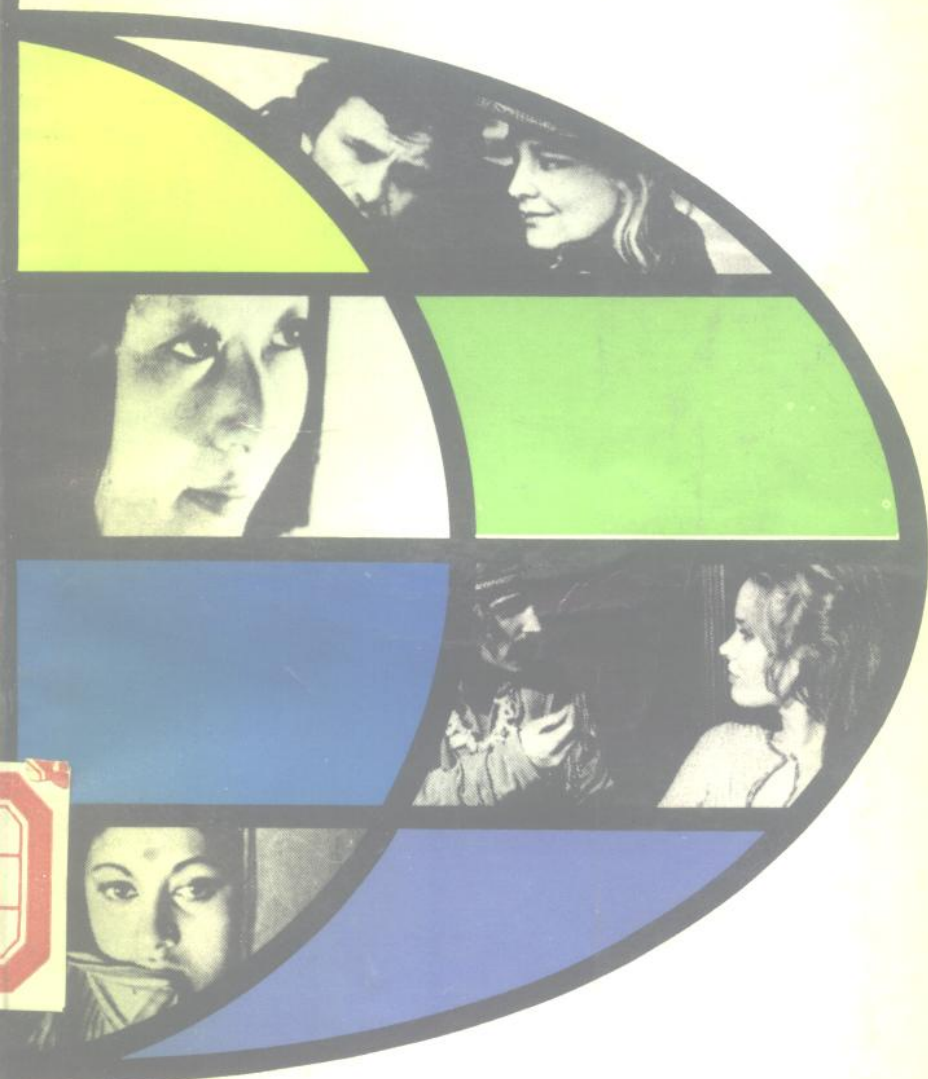


〔联邦德国〕 乌利希·格雷戈尔 著

世界电影史

(1960年以来)



中国电影出版社

67585

世界电影史

(1960年以来)

[联邦德国] 乌利希·格雷戈尔 著

郑再新 等译

第三卷

(下)

中国电影出版社

1987 北京

Ulrich Gregor
Geschichte des Films
ab 1960
C. Bertelsmann Verlag, München, 1978

内 容 说 明

本书是联邦德国著名电影史家乌利希·格雷戈尔继《世界电影史》第一、二卷之后的另一部著作，作者较全面、系统地介绍了1960年以来世界各国电影发展的概况，尤以较大篇幅对各主要电影国家的电影经济、电影流派、重要导演及其影片作了客观而详尽的评介。插入了影片剧照三百余幅。此外，《附录》中还编列了大量的人名、片名等索引。因此，作为世界电影史的一家之说，本书对外国电影研究者来说，不失为一部较有价值的参考书和工具书。

封面设计：乃 萱

世界电影史(1960年以来)
第三卷(下)

中 国 电 影 出 版 社 出 版
北京外文印刷厂印刷 新华书店发行

开本：850×1168毫米1/32 印张：14 1/8插页：10字数：310,000
1987年3月第1版北京第1次印刷 印数：1—15,000册
(内有全精本7,500册)

统一书号：8061·3192 定价：(平) 3.85元

目 录

第六章 拉丁美洲、非洲、亚洲和澳大利亚……………(1)

拉丁美洲(1) 巴西(5) “新电影”的产生及其理论(6)
“新电影”的导演们(10) 阿根廷(21) 智利(28) 玻利
维亚、哥伦比亚(34) 墨西哥(40) 古巴(47) 非洲
(53) 黑非洲国家(54) “马格里布”国家:阿尔及利
亚、突尼斯、摩洛哥(61) 埃及和阿拉伯国家(67) 伊
朗(72) 以色列(78) 印度(79) 其他亚洲国家(90)
中国(92) 香港、台湾、朝鲜(96) 日本(98) 老一
代的导演(99) 日本“新浪潮”(106) 澳大利亚(117)

第七章 北美洲……………(120)

美国(120) 好莱坞的元老们(124) 阿尔弗雷德·希区柯
克、奥逊·威尔斯(137) B级片及其导演(142) 中年一
代的导演(146) 喜剧片导演:爱德华兹、塔什林和杰里·刘
易斯(153) “新好莱坞”(161) “美国新电影”纪录电
影和先锋派电影(185) 加拿大-魁北克(205)

附录一 参考书目……………(215)

附录二 期刊索引……………(221)

附录三 人名索引……………(223)

附录四 电影公司索引……………(272)

附录五 德语片名索引……………284)

附录六 其他语种片名索引.....	(367)
校后记	(449)

DK67/28

第六章 拉丁美洲、非洲、 亚洲和澳大利亚

拉丁美洲

六十年代初，拉丁美洲在电影事业方面还是一个沉睡的大陆。直到那时，电影生产值得一提的仅仅有阿根廷、巴西和墨西哥。古巴的电影在革命胜利后暂时还处于起步阶段，主要限于生产纪录片。因此，当时谈起拉丁美洲电影，人们实际上只知道阿根廷导演莱奥波尔多·托雷·尼尔松和鲁道夫·库恩的作品。

拉丁美洲电影的革新征兆首先出现在巴西。可以把1962年看作是“新电影”的诞生之年，这是一个与一直主宰巴西的商业电影相对立的运动，它作了继承民族传统、发展具有巴西民族特色、通俗易懂和具有批判社会意义的电影的第一次尝试；“新电影”运动最重要的作品产生于1963和1964年，运动的代表人物是尼尔松·佩雷拉·多斯·桑托斯和格劳贝尔·罗沙。

1968年，费尔南多·索拉纳斯拍摄了共三集的阿根廷纪录片《燃火的时刻》，它的上映，一举改变了拉丁美洲电影的状况。这部影片满怀激情地用电影画面分析了拉丁美洲这个不发达、被剥削和社会严重对立的大陆的情况。《燃火的时刻》是新电影艺术的一篇宣言书；它不仅在拉丁美洲，而且在欧洲都发生了极其强烈的影响。

几乎同时，拉丁美洲其他国家的电影也出现了跃进的局面。一些手法简朴、但表现力很强、密切联系现实的纪录片在乌拉圭、委内瑞拉和稍晚一些时候在哥伦比亚相继问世。在乌拉圭，马里奥·汉德勒1967年拍摄了反映大选的影片《大选》，1968年拍摄了政治纪实片《我喜欢这些大学生》，1969年，拍摄了分析性影片《肉的问题》；汉德勒还在1969年创办了《第三世界电影艺术》杂志；在委内瑞拉，卡洛斯·雷波莱多和豪尔赫·索勒已经几乎是连续不断地拍摄了许多纪录片；索勒的主要作品是1969年拍摄的《T——委内瑞拉》，探讨了电视的政治作用。稍后在哥伦比亚有卡洛斯·阿尔瓦雷斯、豪尔赫·西尔瓦和马尔塔·罗德里格斯；在阿根廷本国，新电影的基地也在不断扩大。在巴西，随着格劳贝尔·罗沙、鲁伊·格拉和其他一些导演的影片的上映，“新电影”运动在日益发展，古巴人（埃斯皮诺萨、阿雷亚、阿尔瓦雷斯、索拉斯、戈麦斯）在此期间不仅在内容上，而且在革命纪录片和革命故事片的表现形式方面都树立了光辉的榜样。

在1968——1973年拉丁美洲电影的繁荣时期，欧洲观察家们习惯把拉丁美洲电影大体上作为一个整体来看待。在整个
358 拉丁美洲电影给人的整体印象里，玻利维亚人豪尔赫·圣希内斯的影片也有一定贡献：影片《乌卡茂》（1966）、《兀鹰之血》（1969）和《人民的胆量》（1971）堪称具有巨大艺术魅力的政治教育电影的样板。智利电影在阿连德执政后也进入了一个新的、丰硕的发展阶段；米格尔·利廷和海尔维奥·索托摄制的电影奠定了智利电影艺术的声誉。可以说，拉丁美洲电影在1968—1973年这个时期是世界进步电影的先锋。

在这一时期，也出现了一些对拉丁美洲电影事业具有普遍指导意义的重要理论文章。《燃火的时刻》的作者费尔南多·索拉纳斯和奥克塔维奥·赫希诺在他们1969年发表的一

篇文章（《提倡第三类电影》）^①里第一次使用了“第三类电影”这一概念，用以表示一个超国家的运动。根据文章的阐述，“第一类电影”是商业电影，是一些陈规俗套，由大康采恩控制。“第二类电影”是个人编导制作的作家电影，它是“文化上非殖民化”的一种尝试，但是它经常考虑的仅仅是它自己，是曲高和寡的电影。与上述相反，“第三类电影”则是“一种工具，人们用它深刻地、客观地、着眼于变革地揭示真理，以期解放没有独立的、被压迫的人们”。^②索拉纳斯和赫蒂诺在一篇纲领中详细地阐述了他们的观点：“第三类电影的创作者提倡电影手工业，反对电影工业；

提倡民众电影，反对个人电影；

提倡集体创作的电影，反对作家电影；

提倡反映真实情况的电影，反对新殖民主义的愚民电影；

提倡面对现实的电影，反对回避现实的电影；

提倡战斗性的电影，反对消极被动的电影；

提倡灵活分散的电影，反对衙门式的保守电影；

提倡表演逼真、激励观众的电影，反对矫揉造作、粗俗鄙劣的电影；

提倡破坏和建设两种作用兼而有之的电影，反对只具有破坏作用的电影；

提倡按照新人的标准拍摄电影，尽可能使我们每个人都能得到真实的表现，反对为那些守旧和落后的人拍摄电影。”^③古巴导演胡利奥·加西亚·埃斯皮诺萨在题为《不完美的电影》一文中，主张首先发展“超越‘有文化修养’和‘缺乏知识’的对话者双方之间障碍的一种电影艺

① 载彼得·B·舒曼所编《拉丁美洲的电影和斗争》，第9页，慕尼黑，1976年出版。

② 同上，第12页。

③ 同上，第18页。

术。”①格劳贝尔·罗沙撰写了他的宣言《饥饿的美学》。②

然而到七十年代初，拉丁美洲电影的“英勇战斗”时期结束了；大多数拉丁美洲国家政局逆转，被当权者视为“破坏性”的独立影片生产遇到了不可逾越的障碍。早在1964年，巴西就建立了军政府，在它的不断强化的压力下，“新电影”运动的活动范围越来越狭小，象格劳贝尔·罗沙这样的导演也不得不流亡国外。在玻利维亚，班策尔·豪尔赫将军的军事政变迫使圣希内斯在1972年离开了他的祖国；在哥伦比亚，电影工作者卡洛斯·阿尔瓦雷斯在1972年至1974年间未经审判就被关进了监狱。1973年法西斯军事政变后，智利的电影工作者不是被逮捕，就是被迫流亡国外；今天，只能在智利本土以外才能看到智利电影。1972—1973年，在阿根廷还存在从事电影工作的有利条件，即使如此，在1976年3月的军事政变后，拍摄有政治内容的或者社会批判性质的电影也不可能了；只有商业电影还继续存在。所以，目前拉丁美洲电影发展处于低潮。只有在墨西哥（那里的电影业是由国家出359钱办的，当然也受国家控制）和委内瑞拉（由于石油生产的收入，该国的电影工业很发达、耗费巨额资金拍摄影片的目的是为了赚钱），在某种程度上还有哥伦比亚和秘鲁（国内的短片生产得到国家的赞助），目前在一定的限度内还存在着生产具有较高艺术水平影片的条件。最近，产生于这些国家电影经济体系内的、水平较高的影片有路易斯·阿尔曼多·罗切拍摄的《我就是电影》（1977，委内瑞拉），讲一个流动电影放映员的奇遇性幻想故事，路易斯·菲格罗亚的

① 载彼得·B·舒曼所编《拉丁美洲的电影和斗争》，第28页。

② 格劳贝尔·罗沙：《饥饿的美学》。载《巴西新电影·第一部分：文章与文献》，1975年9月14—21日第十一届佩萨罗国际新电影节·报告集》第34期第64页。德文摘自《暴力的美学》，载《萌芽中的电影——关于非洲和南美洲电影发展的文献》第166页，柏林（民主德国）1966年出版。

《饿狗》(1976, 秘鲁), 从社会批判的角度描写了强盗(他们被迫转入地下)、穷苦农民和警察之间的争执, 还有费雷德里科·加尔西亚的《兀鹰总有一天要回来》(1977, 秘鲁)和弗朗西斯科·何塞·隆巴迪的《他在黎明时死去》(1977, 秘鲁)。古巴的电影终于离开了“浪漫主义”阶段, 目前似乎主要集中于表现国内政治任务, 但仍继续保持它的艺术传统。

巴 西

巴西电影观众每年达二亿四千万, 是世界第五大电影市场(名次比英国、法国和德意志联邦共和国还要靠前)。^①除墨西哥外, 在拉丁美洲国家中, 巴西的电影经济结构(生产、发行和影院)发展得最完善。因此, 毫不奇怪, 在六十年代里会在当时的电影经济体系的范围内出现一场巴西电影革新运动——“新电影”运动, 目的在于以作家电影为楷模从内部来改革这个体系。“新电影”是六十年代初期年轻导演们所倡导的一种运动, 它与在此以前占统治地位的商业电影相对立; 新浪潮旨在探索现实主义和人民性、反映社会现实、激励观众, 尽管运动的真正的、有指导意义的纲领从未得到过明确的表述。1962年至1964年, 巴西电影多次在各种电影节上获奖; 1964年, 两部“新电影”的重要影片同时在戛纳电影节上展映, 引起了欧洲评论界的注意, 这两部影片是: 内尔松·佩雷拉·多斯·桑托斯的《干涸的生命》和格劳贝尔·罗沙的《太阳国里的上帝与魔鬼》。为发行自己的影片, “新电影”的导演建立了合作组织“影联”。在“影联”的帮助下, 导演们不顾国家电影部门以及检查机构造成的

^① 《巴西新电影……》第217页。

重重困难仍坚持工作了几年。1964年，古拉特总统的自由——改良主义政权被武力推翻，取而代之的是军事独裁政府。刚刚兴起的“新电影”的生产条件也随之恶化。但是，它的发展并没有中断，格劳贝尔·罗沙仍然拍摄了《朦胧中的大地》（1967）和《恶龙战天将》又名《安东尼奥·达斯·莫尔特斯》（1968）。1969年起，国内政治气候进一步恶化，迫使电影导演退却到历史和文学的领域。但是，即使在这种困难的条件下，还是出现了如《圣·贝尔纳多》（1972）这样优秀的、反映政治现实的影片。

在此期间，“新电影”的导演们为改善民族电影经济结构作了不少努力，取得了成果。（1969年以后，这个运动已不复存在。）巴西“恩布拉”国家电影公司自1969年起提供发行保险和生产补贴；为电影院规定了放映国产影片的最低限度时间，这样，巴西的电影生产量从1962年至1967年间的30部增长到72部（1970）和106部（1971）

“新电影”的产生及其理论

如果不算利马·巴雷托的成功之作《绿林好汉》（1953）和内尔松·佩雷拉·多斯·桑托斯的两部现实主义影片，从1960年起，除了狂欢节一类的音乐片和载歌载舞的喜剧片以外，事实上，没有生产出艺术上值得一提的影片。但是，从361 1961年至1962年，巴西的电影“气候”开始发生变化。许多接近学生运动的和比较年轻的导演，以他们独特的主题和表现手法崭露头角。1962年上映的一批影片是影坛发生变化的标志。罗伯托·法里亚斯的《袭击邮政列车》是一部以批判现实为背景的犯罪片，由于它的喜闻乐见的艺术形式，深受观众欢迎；鲁伊·格拉的《游手好闲的人们》讲的是两个骗子的故事，他们企图讹诈一个知名人物；安塞尔莫·杜阿尔

特的《正义的五十阶梯》是描写一个穷人的具有神秘色彩的影片，它履行了自己立下的宗教誓言，却被迫充当了一个异教徒和叛逆者的角色（此片1962年在戛纳电影节上获金棕榈奖）。此外，集体拍摄了描写里约贫民窟铁事的集锦片《贫民窟故事五则》，该片是由全国大学生联盟资助的，参加拍摄工作的有佩德罗·德安德拉德、马科斯·法里亚斯、莱昂·伊尔茨曼和卡洛斯·迭格斯；保罗·塞萨尔·萨拉塞尼拍摄的《凯萨斯港》，叙述“在铁路沿线过着贫寒生活的一些穷困潦倒的人们的经历”¹。最后是格劳贝尔·罗沙的《风暴》，这是一部描写巴夏附近一个渔村具有非常丰富社会内容的故事片。为了给巴西新电影艺术定名，找到了“新电影”这个词，这一提法第一次出现在格劳贝尔·罗沙1963年发表的著作《巴西电影评述》中。此后不久拍摄的几部作品更加鲜明地表现出“新电影”的特征：《宗巴王》（1963卡洛斯·迭格斯）；关于巴西足球神话的《加林沙，人民的喜悦》（1963，华金·佩德罗·德安德拉德）；内尔松·佩雷拉·多斯·桑托斯的《干涸的生命》（1963）是一部以写实主义的手法满怀激情地描写农业工人家庭生存斗争的影片，可以说是“新电影”的一部最明确、最深刻的好影片；而格劳贝尔·罗沙的神话体叙事片《太阳国里的上帝与魔鬼》（1964）则因其大胆的和抒情的表现形式令人倾倒，特别在欧洲评论界引起了强烈的反响。

从1962年到1964年，巴西电影处在可喜的革新气氛中，这与影片的上映几乎不受任何限制有关。那么，运动的起源何在呢？不能不看到巴西“新电影”的发展是同五十年代这个国家的文化和技术文明的普遍高涨分不开的（诚然，它只给少数特权者带来好处）。比如，对电影方面的一个重要影响

1. 《萌芽中的电影》第199页。

就来自巴西的新戏剧；巴西的文学和音乐（包括流行音乐）也出现了新气象。“整个一代人开始在官方机构、大学、工业部门以及政治领域内从事活动……所以，‘新电影’的产生是自然而然和不可避免的；这是新巴西所需要的电影。”（亚历克斯·比亚尼语）¹虽然巴西的新电影活动明显地局限在中产阶层和知识界。思想上，可以将它归入自由民族主义的“人民党主义”（整个巴西的左派一直到1964年都推崇这一思想原则），无疑巴西的新电影运动和法国的“新浪潮”有一定的关联。但是，巴西的中产阶层和知识界的电影艺术家考虑到了他们的社会任务；他们认为，这个任务是文化上的“非殖民化”，是恢复真正巴西的主题和艺术形式（对此，也用特罗皮沙主义这一词来表达），是对社会各种矛盾的揭露，以促进民众的解放和觉醒。

格劳贝尔·罗沙的宣言《饥饿的美学》可以说是“新电影”最重要的论文——开始是作为1965年1月热那亚拉丁美洲电影节上的一篇演讲，同年，发表在《巴西文化杂志》上，以后，又多次缩短篇幅，也常用《暴力美学》²的标题发表。在该文中，格劳贝尔·罗沙从拉丁美洲社会的基本问题之一——饥饿中推论出“新电影”的特点及其目的。“拉丁美洲的饥饿不仅仅是社会贫困的一个严重征候：它是一个社会的本质，它促使我们的文化定名为饥饿的文化。同世界电影艺术不同之处就在于‘新电影’这一可悲的特性：我们的特性就是我们的饥饿，而我们的最大不幸在于：这种饥饿虽然已被感觉到了，但却没有被理解。……我们懂得饥饿是什么，而欧洲人却不懂，甚至大多数的巴西人也不懂。对欧洲人来说，这是一种奇特的热带超现实主义。对巴西人来说，这是民族耻辱。他们没有饭吃，却还羞于说出这个事实；而关键

1 《萌芽中的电影》，第126页。

2 参见《饥饿的美学》。

的问题是 他们不明白饥饿是怎样造成的。我们——我们拍摄了这些丑恶的、伤心的、充满了呼喊和绝望的影片，在这些影片中，最响亮的不总是理智的声音——我们知道，饥饿是不可能通过政府的计划经济来消除的。可是，我们知道，只有当饥饿的文化从根本上破坏了文化本身时，就能促成一种质变：而饥饿最真实的表现就是暴力。……暴力的美学并不等于原始主义，它是革命的，是殖民者意识到殖民地人民存在的时刻。‘新电影’同商业电影保持一定的距离，因为商业电影只为欺骗和剥削服务。‘新电影’在经济上和商业上的独立性取决于拉丁美洲是否获得自由。‘新电影’是为争取这一自由服务的……。这是一个道德问题，它在影片中得到反映，它表现在拍摄一个人或一幢房子的时刻，反映处在焦距中的客观事物中，表现在人所信仰的道德上。‘新电影’并非仅一部影片，而是随着它的发展，有许许多多的影片；它最终将启发观众，使其觉悟到他们所处的贫困状况。”¹

格劳贝尔·罗沙的这篇文章，不仅将“新电影”，而且将整个拉丁美洲电影的指导思想都阐述得清清楚楚。批评家让·克洛德·贝尔纳德指出了另一要点：“新电影”的导演们觉得在作为艺术家个人自我表现的“作家电影”和“人民群众喜闻乐见”的。或者甚至是政治电影²之间，并不存在矛盾，在它们为争取改变电影事业结构的斗争与改变现实的斗争之间，也不存在矛盾。把这个视为矛盾，并以此为理由来反对“新电影”的影片，（说什么这些影片一部分是带有所谓艺术电影色彩的演出场面，一部分是抽象的议论，其实是不伦不类，什么也不是”³），那显然是没有道理的。因为，

1 参见《饥饿的美学》。

2 居·埃内贝勒：《世界电影十五年》，第197页。巴黎，1975年。

3 让·克洛德·贝尔纳德：《巴西新电影和尚未解决的矛盾》，载彼得·B·舒曼的《拉丁美洲的电影和斗争》。

持这种观点就无法正确认识许多“新电影”影片的艺术力量；从另一方面看，如果说“新电影”未能做到真正大受群众欢迎，所谓卖座情况极好之类（罗伯托·法里亚斯的《袭击邮政列车》和佩德罗·德安德拉德的《马库纳依玛》除外），那么就必须考虑到这样一个情况：鉴于处于统治地位的思想、文化条件，电影要真正受到观众欢迎，势必只有放弃艺术上的创新。

“新电影”的题材有三个方面：首先，取材于巴西东北部草原，即“内地”电影，主要写该地区居民的生存问题，其次是心理的题材，大部分描写大城市中的资产阶级，常常与对政治状况的分析结合在一起，最后，第三取材于文化传统和民间传说，以及巴西民间文学中神奇的人物故事，这一题材尤其突出地体现在格劳贝尔·罗沙的作品中。不能把创作中的这一倾向与追求离奇怪诞混淆起来，相反，它是着眼于反对文化殖民主义斗争的。^①

“新电影”的导演们

巴西新电影拥有一大批具有独特风格的导演，可是由于国内创作条件困难，他们不能持续地进行拍片工作（而且也不能总是拍摄他们自己愿意拍的影片）。“新电影”最著名的代表人物有内尔松·佩雷拉·多斯·桑托斯、格劳贝尔·罗沙以及古斯塔沃·达尔、卡洛斯·迭格斯、鲁伊·格拉、莱昂·伊尔茨曼、华金·佩德罗·德安德拉德和保罗·塞萨尔·萨尔塞尼。

内尔松·佩雷拉·多斯·桑托斯（生于1928年），由于他五十年代导演的纪录性故事片（《里约，10度》，1955；

① 里诺·米基凯：《六十年代的新电影》第102页。都灵，1972年

《里约，北区》，1957），被认为是“新电影”最重要的先驱者和“新电影”之父。《红色仙人掌》（1961）描写了“巴西东北部原始的、悲惨的现实”¹，而《千金一言》（1963）则似乎是同商业电影妥协的产物。1963年，佩雷拉·多斯·桑托斯拍摄了他的名作《干涸的生命》，1964年上映。虽然该片是根据格亚西里亚诺·拉莫斯的一部长篇小说改编的，它却与一般根据名著改编的“文学”电影有根本的区别。他运用了简朴得使人惊羨的、写实主义的表现手段（体现了他的观察力和他对外景、内景以及灯光的作用的领会，而主要是他对于主人公的同情和理解），讲述了一个内地的牧人及其一家的日常生活，由于闹旱灾，一家人不得不四处逃荒；他以朴素的艺术手段描绘了一位巴西东北部地区十分感人的、伟大的悲剧人物的肖像。故事的主要人物法维安和他的妻子带领两个孩子走在漫无边际的丛林中，最后，来到一户居处偏僻的人家，主人答应雇法维安当牧人。在附近一个村子的节日庆祝会上，法维安丢失了他仅有的—点钱，接着又坐了监牢。最后，来了一伙绿林好汉解救了他。可是不久，干旱蔓延到了这个地区，他—家又被迫逃荒。影片的成功之处在于真实地记录了日常的表情和行为，典型地反映了穷困不堪的、挣扎在死亡线上的被压迫人民的生活状况。佩雷拉·多斯·桑托斯通过对客观世界、对荒凉的周围环境、对听任冷酷无情的大自然摆布的主人公的绝望处境以及他们在社会关系方面如何依附于暴虐的当权者（地主、警察、绿林好汉）的细腻描写，成功地、深刻地再现了当时的社会状况。佩雷拉·多斯·桑托斯没有拔高现实，但是，描写得非常深刻，从他对现实生活坚持不懈的观察中，捕捉到富有诗意的比喻，—辆 364 极其简陋的小木推车不停地发出吱吱哑哑的响声，同时也是

1 《巴西新电影……》，第131页。

- 现实生活的一个组成部分，是苦难和绝望中发出的叫喊。因此，《干涸的生命》被认为是电影运用写实主义方法的一个范例。批评家亚历克斯·比亚尼在1963年称《干涸的生命》是“巴西迄今为止最好的一部影片”。¹

在后来的电影里，佩雷拉·多斯·桑托斯走的道路与《干涸的生命》有所不同。《执法如山》（1967，是取材于中层社会的一部喜剧片。《渴望爱情》（1968）描写一个双目失明的、曾经从事革命活动的百万富翁和一位艺途上不得志的钢琴家，这个即兴剧是一部“蛊惑人心”²的影片。佩雷拉·多斯·桑托斯也曾涉足于富于幻想和比喻的艺术领域，他拍摄了《疯子阿济洛》（又名《精神病大夫》，1970），是一个寓言故事，讲一个牧师试图将一个精神病患者安置在精神病院中，可是没有成功。《贝塔是谁？》（1973），是一部科学幻想寓言片，描写“被传染上疾病的人”与“未被传染的人”之间的内战。《他多么好啊，我的小法国人》（1971）似乎是唯一一部与该导演以前所拍的影片类型相同的影片：故事发生在十六世纪巴西土著人中间，一个法国牧师被印第安人俘虏，在他们中间生活了一段时间，但是，最后被他们弄死并吃掉了。佩雷拉·多斯·桑托斯从一个人类学者的角度，描写了巴西最古老的居民的生活情形，他利用插入字幕、引文和信件，反映了当时殖民主义者对巴西古代民族文化的冷漠。关于他最近拍摄的全部影片，他说他是通过电影探讨解释巴西现实的最好答案”。³

1975年，佩雷拉·多斯·桑托斯拍摄了《护身符》，一部相当紧张、惊险的犯罪片，描写了一种不信仰基督的“巫术教”的种种礼仪和规矩。他在1977年拍摄了《奇迹市场》，

1 《萌芽中的电影》第140页。

2 《巴西新电影……》第135页。

3 《巴西新电影……》第152页。