Cultura do Município, do Polo Cinematográfico de Brasília, do produtor inglês Donald Ranvaud, de um usineiro de Dois Córregos etc. etc. Custaria mais se Reichenbach não assumisse cinco funções e se a produção não cumprisse uma planificação rígida, estabelecida pela experiente produtora Sara Silveira. (JGC)

idéia, você está oferecendo informação. A coisa mais fantástica do cinema é você, no espaço de duas horas, receber uma informação tão concentrada, tão viva sobre outra cultura. Então, você tem que pensar nesse público com o qual vai dialogar. Existe até um circuito internacional praticamente institucionalizado para essa produção autoral. Um circuito que começa por Rotterdam, onde se revelaram, por exemplo, Wim Wenders, Kieslowski.

Folha - E no Brasil?

Reichenbach - Uma coisa posi-

tiva é o surgimento dessas pequenas distribuidoras —como a Rio Filme, a Pandora, o Estação Botafogo, a volta do Massaini.

Folha - Você é otimista com relação aos jovens realizadores?

Reichenbach - Acho que depois de uma geração que aceitou passivamente os modelos externos, os jovens estão vendo novamente o cinema como inquietação. Em alguns curtas você percebe uma vontade de readquirir músculo, de readquirir sangue, de não separar a arte da vida.

ALMA CORSA'RIA

CARLOS REICHENBACH

O cineasta gaúcho Carlos Reichenbach, 48, o "Carlão", gosta de correr riscos — o recém-lançado "Alma Corsária" é seu 11.º longa-metragem. Pai de Carlinhos, Norinha e Luisinho, diz que tem algo em comum com Godard, Glauber, Bressane, Antonioni e Khouri: faz sempre o mesmo filme



CRIS BIERENBACH/FOLHA IMAGEM

COMPLETE

Se um filme tem boa crítica e pouco público, ele pode ser considerado **O CULT DE AMANHÃ É UM "TUBE" DO CINESESC, O TOP DO VITRINE, O HIT DO VENEZA...**

Eu queimaria o filme de **MINHA ÉPOCA DE ESTUDANTE DE CINEMA. EU ERA "CHEGADO" NUMA META'FORA.**

Meu novo filme, "Alma Corsária", será **O MEU TRIBUTA AOS IRMÃOS DE UNIVERSO. A EMOÇÃO REVISITADA.**

AT THE BOTTOM

Dê o nome dos três piores filmes que você já viu e escolha **4** três pessoas para as quais indicaria essas "obras-primas":

- 1) **"MOISÉS E AARON" de Straub & Jairo F.**
- 2) **"KALIFORNIA" -> ARTHUR OMAR / Cecília Neta**
- 3) **"AUDÁCIA!" -> INACIO ARAUJO**

psicotécnico "LILIAN M.", "FILME DEMÊNCIA", "ANJOS DO ARABALHE" / "ALMA

CORSA'RIA" E "AMOR, PALAVRA PROSTITUTA"
MÚLTIPLA ESCOLHA SÃO TÍTULOS

Você batiza seus filmes pensando em:

- a) atrair a turma dos tarados-cabeça
- b) homenagear a pornochanchada brasileira
- c) aderir ao sensacionalismo de resultados
- d) estimular a imaginação do público
- e) "metaforizar a paranóia homófoba"

De todos os tarados que existem por aí, os mais bizarros são

- a) os necrófilos
- b) os pedófilos
- c) os cinéfilos

QUE AMAM DE PALMA, SAMUEL FULLER E RUSS MEYER, COMO EU!

Se você fosse rodar hoje o seu "A Ilha dos Prazeres Proibidos" (EX "A ILHA DOS EXTREMOS"), a locação seria:

- a) o estádio do Pacaembu em dia de megashow
- b) a Terra-do-Nunca, de Michael Jackson
- c) o Congresso Nacional

O melhor do cinema brasileiro é:

- a) o beijo no escuro
- b) os anúncios
- c) o pipoqueiro
- d) as coxas da vizinha

+ c) A SUA DIFERENÇA. + f) O RISCO ABSOLUTO. + g) O DESEJO DE RAIR. + h) A SENSUALIDADE QUASE MÍSTICA.

Todos me chamam de Carlão porque:

- a) meu filho, o Carlinhos, o Luisinho e a Norinha.
- b) o apelido "Coppola do Terceiro Mundo" não vingou
- c) não sabem que sou o "Fassbinder para o cinema", o Brian Wilson da Imagem...

VERDADEIRO OU FALSO (IDENTIFIQUE-SE)

O que é um cult movie? Apenas um filme que não teve público suficiente para compor uma minoria. (Robert Altman) **LYNCH, COHEN BROTHERS, LUIGI BRESSON... ARGH!!**

Sempre faço o mesmo filme. Não consigo distinguir uns dos outros? (Federico Fellini) **GODARD, KHOURI, BRESSANE, GLAUBER, ANTONIONI, REICH**

Acho que a televisão é muito educativa. Todas as vezes que alguém liga o aparelho, vou para outra sala e leio um livro, ou estudo música, RPB...

Dez anos de pornochanchada

A pornochanchada brasileira começou a nascer em 1968, aproveitando a falência do Cinema Novo e a falta de perspectivas comerciais do Cinema Marginal

Jairo Ferreira



A pornochanchada brasileira, do tipo mambembe, feita na Boca do Lixo, em São Paulo, é um fenômeno que já está deixando de existir. Entretanto, ainda não foi feito um estudo que explicasse como ela surgiu, como evoluiu, se é que evoluiu e como está atualmente. Isso ocorre, em parte, porque esse movimento não teve nenhuma teoria crítica em sua base. Assim, os filmes foram se avolumando e criando uma história, repleta de mulheres nuas e total falta de idéias, que agora está completando nada menos do que dez anos.

Para se entender o pior é preciso citar o melhor. Recentemente, Rogério Spanzerla ("O Bandido da Luz Vermelha") escreveu um artigo na revista "Vogue Homem" em que situa criticamente o movimento pornochanchadístico. "A pornochanchada é um efeito, uma consequência, e não causa daquele momento em que o navio - ou a catadral - do cinema brasileiro foi para o fundo e os ratos - como sempre - subiram à tona, satisfetíssimos".

Inicialmente, a pornochanchada atendia pelo nome de "comédia erótica", uma tendência que começou em 1968, uma boa prova de que esse ano marcante não originou somente "coisas novas", mas também muito lixo cultural. Eis algumas pornochanchadas dessa época: "A Virgem Prometida", de Iberê Cavalcanti, com Sandra Teresa, Juca Chaves e Irma Alvarez; "As Três Mulheres de Casanova", de Victor Lima, com Celi Ribeiro, Sônia Clara, Jaridel Filho; "O Levante das Saias", de Ismar Porto, com Maria Lúcia Dahl, André Villon e Rodolfo Areniz; "Enfim Sós... Com o Outro", de Wilson Silva,

4



Leila Diniz, a musa do cinema erótico brasileiro.

5

com Leila Santos e Rossana Ghessa; "Doce Mulher Amada", de Rui Santos, com Irma Alvarez e Irene Stefania; "As Libertinas", de Carlos Oscar Reichenbach Filho, Antônio Lima e João Callegaro, este um filme declaradamente inspirado no Cinema Pornô clandestino, cuja origem se perde nos tempos.

Nessa época ainda existia o teatro de revista com seus "strip-tenes" e piadas de muitos sentidos. Mais tarde esse gênero seria substituído quase totalmente pela pornochanchada. E, além dessa influência, tipicamente brasileira, havia principalmente a influência da comédia erótica italiana e europeia de forma geral. Al surge na parada o velho problema do colonialismo cultural, que também já tinha se manifestado na velha chanchada ("Matar ou Morrer"/1952, de Fred Zinneman, virou aqui "Matar ou Correr"/1954, de Carlos Manga). O esquema básico, então, era esse: comédia erótica italiana mais chanchada brasileira é igual a pornochanchada.

Em 1969 tivemos dois grandes marcos na pornochanchada: "Adulterio a Brasileira", de Pedro Carlos Rovai e "Os Paqueras", de Reginaldo Farias. O filme de Rovai, com Jacqueline Myrina, Marisa Urban e Lucy Rangel, não foi bem lançado e deixou de ter a repercussão esperada. Já o de Reginaldo Farias, com Irene Stefania, Leila Diniz e Adriana Prieto, marcou época. Além de contar com todos os ingredientes do gênero, piadas salobras e belas mulheres, as vezes atrevidas (caso de Irene Stefania, Adriana Prieto e até mesmo Leila Diniz), o filme tinha o que faltava aos outros: um mínimo de bom gosto. "Os Paqueras" pode ser considerado, inclusive, precursor do atual movimento Cinéma ("A Dama do Lotação", por exemplo).

Enquanto alguns cineastas (sic) entravam no gênero por mero oportunismo, outros faziam pornochanchadas com alguma consequência. É o caso de Nilo Machado, que veio diretamente do teatro de revista, e realizou "A Psicose de Laurindo", também em 1969. Estava claro que essa tendência poderia redimir o cinema brasileiro da época, afundado que estava no caos financeiro por culpa indissociável do Cinema Novo, cujos filmes nunca deram dinheiro.

Entre 1967 e 1969 - é bom esclarecer - o cinema nacional experimentou todos os gêneros e daí nasceram dois movimentos notórios: o chamado Cinema Marginal, que terminou se autodestruindo, e a pornochanchada, que conseguiu vingar graças aos apelos que trazia.

Em 1970, quando o Cinema Marginal (também chamado Cinema Udi-grudi, Cinema Subterrâneo ou Cinema Tupiniquim) agonizava, a pornochanchada começou a massacar. Os banqueiros voltaram a se interessar por cine-

REVISTA CINEMA Nº 1, Ano 1978



ma. Diretores que nunca tinham visto uma câmera arrumavam algumas mulheres na Boca do Lixo ou do Lixo e diziam que iam "fazer cinema". Fizeram maus filmes, claro. Alguém conhece uma boa pornochanchada? Bem, deixemos as polémicas para uma outra vez, pois a questão aqui está mais para história do que para crítica.

A enxurrada pornochanchadeira de 1970 - que bela abertura para a década! - começou com "A Arte de Amar... Bem", três episódios dirigidos pelo português Fernando de Barros. E prosseguiu com "A Ilha dos Paqueras", de Fauzi Mansur, "Ascensão e Queda de um Paquera", de Victor di Mello, "As Escandalosas", este um ótimo filme de Miguel Borges, "As Gatinhas", de Astolfo Araújo, "Em Busca do Sucesso", de Roberto Pires, "Os Maridos Traem... E as Mulheres Subtraem!", de Victor di Mello. Mas é bom esclarecer que, nessa época, ainda não se falava em "pornochanchada". A palavra de ordem era "comédia erótica".

O ano de 1971 foi ainda mais incrementado. Começou com uma picaretagem - na qual inclusive este escriba atuou como assistente de câmera, vejam só! - chamada "Os Amores de um Cafona", de Penna Filho e Osiris Parcial

de Figueroa. E foi adiante com "O Doce Esporte do Sexo", de Zelito Viana, "O Enterro da Cafetina", de Alberto Pieralisi, "Idílio Proibido", de Konstantin Tkaczenco (já falecido), "Ipanema Toda Nua", de Libero Miguel, "Lua de Mel & Amendoim", de Fernando Barros, Pedro Carlos Rovai, "Memórias de um Gigolo", de Alberto Pieralisi, e "Quando as Mulheres Paqueram", do indefectível Victor di Mello.

Até aqui tudo era experiência. Mas o empirismo chegou ao fim. Agora os banqueiros financiam sem hesitações. A partir de um grande sucesso de Pedro Carlos Rovai - "A Viúva Virgem" - o termo "pornochanchada" é finalmente adotado. Atores, atrizes e diretores dão entrevistas negando que exista pornochanchada no Brasil. "Aqui não há nem pornô e nem chanchada", essa era a frase mais comum no ano cinematográfico brasileiro de 1972.

Recentemente, Pedro Carlos Rovai foi chamado de "profeta da pornochanchada". Ele teria sido realmente o primeiro grande sacador, desde que realizou "Adulterio à Brasileira", em 1969. "A Viúva Virgem", com Adriana Prieto, Carlos Imperial e Jaridel Filho, conseguiu um estrondoso sucesso de público - e algum de crítica - porque era um

filme bem feito, atingindo em cheio a classe média.

A partir de 1972, as pornochanchadas começaram a ficar mais ousadas eroticamente na mesma medida em que se alienavam socialmente. Esse erotismo primário, mostrando apenas nádegas e seios, nem sequer chegou a ter problemas com a Censura. Eis alguns títulos que confirmam essa tendência: "Condensadas pelo Sexo", de Ismar Porto, "A Dificil Vida Fácil", do indefectível Alberto Pieralisi, "Eu Transo... Ela Transa", de Pedro Camargo, "A Infidelidade ao Alcance de Todos", de Anibal Massaini Neto e Olivier Perroy, "Os Machões", de Reginaldo Farias, "Os Manos", de Pedro Carlos Rovai, Braz Chediak e Aurelio Teixeira (já falecido), "Maridos em Férias", de Konstantin Tkaczenco, "As Mulheres Amam por Conveniência", primeiro filme de Roberto Mauro, que se tornaria um dos mais ativos pornochanchadistas da Boca do Lixo, "Nua e Atravada", de Flávio Ribeiro Nogueira, "Sinal Vermelho - As Fêmeas", de Fauzi Mansur.

Em quase todos esses filmes fica patente um moralismo absoluto. Esse, aliás, é o segredo da pornochanchada em relação à Censura: os personagens



que praticam adultério são sempre punidos ao fim da história. Os homossexuais, esses então nem se fala: aparecem em todas as pornochanchadas, nunca como indivíduos dignos, mas como ratos da noite, bobos da corte. As mulheres são objetos e os homens também.

Esses equívocos todos, registrados frequentemente, terminam gerando distorções ainda maiores. As verdadeiras comédias eróticas ou dramas eróticos passam despercebidos do grande público, valorizados somente por alguns críticos. Walter Hugo Khouri, por exemplo, sempre fez dramas eróticos. A pornochanchada, sem dúvida, é uma vulgarização da comédia erótica.

O ano de 1973, aliás, produziu uma boa comédia erótica: "Amante Muito Louca", de Denoy de Oliveira. Mas continuou predominando a vulgarização: "A Banana Mecânica", de Braz Chediak, "Café na Cama", de Alberto Pieralisi, "Com a Cama na Cabeça", de Mozael Silveira, "Como é Boa Nossa Empregada", de Ismar Porto e Victor di Mello, "Como nos Livrar do Saco", de César Ladeira, "As Depravadas", de Geraldo Miranda, "Divórcio à Brasileira", de Ismar Porto, "O Fraco do Sexo Forte", de Osiris Parcial de Figueroa,

"Os Garotos Virgens de Ipanema", de Oswaldo de Oliveira, uma das poucas pornochanchadas proibidas pela Censura, "Macho e Fêmea", de Ody Fraga, "O Marido Virgem", de Sauli Lachtermacher, "Nas Garras da Sedução", e "O Play Boy Maldito", ambos de Nilo Machado, "O Poderoso Garanto", de Antônio B. Thomé, "Sob o Domínio do Sexo", de Tony Vieira, "A Superfêmea", de Anibal Massaini Neto.

A melhor de todas as pornochanchadas, ao menos no meu ponto de vista atual, continua sendo "Ainda Agarro Esta Vizinha", de Pedro Carlos Rovai, que estourou nas bilheterias em 1974. Esse filme está para a pornochanchada como "Nem Sansão Nem Dalila" (1954), de Carlos Manga, está para a velha chanchada. O próprio Rovai nunca o superou e tomou até alguns porres para entender por que a crítica também gostou do filme. Foi baseado em argumento de Marcos Rey, rotirizado por Oduvaldo Vianna Filho e Armando Costa e é uma comédia erótica ao mesmo tempo em que é pornochanchada, síntese raramente conseguida. Consegue fazer um painel crítico da pequena burguesia brasileira a partir dos dramas simultâneos que ocorrem num grange edifício carioca.

Enquanto isso, as apelações continuavam em São Paulo e Rio, uma Boca do Lixo comum, pois é difícil saber qual a pior pornochanchada, se a carioca ou a paulista. Mas deixemos as discriminações para acompanhar o desfile dessa mediocridade como um todo legitimamente brasileiro. Nem dá para comentar filmes como "Adulterio", as Regras do Jogo", de Ody Fraga, "As Cangaças Eróticas", de Roberto Mauro, "Desejo Proibido", de Tony Vieira, "Ele, Ela e o Etc...", de Carlos Imperial, "Essa Gostosa Brincadeira a Dois", de Victor "o indefectível" di Mello, "Essas Mulheres Lindas, Nuas e Maravilhosas", de Geraldo Miranda, "A Gata Devassa", de Rafaelle Rossi, "Gente que Transa", de Sílvy de Abreu, "Karla, Sedenta de Amor", de Ismar Porto, "Mais ou Menos Virgem", de Mozael Silveira, "As Mulheres que Fazem Diferença", de Adnor Pitanga, "As Mulheres Sempre Querem Mais", de Roberto Mauro, "Pensão de Mulheres", de Clery Cunha, "O Poderoso Machão", de Roberto Mauro, "O Super-Macho", de Ary Fernandes, "A Virgem e o Machão", de J. Avellar (pseudônimo de José Mojica Marins, o Zé do Caixão).

Em 1975, alguns produtores come-



çaram a falar em decadência da pornochanchada, mas isso era apenas uma tática para produzir mais: com o rival produzindo um a menos, o sabichão produziria um a mais. Os exibidores estavam gostando da brincadeira, pois pornochanchada dá dinheiro - e muito (as estatísticas devem ser cobradas da Embrafilme). Não resta dúvida de que, a essas alturas, o gênero já tinha dado uma grande contribuição para a conquista do mercado interno. O número de dias de exibição obrigatória de filmes nacionais passou de 98 para 112 dias, o que ainda não foi suficiente para dar escoamento aos filmes lançados em 75 (um total de 78 filmes, segundo a Embrafilme).

"Luz, Cama, Ação", de Cláudio Mac Dowell, foi uma tentativa de mostrar

os bastidores da pornochanchada, como se o gênero já tivesse se esgotado. Ficou só nas intenções, já que o diretor entende tanto de metacinema quanto minha avó de cibernética. O que se pode notar, daqui por diante, é uma maior apelação nos títulos e nos conteúdos, cada vez mais grossura e menos inventiva: "Ainda Agarro Esse Machão", de Edward Freund, "Amantes Amanhã Se Houver Sol", de Ody Fraga, "Aua, a Libertina", de Alberto Silva, "Annie, a Virgem de Saint Tropez", de Zygmunt Sulistrowski, esta uma perigosa "co-produção" Brasil/França, "As Aucasas", de Mozael Silveira, "Bonetas Diabólicas", de Flávio Noqueira, "O Clube das Infieis", de Cláudio Cunha, "Com as Calças na Mão", de Carlos Mossy, "Com um

Grilo na Cama", de Gilvan Pereira, "Eu Dou o que Ela Gosta", de Braz Chediak, "O Fracasso de um Homem nas Duas Noites de Nupcias", de George Michel Serkeis, "A Ilha do Desejo", de Jean Garrett, o melhor artesanato dos últimos anos, "Lua de Mel, Sem Começo, Sem Fim", de Nilo Machado, "Motel", de Alcino Diniz, "As Mulheres que Dão Certo", de Adnor Pitanga, "Pesadelo Sexual de um Virgem", de Roberto Mauro e outras no gênero, tom e mediocridade.

Em 1976, o número de filmes produzidos no Brasil foi de 86, sendo mais da metade pornochanchada. Até gente de nível, como Francisco Ramalho Jr. ("O Cortico"/78), arriscou uma aventura, "Sabendo Usar Não Vai Faltar", surpreendentemente pior do que as pio-





res já perpetradas em qualquer Boca. Roberto Mauro, um dos reis do gênero, atacou com mais uma de canção. "A lha das Cangaceiras Virgens", enquanto Jean Garrett dava nova prova de talento com "Amadas e Violentadas". "Um Golpe Sexy", de Gyula Kolosvári, foi outra estreia inútil. E Antônio Polo Galante, o maior produtor de pornochanchadas de São Paulo, talvez do Brasil, continuou fazendo coisas como "Kung Fu Contra as Bonecas". Até Alfredo Palacios, presidente do Sindicato dos Produtores, atacou com uma de leve. "Guerra é Guerra". Mas os títulos de Galante ainda são os melhores: "As

Meninas Querem e os Corcos Podem...".

Em matéria de ruindade, a Boca do Lixo disparou na frente, com novos "cineastas": José Vedovato ("Zê Sexi Muito Louco"), "A Última Ilusão", Francisco A. Cavalcanti ("As Mulheres do Sexo Violento"). Bom: sem querer dar uma de complacente, arrisco afirmar que, embora esses filmes não tenham merecido destaque nas colunas de crítica, a sua importância histórica está assegurada. Hoje eles são desprezados. Amanhã serão "descobertos" pelos elitistas que agora lhes torcem o nariz. Isso me parece fora de dúvida.

Em 1977, parecia que a pornochanchada começaria a se depurar, servindo de base a variações mais interessantes. "Excitação", de Jean Garrett, é um porno-suspense, "19 Mulheres e um Homem", de David Cardoso, é porno-aventura e "Snuff, Vítimas do Prazer", de Claudio Cunha, é porno-terror. Esses são exemplos de bons filmes que aproveitam a dramaturgia da grossura e da ruindade, criada através de muitos anos de exercício sistemático da asneira suberótica.

Uma coisa deve ficar clara em matéria de critérios para a apreciação de pornochanchadas: geralmente, quando se diz que uma pornochanchada é boa, isso não quer dizer que ela seja realmente boa: isso quer dizer que ela passa a ser "boa" de tão ruim que é. Assim, existem "ótimos filmes péssimos", por exemplo, que são aqueles situados abaixo de qualquer ruindade. A maioria da produção pornochanchadística brasileira está nesse nível abaixo do péssimo, exigindo, portanto, novos critérios de julgamento. Nisso reside, inclusive, uma das originalidades do gênero: violentar os padrões convencionais de cinema, contribuindo para melhorar através da "pioração" geral. Trata-se de "descobrir o certo através do errado", diria Glauber Rocha.

Evidentemente, o mau gosto é ponto pacífico na pornochanchada, seja ela de 68 ou de 77. Roberto Mauro, em 77, consagrou-se como um dos mais assumidos reis do gênero, bastando dar uma olhada na sutileza de seu principal título - "Sera que Ela Aguenta?". Na Boca do Lixo há páreo para ele, mas aqui é melhor não citar nomes. Citemos somente alguns títulos de 77: "Garimpas do Sexo", "O Segredo das Massagistas", "A Mulata que Queria Pecar", "Pintando o Sexo", "Elas São do Baralho", "Pra Ficar Nua Cachê Dobrado", "Emmanuel Tropical", "As Eróticas Profissionais", "Essa Freira é uma Parada".

A mais importante tendência de 77/78 está sendo desenvolvida por Antônio Polo Galante. Enquanto o cinema italiano faz "Gestapo Longer - Cinco Inferno de Mulheres", de um tal Sérgio Garrone, ele logo saca o novo filão e produz em série: "Escola de Meninas Violentadas", "Internato de Meninas Virgens", "Pensionato de Vigaristas".

Como se vê, ainda agora, persiste o velho drama da pornochanchada e, de forma mais ampla, do cinema nacional em geral: o colonialismo, ou seja, a mania de imitação. Até os filmes de movimento Cinemão imitam os estrangeiros: "A Dama do Lotação" já foi chamado de "Belle de Jour" dos pobres e "O Cortiço" seria "... E o Vento Levou" em versão telenovelizada na Barra Funda...

cine-society

Apesar da Copa do Mundo, junho foi um mês bastante movimentado em torno de badalações que reuniram artistas e gente alegre em várias pré-estróias cinematográficas. A pré-estréia do *Contatos Imediatos de terceiro grau*, realizada no cine Astor, foi o acontecimento badalativo do mês e prenúncio de que o filme confirmará no Brasil, o sucesso que vem alcançando no mundo todo. Estiveram por lá (foto 1) Vera e Fulvio Stefaneli,



Henrique Cesar, Abrão Berman (feito da vida com o andamento do concurso do Super 8) e a cronista cinematográfica Pola Yartuk; Sarah Kus, uma das organizadoras da noite, recebia o psicólogo favorito dos artistas Salomão Rabinovitch, que ao lado do casal Marcia e Oswaldo Ghedini (ele também o cirurgião plástico mais requisitado por nossas estrelas) comentavam admirados o filme de Steven Spielberg (foto 2); enquanto Alcor Thome e esposa (foto 3) ficaram discretamente sentados nas poltronas confortáveis do Astor, ele calculando o quanto vai gastar em publicidade, já que é dono da maior agência de distribuição de anúncios cinematográficos do



país. Outro grande acontecimento foi a presença de Sandra Brá em São Paulo. La Brá esteve no São Paulo Hilton, onde recebeu a imprensa para uma coletiva e depois foi ao auto-cine Chaparral, onde o filme foi exibido para uma plateia escolhida numa original sessão em que cada um curtiu o filme dentro de seu carro. La Brá, como vemos na foto, foi "assaltada" pelos fãs no coquetel realizado na lanchonete do drive-in (foto 4). Já no

Mauricio Kus



Brailton, o produtor *A P Galante* reuniu a imprensa para mostrar o elenco de seu novo filme "Meus homens, meus amores", dirigido por Fauze Mansur e estrelado por John Herbert e Rosemary, na foto 5, ao lado de Galante. O filme já terminou e deverá ser lançado em fins de agosto. Uma sessão particular, na cabine da Paris Filmes revestiu-se de caráter ocumênico com a presença do Rabinho Henry J. Sobel e o padre Dom Romualdo Gorgon Vallejo (foto 7) que discutiram os valores éticos, mo-



rais e religiosos do filme "Jesus de Nazaré II", que estreia em breve nos cinemas de todo o Brasil. A crítica Ilka Marlino Zanatta, em companhia de seu marido Giampaolo, rememorava com o ator Lucio Murrone (foto 6) os lances da presença do diretor Franco Zeffirelli em São Paulo quando ele atuou como intérprete na entrevista de imprensa. E finalmente, aquele que pode ser o acontecimento cinematográfico do ano, a realização de "O caçador de esmeraldas", o filme que Oswaldo Massaini está realizando em Caucaia do Alto, perto de Cotia, Estado de São Paulo. Na foto acima (n.º 8), num intervalo de filmagem, Arduino Colasanti e Glória Menezes batendo papo, enquanto o diretor Oswaldo de Oliveira preparava a próxima cena deste épico do cinema nacional.

cine-geléia

• **CARLOS REICHENBACH FILHO**, cujo "*Capuzes Negros*", com Sandra Bréa, promete ser uma das sensações da temporada, já está preparando a produção de outros filmes: "*As Rebeldes*", com Célia Olga e Benjamin Cattán, tem roteiro que faz prever o mais incrementado filme da onda de internato, pensionatos e prisões de mulheres: "*Sangue Corsário*", com apenas 5 atores, deverá ser um filme crítico sobre os loucos anos 60; e ainda uma adaptação literária que vai surpreender muita gente: "*O Pácaro Bulgaro*", de Campos de Carvalho, uma aula de humor anárquico.



Sandra Bréa e Luiz Gustavo

• **OS CURTA-METRAGENS** que estão sendo exibidos nos cinemas, antes dos filmes estrangeiros, andam devagar quase parando. Mas a coisa vai melhorar: Ivan Cardoso acaba de concluir "*O Universo de Mojica Martins*", sensacional curta-metragem (30 minutos de duração) sobre Zé do Caixão. Irá inicialmente para o festival de Brasília e, em seguida, estará nas telas para ser deglutido pelos que sabem o que é bom.

• **"O CAMINHO DAS INDIAS"** é o longa-metragem de estréia de Augusto Savá, produção independente filmada numa cidade do interior da Bahia. O ator principal chama-se Cacá Rosset. O único problema

é que a Embrafilme não está dando apoio ao filme em tempo hábil, obrigando a turma a ficar numa espera nada agradável.



Fotos: Bill Zentia

Jairo Ferreira, Célia Olga, Carlos Reichenbach e Tereza Bianchi no set das filmagens da última obra de Reichenbach.

• **NA ONDA** dos filmes históricos, "*Maria Quitéria*", deverá ser um dos pratos do dia, brevemente. O roteiro, inicialmente a cargo de João Silvério Trevisan, terminou sendo feito por Márcio Souza. Quem vai dirigir é Clemente Portella, pela Zé Pinto Produções. Portella, homem de jingles, já foi também cineasta odigrudi na vida.

• **CARLOS COIMBRA**, outro cineasta que não dá tempo ao tempo, está filmando "*Tracema*", baseado no romance de José de Alencar, com Helena Ramos, fotografia do consagrado Antônio Molliando, que também já é diretor, e Pio Zamuner, outro profissional da maior competência.

• **DEPOIS** de ter iniciado o filme do filho do filme histórico, com "*Independência ou Morte*" (1972), Oswaldo Massaini é um dos poucos a prosseguir na trilha dos assuntos caros à pátria. "*Os Bandeirantes*" já está em filmagens, com

direção de Oswaldo de Oliveira, Jofre Soares no papel de Fernão Dias Paes, Glória Menezes e Tarcísio Meira no elenco que tem



ainda astros não confirmados.



Italo Nandi e Reginaldo Faria

• **QUENTE** mesmo vai ser o Festival de Brasília deste ano, que começará em fins de julho. Ao lado do chamado Cinemão, com filmes destinados a prosseguir a trajetória multimilionária de "*A Dama do Lotação*", estarão filmes muito mais interessantes. "*O Anismo ou Nos Todos de Mú*", marcando retorno de Rogério Sganzerla ("*O Bandido da Luz Vermelha*"),

de Júlio Bressane e "*Capuzes Negros*", de Carlos Reichenbach.

• **JOSÉ MIZIARA**, que prepara-se para deslanchar de vez com "*O Bem Dotado Homem de Iju*", já começou novo filme: "*Degradação*", produção de Antônio Polo Galante, com Rosemary, Roberto Maia, Sílvia Salgado, entre outros.

• **EM 1977** a indústria cinematográfica brasileira produziu 72 filmes de longa-metragem, dos quais 41 foram feitos no Rio de Janeiro, 28 em São Paulo, um em Minas Gerais e 2 no Rio Grande do Sul. Uma produção a cada 5 dias, realmente merece respeito da crítica, dos exibidores, dos distribuidores e do Governo. O único problema é que 30% dessa produção sequer encontrou distribuidores, estando fadada a ficar mofando nas prateleiras.



O cineasta Ozealdo do Nascimento

• **IRA DE FURSTENBERG**, a ex-princesa, está no Brasil filmando ao lado de David Cardoso e grande elenco, o filme de Alberto Fialho, produzido por Aldo Benedetti, "*O Amante de Minha Mulher*". Produção cara, que já tem distribuição garantida na Europa graças ao nome da princesinha que foi casada com o industrial caboclo Baby Pignatari.

• **HECTOR BABENCO**, que andou se complicando

Carlo Ponti roda uma superprodução em Angra dos Reis

Nos últimos dois meses e ainda mais algumas semanas, Angra dos Reis, no litoral fluminense, vive seus dias de Hollywood cabocla. É que Carlo Ponti, o magnata do cinema e morido de Sofia Loren, está produzindo um filme rodado naquela cidade litorânea, com astros e estrelas americanos e europeus. Nessa fita, tem Marisa Berenson, Margaux Hemingway, Lee Majors. "*O Homem de 6 Milhões de Dolares*", Karen Black e outros artistas menos renomados.

Nas filmagens, já ocorreram alguns percalços, como as fotos nuas de Marisa Berenson, que exigiu a devolução do filme do fotógrafo de um jornal carioca, discussão entre atores e acidentes, como o ocorrido com a mesma Marisa e Alex Ponti, que foram internados com escoriações na charmosa clínica do dr. Ivo Filangüi. Alex Ponti, o filho de Carlo Ponti que está dirigindo a produção no Brasil, diz que a fita será uma grande superprodução a qual será distribuída no mundo inteiro e conta a história de uma gangue contrabandista de jóias que se mete em confusões no Brasil.



Margaux Hemingway



Marisa Berenson



Karen Black

A atriz mais tranqüila do "set" de filmagens, é Karen Black, que trouxe seu filho de dois anos e meio, ainda amamentando, para acompanhá-la. Marisa Berenson, que acha o Rio de Janeiro mais glamoroso que Hollywood, é a mais "chata" segundo os cronistas que cobrem as filmagens. Já, Lee Majors tem feito relações públicas de sua imagem e de sua mulher, a estrela Farrah Fawcett-Majors, que está para chegar ao país e fazer companhia ao marido.

A produção que causou mal-estar nos meios artísticos brasileiros, por não contar com nenhum artista ou técnico nacional na sua "cast", está já em fase final de filmagens e deverá ser montado nos Estados Unidos ou na Itália. Enquanto isso, os astros e estrelas porovoltam as folgas para conhecer o litoral ensolarado e fazer figura nas colunas sociais do Rio de Janeiro. Margaux Hemingway tem tomado precauções com sua pele, muito sensível, pois não pode ser muito exposta ao sol tropical.

com "Lúcio Flávio", depois que Mariel Mariscot tentou ameaçá-lo, alegando que o filme prejudica seu processo policial, ainda não anunciou seus novos projetos, mas sabe-se que ele comprou os direitos, por 300 mil cruzeiros, de "*Calvez, o Imperador do Acre*", "best-seller" amazônico de Márcio Souza, além de ter encomendado um argumento ao dramaturgo Antônio Bivar.

• **OZUALDO CANDEIAS**, o último dos moicanos do cinema independente, teve que interromper as filmagens de "*A Opção*", um longa-metragem em bran-

co e preto que ele estava fazendo com pouquíssimo dinheiro. Candeias alegou que a chamada Lei do Artista está prejudicando seu trabalho, pois ele costuma acumular mais do que duas funções em seus filmes, quando a Lei proíbe isso. Será o fim do cinema de autor no Brasil?

• **ALAIN FRESNOT**, jovem montador de "*Capuzes Negros*" e "*Noite em Chamas*", vai dar um tempinho para preparar o roteiro de seu longa-metragem, a ser iniciado no fim do ano. Fresnot já dirigiu um longa, "*Trem Fantasma*", que está sendo muito mal distri-

buído pela Dinafilme, "especialista" em 16/mm.



Regina Duarte em seu último filme.

• **LUÍS ROSEMBERG FILHO**, cujo "*Crônica de um Industrial*" sensibilizou alguns cineastas brasileiros (Nelson Pereira dos Santos, Carlos Reichenbach, João Silvério Trevisan), embora o filme tenha sido proibido pela Censura, está dando um exemplo de que o momento não é para o sãmino: prepara "*1500*", uma espécie de redescoberta do Brasil, com 1.500 sãdido dele, a ser rodado em São Paulo, e outro filme a ser escrito, a ser rodado no Rio.



"Doromundo"

• **JOÃO BATISTA DE ANDRADE**, cujo "*Doromundo*" não está fluindo por parte da Embrafilme, a atenção aos negócios de seu setor de distribuição, vai partir para nova adaptação literária: "*O Tronco*", de Bernardo Ellis. Andrade é um dos mais adivos cineastas paulistas, mas perdeu muito tempo fazendo curtas metragens, para uma emissora de TV, quando seu negócio mesmo é longo.

• **REGINA DUARTE** volta à tela, no novo filme de João de Anchieta, "*Parado RR - O Limite do Aleria*", a ser distribuído pela Embrafilme nas próximas semanas. O filme se passa numa cidade estranha onde ocorrem coisas fantásticas. Efeitos especiais alegria simos e um elenco de primeira, onde além de Regina, atuam Joel Barcellos (o menino prodígio do Cinema Novo) Yara Amaral, e Cleyde Isconic.

Jairo Ferreira

Directores del cine argentino

Alberto Fischerman y su film autofinanciado

El cortometraje y el cine publicitario le dieron acceso a una cámara y le abrieron paso hacia el cine. Alberto Fischerman, portorriqueño, 32 años, ha comenzado a filmar ahora para su satisfacción personal. Se inició en 1959 con un corto de encargo titulado "Curso preliminar". Era alumno de la Facultad de Arquitectura —estuvo en ella hasta cuarto año y estudió además música y antropología— y rodó en 16 milímetros una película destinada a los estudiantes bilingües. Duraba 18 minutos, y mediante una recreación de la atmósfera universitaria, fami-

lizaba al estudiante con el aula y las demás primeras sorpresas de la enseñanza superior. Ya era un apasionado del cine.

La publicidad

En una entrevista que sostuvimos con él, nos refirió Fischerman más detalles sobre su carrera.

—Después de "Curso preliminar", hice "Quema", premiado en Viña del Mar y "Para una despedida", de tema semidocumental. En colaboración con Fernando Arce, rodé esta vez en colores, por encargo de la Municipalidad de Buenos Aires,

un corto sobre la cúpula del Colón pintada por Raúl Soldi. Desde el '63 estoy en el cine publicitario. He sido un tiempo cameraman. Esto me ayudó mucho.

—¿Qué interés tiene para usted el film de publicidad?

—Es un film como cualquier otro. Su técnica no es fundamentalmente, al menos en principio, diferente. Exige trabajo, atención, inventiva. Ya sea con guión propio o con guión ajeno.

Demanda tiempo y dedicación, por supuesto. ¿Qué número de films producen, término medio, por año?

—Entre 30 y 70. Aproximadamente uno por semana. Estoy en sociedad con Arce. Debemos haber realizado ya unos 300 films publicitarios. Es un excelente aprendizaje formal. Me ha sido muy útil.

El film propio

Esta actividad le permitió a Fischerman cumplir el sueño del film propio. Trabajó años para producirse a sí mismo.

—¿En qué consiste la película?

—Tiene un título insólito: "The players vs. Angeles Caídos". Es en blanco y negro, dura 86 minutos y en ella han intervenido pocos actores profesionales conocidos. Mi fotógrafo fue Carlos Desanzo. En cuanto al tema, resulta bastante difícil de explicar.

—¿A pesar del libreto suyo?

—Sí. En rigor de verdad, la existencia de un libreto no cambia las cosas. En todo caso, no sirve para explicar. Pero puesto en el brete de explicar algo, diré que este film quiere representar mi aproximación al cine. Es una parábola sobre el fracaso y el triunfo del actor. En una galería de filmación conviven dos grupos de actores. Los primeros, los "players", conocen el éxito: son los triunfadores. Los otros son los de poca suerte. Constituyen un grupo de desplazados que amenazan constantemente al otro. Los



Alberto Fischerman expone sus ideas

protagónicos están aislados — en un paralelismo subyacente que se hace con "La tempestad" de Shakespeare, ensayada repetidas veces, muy mal, por el bando— y los "Angeles caídos" intentarán incursiones para provocar un enfrentamiento. Juegan a jugar. La película tiene una carga pirandelliana. Lo que se cuestiona es la propia motivación del film, su propia existencia. En la parte final un "ángel", que en un comienzo fue aspirante y ha llegado a ser líder, sugiere, entre otras, la posibilidad de destruir la película. El conjunto aspira a mostrar la esencia común de triunfo y fracaso. Filmé, si se quiere, en forma muy libre, un

interrogante elemental: ¿Quién soy yo frente al cine?

—El tema es hermético...

—Sí, lo es. No me preocupé por la parte comercial. Estoy en un cine que considero de búsqueda.

—¿Trabajó usted movido por influencias? ¿Qué directores prefiere...?

—Prácticamente no veo cine.

El film de Alberto Fischerman tiene música de Roberto Lar. Le ha costado a su autor integral algo menos de diez millones de pesos, fruto de sus ahorros, y que se conforma con recuperar. Para su primer largometraje no quiso tener ataduras de ninguna clase.

'Vengan a jugar' invitación que no se concreta

Muchas veces se ha dicho que el llamado "Divertimiento" es, quizá, uno de los géneros más gratos al público infantil. Sin embargo —y esto también se ha señalado con frecuencia— se equivoca quien piensa que, por su elemental estructura, puede tratarse de una expresión fácil. Al contrario, el "divertimiento" es un tipo de espectáculo que cuando pretende realmente cumplir lo que su nombre propone exige imaginación y de la buena. Ya se sabe que divertir al chico (sin el apoyo de una trama atrayente; sin el concurso de elementos espectaculares, por ejemplo) es una empresa difícil que puede llevarse a buen término únicamente si se ponen en juego excelentes recursos imaginativos tanto en la concepción como en la puesta y la interpretación.

Estas observaciones vienen al caso del estreno en el Teatro del Bajo de "Vengan a jugar con Morisqueta y Bonete". Clasificada por el autor, Jorge Fraga, como un "divertimiento para todos", la pieza, sin embargo, no participa del género más que en sus intenciones. Es una modesta repetición (sin éxito y sin gracia) de fórmulas ya tan transitadas (con éxito y con gracia) que pueden ser consideradas casi clásicas en el teatro para niños. Esta deficiencia es, desde luego, más que suficiente para hacer naufragar cualquier intento de divertir; porque aunque es cierto que ni el director Pablo Vicente (h) ni los intérpretes Nini Brestoli y Teodoro Zobko revelan demasiadas

aptitudes para el espectáculo infantil, como podrían director y actores reparar la total precariedad del libreto.

Felizmente para los chicos, la desolación no es total. El taller de expresión infantil El gato con Botas aporta un gratísimo vestuario y el actor Martín Cáceres su natural simpatía y algunas ráfagas de comunicación (exclusivamente personales) con la platea infantil.

La Nación 12/6/69

Encomiable film de vanguardia del novel Alberto Fischerman

"The players versus Los Angeles caldos", producción en blanco y negro presentada por Tpe Leivel en el cine Loire. Tema y libreto: Alberto Fischerman. Música de Roberto Lar. Intérpretes: Marta Campana, Luis Barros, Néstor Davio, Leonor

Galindo, Chao Villanueva, Jorge Cedrón, Cristina Santos, Edgar-do Luci, Roberto Mosca y Ed-gardo Suárez. Dirección: Alber-to Fischerman. Duración: 83 minutos.

Fischerman nos pone aquí en contacto, sin contemplaciones,

brutalmente, con un cine de autor incuestionablemente personal y novedoso. Este es su primer film. Fischerman lo ha realizado con entera libertad y sin hacer trampas. Liberado de los compromisos de toda índole que significa una película, este joven cineasta podía asumir por lo menos dos actitudes. La primera consistía en negociar por anticipado la gran práctica adquirida en el cortometraje, y sobre todo en el film publicitario; la segunda, en rehuir hasta la más remota especulación comercial. Fischerman optó por esta última posición.

"The players..." aporta así en nuestra cinematografía una nota de singular interés: es un film experimental en el sentido más amplio y cabal del término. ¿Bueno? ¿Malo? Las calificaciones habituales parecen inoperantes en este caso. No se puede juzgar esta película con el mismo rasero que las demás. Su tono insólito, su forma desconcertante y su estructura aparentemente antojadiza, dificultan su

lectura. Este hermetismo es también —paradójicamente— lo que hace el encanto y la provocativa novedad de la obra.

Fischerman mueve sus funámbulosos personajes —se mueve a sí mismo— en un ambiente que le es familiar. La galería de filmación tiene sus secretos; son desconocidos para el gran público y sólo algunos espectadores perciben las pequeñas guiñadas de complicidad que les dirige desde la pantalla el cineasta-actor-artista, que traza un "im-promptu" hecho de signos y de interrogantes. Fischerman se pregunta: ¿qué es el cine? Y también le preocupa saber quién es él frente al cine.

Lo averigua a través de una vaga trama que puede resumirse así: Dos grupos trabajan en la misma galería de filmación. Uno de ellos alcanza el éxito —o al menos esa terminación parcial que es el éxito—, mientras el otro fracasa, está perdido antes de empezar a competir. Ambos grupos juegan a jugar, representan, son mimos —buenos y malos— de una fingida ficción, y ésta es, en última instancia, la obra de arte. Un paralelismo, también representado, con "La tempestad", de Shakespeare, subraya la condición geográfica de aislamiento y la tajante división entre réprobos y elegidos.

Esta doble actuación, este juego dentro del juego, tienen en la inmensa libertad visual y auditiva que permiten, una fascinante atracción. La película, en primer lugar, está hecha de bellísimas imágenes; en segundo lugar, ofrece, a través de un caos aparente el desarrollo de varias ideas conexas sobre la licitud y la vanidad del arte. Fischerman concluirá dando la victoria al arte; pero también terminará admitiendo que el artista no es totalmente libre, que el juego tiene sus reglas y que éstas no pueden ser transgredidas.

¿Se desprende tal conclusión como una toma de conciencia que habrá de regir la labor futura de este realizador? Es de desear. Hay muchos valores en la escritura cinematográfica de Fischerman. "The players" es un ejercicio de estilo con momentos deslumbrantes; es el trabajo de alguien que ama y res-

peta al cine; es el film de un cineasta joven y audaz. Es, quizá, una respuesta —¡y cuán cálida!— al siempre torturante problema de la creación. Y es, en todos sus niveles, una ardiente profesión de fe. La expresó Fischerman en un borrador confuso y bello, brillante y oscuro, que resulta un modelo de honradez y una positiva promesa.

"Tortúrame y bésame" en el Renacimiento

"Tortúrame y bésame", el exitoso film de Dino Risi interpretado por Nino Manfredi, Ugo Tognazzi y Pamela Tiffin, será repuesta hoy en el Renacimiento por Unifilm.

Como complemento de esta reposición, será estrenada "Dos mafiosos contra Al Capone", en la cual los populares Franco Franchi y Ciccio Ingrassia interpretan a un par de insólitos agentes neoyorquinos que deben enfrentar nada menos que a la banda de Al Capone.

Reponen un film con Ringo Wood

Volverá a verse desde hoy en el Princesa "Ringo no perdona", uno de los "westerns" interpretados por Ringo Wood que ha logrado mayor éxito. Actúan en esta producción, además del popular cow-boy, Sophie Daumier, Jacques Sernas, José Calvo y Dan Davis.

Completando el programa, Unifilm presentará, con carácter de

estreno, "Operación Flecha Rota", una película de espionaje que narra las aventuras de un agente secreto empeñado en descubrir a los asesinos de un célebre científico atómico. A las órdenes de Amerigo Anton, actúan en esta novedad Lang Jeffries, Aurora del Alba, Rafael Bardem y Gloria Osuna.

Doble programa de aventuras en el Arizona

Twentieth Century Fox presentará el jueves próximo en el Arizona "Un desafío para Robin Hood", un film de aventuras en el que Barrie Ingham personifica al legendario héroe de la selva de Sherwood.

La película fue realizada por C. Pennington Richards, según un guión de Peter Bryan. Actúan además de Ingham, James Hayter, Leon Greene y Gay Hamilton.

Otro film de aventuras, también en carácter de estreno, completará el programa del Arizona. Trátase de "Los chaceales", dirigido por Robert D. Webb y protagonizado por Vincent Price y Diana Ivarson.



Marta Campana en el film de A. Fischerman

Sección 2a

LA NACION

Buenos Aires, sábado 8 de junio de 1985

Espectáculos

Alberto Fischerman y el cine alejado de la idea mercantil

"Un día recibí un llamado del Instituto Nacional de Cinematografía -«Estábamos esperando un proyecto tuyo»- y me dio la sensación de que estaba viviendo en otro país y de que el país podía otra vez empezar a vivir en mí. Uno siempre piensa en algún proyecto y me decidí entonces por uno de los dos o tres que tenía pensados".

Alberto Fischerman -realizador de "The Players versus Angeles Caidos" (1969), el episodio "Los pocillos", de "Las sorpresas" (1975), y el episodio "El hambre", de "De la Misteriosa Buenos Aires" (1981)- fue quien recibió ese llamado y consiguió darle forma cinematográfica a una de sus ideas. Hoy es un filme y se denomina "Los días de junio".

Los libros cinematográficos de Fischerman suelen mostrar una cuidada elaboración: "Trabajé varios meses para armar el guión. Mientras, fui incorporando a los actores y con sus rostros fui caracterizando los personajes. Fui metiendo a los actores en la escritura. De ese modo, sin perder rigidez, traté de su humanidad a la de los personajes. El guión, que era inicialmente "de hierro", se fue ablandando para permitir la caracterización de seres que fueran de carne y hueso. Durante el trabajo posterior, el inmediatamente previo al rodaje, los actores tuvieron mucho que ver con la reestructuración de las situaciones y los diálogos.

Filmar es como escribir

Fischerman no cree en la técnica de trabajar previamente con los actores, en improvisaciones y largos periodos de aprendizaje sobre los personajes. "Prefiero que no racionalicen demasiado la creación y si organizan lo que tienen que filmar el mismo día del trabajo, un poco antes del rodaje. Me gusta la total entrega de su personalidad: que entren con sus experiencias y vivencias del momento. Marina Gaillard, mi asistente, controlaba los ensayos previos con los

actores, en el día, y después discutíamos las observaciones de ellos sobre el libro o los diálogos". Fischerman fue permeable a esas sugerencias y accedió a muchos pedidos de cambios.

El director siente el período de filmación como la escritura de un libro, es decir, "el momento en que madura y crece un filme y donde ciertas hipótesis del guión pueden ser desmentidas por el desarrollo del rodaje". Confiesa que los actores tuvieron libertad pero no demasiada, o sea tanta como para que no demostraran indisciplina.

"No quise controlar a Norman Briski, por ejemplo, como lo hacía Carlos Saura -compara Fischerman-; su caracterización es la de un histrión, un tipo un poco psicótico. Su exilio -el de su personaje- es una deserción, un exilio interior, una cercanía con la locura hacia la que camina irremediablemente. El personaje termina hablando en inglés porque no tiene nada que decir. Con ese idioma busca acentuar la «extranjidad» de la que volvió. Por eso mismo, su imagen final es la de quien se pierde en una multitud. La reflexión sobre el exilio que trae «Los días de junio» no es un pensamiento sobre el exilio en su sentido inmediato sino una referencia a cierta condición eterna de los argentinos de no ser nunca ellos mismos. San Martín y Alberdi fueron también exiliados... pero lo mío es apenas una película".

Geometrías

"Cuando filmé «Los pocillos», quise conseguir un triángulo equilátero, con sus tres lados iguales, con tres personajes que fueran idénticos, en peso y significado en el drama; no lo conseguí; me salió un triángulo isósceles, donde tuvo gran peso la pareja, que privó sobre el otro. Ahora vuelvo a tomar una figura geométrica, un cuadrado; son cuatro personajes -otra vez el realizador hace una comparación-; son cuatro amigos que se reencuentran en aquellos días de



Fischerman: "El rodaje desmiente hipótesis del guión"

junio de 1982 en que recibimos la visita del Papa".

"Trato de recrear, buscándola, la zona donde viven los ideales: el terreno de la inmadurez, las utopías y las ilusiones. Entre ellas habitan los personajes: tratan de recordarlas con aquel juramento con sangre hecho en la infancia y con el sentimiento de justicia que les viene de la niñez y hasta con el socialismo, como una derivación de aquel sentimiento adolescente de la idea universal de Justicia".

El director de "El hambre" busca ubicar su nueva realización en un ciclo histórico (junio de 1982) donde se percibe "el embrión de una nueva fe en el país". Para él fue el momento en que nos hicimos una pregunta que también se hace el filme: ¿qué será de estos hombres que tienen 40 años o un poco más? "¿Será una generación perdida como tantas o tiene un lugar de responsabilidad?"

Fischerman presiente en "Los días de junio" su primera película y en ese sentir halla un camino estimulante. "Estoy seguro de que es un comienzo y de que a este filme lo seguirán otros". Ya tiene en preparación, junto con el escritor Rodolfo Rabanal, un guión sobre el dramaturgo Witold Gombrowicz, que vivió en Buenos Aires durante 24 años. Lo va a coproducir con el Instituto de Cinematografía y será parte de una serie de "work shops" con los alumnos de ese organismo, que incluyen otras colaboraciones de Jeanine Meerapfel, Krzysztof Zanussi y Andrei Tarkovski.

"Los días de junio"

Fischerman califica como de "antiilusionismo" a su método. No le interesa que el espectador "se meta" en el filme y diga al salir que no había advertido que estaba viendo una película. "El espectador siempre debe saber que está viendo cine". Está en desacuerdo con la "mentira dramática" y supone que hay que hacerle la guerra al melodrama, ya que considera que ha terminado el período en que se hacía ironía con el melodrama. "Ya se pasó el culto por lo «étre»". Para un autor actual resulta regresivo trabajar sobre las ideas del melodrama.

"Puedo abrir polémica -se escuda el director- pero debo decir que me preocupa menos vender muchas entradas que conseguir una obra artísticamente válida. No nací con espíritu de productor y si ya estoy preparando otra película es porque tengo que pagar las deudas que me quedaron de ésta. Claro que no vivo del cine -confiesa-; pero cuántos, hoy, viven de él, aquí o en el exterior. Ya ni Fellini, ni Ken Russell, ni Ridley Scott tienen al cine como medio de vida. Viven de la publicidad (es mi caso) o de otra cosa. No me parece bien que el cine siga siendo un mecanismo mercantil."

A las 22, Yo maté a Facundo

22 FEB 1987

Espectáculos

Alberto Fischerman, dispuesto a reflexionar con buen humor

Finalizó el rodaje de "La clínica del Dr. Cureta", largometraje con el que el cineasta incursiona en la comedia crítica

"Incursionar en la comedia es un desafío que yo me había propuesto hace mucho tiempo, pero el cine nunca me permitía esa oportunidad. Creo que los productores me habían encasillado dentro de los realizadores intelectuales o intelectualizados, hasta que tuve la suerte de conocer a Víctor Bo, quien me abrió la posibilidad de retornar a la dirección con un excelente libro que se ajusta al género que yo ambicionaba y con un elenco de primerísimas figuras con el que logramos un verdadero trabajo de equipo".

Pausado en el hablar, cordial en el trato y matizando la charla con alguna anécdota de su carrera artística o con alguna frase ingeniosa, Alberto Fischerman se refirió durante una entrevista con LA NACION a "La clínica del Dr. Cureta", film cuyo rodaje acaba de finalizar y al que califica como "una comedia basada en la realidad que mediante el humor dice muchas cosas".

-¿Qué relata el argumento?

-Predomina un humor muy argentino y su trama es de fácil lectura, pero esto no quiere decir que sea un producto de baja calidad. Se cuentan aquí los padecimientos por los que deben transitar los enfermos que acuden a hacerse atender en las obras sociales, se reflejan los trámites burocráticos exigidos por un sistema que en lugar de aliviar el dolor lo incentiva y se retrata a esa fauna de médicos que se despreocupa de su profesión.

-¿Es un tema que puede molestar o herir?

-Es un tema vigente que duele, pero creo que nadie se puede sentir molesto o herido cuando se dice la verdad y mucho menos, como en este caso, cuando lo que se dice está acompañado por una sonrisa.

De lo intelectual al humor

Alberto Fischerman reseña su carrera como realizador cinematográfico y así recuerda sus primeros cortometrajes y su debut como largometrajista con "The players versus los ángeles caídos".

"Esto ocurrió en 1969 -dice- y luego tuve a mi cargo el episodio "Los pocillos", del film "Las sorpresas" y el titulado "El hambre", de "De la misteriosa Buenos Aires". Dirigi posteriormente "Los días de junio", que me aportó además de grandes satisfacciones personales el premio de la crítica en el Festival de San Sebastián, y el año pasado una película titulada "Witoldo o la seducción (representado por sus discípulos)", en la que evoco al escritor Witold Gombrowicz. Como se puede apreciar mi cine pasa por lo intelectual, y



Giani Lunadei y Carlos Moreno

(Foto Víctor Bo Producciones)



Alberto Fischerman (Foto Rafael Yohai)

aunque no me quiero apartar de esta línea procuro renovarme. Y esta renovación la ambiciono hallar en el humor agudo, corrosivo, que refleje lo que nos pasa a los argentinos y a su entorno, y estoy seguro que una buena muestra de ello es "La clínica del Dr. Cureta".

-¿Fue difícil para Ud. recalar en un género distinto al que manejó habitualmente?

-No hay que olvidar que yo provengo del cine publicitario y esto me dio un

muy buen ejercicio ya que aquí es necesario emplear fundamentalmente el humor para vender. De todas maneras, y como siempre, la última palabra la tiene el público pero tengo una gran confianza en que éste intento no será fallido porque está hecho con amor y con respeto.

Un elenco de calidad

Alberto Fischerman reitera su agradecimiento a la productora de Víctor Bo "ya que ella creyó en mí para dar una vuelta de timón a un cine del que necesitaba apartarme. Con Víctor, un hombre que domina desde hace años todos los resortes de la industria cinematográfica, congeniamos de inmediato y trabajamos muy unidos. A ello debo sumarle un elenco de gran calidad en el que aparecen, entre otros importantes nombres, los de Giani Lunadei, Carlos Moreno, Arturo Maly, Tina Serrano, José Manuel Tenuta y Camila Perissé con quienes aprendí mucho a lo largo de toda la filmación. Formamos así un equipo muy homogéneo y estimamos que el resultado será una película que pueda inscribirse dentro de otras muchas que, por su calidad, renuevan a un cine argentino que necesita captar a todos esos espectadores que a lo largo de estos últimos años fue perdiendo. El clima de libertad que estamos viviendo es también vivificante para trabajar sin miedo y para crear sin angustias, y esto nos sirvió enormemente para crear con total tranquilidad "La clínica del Dr. Cureta".

Por el camino de un cine digno

"Nuestra productora cinematográfica, que integro con Ricardo Vaca y Jorge Rizzuto, se propone responder a las expectativas que el público tiene puestas en el cine argentino. La base es trabajar sin descanso apoyándonos en películas para el gusto popular aunque sin desdeñar la calidad artística de cada uno de estos productos". Víctor Bo, conocedor desde hace años de esta industria e hijo de uno de los más polémicos realizadores cinematográficos expresa a LA NACION que "no es

fácil salir airoso en estos momentos de los ambiciosos proyectos que tenemos entre manos, algunos de los cuales ya se concretaron, pero lo más importante es apoyar el buen cine, ya que todas las condiciones están dadas para que nuestro séptimo arte sea lo que fue en su inolvidable época de oro".

Con convicción y entusiasmo Víctor Bo se refiere a los planes inmediatos de su empresa: "En mayo estaremos estrenando "Sentimientos... de Liniers a

Estambul", un film de gran calidad con Emilia Mazer, Norberto Díaz y Víctor Laplace y ese mismo mes presentaremos "La clínica del Dr. Cureta", la producción dirigida por Alberto Fischerman. Para junio estará lista para su estreno "Revanche de un amigo", que en estos momentos está dirigiendo Carlos Santiago Oves, y esto habla bien a las claras de que nuestra productora es un manojito vital de voluntades y de pasión hacia el cine".

LA NACION
BUENOS AIRES

7 AGO 1987

Viernes 7 de agosto de 1987

En la clínica de Cureta los médicos no curan enfermos, hacen reír

"La clínica del doctor Cureta", producción nacional en colores, hablada en español y presentada por Transmundo en el Normandie y Callao. Guión: Meijide y Garayoa. Fotografía: Carlos Torlaschi. Música: Ulises Buitrón. Intérpretes: Gianni Lunadei, Soledad Silveyra, Arturo Maly, Juan Manuel Tenuta, Tina Serrano, Camila Perissé, Carlos Moreno, Edda Bustamante. 78 minutos. Para mayores de 16 años, con reservas.

"La clínica del doctor Cureta" es un catálogo divertido sobre las relaciones entre pacientes y médicos dentro de una clínica privada. La intención es satírica y absolutamente crítica: el doctor Saúl Cureta regentea la institución como si fuera un despacho de bebidas o una casa de lotería; es nada más que interesado y contra en contubernio con cualquiera que le ofrezca beneficios para curar el bolsillo. De paso, la anécdota se despliega en infinitas pequeñas historias con remate humorístico que hacen pensar en un guiño que ha trasladado la estructura de la historieta original a la pantalla.

El guiño pertenece a Jorge Meijide (Meiji) y a Jorge Garayoa, los autores de la historieta homónima dibujada primero por Zeo y más tarde por Rep (Miguel Repiso) para la revista Humor. Así visto, el relato se organiza como una sucesión de sketches, si se quiere revisteriles, enhebrados por un hilo conductor que describe el accionar indecente de Cureta y su desesperación por engañar a un funcionario municipal incorruptible que pretende que el médico devuelva a la comunidad el terreno mal habido edificó su clínica.

Alberto Fischerman, no demasiado adicto a lo cómico (hasta hoy) ni predisposto a narrar sin una cadencia trabada, tiene claro de entrada el objetivo: la comedia necesita buen ritmo, montaje picado y una cámara ágil. Los resultados son eficaces por ese motivo y por denunciar con objetivos deformantes la malicia descarnada de Cureta, un atropellador capaz de poner a su favor a una manifestación callejera en su contra.

Lenguaje

Fischerman recurre al gag rápido y a la mostración intencionada de personajes y situaciones. Abunda la caricatura, las actuaciones están deliberada-

mente subrayadas. Los juegos de palabras acompañan a los versitos de los cánticos populares bien adaptados a las situaciones del film.

El director —en un argumento que limita con lo grosero— prefiere la desfachatez y zafaduría. Así salva la plata. En cuanto al texto, quien haya tenido que internar enfermos sabe cuántos papeles hay que llenar entre sanatorios y obras sociales y a cuántos empleados hay que sonreírles para obtener una firma o una autorización. El sketch discontinuo que tiene por agobiada protagonista a Soledad Silveyra —encantadora como siempre— es un buen ejemplo de tan abnegado sufrimiento.

Todo pasa por la anécdota: las huelgas de médicos, las sorpresas en la sala de guardia, las visitas femeninas nocturnas, el trabajo de enfermeras y camilleros, los errores en el quirófano, los aspirantes a residentes. Todo eso y mucho más.

En el muestrario, la crítica es feroz. Si no se duerme en el apunte y recalca en el núcleo social puede surtir efecto. La imagen de Cureta, tan esperpéntica, zafa de esa actitud y sólo descansa en el entretenimiento.

Chistes con remate

La estructura de chiste con remate propia del sketch favorece la risa que acompaña a esas secciones. Tal esquema narrativo se despliega invariable a lo largo del film. Por eso, es bienvenido el final bastante antes de los 90 minutos. Justo ahí avanzaba el primer bostezo del espectador.

En el elenco, nadie queda sin el alta. Todos conocen el objetivo satírico de Fischerman: apuestan a la caricatura sin exagerar. Gianni Lunadei es un Cureta retorcido e insoportable. Los adjetivos son un elogio para el actor. Carlos Moreno quiere ser Harpo Marx —esto nos pareció— y casi se codea con aquel memorable despistado. Arturo Maly inventa una máscara asombrada de la que por momentos se olvida. Camila Perissé —fuera de su personaje habitual— y Tina Serrano, desaprovechada, pasan inadvertidas. Es excelente la banda sonora, especialmente la secuencia de los médicos reunidos para programar un paro, resuelta con sonido directo.

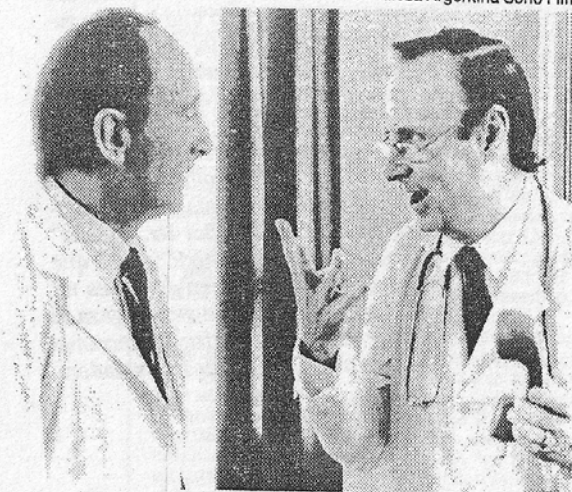
Claudio España
(c) LA NACION

Medicina, moral y una sátira mordaz

Tal vez bastante antes de que Jules Romain concibiera su demoníaco Doctor Knock (que en cine caracterizó el gran Louis Jouvet), la medicina ya había sido plasmada como metáfora del ejercicio del poder, la dominación y la explotación. En la invención del perverso Cureta local, y a pesar de no proponer la reflexión filosófica, subsisten rasgos similares, con suficiente lucidez y mordacidad como para instituirlo en arquetipo.

Surgido de la historia de Meiji, este cruel exponente de la medicina mal entendida acaba de animarse en la pantalla según los buenos oficios de Alberto Fischerman, uno de los realizadores insoslayables del cine local, quien así —y no sin algún rasgo de originalidad— ha debutado en el género de la comedia. Para este corrosivo

Gentileza Argentina Sono Film



Arturo Maly y Gianni Lunadei en un momento de "La clínica del doctor Cureta", mordaz sátira sobre la corrupción.

Título original: "La clínica del doctor Cureta". **Dirección:** Alberto Fischerman. **Libro:** Meiji-Jorge Garayoa, sobre la historieta de Meiji. **Fotografía:** Carlos Torlaschi. **Música:** Ulises Butron. **Interpretes:** Gianni Lunadei, Camila Perissé, Tina Serrano, Carlos Moreno, Arturo Maly, Soledad Silveyra, Juan Manuel Tenuta, Ricardo Bauleo, Edda Bustamante. **Presenta:** Argentina Sono Film en Normandie, Callao y Gran Norte.

aporte al cine de humor (muy argentino, por lo demás) contó con el apoyo de un actor cuya elección para el personaje epónimo es todo un acierto: Gianni Lunadei.

Así ha surgido esta *Clínica del doctor Cureta* en la que pasan muchas cosas a través de personajes y situaciones episódicos que el guión enhebra con una continuidad dramática que resulta incuestionablemente filmica, y de ahí que el mundo de la historieta original quede recreado en un código distinto. En cambio, si esta comedia nacional reconoce algún ámbito referencial, hay que pensar en las sátiras del cine italiano, en especial aquella creación que Alberto Sordi logró para *El médico de la mutua*, hace alrededor de quince años.

Porque es precisamente por el costado de la moral social donde este ... *Cureta* golpea con más insistencia y acritud. La voracidad desmedida por el dinero de este médico-empresario es uno de los centros de atención de los libretistas Meiji-Garayoa, llevados por el director y su intérprete a una franca clave de farsa. Pero está el otro centro de atención (que el guión jerarquiza como eje dramático a lo largo de todo el filme) donde la apelación a lo farsesco es igualmente ostensible: para continuar su oprobiosa carrera, Cureta necesita sobornar a un funcionario público, el honesto Bonfanti, y en el empeño por encontrar el punto débil de la ley se dan no pocos gags rescatables.

Las peripecias complementarias suman, a la larga, el cuerpo más abultado de la crítica social. El personaje de Soledad Silveyra, que llega a enloquecer tratando de cumplimentar los requisitos de la Obra Social, da tanto para radiografiar una situación real insostenible como para proporcionar a la actriz un nada despreciable desafío de composición.

Es en ese único punto, tal vez, donde tanto los guionistas como el realizador flaquean con su propuesta farsesca, en la medida en que la realidad referencial (la nuestra, la que está afuera de la sala) acaba por teñir con sensaciones angustiantes a los dictados del humor.

Al margen de esto, hay que saludar en ... *Cureta* a un tipo de comedia "comprometida", que en otras cinematografías ha probado su eficacia y que estaba faltando en la nuestra. El excelente rendimiento de los intérpretes que animan esta farsa de Fischerman prueba que las condiciones estaban dadas para lograrlo: Tina Serrano en Manuela, la famosa caba de enfermeras de la clínica; Carlos Moreno en el médico-alcahuete del poderoso director; Arturo Maly como el cínico socio de éste; Juan Manuel Tenuta en el insobornable Bonfanti, y el ya mencionado Lunadei, asumido en declarado tono de farsa para componer al corrupto, al villanísimo doctor Cureta.

... uno de los dos films nacionales conocidos el jueves de la semana anterior vale gran cosa. Lo que da pena es haber visto en ellos a actores de excelentes recursos, Gianni Lunadei (pre-desaprovechados en lo que los dos valen. En el primer caso (el menos devastador de ambos), Alberto Fischerman construye como puede una historia llena de huecos para las groserías del peor gusto, siguiendo las presuntas aventuras de un (según sus promotores) popular personaje de historietas, que los perpetra en "La clínica del Dr. Cureta" una clínica que, para todo aquel que conserve intacto su buen gusto, es un calor de las propias lágrimas, derramadas ante una nada tan desconsoladora...

La historieta, con sentido crítico

Mañana se conocerá "La clínica del doctor Cureta", incursión en el terreno de la comedia del realizador local Alberto Fischerman, quien en diálogo con Clarín anticipó aspectos de este entretenimiento con proyección crítica, basado en la popular historieta de Meiji. Gianni Lunadei personifica al corrupto personaje, acompañado por Carlos Moreno, Camila Perissé y —entre otros— Manuel Tenuta.

"Seguir dividiendo los terrenos de nuestra actividad, en la Argentina, es una tontería", dice Alberto Fischerman a propósito de su "debut" en un tipo de empresa filmica donde es el productor el que convoca. Y ha sido a propósito de *La clínica del doctor Cureta*, la comedia que, sobre el personaje de Meiji (y con libro cinematográfico del autor y Jorge Garayoa), protagonizan Gianni Lunadei, Carlos Moreno, Camila Perissé, Manuel Tenuta, Tina Serrano, Arturo Maly y otros, y que se conocerá esta semana. Aparte, está destinada a una carrera internacional: este mes competirá en el Festival Internacional de Vevey, Suiza.

El realizador hace hincapié en la gestión de los productores Víctor Bo y Salvador D'Antonio, quienes tuvieron la iniciativa de que fuera un "autor" reconocido por su producción filmica anterior quien se encargara de llevar a la pantalla al popular Cureta: "Son gente que está muy en el negocio cinematográfico, y de pronto hacen el intento de vincularlo todo: la lucidez crítica de una historieta social (bien moraz), el cine de autor, el humor y el entretenimiento".

La historieta gráfica como fuente de inspiración tiene nobles antecedentes en el cine argentino: *Avivato*, *Fúlmine* y *Don Fulgencio* son solo algunos ejemplos salientes. "Si, el camino es algo ya transitado (y probado) en nuestro cine —apunta Fischerman—, así que para hacer ... *Cureta* tuve en cuenta el cine que había visto en mi infancia. Y eso fue todo: no hubo ninguna especulación intelectual detrás; simplemente, el camino consistió en inspirarse en ese mundo como base para una comedia."

El director de *Gombrowicz* o la seducción y de *Los días de junio* eligió a un actor que le gusta desde hace tiempo. "Hubo allí una discusión —aclara—, simplemente por el *physique du rol*, porque había un argumento en contra según el cual *Cureta* es bajito mientras que Gianni Lunadei es alto y delgado. Bueno, Pepe Iglesias no se parecía a *Avivato* ni *Pepe Arias* a *Fúlmine* y, sin embargo, hicieron grandes creaciones con esos personajes, los animaron en totalidad. En estas cuestiones queda claro que no importa la mera 'reproducción' exterior."

Personajes que crecen

Para la adaptación y el armado de la historia en algo que requiere otra estructura, realizador y guionista (el propio Meiji) se plantearon los rasgos de permanencia que encierra la "tira" gráfica, algo que en su forma original aparece como parcelado por las entregas semanales. Y ese eje está en la oposición dramática: "Estamos frente a un hombre que es malo, un villano total —comenta el director—. Es un corrupto al que hay que encontrarle un antagonista de su nivel,



Gentileza Argentina Sono Film

Gianni Lunadei (centro) y Carlos Moreno protagonizan "La clínica del doctor Cureta", producción nacional que se estrena mañana.

alguien incorruptible hasta el final. La contrafigura la encontramos en Manuel Tenuta que, como tipología, revela a una especie de Alfonsín, un 'buenazo', un funcionario sano."

Fischerman aclara que a partir de ahí hay una diversificación anecdótica que enriquece la trama. Porque si bien hay una línea central (del tipo de "¿Logrará el perverso Cureta corromper al insobornable funcionario Bonfanti?"), había que atender a que en una clínica pasan muchas cosas, "todo lo vinculado con lo erótico y con la enfermedad. Da para tanto, que podrían sobrevenir varias 'continuaciones'. Yo recién ahora me avivo de que es una verdadera radiografía del funcionamiento de toda una sociedad y sus conflictos."

Ahí están los jóvenes médicos internos explotados por el patrón inescrupuloso. "Y también un tema —acota el realizador— que está en el candelero: cómo encarar la salud, los sistemas de seguridad social en nuestro país. Soledad Silveyra (a quien vengo a redescubrir) personifica a la mujer de un enfermo que es internado en la clínica, y para quien ella hace todos los trámites de la obra social".

Otros personajes que en la historieta aparecen como episódicos fueron apuntalados en el filme a través de pequeñas historias. O bien desarrollados de otra manera, como es el caso de Gladys, la secretaria del doctor, personificada por Camila Perissé. "Le inventamos un conflicto, que pasa por la relación erótica del tipo 'amo-esclava', con todo lo que eso significa", explica Fischerman. Y agrega: "Este fue un punto de discusión con Meiji, porque en su forma original a *Cureta* no se le conoce vida sexual alguna; la idea del autor era que este corrupto canaliza todo su erotismo en el dinero; frente a esto, mi argumento fue: es cierto, pero también mercantiliza a las personas."

N.T.

Néstor Sleira



"Es un villano total", dice Alberto Fischerman del doctor Cureta, personaje central de su primera incursión en la comedia.

LUJOSA, EROTICA
INTELIGENTE, DIVERTIDISIMA...
UNA COMEDIA

Estrenos de cine

LA CLINICA DEL Dr. CURETA

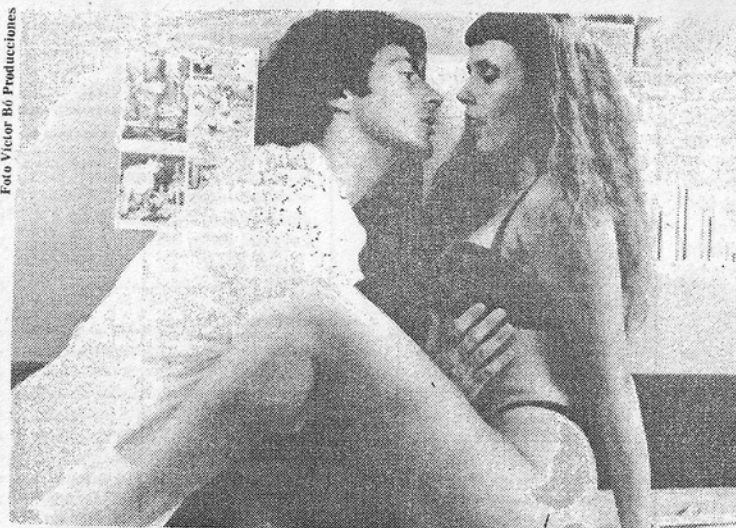
Sólo apta mayores de 16 años, con
reservas Cines Normandie y Callao

CUANDO, hace casi un año, se anunció la filmación de *La clínica del Dr. Cureta*, un escalofrío sacudió a algunos observadores. Es que la corrosiva tira cómica de Meiji, Ceo y Rep iba a ser producida por Víctor Bó, cuyos productos previos (*Seguridad personal*, *Las lobas*) hacían imaginar lo peor: la tendencia más notoria de Bó es la de poblar sus films con mujeres desnudas, y lo que contengan después (los films) es suplementario. El temor residía en que el comic perdiera su fuerte carga de crítica social y deviniera *A los cirujanos se les va la mano*, o cualquiera de aquellos engendros hospitalarios de Olmedo Porcel.

El escalofrío se convirtió en estupor puro cuando Bó eligió como director a Alberto Fischerman, un cineasta mayor cuyas obras previas alternaban al experimento (*The Players versus Angeles Caídos*, *La pieza de Franz*) con el ensayo (*Gombrowicz o la seducción*), pasando por el testimonio (*Los días de junio*), pero siempre teñidas de seriedad. Parecía una comunión imposible.

Sin embargo, la catástrofe no es total. *La clínica del Dr. Cureta* mantiene las características esenciales, con su protagonista aquí enfrentado a reclamos gremiales de sus empleados y a un intento de desalojo que tratará de evitar mediante coimas surtidas. La crítica a un sistema médico corrupto persiste en toda su potencia pero, tratándose de un film producido por Víctor Bó, las situaciones imaginadas por los guionistas Meiji y Garayoa ponen el acento en cuestiones rela-

Un médico, tiroteado entre Fischerman, Bó y Lunadei



Gustavo Garzón y Alejandra Aquino en una de las escenas picaras del film

cionadas mayormente con el sexo.

Aunque evidentemente debió subordinarse a una producción y a un guión ajenos, Fischerman demuestra cierta pasta para un género que nunca había frecuentado. Su talento es innegable, y otro hubiera sido el resultado de no haber estado él detrás de la cámara. Se extraña, en cambio, esa particular escritura cinematográfica, esa calidad visual que imprime a sus obras personales. Se percibe, además, que Fischerman fue desbordado por su principal actor, algo que ya le ocurrió con Norman Briski en *Los días de*

junio, con resultados lamentables.

Y en este punto reside el renuncio mayor de *La clínica del Dr. Cureta*: Gianni Lunadei. Este actor interpretó hace muchos años un formidable Pantalón en el *Arlecchino* de Goldoni en el teatro Odeón. A partir de allí, alguna crítica especializada se creyó en la obligación de saludar cada uno de sus nuevos empeños teatrales, televisivos y cinematográficos como si estuvieran a la altura de aquel Goldoni. Muy por el contrario, la carrera posterior de Lunadei demostró claramente que su Pantalón sólo había sido

un fugaz destello. Actor monocorde, escasamente creativo, con una peligrosa tendencia a la *macchietta*, continuó la senda abierta por Ernesto Bianco, la del actor-serio-que-prestigia-la-comedia, un equivoco mayúsculo que arruinó la carrera de Bianco y, aunque no lo parezca, está arruinando también la de Lunadei.

El hecho de que el actor no tenga nada que ver, en lo físico, con el Cureta de la tira cómica, sería lo de menos: su trabajo es apabullantemente mediocre, una suma de morisquetas que nadie le supo (o le quiso) contener. No entendió la diferencia entre actuar en un film cuyo tema básico es la moral, y la de hacerlo en un programa de televisión como *Mesa de noticias*, o *Gente como la gente*.

Daniel López

Título original: *La clínica del Dr. Cureta*
Argentina, 1986-1987. Producción: Víctor Bó y Salvador D'Antonio, para Víctor Bó Producciones (Buenos Aires), Esedea Film (Beccar). **Dirección:** Alberto Fischerman. **Guión:** Meiji y Garayoa, sobre la historieta de Meiji, Ceo y Rep. **Fotografía:** Carlos Torlaschi. **Escenografía:** Ponchi Morpurgo. **Montaje:** Darío Tedesco. **Música:** Ulises Butrón. **Interpretes:** Gianni Lunadei, Camila Perissé, Tina Serrano, Carlos Moreno, Arturo Maly, Soledad Silveyra, Juan Manuel Tenuta, Maurice Jouvét, Ricardo Bauleo, Edda Bustamante, Victoria Shocrón, Mario Alarcón, Gustavo Garzón, Jean-Pierre Noher, María Socas, Alberto Busaid. **Distribución:** Argentina Sono Film SACI.

Cantinflas solidario

Instrucciones para huir de las pálidas

Una tira cómica de 1979 dio base a la divertida comedia de Fischerman.

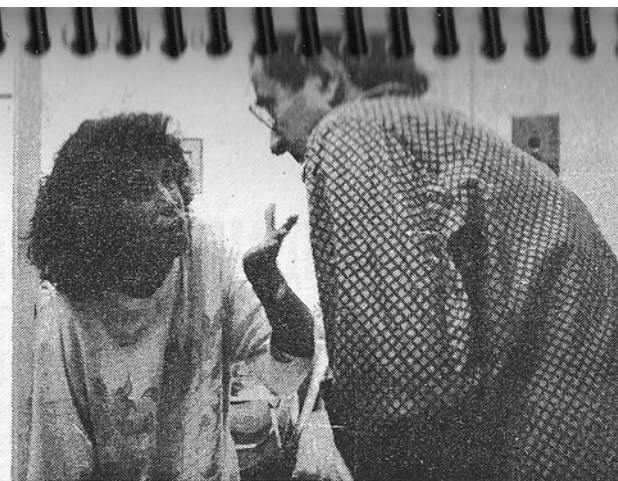
(Por Daniel López) Quizá porque los anglosajones lo denominan *comic*, se tiende a creer que la historieta siempre debe hacer reír, lo cual es un error. *Las puertitas del Sr. López*, creada por Carlos Trillo y Horacio Altuna en 1979, nació en una época en que la risa era un lujo, por lo que proponía, a cambio, la reflexión. Como se lo decía el mismísimo Dios en una tira memorable, López era, en verdad, “un cobarde, un pusilánime, un masoca, un gil”, un viejo gordito y feo, empleado administrativo, casado con una gorda imposible de soportar, con una vida rutinaria y miserable. Las puertas que abría López eran un escape no sólo para él mismo sino —y de ahí su valor social— también para los lectores de la época, tan oprimidos, basureados y engañados por el poder como López lo era por su entorno.

El primer acierto de los guionistas del film fue no caer en la tentación de la *pornochanchada*: es decir, que detrás de cada puertita abierta por López hubiera una mujer desnuda y complaciente. Por razones de presupuesto, tampoco podría encontrar, como en la historieta, ambientes exóticos a la oriental, castillos medievales o mundos futuristas. Lo

LAS PUERTITAS DEL SR. LOPEZ. Argentina, 1988. Producción: Salvador D'Antonio y Carlos Luis Mentasti para Argentina Sono Film SACI. Dirección: Alberto Fischerman. Guión: Máximo Soto, Carlos Trillo, Fischerman y Andrés Di Tella, sobre la historieta de Trillo y Horacio Altuna. Fotografía: Rogelio Chomnalez. Dirección Artística: Tiky García Estévez. Música: Juan Pablo Compaired. Con Lorenzo Quinteros, Mirtha Busnelli, Katja Alemann, Darío Grandinetti, Hugo Arana. Cines Iguazú, Santa Fe 2 y Lorena.

que López encuentra, en cambio, siempre tiene que ver con su realidad cotidiana: sexo dispuesto en las formas de una compañera de trabajo, recuerdos infantiles, la rivalidad con un compañero de oficina. Las puertitas nunca quiebran la acción real, la complementan, la expanden, la refuerzan. Las situaciones creadas —básicamente, las mismas de la historieta— no buscan complacer al espectador, hacerlo reír compulsivamente: a diferencia de *La clínica del Dr. Cureta* (otro producto de Fischerman), no hay *gags* puestos únicamente para provocar una carcajada espasmódica antes de seguir con la historia.

Las puertitas del Sr. López se atreve a ser un reflejo fiel de su material original, esto es: se atreve a detenerse y pensar (a hacer pensar), a ser melancólico, a concederse más de un



Busnelli y Quinteros, como otra Sisebuta y otro Trifón.

instante de ternura, a reflexionar sobre las cosas de la vida. En otro sentido, se atreve a cambiar la fisonomía de sus personajes sin traicionar su espíritu: Lorenzo Quinteros no es viejo ni gordito, pero tiene un talento inmenso y compone un López patético en su mediocridad; Mirtha Busnelli es demasiado joven y hermosa, y sin embargo es una perfecta Sisebuta, prepotente y autoritaria. Darío Grandinetti también es mucho más joven y pintón que su similar de la historieta (el jefe de López), pero sabe darle el tono exacto de sordidez institucionalizada. Katja Alemann, en fin, con otro pelo y otro *look* (y, lamentablemente, sin pequotas en la cara), se las ingenia para dar la imagen de Leticia, de Selene, de Marcia y de cuanta mujer soñara López.

El reencuentro de Alberto Fischerman con el director de fotografía Rogelio Chomnalez (éste no filmaba desde 1976) produjo, en lo formal, un film deslumbrante, cuyo aspecto visual —incluyendo encuadres, movimientos de cámara y escenografía— es de gran calidad. El duelo entre López y Juan, por ejemplo, es un hallazgo expresivo, y la secuencia en que un cicerone

introduce a López en las posibilidades del bien y del mal está resuelta en un decorado impactante. La producción, en este film, parece haber sido generosa.

Sin embargo, más allá de sus estupendas actuaciones, de la fidelidad del guión y de su feliz resolución técnica, *Las puertitas del Sr. López* representa otro triunfo de Alberto Fischerman: aunque manejando materiales de otros autores, impuso su sello personal, no debió rebajarse ante ningún divo (como en *Los días de junio*) ni ante imperativos de la taquilla (como en *La clínica del Dr. Cureta*) y logró algo más que la versión de una historieta. Logró, por vías indirectas, una alucinante aproximación al estado de ánimo actual del argentino medio. Y hasta se permitió un final feliz con tortas de crema estrelladas en la cara y todo.

El cine argentino y las buenas comedias: un amor ahora posible



Breve encuentro con
Alberto Fisherman, el
realizador de *Las
puertitas del Sr.
López*.

Con motivo del estreno de su última película, Alberto Fisherman estuvo pasajeramente en Córdoba. Casi de rigor, y tras el éxito de público que viene obteniendo la sátira mencionada, el tema de la entrevista giró en torno del cine argentino y la comedia como género, una relación maltrecha en las últimas décadas. Cuando se dio la época de oro de Pedrito Quartucci, Nini Marshall y Luis Sandrini, por mencionar sólo a tres entre los mejores y más conocidos, por mucho tiempo los "intelectuales" y el público con exigencias los descalificaron como poco "serios". Más o menos la misma suerte corrieron incluso "Los Cinco Grandes del Buen Humor"; sólo los años y el contraste con engendros a veces puramente comerciales, habrían de poner los valores en su lugar, dando paso a la nostalgia que ahora se experimenta por la ausencia de aquellos comediantes legítimamente populares. Quizá sólo Nini Marshall se salvó oportunamente del aluvión "culturoso", y hace muy poco se le rindió uno de los mayores homenajes del ambiente.

Mientras tanto, al público sí que le gustaban y preferían las producciones de estos cómicos y humoristas. Pero, ya se sabe, no es el público el que hace cine, sino los directores que, por largo tiempo, se tuvieron a sí mismos por artistas e intelectuales. Estamos a tiempo de corregir rumbos, y es notable la avidez de la gente por las buenas comedias: los términos de la ecuación están dados.

La risa es una válvula de escape

—¿Cuántas películas hizo antes de "Las puertitas..."? Además, usted antes hacía un cine bastante denso, o en todo caso, muy distinto. Sin embargo, ahora parece irle mucho mejor. ¿Le gustaría hablar sobre eso?

—Me hace gracia lo de "denso"... Es la palabra que se usa para decir que no se entendía nada, o que era aburrido. Pero le doy razón, antes yo tenía otro concepto y no obtenía mucho rédito. Aunque, aclaremos, "Los días de junio" obtuvo el premio Fipresci del Festival de San Sebastián: hacía 13 años que Argentina no lo ganaba.

"Las puertitas del Sr. López" es mi sexta o séptima película y mi segunda comedia. Me está dando muchísimas más satisfacciones que la anterior, "La clínica del Dr. Cureta", porque estoy afinando el ritmo y el lenguaje dentro de la comedia. Como es más o menos sabido, otra vez he tomado un personaje de historietas, la que con tanto suceso y eficacia impusieron Trillo y Altuna a fines de los años 70 y comienzos de los 80. Eran épocas muy difíciles, pero en "Las puertitas del Sr. López" se asumía la existencia de la represión, de la censura, de la corrupción, de todo lo que estaba humanamente postergado. Un material muy rico, y creo que nuestra película está a tono con esas exigencias.

En cuanto al cambio operado en mi carrera, ocurre que ahora y fundamentalmente—entienda la comedia como una obligación, la de acompañar a un pueblo muy sufrido, el nuestro, que necesita consuelo, distracción. Yo creo en la diversión, en el esparcimiento, pero esto es algo que se aprende a medida que uno madura.

—En líneas generales, la intelectualidad interpretaba que sólo el sufrimiento, el drama, tenía rango artístico.

—Justamente. Es el error que cometimos casi

todos nosotros, en particular los de las generaciones "pensantes". Después uno se da cuenta de que el verdadero artista es el que cumple con su trabajo.

Además, ocurre que uno, que sabe y conoce de cine, empieza a pasar lista y a darse cuenta de que hombres como Frank Capra o Vittorio de Sica eran grandes directores de comedia. La comedia norteamericana, volviendo al ejemplo de Capra y otras de John Ford, fue la que acompañó a su pueblo durante la gran depresión. Entonces, ¿por qué no ponernos también nosotros a llenar ese vacío en una etapa tan llena de angustias?

—¿No cree que esa negación de la risa y del poder tomarse el erotismo en broma, por parte de los realizadores y círculos más exigentes, fue la que posibilitó la avalancha de una larga fila de "sub-productos" sexistas, muchos de los cuales han sido quizá nada más que deliberadamente lucrativos?

—... Algo de eso hay, pero, por favor, yo no desearía singularizar la respuesta ni el comentario. Sólo le digo que mi película no tiene nada que ver con lo que hacían Alberto Olmedo o Armando Bo y, por lo que ya hemos comprobado en Buenos Aires, atrae a un espectro ciudadano más amplio, con más pretensiones. Creo que "Las puertitas..." lleva a la sala incluso a gente que no acostumbra ver películas nacionales.

Entre los detalles técnicos se cuentan valores como los de la fotografía; para este rodaje volvió a trabajar, después de una década, un iluminador de la categoría del cordobés Rogelio Chomnalez. Y hasta nos dimos el lujo de contar con una directora de arte, Tiky González Estévez, la misma de Puenzo en "La historia oficial". Y el elenco, con figuras de primera: Lorenzo Quinteros haciendo su primer protagónico absoluto y también variando netamente el estilo (con respecto a "Hombre mirando al sudeste", el título que lo hizo famoso); Mirtha Busnelli debutó como una comedianta extraordinaria y Katja Alemann, además de bella, es inteligente, sensible y... tímida.

"El matrimonio no tiene mal pronóstico. Al menos, no obligatoriamente"

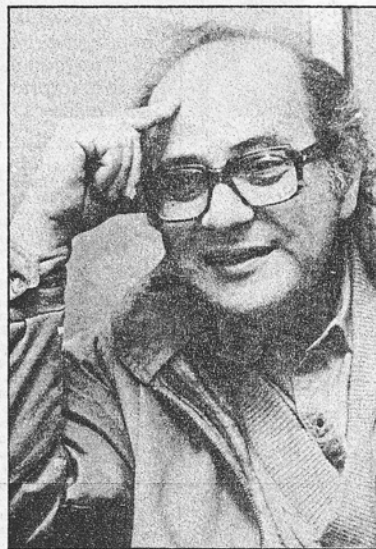
—¿Se da una identificación del sector masculino con la represión que sufre el Sr. López?

—Más bien creo que se dan identificaciones por los dos lados: tengo amigos psicoanalistas y psicólogos que me cuentan cuántos "señores y señoras López" aparecen ahora por la consulta...

El público se asimila fácilmente a esta película porque es una comedia moderna, muy actual. Tan moderna es que reivindica el matrimonio, fíjese lo que le digo. Al final queda la idea de que en el marco clásico de la pareja se pueden dar un sinnúmero de posibilidades eróticas, se puede satisfacer la fantasía y tener imaginación: después de tanto oleaje, llegamos a la conclusión de que el matrimonio no tiene obligatoriamente un mal pronóstico.

—Paralelamente, es la fantasía la que motiva al público y no la sexualidad explícita.

—Así es, esta comedia no tiene nada que ver con la "pornochanchada". No hay porqué pensar que el sexo es algo sucio, comerciable. Además, mucho desnudo, mucho escarceo en directo no erotiza a



Alberto Fisherman: "Los directores tenemos que salir de nuestro narcisismo, dejar de creernos dioses".

nadie, la gente sale igual de fría o más bien asqueada; cuando, en realidad, es bueno erotizar al público, porque esto va en dirección a la vida.

—Antes de este título, usted realizó un largometraje sobre el escritor polaco Witold Gombrowicz, que no ha sido estrenado. ¿A qué se debe?

—Ese filme se llama "La seducción" y francamente me honra que se sepa, o se haya leído al respecto. Se hizo en coproducción entre el Instituto Nacional de Cinematografía, la Escuela de Cine y el centro cultural General San Martín, de Buenos Aires. Su costo osciló alrededor de los 30.000 australes (sí, parece un chiste), lo fuimos poniendo cooperativamente entre todos porque el rodaje estaba encarado como un taller y curso para alumnos y egresados, respectivamente.

El estreno se va a concretar por televisión. En realidad, es un filme más pensado para ese medio que para su proyección en una sala. Además, ya ha sido vendido a la televisión de algunos países de Europa, como Francia y Holanda. Fue una excelente experiencia, docente y práctica.

—¿Por dónde puede llegar a pasar el futuro del cine argentino, financieramente hablando?

—Los directores argentinos tienen que tratar de arribar a la autofinanciación. No se puede pedir al instituto más de lo que da porque, no olvidemos, lo que recauda es sólo un porcentaje de la boletería. Y, de por sí, la taquilla no es alta en estos tiempos. Hay que intentar por el lado de las productoras, y éstas viven del público: no posterguemos este importantísimo detalle.

También hay que ver de exportar, o de trabajar en coproducción con la televisión. Es lo que hace gente como Fellini, o los Taviani, o muchos directores americanos y franceses. En fin, si observamos en nuestro derredor y los ejemplos mundiales, estimo será la única alternativa viable en el futuro.

4-5-81
P. 21

ALBERTO FISCHERMAN

No al cine de autor

El director de "Las puertitas del señor López" asegura que filmar por encargo no es pecado. "En la época de Antín —dice— se hicieron películas alejadas del público."

(Por Adriana Schettini) "Hay que revisar muy seriamente el concepto de cine de autor que, cuando nos lo tomamos demasiado en serio, se nos vuelve en contra. Es francamente dañino alimentarlo a los jóvenes esa fantasía del cine en el que puedo expresarme con toda mi personalidad, sin condicionamientos de ningún tipo. Una obra prima realizada a partir de esa idea probablemente no dure más de una semana en el cine Lorca. Eso es el comienzo y final de una carrera. Además, yo me pregunto: ¿cuándo y con quién nos recibimos de autores, quién nos dio el diploma?" Estas declaraciones en los años sesenta hubieran provocado el escándalo. Hoy Alberto Fischerman no tiene empacho en decir que la idea de su último film, *Ya no hay hombres*, surgió "antes que nada buscando una idea para interesar al productor".

Fischerman es uno de los directores que conoció las dos caras del éxito. El de los iniciados —con *The players vs. angeles caídos* o *Gombrowicz o la seducción*— y el de la taquilla con *La clínica del doctor Cureta* o *Las puertitas del señor López*. Hoy apuesta a esta segunda opción con *Ya no hay hombres*, de próximo estreno. "Mientras uno se siente hijo —opina— quiere ser reconocido por sus padres, en el caso del cine, los genios y los jurados. A partir de *La clínica*... yo comencé a sentirme padre y me conmovía más llevar público a las salas que cosechar alabanzas. No reniego de mis primeras realizaciones. Cada vez que pueda haré trabajos de este tipo, pero tengo conciencia de que una propuesta así es para video o para 16 milímetros. En la Argentina de hoy filmar en 35 implica un costo de medio millón de dólares. Si eso no se puede recuperar en la boletería, no hay que arriesgarse."

La frase que sirve de título al film está en boca de Ana Falcone (Georgina Barbarossa) y sus amigas, interpretadas por Katja Alemann y Adriana Salgueiro. Ana, pragmática como buena ingeniera puesta a dirigir una fábrica, decide que si el hombre no existe, habrá que inventarlo, y de allí en más fantasea con una pareja hecha a la medida de sus necesidades. El italiano Giuliano Gemma le pone el cuerpo a ese candidato ideal, al tiempo que compone a Piero Bellini, un novio de carne y hueso que irrumpe en el imaginario de Ana.

—¿Cómo se logra el equilibrio entre un producto comercial que a la vez le permita al director expresarse con libertad?

—No hay incompatibilidad entre el trabajo por encargo y aquel en el que te podés identificar como autor. *La consagración de la primavera*, de Stravinsky, fue un trabajo por encargo para el mercado, para un determinado público parisino. A mí cualquier propuesta que me haga un productor me parece interesante para probar. No soy obsesivo con un mismo tema. No soy de los directores que van durante cinco años con un libro en el sobaco buscando productor. Yo quiero vivir del cine.

—¿Pero usted siente que es tan suya *Los días de junio* como *Ya no hay hombres*?

—Sí. Hasta me animaría a decir que finalmente *Los días de junio* la sentí menos mía que a ésta. A veces se da la paradoja de que hacés el li-

bro que querés, absolutamente solo, y después durante la producción va dejando de ser tu libro porque todo lo contextual se va filtrando y cada vez va teniendo más peso en el producto.

—Es duro ¿no?

—Y... bueno, pero eso es hacer una película. Trabajás con 40 o 50 personas que todo el tiempo están agregando cosas a tu film. Para hacer exactamente la obra que querés, tenés que ser Fellini. Sólo en ese caso podés actuar como un autócrata y usar a todo el mundo para desarrollar tu propia creatividad.

—¿Cómo eligió a Georgina Barbarossa para protagonizar *Ya no hay hombres*?

—La Georgina que yo conocía, no la que vemos en Canal 9, encajaba muy bien con mi personaje, que es el de una mujer independiente, directora general de una fábrica, que apuesta a la productividad como contrapartida de la especulación. Mis últimas comedias —*La clínica del doctor Cureta* y *Las puertitas*...— ya tenían un cierto componente moral.

—¿Esa preocupación le viene de la Argentina de los últimos años o de una concepción en la que el cine debe tener un rol moralizante?

—Esa preocupación me viene del convencimiento de que mi trabajo consiste en hacer un cine para acompañar y consolar a un pueblo en ejercicio de la democracia.

—¿Por qué eligió el género de comedia para acompañar ese proceso democrático?

—La comedia era una zona reprimida en mí. Yo creía que el arte tenía que ser en serio. Además, las películas que se premian en los festivales son dramas, salvo que seas Woody Allen o Almodóvar. En ge-

neral Sófoles es mucho más importante que Aristófanes. Yo quería gozar haciendo mis películas, y cuando son comedias me divierte mucho con los actores.

—En un país como la Argentina, donde la realidad suele tener contornos tragicómicos, ¿es más fácil o más difícil transitar la comedia?

—Eso encierra un peligro: si uno se larga a hacer sátira siempre se va a quedar corto. Yo venía de hacer dos películas con características farsescas y en ésta no mantuve ese estilo. Probablemente por temor a que la realidad me superara.

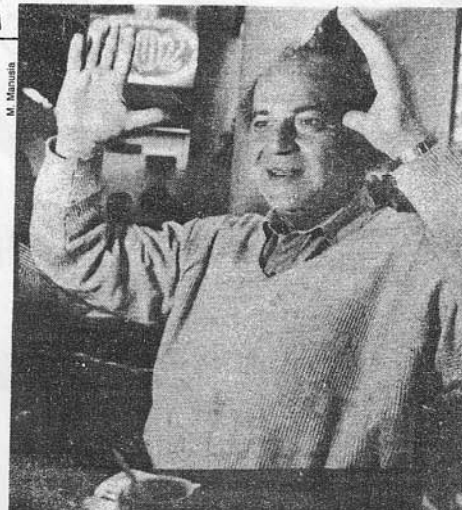
—Si la comedia no gana premios en los festivales, ¿cuál es su aspiración de reconocimiento?

—Mi gran satisfacción fue cuando se estrenó *La clínica*... y en las salas de Banfield o Liniers veía a la gente cagarse de risa.

—¿Ya no hay hombres ¿es una coproducción con Italia?

—En verdad es una producción argentina con una pequeña participación italiana. De todas las películas que presenta ahora Sonofilm es la única que no requirió de la Televisión Española ni del Canal 4 de Inglaterra.

—¿Hay posibilidades reales de filmar en la Argentina actual sin depender mayoritariamente de capitales extranjeros?



Fischerman a punto de estrenar su último film: "Ya no hay hombres". "El cine que no lleva espectadores a las salas no es industria."

—Creo que sí, pero para eso hace falta una revolución en el plano estético. Hay que aceptar que Rembrandt pintó algunos de sus cuadros más importantes cobrándole a cada uno de los oficiales de la guardia nocturna, según se lo viera más o menos. La mercancía no es mala palabra en el arte. Lo contrario es una noción romántica del pobre artista que termina publicando un libro de poemas que no lee nadie más que su familia. A mí me resulta patético. Hay que romper con la antiquísima noción del arte con mayúscula, que es antiquísima y que aquí seguimos conservando como pobres provincianos. Pienso que todo es una cuestión de ciclos: el que se inició con la gestión de Manuel Antín al frente del INC fue necesario pero produjo un fenómeno en el que se filmaron muchas películas demasiado alejadas del público. Eso no es industria.

Alberto Fischerman fue un cineasta de excepción

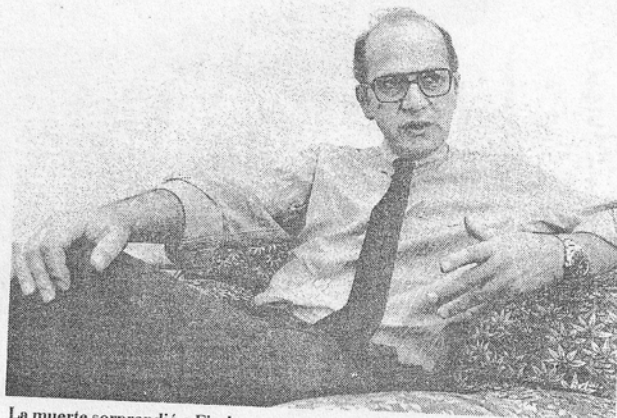
LAS PUERTITAS SE CERRARON

Fueron inhumados los restos de Alberto Fischerman, de cuya muerte informó *Clarín* en su edición de ayer. La variada filmografía del realizador ("Las puertitas del señor López" fue su título más exitoso) conforma un valioso aporte al cine nacional.

"Cuando uno no está filmando, filma por dentro", decía Alberto Fischerman hace veinte años, a propósito de un silencio mantenido desde su experiencia inicial con *The Players vs. Angeles Caídos*, de 1969. Después de esa obra prima se dijo de él que, como realizador, era un "enfant terrible". Pero en 1975 volvió con uno de los cortos que integraban *Las sorpresas*, armado sobre cuentos de Mario Benedetti; a él le tocó el episodio "Los pocillos" (los otros cuentos los filmaron Luis Puenzo y Carlos Gallettini), y se dijo que aquel pasaje condensaba "los veinticinco minutos más ascéticos y perfectos" del cine nacional de entonces.

Así era Fischerman; durante años maduraba en silencio una idea o una visión del cine y un día se largaba a filmar. Y a veces hacía prodigios. Otras -como todo el mundo-, se equivocaba. O daba sorpresas, como cuando optó por la comedia y dio *La clínica del doctor Cureta*, *Las puertitas del señor López* y *Ya no hay hombres*. Hubo altibajos entre una y otra, pero *Las puertitas*... -su filme más exitoso- inauguró una insólita manera de hacer comedias en el cine local.

Con alguna de ellas ganó el primer premio del Festival de Cine de Humor de Vevey (Suiza), y ya había obtenido un galardón similar en San Sebastián con *Los días de junio* (1985). Pero el gran año del realizador fue 1988, cuando en Holanda le organizaron una retrospectiva-homenaje rotulada "Alberto Fischerman & Amigos", en parte por el éxito que había obtenido el año anterior su filme *Gombrowicz o la seducción* en el Festival de Rotterdam. El homenaje incluía un premio que Fischerman recibió con emoción, porque esto, poco tiempo atrás, había sido impensable (la dictadura militar era una herida reciente). "De pronto me sentí ciudadano argentino -dijo el director-. Y digo "ciudadano" porque argentino me sentí siempre, pero en este caso tenía una representatividad y era mi em-



La muerte sorprendió a Fischerman cuando se aprestaba a filmar "Música en Tres Sargentos".

bajador quien me presentaba ante otro país."

En los últimos tiempos, sus arterias se iban obstruyendo peligrosamente. Hace veinte años superó un cáncer mediante una operación, y la terapia de rayos hizo lo suyo ("Era un sobreviviente de Hiroshima", dice su ex esposa Dora Orlansky apelando a una elocuente metáfora); la semana pasada se sometió a una penosa operación de doce horas. El domingo último su corazón envió señales de que la resistencia estaba agotando sus recursos.

En la noche del lunes sus colegas y compañeros de treinta años en el quehacer del cine (incluido su ex productor Bernardo Zupnik, designado ese

mismo día director adjunto del Instituto Nacional de Cinematografía) se reunieron en la sala del velatorio para acompañar por última vez al realizador desaparecido, que deja en plena producción el proyecto que no alcanzó a filmar: *Música en Tres Sargentos*, el que iba a ser su próximo filme. Y este cronista, más que redactar una necrológica, quiere solo evocar y decir adiós a un amigo. Alberto tenía 58 años y muchas ganas de comenzar a filmar de veras, más allá de esas películas que se filman "por dentro". Es que la muerte no respeta la estructura del relato, y pone el "The end" en el tramo más impensado de la historia.

Néstor Tirri

Se estrena "Una mujer llamada Nell"

JODIE FOSTER, POR



GENTILEZA DISTRIFI