

# SEXO, SANGUE & BALAS: A CONEXÃO BRASIL-EUROPA-EUA NO CINEMA POPULAR DE C. ADOLPHO CHADLER

Rodrigo Pereira<sup>1</sup>

---

## RESUMO

Este artigo refaz a trajetória do ator, diretor e produtor C. Adolpho Chadler, pseudônimo do carioca Cícero Adolpho Victorio da Costa (1940–2000). Num curto período, entre 1967 e 1973, esse misterioso produtor, diretor e ator, com posições políticas assumidamente de direita e frequentemente apontado como um espião do Serviço Nacional de Informações (SNI), estruturou uma linha de montagem que produziu doze filmes — ou seja, uma média de dois por ano. O artigo explora especialmente os filmes que ele dirigiu: sete longas-metragens e um curta de um filme em episódios. Todas os títulos mimetizaram subgêneros populares europeus que reciclavam, a partir do uso da violência e do erotismo, fórmulas consagradas por Hollywood (o western, o policial, o filme de espionagem e o terror). A análise de sua obra é feita a partir da cobertura da imprensa da época, em críticas, reportagens e até notas sociais, e toma por base a teoria a respeito da dicotomia entre Nacional e Universal proposta por Ortiz Ramos (1983).

**Palavras-chave:** Cinema Brasileiro. História do Cinema. Gêneros Cinematográficos. Crítica de Cinema.

## ABSTRACT

This article retraces the trajectory of the actor, director and producer C. Adolpho Chadler, pseudonym of the carioca Cícero Adolpho Victorio da Costa (1940–2000). In a short period between 1967 and 1973, this mysterious producer, director and actor, political positioned on the right and often appointed as a spy from the Serviço Nacional de Informações, or

---

1 Jornalista e pesquisador de cinema brasileiro. Defendeu em 2002 a dissertação *Western feijoadá: o faroeste no cinema brasileiro* (Comunicação e Poéticas Visuais, Unesp) e publicou em 2007 a biografia *Anthony Steffen: a saga do brasileiro que se tornou astro do banguê-banguê à italiana*, escrita com Daniel Camargo e Fábio Vellozo (Matrix Editora). É coautor, com o também diretor Paulo Faria, da peça teatral *Homem não entra*, encenada em 2013 pela paulistana Cia. Pessoal do Faroeste. E-mail: rodpereira6@gmail.com

SNI (National Information Service), structured a production line that resulted in twelve movies — an average of two films a year. The subject of this paper are the movies directed by himself: seven feature films and a short from an anthology film. They were all inspired by popular European subgenres that reinvented classical Hollywood formulas (the western, the crime film, the spy movie and the terror) with violence and erotism. The main source for this analysis is the press coverage of the time in criticism, reports and even social notes, and its theoretical background is the dichotomy between Local and Universal, proposed by Ortiz Ramos (1983).

**Keywords:** Brazilian Cinema. Cinema History. Film Genres. Film Criticism.

Não é verdade que tenhamos hoje em dia apenas filmes de arte. Temos, basicamente, duas linhas de produção, uma de filmes “de arte”, outra de filmes “comerciais”. A conceituação é precária, porque frequentemente encontramos o comercial no artístico, e vice-versa. (...) Mas podemos admitir, para simplificar, que há uma distinção nítida entre todos os filmes ditos “de arte”, de um lado, e todos os filmes ditos “comerciais”, do outro. (BORGES, 1968.)

O trecho acima, de um artigo escrito pelo cineasta Miguel Borges, faz parte de um intenso debate travado entre críticos nos jornais dos anos 1960 que, ao discutir os caminhos possíveis para o cinema brasileiro, trabalhavam com a dicotomia filmes “de arte” versus filmes “comerciais”. Entre vinte exemplos de como a segunda linha de produção prevalecia sobre a primeira nas salas de exibição, Borges cita a aventura de espionagem *Os carrascos estão entre nós* (1968), segundo longa-metragem do cineasta carioca C. Adolpho Chadler, que vinha repetindo nas bilheterias o êxito de seu filme anterior, o policial *O grande assalto* (1967).

Entre 1967 e 1973, esse misterioso produtor, diretor e ator, com posições políticas assumidamente de direita e frequentemente apontado como um agente secreto do Serviço Nacional de Informações (SNI), estruturou uma impressionante linha de montagem da qual saíram nada menos que doze produções. Uma média de dois filmes por ano, dos quais sete longas-metragens e um curta do filme em episódios *O impossível acontece* (1970) foram dirigidos por ele.

O que faz de Chadler um caso muito particular em nosso cinema é a

relação direta com as ondas cinematográficas europeias, do policial francês ao faroeste ítalo-espanhol, passando pelo cinema britânico de horror e pelas aventuras de espionagem produzidas em vários países daquele continente. Do primeiro ao último filme, ele estabeleceu um inusitado triângulo entre Estados Unidos (onde os gêneros clássicos foram os pilares para a consolidação da indústria cinematográfica), Europa (berço dos subgêneros movidos a ação, violência e/ou erotismo que invadiram os mercados exibidores do mundo nos anos 1960 e 1970) e Brasil, com Rio de Janeiro, Niterói, Macaé e Cabo Frio (no estado da Guanabara, hoje Rio de Janeiro), mais Arcoverde (PE) e Congonhas (MG), servindo de cenário para suas aventuras.

Tendo em vista que a historiografia oficial do cinema brasileiro nunca se ocupou da obra de Chadler, este artigo busca recuperar essa trajetória por meio do que se escreveu a respeito dele e de seus filmes. A maneira como a imprensa avaliou as tentativas de emular artesanalmente produtos de nível industrial, os debates que opunham filmes de arte e comerciais nos quais se viu inserido e a simples maledicência são alguns dos elementos que ajudam a elucidar como a crítica entendeu (ou não entendeu) seu projeto, nunca plenamente concretizado, de um cinema brasileiro para o mundo.

Em breves seis anos de carreira, Chadler foi pródigo no esforço de reproduzir o produto importado, naquela força de polarização que Jean-Claude Bernardet define como “mimetismo” (em oposição à “diferenciação nacionalista”): já que o público está vinculado ao cinema estrangeiro, a ideia é produzir filmes brasileiros que satisfaçam o espectador com os gostos e as expectativas criados por aquele cinema (BERNARDET, 2009, pp. 100-13). A tendência tem, porém, limites bem claros, como aponta Bernardet e como a obra de Chadler tão bem expressa. E isso acontece principalmente porque o cineasta, aqui, se vê obrigado a reproduzir de maneira artesanal um modelo que é industrial, sem dispor dos equipamentos, dos técnicos nem da estrutura de distribuição (dentro e, principalmente, fora das fronteiras do país).

## **UM HOMEM CHAMADO CÍCERO**

Cícero Adolpho Victorio da Costa nasceu no Rio de Janeiro, em 20 de dezembro de 1940, em uma família com algum relevo na história da então capital federal. Seu bisavô, o imigrante português Adolpho Manoel Victorio da Costa (1808–1878), fundou em 1840 o Colégio Victorio, que se tornaria célebre pelos cursos preparatórios para o ingresso em academias do

Império, e foi presidente do Real Gabinete Português de Leitura. O avô, Emygdio Adolpho Victorio da Costa (c.1850–1926), foi nomeado pelo imperador Dom Pedro II presidente da província do Piauí em 1883. Adolpho Victorio da Costa, pai do futuro cineasta, foi um bem-sucedido advogado que trabalhava com exportações para a Alemanha.

A eclosão da Segunda Guerra Mundial e o rompimento das relações entre Brasil e Alemanha em agosto de 1942 levaram à derrocada financeira da família. Cícero não tinha então nem dois anos. Adolpho, a mulher, Eurídice, e o filho foram viver num casebre no praticamente deserto bairro de Itanhangá, onde a descoberta de uma jazida de granito permitiu à família reconstruir parte do patrimônio — o que justificaria Cícero ter contado com recursos para se mudar e viver em Los Angeles entre 1961 e 1964. Ele dividia um apartamento em San Fernando Valley, Califórnia, com o exímio violonista carioca Nanai (Arnaldo Humberto de Medeiros) e outros dois brasileiros (MENDONÇA, 1997, pp. 59-60).

Sem jamais ter tido seu nome nos créditos, Cícero teria feito uma ponta como um centurião romano na superprodução hollywoodiana *A maior história de todos os tempos* (*The greatest story ever told*, EUA, 1965), de George Stevens, e pequenos papéis nos seriado televisivo *Rota 66* (*Route 66*, EUA, 1960–1964) e, provavelmente, *The Dick Powell Show* (EUA, 1961–1963) — no currículo que os jornais daqui reproduziam, havia menção a um suposto *The Dana Andrews Show*, que nunca existiu; o mais provável é que o próprio brasileiro se confundisse por ter participado de pelo menos um dos dois episódios de *The Dick Powell Show* que contaram com o veterano galã Dana Andrews como ator convidado.

De volta ao Brasil, Cícero fez sua estreia no cinema nacional em *Katu no mundo do nudismo* (*How I lived as Eve*, Brasil/EUA, 1965), coprodução dirigida pelo polonês naturalizado brasileiro Zygmunt Sulistrowski. O filme faz parte de uma onda de documentários fakes que, para mostrar mulheres nuas em cena, se valiam do naturismo como subterfúgio para driblar a censura. Nos créditos, todo o jovem elenco aparece com pseudônimos norte-americanizados — o de Cícero é “Allan Kran”. A seguir, apareceria como “Cícero Costa” em pequenos papéis no seriado televisivo *22-2000 cidade aberta* (1965–1966) e nos filmes *007 e ½ no Carnaval* (1966) e *Paraíba, vida e morte de um bandido* (1966), de Victor Lima; e *Engraçadinha depois dos trinta* (1966), de J. B. Tanko.

Então, veio o “pulo do gato”. Por conta própria, ele decidiu seguir as pistas do paradeiro na América do Sul de Josef Mengele, o “Anjo da Morte”, médico responsável por atrozes experiências com seres humanos no campo de concentração de Auschwitz. Segundo Cícero apurou, o carrasco

estaria escondido no departamento de Misiones, no Paraguai, de onde duas vezes por semana cruzava o Rio Paraná, com destino a Eldorado, na Argentina, a bordo de um barco de nome *Viking* — o mesmo da divisão da SS à qual Mengele havia pertencido.

Em março de 1966, após cinco dias de tocaia em Eldorado, o brasileiro conseguiu flagrar de dentro de um táxi, com sua câmera Mitchell 16 mm, um sujeito magro, de bigode e cabelo pretos com entradas, vestindo uma camisa branca para fora da calça, que ao perceber estar sendo filmado, desvia o olhar e foge. Hoje sabe-se que, embora nunca se tenha descoberto quem fosse, não era o carrasco nazista. Mas, na época, o homem no filme foi identificado como sendo Mengele por cinco testemunhas que o conheceram, incluindo sobreviventes de Auschwitz.

De um fotograma do 16 mm, o brasileiro extraiu uma foto cujos direitos foram vendidos à Associated Press (para o chamado “Mundo Livre”) e à agência tcheca CTK (exclusivamente para os países da “Cortina de Ferro”). A imagem foi publicada em jornais e revistas do mundo todo e em cartazes de “procura-se” que nortearam as buscas de entidades como a Interpol, o Escritório Central para a Investigação de Crimes do Nacional-Socialismo (Alemanha) e o Instituto para Informações e Operações Especiais (Mossad, o serviço secreto israelense).

Cícero negociou os 3,5 segundos de filmagem para uma série exibida pela televisão tcheca em 1966 e depois condensada num curta-metragem documental que concorreu no Festival de Praga do ano seguinte. No embalo da comercialização do filme e da foto, ele visitou alguns estúdios cinematográficos da Europa e, ao retornar ao Brasil, adotou o sobrenome-pseudônimo que o consagraria — e cuja origem se desconhece. De 1967 em diante, Cícero Adolpho Victorio da Costa seria Adolpho Chadler nos créditos como ator e C. Adolpho Chadler como diretor.

Além dos sete longas-metragens e meio que dirigiu entre 1967 e 1973, ele encontraria tempo para produzir ou coproduzir as comédias *O rei da pilantragem* (1969), de Jacy Campos; *Os caras de pau* (1970) e *Assalto à brasileira* (1971), de Flávio Migliaccio; e o policial *Condenadas pelo sexo* (1972), de Ismar Porto; e para aparecer como coadjuvante em outros cinco longas-metragens, incluindo um telefilme norte-americano rodado no Brasil — *O rio misterioso* (*River of mystery*, EUA, 1971), de Paul Stanley — e o clássico “udigrudi” *Jardim de guerra* (1972), de Neville D’Almeida.

### **POLAR “FRANCÊS” E “EUROSPY” MADE IN RIO**

*Polar* é um neologismo criado a partir da fusão das palavras *policier* e *noir*, para designar um subgênero policial tipicamente francês (BANT-CHEVA; CHIESI, 2015). Na comparação com os filmes *noir* hollywoodianos dos anos 1940 e 1950, o *polar* prescinde da figura do detetive, dá pouco espaço à *femme fatale* e tem como protagonistas gângsteres ou pequenos marginais às voltas com uma tentativa de “golpe perfeito”. Naquela década, produções desse subgênero gozavam de grande popularidade no Brasil, graças a distribuidoras como França Filmes, Condor Filmes e Companhia Franco-Brasileira. Títulos como *Rififi* (*Du rififi chez les hommes*, França, 1955), de Jules Dassin, *Técnica de um delator* (*Les doulos*, França/Itália, 1962), de Jean-Pierre Melville, e *Gângster de casaca* (*Mélodie en sous-sol*, França/Itália, 1962), de Henri Verneuil, provavelmente serviram de inspiração para o primeiro longa-metragem de Chadler.

O aspecto inovador de *O grande assalto* estava na filiação à onda de filmes brasileiros baseados em crimes e criminosos reais, como *Assalto ao trem pagador* (1962), de Roberto Farias, e na inusitada página da crônica policial escolhida como mote: o assalto a um trem postal ocorrido em 8 de agosto de 1963 no condado de Buckinghamshire, na Inglaterra. Curiosamente, ao mostrar Cassius (Chadler), um fictício brasileiro integrante da quadrilha, fugindo para o Brasil, o roteiro antecipava o destino do inglês Ronald Biggs (1929–2013), um dos mentores intelectuais do assalto ao trem pagador britânico, que desembarcou no Rio de Janeiro com passaporte falso em 1970 e aqui permaneceu até 2001.

Aproximadamente 60% dos diálogos são em inglês, com legendas em português, o que levou alguns críticos a questionar se aquela poderia ser considerada uma produção brasileira. O questionamento se devia ao fato de o filme poder usufruir da cota de tela para títulos nacionais — à altura, as salas tinham de reservar 56 dias por ano para a exibição de filmes feitos aqui. Na prática, a metade do filme passada no exterior foi construída a partir de uma imagem do Big Ben, de um letreiro de “Inglaterra” e de uma Londres recriada entre Madureira e Cascadura, bairros suburbanos na Zona Norte do Rio de Janeiro. A recriação incluía fog e guardas da Rainha uniformizados. Na segunda metade da trama, o Rio de Janeiro é o Rio de Janeiro mesmo. No *Jornal do Brasil*, Ely Azeredo desancou *O grande assalto* sem ver o filme, baseando-se tão somente no trailer:

Basta ver alguns fotogramas de *O grande assalto* para avaliar a sua liputiana estatura artística. Diabólico plano de lesa-cultura e diversão, esta aventura de brasileiros (ou imigrantes arrivistas?), além de falada

em inglês, aborda um tema de grande interesse nacional: o roubo do trem pagador ocorrido há algum tempo na Inglaterra. (...) De qualquer forma, só com uma lei protecionista a ampará-lo é que este assalto ao espírito resmungado na língua de Shakespeare e camuflado com alguns *stock-shots* de Londres poderia ter livre trânsito num circuito de salas consideráveis. A lamentar a calúnia do texto publicitário, que tenta dou-rar a pílula de Chadler como “uma produção do Cinema Novo” e “um dos melhores filmes brasileiros de todos os tempos, segundo a opinião da crítica”<sup>2</sup>. Nem eu, nem meus colegas, nem Glauber Rocha, nem Roberto Farias, nem mesmo Adolfo Cruz têm nada a ver com essa brincadeira de mocinhos encenada por retardados mentais. (AZEREDO, 1967.)

Ligado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e defensor de primeira hora dos filmes de tons nacionalistas e socialmente engajados do Cinema Novo (com o qual acabaria rompendo), Salvyano Cavalcanti de Paiva ras-gou elogios, ainda que com ressalvas, no *Correio da Manhã*:

É um desafogo ver um filme brasileiro de nível técnico tão apreciável. Um fiozinho de história rende uma película onde resplende — por poucos momentos, é verdade — a beleza e a graça de Francis Khan; e o talento de Adolpho Chadler, um jovem de boa estampa, equipado com uma máscara excelente — para tipos de vilão ou mocinho de fitas violentas — e que, melhor orientado, poderá vir a produzir, dirigir, escrever e interpretar uma boa linha de filmes comerciais, de espetáculos divertidos.

(...) Na fotografia e na montagem, o grande mérito do filme de Chadler. O ritmo é ágil, não se perde um segundo em inutilidades, em narrativa supérflua. (...)

Há momentos criativos — no meio da aplicação cerrada de velhos “macetes” bem aplicados, como o chamado corte rápido audiovisual, elipses felizes, umas aproximações com a lente *zoom* dramaticamente eficazes. (PAIVA, 1967.)

Quer se posicionassem contra ou a favor de seus filmes, os críticos não lhe negavam o domínio artesanal. E não se pode deixar de atribuir o padrão técnico à presença recorrente em sua equipe dos talentosos fotógrafos Afonso Viana e Roberto Pace e dos montadores João Ramiro Mello ou Ismar Porto

---

2 Ely Azeredo comete aqui um ato falho, visto que o material publicitário distribuído à época não afirma que *O grande assalto* foi considerado “um dos melhores filmes brasileiros de todos os tempos” pela “crítica”, mas sim “o melhor filme nacional dos últimos anos” pela “censura”.

O dinheiro para a produção de *O grande assalto* foi todo fruto de investimento privado. Os recursos foram levantados entre três empresários alheios ao meio cinematográfico, praticantes de pesca esportiva e sócios do Iate Clube do Rio de Janeiro — um deles, Rogério Fabiano Pereira de Souza, era dono da Drogaria do Povo. Persuadidos pela lábria do astro-diretor, se cotizaram numa produtora que levava o nome de Ultra Filmes.

Com o sucesso de bilheteria de sua estreia, o novo diretor não teria dificuldade para encontrar gente de cinema interessada em investir em seus projetos. Um deles foi o paulistano Oswaldo Massaini, dono da mais importante produtora e distribuidora de filmes comerciais brasileiros de então, que havia distribuído *O grande assalto*. A Cinedistri, de Massaini, produziria o segundo longa-metragem de Chadler, tendo os ex-galãs Cyll Farney e Anselmo Duarte como produtores associados.

*Os carrascos estão entre nós* embarca na onda dos *eurospy*, aventuras de espionagem produzidas na Europa pegando carona no sucesso mundial da série britânica 007 — inaugurada com *O satânico Dr. No* (*Dr. No*, 1962), de Terence Young, e àquela altura já contando com cinco episódios, todos estrelados pelo escocês Sean Connery como o agente secreto inglês James Bond (BLAKE; DEAL, 2004).

O roteiro foi escrito a quatro mãos pelo próprio Chadler (retomando o tema que o levara a caçar Josef Mengele com uma câmera no Paraguai e na Argentina) e pelo jornalista brasileiro Pedro McGregor, correspondente do jornal *Daily Mail* e das revistas *Time* e *Life*, ex-assessor do Ministério da Guerra e autor de livros sobre espiritismo brasileiros, inéditos em português, como *The moon and two mountains: the myths, ritual and magico of Brazilian spiritism* (1966).

A trama começa com um submarino alemão chegando ao litoral brasileiro em 1944, nos estertores da Segunda Guerra, trazendo a bordo o fugitivo Martin Bormann — à época, acreditava-se que o homem forte do Terceiro Reich e secretário pessoal de Adolf Hitler ainda estivesse vivo, refugiado em algum país latino-americano, a exemplo de Mengele e outros carrascos nazistas; somente em 1972 se confirmaria que ele havia morrido 27 anos antes em Berlim. Corta para 1967, quando o brasileiro Marcan (Chadler), agente do SNI, e o norte-americano Stanley Brooks (Mauro Montalvan), da CIA, emergem no mesmo local, em trajes de homens-rã. Os destroços do submarino são a pista de que eles precisavam para concluir que Bormann está vivo e à frente da Aranha, organização que age secretamente no Brasil.

*Os carrascos estão entre nós* carrega o duvidoso mérito de ser o primeiro (senão único) longa-metragem brasileiro a apresentar como mocinho

um agente do SNI. Cabe aqui um parêntese: Chadler tinha, de fato, ligações com o famigerado órgão de espionagem criado pelo general Golbery do Couto e Silva (1911–1987) após o Golpe de 1964, segundo pessoas que o conheceram, inclusive seu filho mais velho, Marcius Victorio da Costa, em entrevista ao autor. Não existe, contudo, nenhum registro conhecido quanto ao tipo ou a extensão de sua atuação na Ditadura Militar.

A boa relação com o regime militar evidencia-se também no filme pela ponta do comissário Oscar Soares, do distrito policial de Copacabana, como um comissário de polícia; a coautoria do roteiro por um ex-assessor do general Artur da Costa e Silva (1899–1969) no Ministério da Guerra; e os agradecimentos nos créditos de abertura ao Ministério da Marinha, à Base de Submarinos Almirante Castro e Silva e ao Ministério da Guerra.

A crítica seguia reconhecendo a competência técnica do cineasta, mas torcendo o nariz para seu projeto de produzir no Brasil simulacros dos gêneros hollywoodianos e subgêneros europeus. Por trás dessa visão, estava o conflito entre dois polos: o nacionalista e o universalista, que carregam em si a dicotomia local versus global, arte versus indústria (ORTIZ RAMOS, 1983, pp. 39-49). Os militantes do primeiro polo defendem a independência cultural e enxergam no cinema um potencial de desalienação; o segundo grupo assume que o cinema brasileiro deveria absorver os moldes de produção estrangeiros, conectando-se a valores definidos como universais e procurando adotar um modelo industrial.

Ely Azeredo, que nem se dera ao trabalho de analisar *O grande assalto* após assistir ao trailer, viu *Os carrascos estão entre nós* na íntegra e, é claro, não gostou:

Tecnicamente sofisticado, movimentado em ação exterior e bossa fotográfica, *Os carrascos estão entre nós* assinala, em nível inferior à estreia, a segunda incursão de Adolpho Chadler como diretor e roteirista. Também reincide na cópia de clichês de thrillers hollywoodianos e co-produções europeias rotineiras. Chadler procura com ímpeto o caminho do sucesso comercial através do que lhe parece moderno em matéria de divertimento popular. (...) Assinale-se, porém, a estranheza ante um filme brasileiro em grande parte falado em inglês e alemão, com legendas em português — coerência do estreante de *O grande assalto*, no qual os bons em estática registraram 60% de inglês e 40% de língua pátria. (AZEREDO, 1968.)

Dois articulistas elogiaram a tentativa de lançar um produto brasileiro que fizesse sombra a 007 e seus derivados: Justino Martins, então diretor de redação da revista semanal *Manchete*:

*Os carrascos estão entre nós* é o primeiro filme de espionagem feito no Brasil, mas não se parece em nada com obra de principiante. Pelo contrário. A fita é realizada com grande apuro técnico, ao nível das melhores produções estrangeiras e acima da maioria dos filmes do gênero. A história — de Adolpho Chadler e Pedro McGregor — é inspirada pela caça aos criminosos de guerra nazistas, centralizando-se em uma movimentada perseguição a Martin Bormann no Brasil. Entre as correrias e tiroteios, a beleza loura de Karin Rodrigues. (MARTINS, 1968.)

e Ida Laura, que escrevia em *O Estado de S. Paulo*, onde seus colegas Rubem Biáfora e Carlos M. Motta sempre trataram Chadler e sua proposta estética com respeito e, por vezes, admiração:

Adolpho Chadler continua em seu segundo filme a mesma linha iniciada com *O grande assalto*. O ritmo, o enquadramento, as angulações e outros componentes da obra cinematográfica acham-se presentes nessa película, em que aparece como diretor, roteirista e ator principal: revela o conhecimento técnico que possui. A estrutura básica de *Os carrascos estão entre nós* demonstra um nível artesanal razoável, ao lado da condução da linha de ação e aproveitamento dos atores. (LAURA, 1968.)

## WESTERN “ITALIANO” E TERROR “BRITÂNICO” À BRASILEIRA

A fórmula narrativa do faroeste encantava cineastas brasileiros desde o período silencioso, mas foi somente a partir do enorme sucesso de *O canageiro* (1953), de Lima Barreto, que o gênero passou a ser regularmente explorado por aqui, em histórias passadas no sertão nordestino, no interior paulista ou nos pampas gaúchos. Coube, porém, a C. Adolpho Chadler rodar o primeiro exemplar nacional do gênero ambientado fora do Brasil, *O tesouro de Zapata* (1969), como a Europa vinha fazendo com o chamado *western spaghetti*.

Tal rótulo foi cunhado por críticos norte-americanos para definir coproduções europeias, via de regra tendo a Itália à frente, que se espalharam pelo mundo a partir do estrondoso êxito de *Por um punhado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, Itália/Espanha/Alemanha Ocidental, 1964), de Sergio Leone, que consagrou seu diretor como o grande mestre do gênero,

fez de Ennio Morricone o compositor por excelência do subgênero e lançou ao estrelato o até então desconhecido ator norte-americano Clint Eastwood (FRAYLING, 2006).

Em comparação com a fórmula narrativa do *western* hollywoodiano, a contrafação europeia utiliza com maior frequência a figura do mexicano, ora como bandido, ora como anti-herói revolucionário — havia, no cinema italiano pós-Segunda Guerra, uma forte ligação com o partido comunista. Chadler, como demonstrado anteriormente, não nutria qualquer simpatia pela ideologia de esquerda, mas enxergou potencial comercial naquelas histórias cheias de ação e violência ambientadas na Revolução Mexicana (1910–1924).

Subgerente de uma agência carioca do Chase Manhattan Bank, Átila Ribeiro Martins publicava contos policiais e *pocket books* sob o pseudônimo de René Martin. Ele foi recrutado para escrever o roteiro de *O tesouro de Zapata* — faria outros três para Chadler, tornando-se seu roteirista mais frequente; hoje, vive em Atlanta, dá palestras sobre ufologia e publica romances sobre o tema, a exemplo de *Invasores cósmicos* (2011) e *Interventores cósmicos* (2013).

*O tesouro de Zapata* acompanha Eufêmio Zapata (Chadler) cruzando o México no encalço dos bandoleiros Chango (Wilson Vianna) e Moco (Milton Villar) e do índio Mapache (Antônio Carnera), que raptaram Flores (Gilda Medeiros), viúva de seu irmão, Emiliano Zapata, para obrigá-la a revelar onde está escondido o ouro saqueado pelas tropas do líder revolucionário. Veterano do cinema carioca que já havia atuado no México, Wilson Vianna orientou a produção quanto a costumes e regionalismos — logo após as filmagens, ele passaria a apresentar o programa *Clube do Capitão Aza* (1968–1979) na TV Tupi, encarnando o insólito personagem-título, um herói-militar que, em plena ditadura, apresentava seriados e desenhos voltados ao público infanto-juvenil.

Uma sequência impressionante mostra Chadler e Vianna trocando socos e pontapés em cima de vagões de um trem em movimento, sem dublês nem equipamentos de proteção. Também chama a atenção a maneira criativa com que o astro-diretor e sua equipe recriaram o México na tela: as cenas em Sierra Madre foram filmadas nas serras do Brejo de São José, em Arcoverde (PE); as do deserto, nas Dunas do Perú, em Cabo Frio (RJ); as do vilarejo de onde Flores é raptada, na cidade histórica de Congonhas (MG); a sequência do trem, na estrada de ferro entre Macaé (RJ) e Campos (RJ); o forte militar da cena de abertura, no Seminário São José (hoje Fundação Roberto Marinho), no bairro de Rio Comprido, no Rio de Janeiro; o saloon, nos estúdios da Atlântida Cinematográfica, na Tijuca, também na capital fluminense.

Se em *Os carrascos estão entre nós* o astro-diretor se associara a uma produtora ligada à distribuição (Cinedistri), em seu terceiro filme ele teve como coprodutora uma empresa vinculada à exibição: a Atlântida Cinematográfica, de Luiz Severiano Ribeiro, dono do maior circuito de cinemas do país.

Antes de chegar às telas, o filme e seu diretor se viram transformados em bodes expiatórios nas páginas do jornal *O Globo*. O crítico Armindo Blanco provavelmente assistira ao faroeste nacional em alguma projeção fechada para a imprensa, e volta e meia citava Chadler com desdém em seus artigos. Ao criticar a política de financiamento que o Instituto Nacional de Cinema (INC), órgão criado em 1966 para apoiar o cinema brasileiro, vinha desenvolvendo com verba advinda do imposto sobre a remessa de lucros pago por distribuidores estrangeiros, escreveu, em julho de 1968:

A opinião geral dos produtores (há, evidentemente, exceções) é que o chamado mercado de capitais criado pelo INC não assegura a existência de uma indústria cinematográfica nacional que vá além da produção de *westerns* (como o ridículo *Zapata*, de Adolpho Chadler)... (BLANCO, 1968a.)

E voltaria à carga em setembro do mesmo ano:

Já entramos numa fase de mistificação levada às últimas consequências: para enganar espectadores incautos, um afoitíssimo recém-chegado como Adolpho Chadler camufla os seus filmes (*O grande assalto*, *Os carrascos estão entre nós*, *O tesouro de Zapata*) com cartazes à americana e põe os seus ridículos fantoches de cordel a falar em língua estrangeira. Exibindo-se como um *gauleteir*<sup>3</sup> na televisão, acusou os críticos de frustrados e disse que o público está cansado de mensagens, desse cinema feito por ex-universitários que saem por aí com uma câmera debaixo do braço filmando toda a miséria que veem, coisa que “jamais aconteceu em parte alguma, nem nos Estados Unidos, nem na França”. (BLANCO, 1968b.)

Pois é: dar o nome aos bois — eis uma tarefa salutar. Bolas pretas para quem as merece. Doa a quem doer. Mas no cinema, como nas demais artes e ofícios, há — ou deveria haver — as hierarquias<sup>4</sup>. Filmes inapelavelmente ruins seriam *O matador*, de Amaro César e Egydio Eccio, *Os carrascos estão entre nós*, de Adolpho Chadler, e *Jovens pra frente*,

3 *Gauleteirs* eram os líderes de província a serviço do III Reich na Alemanha nazista.

4 “Jerarquia”: o mesmo que hierarquia.

de Alcino Diniz. São filmes abaixo de qualquer classificação, uns por definitiva inapetência técnica e artística dos seus autores (os dois primeiros), outro porque visa a explorar, ainda que com certa elegância visual e sintática, massas populares abandonadas a um analfabetismo que o simples conhecimento das primeiras letras não altera fundamentalmente. (BLANCO, 1968c.)

Em novembro, no mesmo jornal, a coluna “Reportagem Social”, de Carlos Swann<sup>5</sup>, apontou que a Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC), órgão oficial de fomento à produção de filmes do estado da Guanabara (hoje Rio de Janeiro), dispunha de pouco mais de 30 milhões de cruzeiros e conseguiria financiar no máximo 10 roteiros dos 67 inscritos naquele ano. E cravou:

O mais inacreditável é que um dos financiamentos deverá ser destinado aos mesmos produtores que fizeram há tempos *Os carrascos estão entre nós*, os quais se especializaram em produzir filmes de aventura falados em línguas estrangeiras, de qualidade duvidosa. Seu novo filme, que deverá receber as benesses da CAIC, intitula-se *O tesouro de Zapata* e sua ação decorre num México reconstituído ali mesmo em Jacarepaguá. (SWANN, 1968.)

Foi a gota d’água para Chadler, que exigiu direito de resposta e a obteve, extraoficialmente, sob a forma de uma reportagem intitulada “Rodado em 4 estados o filme de ‘bang-bang’” (título equivocado, uma vez que fora rodado em três estados: Guanabara, Minas Gerais e Pernambuco). Nela, o jornal dava ao astro-diretor generoso espaço para responder ponto por ponto à diminuta nota de Carlos Swann/Zózimo Barroso do Amaral:

— Para se rodar um filme não é necessário que toda a equipe se transfira para os locais das cenas. Os que pretendem fazer crer que *O tesouro de Zapata* foi feito somente em Jacarepaguá não conhecem cinema, não sabem o que ele representa nem como se faz.

(...)

---

<sup>5</sup> De 1963 até 1998, diferentes jornalistas se revezaram por trás do pseudônimo Carlos Swann em *O Globo*. Quando esta nota foi publicada, o titular era Zózimo Barroso do Amaral.

Diretor da Companhia Rio de Janeiro Cinematográfica<sup>6</sup>, o Sr. Adolpho Chadler foi coprodutor do filme *Os carrascos estão entre nós*, onde atuou ao lado de Oswaldo Massaini, na condução de todas as fases técnicas. Participou ainda na coprodução de películas como *O grande assalto*, *O rei da pilantragem* e *O acidente*<sup>7</sup>. Diz-se por isso mesmo um homem já experimentado no setor, e que não teria necessidade de usar artifícios para engodar o público ou lograr a Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica. Esclareceu que é esta a primeira vez que aceita financiamento do órgão, e, se nas ocasiões anteriores lançou mão de seus próprios recursos financeiros, não seria agora que, para receber um adiantamento correspondente a uma pequena parcela da verba empregada, apelaria para recursos condenáveis.

— Creio — enfatizou — que estes esclarecimentos bastariam para desfazer a imagem injusta de que somos “especializados em produzir filmes de aventuras falados em língua estrangeira, de qualidade duvidosa”.

(...)

— Também o fato de utilizar-se a língua estrangeira em diálogos de que só participem personagens estrangeiros não desnacionaliza o filme. Ao contrário, lhe imprime maior autenticidade. Tal procedimento é muito comum na cinematografia mundial. Como exemplo, posso citar, entre outros, *Os russos estão chegando*<sup>8</sup>, *Playtime*<sup>9</sup>, *Operação San Genaro*<sup>10</sup> e *O Dia D*<sup>11</sup> — assinalou o Sr. Adolpho Chadler. (O GLOBO, 1968.)

Em seu balanço do que havia sido o cinema brasileiro em 1968, publicado no mesmo jornal, Armindo Blanco não desperdiçou a oportunidade de alfinetar Chadler uma vez mais:

Voto para 1969: que o público rejeito sumariamente o *western* feijoadado iniciado com *O tesouro de Zapata*, ainda inédito, e cuja proliferação poderá vir a transformar nossa periclitante indústria de filmes em

---

6 A Rio de Janeiro Cinematográfica produziria apenas *O tesouro de zapata* e a comédia *O rei da pilantragem* (1969), de Jacy Campos, passando em seguida a se chamar C. Adolpho Chadler Produções Cinematográficas.

7 Curta-metragem dirigido por Chadler que só seria lançado dali a dois anos, como um dos episódios do filme *O impossível acontece* (1970)

8 *Os russos estão chegando, os russos estão chegando!* (*The russians are coming, the russians are coming*, EUA, 1966), de Norman Jewison.

9 *Playtime: tempo de diversão* (*Playtime*, França/Itália, 1967), de Jacques Tati.

10 *Operação San Genaro* (*Operazione San Gennaro*, Itália/França/Alemanha Ocidental, 1966), de Dino Risi.

11 *O Dia D* (*D-Day the sixth of June*, EUA, 1956), de Henry Koster.

mais um cinema apátrida, culturalmente stupidificante e nocivo como instrumento de desnacionalização. (BLANCO, 1969.)

Ironicamente, com esse texto Blanco se tornou o pai do rótulo “*western feijoada*”, adotado pelos críticos para definir faroestes brasileiros ambientados na fronteira México-Estados Unidos. No rastro de *O tesouro de Zapata*, seriam lançados títulos como *Lista negra pra Black Medal* (1970), de Charles Oliver (Carlos Augusto de Oliveira); *Rogo a Deus e mando bala* (1973), de Oswald Oliver (Oswaldo de Oliveira); e *Os violentadores* (1978), de Tony Vieira, todos concebidos na Boca do Lixo, polo produtor de cinema erótico-popular localizado no centro de São Paulo.

Talvez devido ao enfrentamento com o jornal, *O tesouro de Zapata* foi a primeira (também a única, antes ou depois) produção de Chadler a não merecer uma crítica, elogiosa ou não, nas páginas de *O Globo*. Teve, por outro lado, ampla cobertura crítica. Admirador incondicional do clássico *western* hollywoodiano *Os brutos também amam* (*Shane*, EUA, 1953), de George Stevens, e autor de um célebre ensaio em que ataca o *western spaghetti* (PERDIGÃO, 1970), Paulo Perdigão, surpreendentemente, elogiou (ainda que com ressalvas) *O tesouro de Zapata*:

O quadro geográfico e histórico focalizado pela câmera ultrascópica e eastmancolorida de C. Adolpho Chadler é o México pós-revolucionário do começo do século — longe, portanto, da paisagem fronteiriça e do período (1830–1890) da conquista do Oeste. É na trama linear e acidentada que Chadler busca o parentesco com o *western*: uma narração ríspida e direta, sem ziguezague ou diálogos inúteis, reduzindo-se praticamente a uma perseguição entre quatro *bandoleros* e uma mulher. Chadler comete as falhas normais dos subfaroestes europeus: violência exacerbada e impertinente, padronização caricatural dos personagens, ritmo descritivo, lento e diluidor da tensão dramática, carência de motivação psicológica ou lógica no desenvolvimento da ação. Em troca, surpreende os mais céticos com um senso bem acurado de espetáculo. Na escalação dos tipos (Wilson Vianna, Antônio Carnera, Gilda Medeiros, o próprio Chadler), tratamento cenográfico (com locações quase sempre fiéis à geografia mexicana) e figurinos, também na própria fotografia da imagem a cores (obtendo efeitos inesperados na sequência do deserto), a produção de Chadler e Roberto Ribeiro tem condições de aspirar por uma vaga no mercado internacional, onde não fará fiasco ao lado de tantos *westerns* italianos de nível administrativo bem inferior. (PERDIGÃO, 1969, p. 10.)

Jaime Rodrigues foi ainda mais longe, fazendo lembrar que, mesmo tentando parecer técnico e tematicamente um produto importado, o *western* feijoada de Chadler estava inserido, e não dissociado, da cultura brasileira. E ressaltou a importância da existência dessa linha de produção de forte extrato popular dentro da cinematografia brasileira:

*O tesouro de Zapata* não tem pretensões à seriedade, ou seja, aquela ostentação *blasé* que repudia a característica fundamental da indústria cinematográfica, o espetáculo. Em sua simplicidade e correção, a realização de Adolpho Chadler, se não é excepcional, exemplifica claramente a compatibilidade entre os diversos gêneros e preocupações que devem marcar o cinema brasileiro. *O tesouro de Zapata* nem é um caminho a repudiar, nem uma diretriz a ser trilhada perenemente; é sobretudo mais uma produção com intenções de atender à linha de espetáculos da indústria cinematográfica, sem que, em nome dessa linha, devam ser esquecidas realizações com maiores e mais válidas intenções problemáticas e artísticas.

(...)

O mercado consumidor, submetido à pressão constante e sedutora dos produtos, isto é, preparados para serem aceitos sem contestação, facilmente se acomoda, enquanto novos produtos, aqueles que tentam furar essa barreira, sucumbem diante da estratificação desse mercado radicalmente contrário à renovação. É nesse sentido que *O tesouro de Zapata* deve ser compreendido, e não pura e simplesmente repudiado, pois ele é, quer queiram ou não, um produto cultural brasileiro e não uma contrafação do *western* americano ou italiano. (RODRIGUES, 1969.)

O projeto de um cinema industrial tipo exportação de C. Adolpho Chadler seria posto à prova em março daquele ano, no II Festival Internacional do Filme (FIF), realizado no Rio de Janeiro. A programação incluía o Mercado do Filme, evento paralelo para o qual foram convidados treze distribuidores internacionais e onde seriam exibidos 39 longas-metragens brasileiros que, em tese, tinham potencial para viajar para outros países.

Na prática, porém, o resultado ficou muito aquém do esperado. O inglês Raymond Greenburgh, um dos nove potenciais compradores que efetivamente vieram, disse que os brasileiros se preocupavam demais em fazer filmes sobre problemas locais, que não interessavam ao público europeu; outro, o belga Salim Habib, afirmou estar em busca de filmes “eróticos, violentos e coloridos”.

Nesse cenário, dava-se como certo que a aquisição dos direitos de exibição de *Os carrascos estão entre nós* e *O tesouro de Zapata* por Habib. Ficou só na promessa, com o FIF terminando sem que sequer um título brasileiro tivesse sido vendido. Tal ocorrência evidencia os limites do sonho de se estabelecer no Brasil, de forma artesanal e mimética, uma linha de produção industrial que nos permitisse disputar espaço no mercado exibidor lá fora

Chadler, contudo, não desistiria tão facilmente. Sua empreitada seguinte tinha por matriz os filmes de terror em episódios do estúdio britânico Amicus, a exemplo de *As profecias do dr. Terror* (*Dr. Terror's House of Horrors*, Reino Unido, 1965) e *As torturas do dr. Diabolo* (*Torture garden*, Reino Unido, 1967), ambos dirigidos por Freddie Francis (PIRIE, 2009). A produtora surgira como uma resposta à também britânica Hammer, que desde 1957 vinha “ressuscitando” velhos monstros da literatura e do cinema, como Drácula e Frankenstein, numa série de produções coloridas, violentas para os padrões da época e com leves toques de erotismo. Nesse sentido, a Amicus era mais pudica em relação a sexo e menos explícita na violência, além de privilegiar histórias ambientadas no mundo contemporâneo.

Em *Incrível, fantástico, extraordinário...* (1969), Chadler “ressuscita” o velho sucesso radiofônico *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*, produzido e apresentado pelo radialista e compositor Almirante na Rádio Tupi do Rio de Janeiro, entre 1947 e 1958. A proposta do programa era dramatizar histórias sobrenaturais que os ouvintes enviavam. Para a versão cinematográfica, o astro-diretor e seu roteirista de confiança, René Martin, adaptaram quatro delas: “O coveiro”, “A ajuda”, “O sonho” e “A visita”.

Uma história na mesma linha sobrenatural, “O acidente”, roteirizada, dirigida e estrelada por Chadler, seria, no ano seguinte, um dos três episódios de *O impossível acontece* (1970). Os outros dois são o suspense policial “Eu, ela e o morto”, de Daniel Filho; e a comédia de humor negro “O reimplante”, de Anselmo Duarte. Os títulos das críticas de Renato Bittencourt publicadas em *O Globo* refletem o descaso e a ironia com que a imprensa especializada recebeu *Incrível, fantástico, extraordinário...* e *O impossível acontece*: “Incrível, Só” (24/09/1969) e “Impossível?” (04/03/1970). Com seus cinco episódios (quatro no primeiro filme e um no segundo), o astro-diretor não estava, evidentemente, inaugurando o cinema de horror no Brasil, que àquela altura já tinha o paulistano José Mojica Marins como seu maior expoente — os mais recentes lançamentos do criador de Zé do Caixão, inclusive, eram filmes de episódios nos mesmos formatos que seriam adotados em *Incrível, fantástico, extraordinário...* e *O impossível acontece*: todos dirigidos por Mojica em *O estranho mundo de*

*Zé do Caixão* (1968) e divididos com outros cineastas (Ozualdo Candeias e Luis Sérgio Person) em *Trilogia de terror* (1968).

Chadler voltaria ao terreno mais seguro do *western* feijoadada, encomendando a René Martin um argumento que pudesse ser rodado num número restrito de locações, sem os gastos com viagens a diferentes estados que se fizeram necessários para *O tesouro de Zapata*. A partir desse argumento, a dupla escreveu o roteiro de *20 passos para a morte* (1971). A trama gira em torno de seis fugitivos de um presídio, liderados por Lucas (Milton Villar), que, refugiados numa mina abandonada, disputam com seus perseguidores — o carcereiro Vitório (Chadler) e dois guardas — a posse de um poço, única fonte de água nas redondezas. O elenco contava ainda com Marina Montini — que se tornou célebre como modelo do pintor Di Cavalcanti —, no papel da amante de Lucas que ajuda o grupo na fuga.

A seguir, o astro-diretor adaptaria outro velho sucesso radiofônico em *Jerônimo, o herói do sertão* (1972), seu único filme com censura livre. É provável que ele estivesse em busca de um herói com potencial para dar origem a uma série de filmes, como acontecera com Sartana e Sabata, personagens de *westerns spaghetti* que geraram um sem-número de sequências, oficiais ou não. A radionovela em questão havia sido um fenômeno de audiência, retransmitida por mais de vinte estações, tendo à frente a Rádio Nacional, entre 1953 e 1968, e depois novamente entre 1965 e 1968.

Extremamente cioso de sua criação, o radialista Moyses Weltmann fez questão de escrever o roteiro — o que levou René Martin a recusar o convite para ajudar o astro-diretor a lapidar a história, que julgou antiquada. Na trama, Jerônimo (Chadler) e seu fiel companheiro Moleque Saci (Polico), mais Aninha (Elizabeth Baker), noiva do herói, enfrentam a viúva Tabarra (Yara Cortes) e seus quatro filhos foras da lei para recuperar o diamante roubado Rainha do Sul. Uma artimanha bem ao estilo do cineasta: como o cinema brasileiro praticamente não fazia uso de som direto, os radioatores originais foram contratados para dublar seus personagens. Assim, Jerônimo, Moleque Saci e Aninha “falaram” nas telas com as vozes de Milton Rangel, Cauê Filho e Dulce Martins, criando a ilusão, entre quem ouvira a radionovela, de que eram os intérpretes originais que estavam em cena.

### **O ÚLTIMO POLAR “FRANCÊS” CARIOCA**

O assalto ao carro-forte de um banco em plena luz do dia, na avenida Nossa Senhora de Copacabana, Zona Sul, seguido da morte dos quatro integrantes da quadrilha e da queima dos 3 bilhões de cruzeiros roubados, é o ponto de partida de *Êxtase de sádicos*. O quinto assaltante, Toni

(Chadler), que havia se separado dos demais durante a fuga, segue as pistas para desvendar o mistério. Bandidos como protagonistas, um golpe que dá errado, o produto do roubo em chamas... O filme marca a volta do astro-diretor ao universo do cinema policial influenciado pela estética do *polar*, seis anos após *O grande assalto*. A produção era da Brasecran, importante produtora e distribuidora da Boca do Lixo paulistana, associada à Hunos Editorial e Cinematográfica, que pertencia a René Martin.

O roteiro assinado por René Martin, Adolpho Chadler e pelo montador Ismar Porto é uma adaptação do romance *O voo livre do pássaro noturno*, do primeiro, que só seria publicado após a estreia, reproduzindo na capa o cartaz do longa-metragem. Toda a produção se deu sob o mesmo título do livro, mas a Brasecran alterou-o para *Êxtase de sádicos* a fim de reforçar o apelo erótico (restrito, na verdade, a uma cena de banho da atriz Marly de Fátima). Nos cartazes, é possível notar o título original apagado com corretivo líquido para dar lugar ao definitivo, desenhado sobre a tinta branca; no livro, foi mantido *O voo livre do pássaro noturno*.

Em artigo sobre o filme, Fernando Ferreira (que havia sido secretário-executivo da CAIC quando da liberação de recursos para *O tesouro de Zapata*) considera aquele o melhor dos oito trabalhos do cineasta, e faz — involuntariamente — do último parágrafo uma síntese de sua trajetória:

Apesar de alguns momentos que prendem a atenção pela narrativa ali bem solucionada e de se constituir o filme no melhor que Adolpho Chadler assinou, *Êxtase de sádicos* se prejudica muito da inevitável comparação com os modelos estrangeiros em que se inspirou, dos quais parece ser, para a plateia, uma cópia insatisfatória e mediocramente solucionada. (FERREIRA, 1973.)

A ocupação do circuito exibidor por uma produção nacional menos caprichada do ponto de vista técnico e mais apelativa no que diz respeito ao erotismo, vinda especialmente da Boca do Lixo, somada ao retumbante fracasso de *Êxtase de sádicos* nas bilheterias, pode ter contribuído para a “morte” de C. Adolpho Chadler. Cícero Adolpho Victorio da Costa, por sua vez, casou-se em 1976, teve dois filhos e seguiu com uma vida de *globe-trotter* fora das telas: loteou empreendimentos imobiliários na Barra da Tijuca, abriu uma firma de mineração e instalou um hotel com serviço de aluguel de lanchas para turistas em Caravelas (BA).

Ele voltaria a aparecer na mídia com seu nome artístico em julho de 1985, quando a ossada enterrada em Embu (SP) sob a identidade do austríaco Wolfgang Gerhardt foi identificada como sendo de Josef Mengele. O

repórter Cláudio Figueiredo, da revista *Manchete* procurou o ex-cineasta para comentar o equívoco da foto tirada na Argentina, que acabara de ser usada por engano pela *Time* na capa da edição que trazia uma reportagem sobre a descoberta dos restos mortais do Anjo da Morte:

Definitivamente, aquele não era Josef Mengele. Mas por que passou por ele durante todos esses anos? Nem o autor da foto — que surpreendentemente é um brasileiro, o ex-cineasta e jornalista Adolpho Chadler — é capaz de resolver esse mistério. Ele só sabe que tirou a foto convicto de que estava focalizando Mengele — e nunca ninguém duvidou disso. (FIGUEIREDO, 1985.)

Em 1997, Cícero mudou-se com a família para Miami. Projetos mirabolantes como uma loja especializada em automóveis importados, deram em nada — em parte porque ele não era mais um cidadão norte-americano. A renovação de sua cidadania seria obtida em setembro de 2000; no mês seguinte, o ex-cineasta foi diagnosticado com um câncer; faleceu a 5 de dezembro daquele ano, aos 59 anos, no Rio de Janeiro, onde se encontrava para uma consulta médica — uma vez que não tinha plano de saúde nos Estados Unidos.

## REFERÊNCIAS

- AZEREDO, Ely. “Alguns assaltos ao espírito”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 set. 1967, Caderno B, p. 8.
- \_\_\_\_\_. “‘O matador’ & ‘Os carrascos’”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 set. 1968, Caderno B, p. 2.
- BANTCHEVA, Denitza; CHIESI, Roberto. *Il cinema noir francese: mitologia, figure, autori*. Roma: Gremese, 2015.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BLAKE, Matt; DEAL, David. *The Eurospy Guide*. Baltimore: Luminary, 2004.
- BLANCO, Armindo. “Cinema brasileiro: na outra face os números”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 jul. 1968(a), Geral, p. 7.
- \_\_\_\_\_. “Sobre o penoso diálogo entre filmes e público”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 set. 1968(b), Geral, p. 13.
- \_\_\_\_\_. “Anuska & Bernardo: pícaros à solta no mundo picaresco”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 set. 1968(c), Geral, p. 7.

- BLANCO, Armindo. “Cinema brasileiro: um ano de crise e de imaturidade”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 jan. 1969, Geral, p. 7.
- BORGES, Miguel. “A leveza de uma crônica sobre cinema”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 20 set. 1968, p. 4
- FERREIRA, Fernando. “Êxtase de sádicos: o assalto”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 set. 1973, Geral, p. 7.
- FIGUEIREDO, Cláudio. “A verdadeira foto do falso Mengele”. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.733, 6 jul. 1985.
- FRAYLING, Christopher. *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. Londres / Nova York: I.B. Tauris, 2006.
- LAURA, Ida. “Filme focaliza problema real”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 nov. 1968, Geral, p. 9.
- MARTINS, Justino. “Criminosos nazistas caçados no Brasil”. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 852, 17 ago. 1968, p. 36.
- MENDONÇA, Dora. *A vida trepidante de Wilson Vianna, o Capitão Aza*. Rio de Janeiro: Lidador, 1997.
- O GLOBO. “Rodado em 4 Estados o filme de ‘bang-bang’”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 nov. 1968, Geral, p. 12.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. “O grande assalto”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 set. 1967, 2º caderno, p. 2.
- PERDIGÃO, Paulo. “O tesouro de Zapata”. *Guia de Filmes*, Brasília, ano 3, n. 19, jan./fev. 1969, p. 10.
- \_\_\_\_\_. “Um cinema apátrida”. *Filme Cultura*, n. 15, jul.-ago. 1970, pp. 28-32.
- PIRIE, David. *A New Heritage Of Horror: The English Gothic Cinema*. Londres / Nova York: I.B. Tauris, 2009.
- RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- RODRIGUES, Jaime. “O tesouro de Zapata”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1969, 2ª seção, p. 2.
- SWANN, Carlos (Zózimo Barroso do Amaral). “Reportagem Social”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 nov. 1968, 1º Caderno, p. 4.