

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**ARGUMENTO E ROTEIRO:
O ESCRITOR DE CINEMA ALINOR AZEVEDO**

LUÍS ALBERTO ROCHA MELO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre sob a orientação da Profa. Dra. Hilda Machado.

Niterói, 2006

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Hilda Machado, pela dedicação ímpar, pelos constantes incentivos, pelo companheirismo e pelos estimulantes questionamentos feitos ao trabalho: uma bela amizade nasceu desse convívio.

Ao Prof. Dr. Roberto Marchon Lemos de Moura, pela generosidade dos pareceres, pela leitura rigorosa, pelas acuradas observações: elas reconfiguraram boa parte dessa dissertação.

Ao Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto, por sua inestimável contribuição para o enriquecimento do texto: fruto de uma intensa correspondência de idéias proporcionada por uma grande amizade.

A eles agradeço a presença nas bancas examinadoras de qualificação e de defesa.

Ao Prof. Dr. João Luiz Vieira, pelo incentivo fundamental e por acompanhar de forma atenciosa o desenvolvimento deste trabalho.

Aos amigos Alessandro Gamo, André Luiz Sampaio, Antonio Reina, Estêvão Garcia, Fabián Núñez, Glênio Póvoas, Guilherme Sarmiento, Leonardo Macário, Luciana Corrêa de Araújo, Mariana Baltar, Remier Lion, Rodrigo Bouillet e Severino Dadá pelas conversas, pelo apoio, pela troca de informações. Agradeço especialmente ao Flávio Mello e Silva pela paciência infinita e pela “assessoria técnica” em geral, e à Thaís Santos Barreto pela digitação dos roteiros. Agradeço também aos amigos que comigo entraram no Curso de Pós-Graduação em Comunicação, Ana Rosa Marques, Cyntia Nogueira, Fabro Boaz Steibel, Luciana Fleischman, Rafael de Luna Freire e Simplício Neto, pelas ajudas, pelas ótimas discussões e pelas belas alterações.

Um agradecimento muito especial ao Hernani Heffner por sua generosidade, por sua dedicação e pelos preciosos documentos que ele disponibilizou para a pesquisa.

A Márcia Cláudia (Funarte), Marilza Riça (MIS/RJ), Myrna e Carlos Brandão, Gerdal dos Santos, Vanderci Chagas Aguiar, Betina Viany, pelo apoio à pesquisa.

Agradeço o carinho e a amizade da família Azevedo: Vânia, Lize e Cecília. Especialmente a Vânia Azevedo, pelas saborosas conversas e pela cessão de vários documentos de fundamental importância para a dissertação.

À Anna Karinne Ballalai, pela vida que se inventa a cada dia.

A minha irmã Maria Luísa Rocha Melo, e aos meus sobrinhos Elisa e André Mello e Silva, pelas carinhosas participações.

Aos meus pais, Anfilófilo Rocha Melo (em memória) e Lydia Maria Rocha Melo, pelo incondicional apoio que sempre me deram.

À CAPES, pela bolsa de mestrado concedida entre abril de 2004 e abril de 2006.

Este trabalho é dedicado à Nellie Figueira, com todo o meu carinho e gratidão.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
CAPÍTULO I – ROTEIRO DE UMA BIOGRAFIA	
<u>I.1. A Ilusão Compartilhada.....</u>	21
CAPÍTULO II – AS TRAMAS DA HISTÓRIA	
<u>II.1. O “Programa Estético e Temático Para um Futuro Cinema Popular-Brasileiro”.....</u>	39
<u>II. 2. O Carnaval e a Favela.....</u>	44
<u>II. 3. A Criação da Atlântida e o Projeto <i>Tumulto</i>.....</u>	49
<u>II.4. Dois Filmes Canônicos: <i>Moleque Tião</i> e <i>Tudo Azul</i>.....</u>	58
II.4.1. <i>Moleque Tião</i> (1943).....	58
II.4.2. <i>Tudo Azul</i> (1952).....	61
CAPÍTULO III – “O ROMANCE DO PRETINHO QUE JÁ NASCEU ARTISTA”	
<u>III.1. O Moleque Imaginário.....</u>	63
<u>III.2. “O Grande Othelo Não Tem Culpa”.....</u>	65
<u>III.3. Das Páginas de <i>Diretrizes</i> à Tela do Vitória: Otelo se Torna “Tião”.....</u>	73
III.3.1. O argumento.....	73
III.3.2. As filmagens.....	76
III.3.3. A crítica.....	80
CAPÍTULO IV – “O COMPOSITOR POPULAR, IRRECONHECIDO HERÓI...”	
<u>IV.1. Sob o Sino do Carnaval: <i>Tudo Azul</i> e o Cinema Independente.....</u>	91
<u>IV.2. Um Mundo Dividido Entre a “Realidade” e o “Sonho”.....</u>	94
IV.2.1. Resumo da ação.....	95
IV.2.2. Primeira seqüência: <i>Mundo de Zinco</i>	98
IV.2.3. Segunda seqüência: <i>Lata D’Água</i>	103
<u>IV.3. <i>Tudo Azul</i> e a Crítica.....</u>	107
CAPÍTULO V – NEO-REALISMO E MELODRAMA: <i>TAMBÉM SOMOS IRMÃOS</i>	
<u>V.1. Do Moleque Tião ao Moleque Miro: A Questão Racial Vem à Tona.....</u>	113
<u>V.2. O “Neo-Realismo” Visto Como “Melodrama”.....</u>	116
<u>V.3. O “Melodrama” Visto Como “Neo-Realismo”.....</u>	120
<u>V.4. “Ter Boas Pernas...”.....</u>	124
<u>V.5. Procedimentos Melodramáticos em <i>Também Somos Irmãos</i>.....</u>	129
<u>V.6. <i>Também Somos Irmãos</i> e o Teatro Experimental do Negro.....</u>	139

<u>V.7. A “Democracia Racial” no Cinema Brasileiro</u>	148
<u>V.8. Um Filme Silenciado</u>	154
CAPÍTULO VI – RELENDO A HISTÓRIA	
<u>VI.1. Sob o Signo do Cinema Novo: Um Roteirista na Política dos Autores</u>	163
<u>VI.2. Alinor Azevedo e o “Realismo Carioca”</u>	168
CAPÍTULO VII – A PALAVRA ANTES DA IMAGEM	
<u>VII.1. O Argumento e o Roteiro Como Objetos da Teoria</u>	177
<u>VII.2. Sobre a “Inexistência” dos Argumentistas no Brasil</u>	180
<u>VII.3. Sobre a Técnica do Argumento</u>	184
<u>VII.4. Participação Católica</u>	189
<u>VII.5. “Forma e Conteúdo”: Os Debates Sobre Argumento e Roteiro Nos Congressos de Cinema</u>	192
<u>VII.6. A Noção de “Programa”: O <i>Escritor Como Produtor</i></u>	200
<u>VII.7. O “Escritor de Cinema” Destituído Pelo “Autor”</u>	202
CAPÍTULO VIII – UM ESCRITOR DE CINEMA	
<u>VIII.1. Ofício da Palavra</u>	209
VIII.1.1. “O Escritor e o Cinema Brasileiro”.....	210
VIII.1.2. “Neo-Realismo Cá de Casa”.....	221
CAPÍTULO IX – O POETA DA VILA E OS SANTOS DE CASA	
<u>IX.1. “Realismo Carioca”: Alguns Projetos Não Realizados</u>	233
<u>IX.2. Resumo da História de <i>Feitiço da Vila</i> (1954)</u>	237
<u>IX.3. Resumo da História de <i>Estouro na Praça</i> (1957)</u>	241
<u>IX.4. Um Cinema Clássico-Narrativo</u>	244
<u>IX.5. A Montagem Prevista no Argumento de <i>Feitiço da Vila</i>(1954)</u>	245
IX.5.1. O prólogo de <i>Feitiço da Vila</i>	246
IX.5.2. O encadeamento das seqüências: <i>revelação-ocultação</i> de informações. 248	
<u>IX.6. A Montagem Prevista no Roteiro de <i>Estouro na Praça</i> (1957)</u>	251
IX.6.1. O “realismo carioca” e o “ritmo brasileiro”	252
IX.6.2. A montagem paralela.....	256
<u>IX.7. Os Números Musicais de <i>Feitiço da Vila</i> e de <i>Estouro na Praça</i></u>	260
IX.7.1. Os números musicais do argumento de <i>Feitiço da Vila</i> (1954).....	260
IX.7.2. Os números musicais do roteiro de <i>Estouro na Praça</i> (1957).....	263
<u>IX.8. A Criação Artística Entre <i>Dois Mundos</i></u>	267

IX.8.1. Os “dois mundos” em <i>Feitiço da Vila</i>	269
IX.8.2. Os “dois mundos” em <i>Estouro na Praça</i>	274
IX.8.3. Construindo a vitória dos independentes.....	276
CONCLUSÃO.....	281
ANEXO I – ENTRE A CHANCHADA E O CINEMA INDEPENDENTE.....	291
ANEXO II – TRANSCRIÇÃO RESUMIDA DA AÇÃO DE <i>TAMBÉM SOMOS IRMÃOS</i>	301
ANEXO III – MONÓLOGO DO ZÉ SOPAPO.....	316
ANEXO IV – FILMOGRAFIA DE ALINOR AZEVEDO.....	324
BIBLIOGRAFIA.....	331
FILMOGRAFIA.....	348

RESUMO

Esta dissertação aborda a contribuição do argumentista e roteirista Alinor Azevedo ao cinema brasileiro dos anos 1940 e 1950. Parte-se da constatação de que Alinor Azevedo foi o único roteirista a ter seu trabalho reconhecido e valorizado pela historiografia clássica do cinema brasileiro, especialmente por autores como Alex Viany, Glauber Rocha e Paulo Emílio Salles Gomes.

O objetivo da pesquisa é estudar de que maneira Alinor Azevedo foi reconhecido e situado no interior dessa historiografia. O nosso recorte recai sobre um conceito forjado por Viany, Rocha e Salles Gomes, ao qual Alinor Azevedo está diretamente ligado: o conceito de *cinema carioca*.

Através da análise de três filmes escritos por Alinor Azevedo e de dois projetos inéditos e não-filmados que o roteirista escreveu com Alex Viany, busca-se traçar a linha de influência entre os dois campos (a historiografia e a criação ficcional), verificando a sua abrangência e problematizando os seus limites.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro – Roteiro – Alinor Azevedo

INTRODUÇÃO

Na historiografia clássica do cinema brasileiro, o nome do argumentista e roteirista Alinor Azevedo (1913-1974) ocupa um lugar de grande relevo. Isso não é um fato comum: até o presente momento, a história do cinema brasileiro é, predominantemente, a história dos diretores, e não dos profissionais ligados às outras áreas técnicas e de criação. Verifica-se nessa tendência o natural desdobramento de um enfoque historiográfico já criticado por Jean-Claude Bernardet:

[...] a história [do cinema brasileiro] privilegia essencialmente o ato de filmar em detrimento de outras funções que participam igualmente da atividade cinematográfica como um todo, refletindo um comportamento de cineastas que, por mais que se preocupassem com formas de produção e comercialização, se concentram basicamente nos seus filmes em si [...].¹

Um modelo historiográfico voltado para a produção de filmes, no qual muitas vezes o historiador é também um realizador, terá como objetivo primordial construir a história dos diretores. A contribuição dos demais técnicos e profissionais ligados à produção do filme ocupa nesse processo um lugar de ínfima importância.

Não é o caso de Alinor Azevedo, único roteirista valorizado pela historiografia clássica. Somente esse aspecto tornaria pertinente uma pesquisa aprofundada sobre esse personagem até então não trabalhado pelos estudos recentes de cinema no Brasil.

O presente trabalho aborda a contribuição de Alinor Azevedo ao cinema brasileiro, como argumentista e roteirista dos mais ativos nos anos 1940 e 1950. A pesquisa tem como recorte a formulação do conceito de *cinema carioca* pela historiografia clássica e a localização de Alinor Azevedo no interior desse mesmo conceito.

A historiografia clássica do cinema brasileiro é entendida aqui como a construção de uma história panorâmica e fundadora, que atenderia à necessidade de elaboração de um discurso legitimador do cinema como atividade artística, cultural e

¹ BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995, p. 29.

industrial no Brasil.² *Introdução ao Cinema Brasileiro*, de Alex Viany³, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, de Glauber Rocha⁴, e o ensaio “Panorama do Cinema Brasileiro: 1896/1966”, de Paulo Emílio Salles Gomes⁵ são considerados textos fundadores dessa historiografia tradicional.⁶

A pesquisa se detém particularmente em dois autores, Alex Viany e Glauber Rocha.

Essa escolha se justifica por dois motivos. Alex Viany foi quem mais se preocupou em situar, de forma sistemática, o trabalho de Alinor Azevedo dentro da tradição de um *cinema carioca*, não apenas em sua *Introdução ao Cinema Brasileiro*, mas também em artigos e entrevistas publicados em jornais ao longo dos anos 1950. Partindo dessa tradição forjada por Viany, Glauber Rocha elaborou em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* o que chamamos de uma *segunda tradição originária* do cinema novo⁷, instituída por um “realismo carioca” desenvolvido nos anos 1940 e 1950 sobretudo através da atuação de Alex Viany e de Alinor Azevedo.

Outro motivo que me levou a privilegiar a análise dos livros de Viany e Rocha relaciona-se à parceria entre o primeiro e Alinor Azevedo. Viany e Alinor escreveram juntos diversos argumentos e roteiros, entre eles o argumento de *Feitiço da Vila* (1954) e o roteiro de *Estouro na Praça* (1957), que serão estudados nesse trabalho. *Estouro na Praça* foi apontado por Glauber Rocha em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, como uma virtual “obra-prima” do “realismo carioca”. *Feitiço da Vila* e *Estouro na Praça* pertencem ao gênero da comédia musical e se encaixam na perspectiva de um *cinema carioca* elaborado por Viany e retrabalhado por Glauber Rocha, nos termos de um “realismo carioca”.

² Ver BERNARDET, Jean-Claude. *Op. cit.*

³ VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

⁴ ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. “Panorama do Cinema Brasileiro: 1866/1966. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

⁶ O precedente aberto pelo destaque que esses autores conferiram ao trabalho do argumentista e roteirista Alinor Azevedo não teve continuidade. Apenas para ficarmos no campo do roteiro, seria necessário estudar o trabalho de nomes como Cajado Filho, Victor Lima, Berliet Júnior, Rui Costa, Miguel Torres, entre tantos outros.

⁷ A *primeira tradição* se encontra em Humberto Mauro.

Tentativas de definição de um *cinema carioca* estão presentes em *Introdução ao Cinema Brasileiro, Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* e “Panorama do Cinema Brasileiro: 1896/1966”. O *cinema carioca* é também tema do capítulo “A Chanchada e o Cinema Carioca (1930-1955)”, escrito por João Luiz Vieira para a *História do Cinema Brasileiro* (1987).⁸ Esses autores darão muita ênfase à caracterização de um *cinema carioca*, embora com diferentes nuances de abordagem.

Alex Viany vai enxergar um “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro” ao qual pertencem filmes como *Favela dos Meus Amores* (Humberto Mauro, 1935), *Alô, Alô, Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936), *João Ninguém* (Mesquitinha, 1937), *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943), *Tudo Azul* (Moacyr Fenelon, 1952), *Agulha no Palheiro* (Alex Viany, 1953) e *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), isto é, produções do Rio de Janeiro que formariam uma tradição cinematográfica não só carioca como também brasileira.⁹

Glauber Rocha situa o “realismo carioca” em contraponto à tendência dominante das chanchadas e ao “surto de melodramas paulistas”. Trata-se de um cinema “realista, brasileiro e, por meio ambiente, carioca”.¹⁰

Em “Panorama do Cinema Brasileiro: 1886/1966”, Paulo Emílio Salles Gomes vai ressaltar a predominância da produção de longas-metragens cariocas entre os anos 1933 e 1949, sendo que a década de 30 girará em torno da Cinédia, a produtora fundada por Adhemar Gonzaga. Na Cinédia

firmou-se uma fórmula que asseguraria a continuidade do cinema brasileiro durante quase vinte anos: a comédia musical, tanto na modalidade carnavalesca quanto nas outras que ficaram conhecidas sob a denominação genérica de “chanchada”.¹¹

De acordo com Paulo Emílio, a década de 1950 resgata São Paulo como o centro produtivo de cinema no Brasil, através dos grandes estúdios (Vera Cruz, Maristela, Multifilmes). Diante de um “estimulante cinema paulista”, o *cinema carioca* também apresentou uma “situação igualmente animadora”, em que se podia constatar “sintomas

⁸ VIEIRA, João Luiz. “Módulo 4: A Chanchada e o Cinema Carioca (1930-1955)”. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, pp. 131-187.

⁹ VIANY, Alex. *Op.cit.* pp. 99-100.

¹⁰ ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, pp. 79-80.

¹¹ GOMES, Paulo Emílio Salles. “Panorama do Cinema Brasileiro: 1866/1966. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Op. cit.*, pp. 71-2.

de melhoria geral e renovação até da própria chanchada, notadamente em *Tudo Azul*, de Moacyr Fenelon e Alinor Azevedo”. Além disso, outros filmes procuravam conjugar “drama e comédia num contexto fiel da crônica carioca”, tais como *Agulha no Palheiro*, de Alex Viary e *Amei Um Bicheiro* (Jorge Ileri e Paulo Vanderley, 1953), sem contar com *Rio, 40 Graus*, filme de estréia de Nelson Pereira dos Santos, de grande “impregnação brasileira, tanto nos personagens como nas situações.”¹²

Por fim, já nos anos 1980, João Luiz Vieira vai relacionar o *cinema carioca* à união entre o cinema, o rádio e a música, que formariam a base das chanchadas.

O cinema brasileiro [...] aproveita-se dos bastidores do teatro burlesco, das revistas e principalmente do rádio, para desenvolver suas histórias. [...] não restam dúvidas de que, nas décadas de 1930, 1940 e 1950, a união entre o cinema e a música brasileira, identificada para sempre com o cinema que se fez no Rio de Janeiro, possibilitou a sobrevivência e garantiu a permanência do cinema brasileiro nas telas do país.¹³

Como é possível depreender, o conceito de *cinema carioca*, ao longo de várias décadas, se prestou a diferentes construções críticas, servindo tanto para formular a existência de uma tradição popular e realista no cinema brasileiro (Viary, Rocha), quanto para situar historicamente a Cinédia e as chanchadas (Salles Gomes, Vieira).

Em seu estudo sobre a Vera Cruz, Maria Rita Galvão fornece uma outra chave – até certo ponto paradoxal – para entendermos como, no final dos anos 1940, o meio cinematográfico paulista enxergava os filmes produzidos no Rio de Janeiro daquela época: “[...] a produção carioca é fundamentalmente a chanchada. Ora, a chanchada não era cinema.”¹⁴

As chanchadas, definindo o *cinema carioca* pela negação, eram desprezadas e recusadas pela elite cultural paulista por significar tudo aquilo que, nas palavras de Maria Rita, contrariava o “mito do cinema industrial”: eram feitas em estúdios precários, com ausência de capital e de maquinaria adequada, equipes improvisadas, amadorismo e incompetência técnica. Para a burguesia industrialista, as chanchadas

¹² GOMES, Paulo Emílio Salles. “Panorama do Cinema Brasileiro: 1866/1966. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Op. cit.*, pp. 75-7.

¹³ VIEIRA, João Luiz. *Op. cit.*, p. 141.

¹⁴ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 42.

ofereciam um espetáculo de “baixo-nível”, incompatível com um “ideal” de cinema artístico ou socialmente desejável.¹⁵

Por outro lado, não se pode resumir toda a produção carioca dos anos 1940 e 1950 à chanchada, pois, como afirma José Inácio de Melo Souza, apesar de a maioria dos filmes realizados no período entre 1945-49 ter sido dirigida por um número restrito de cineastas ligados à chanchada (José Carlos Burle, Luiz de Barros, Watson Macedo e Moacyr Fenelon), ela não pode ser reduzida a um “bloco homogêneo”.

A chanchada [...], que dava o tom e a cor da produção [carioca], não era a única forma de expressão deste grupo de cineastas onde um Fenelon ou mesmo um Burle, pendiam muito mais para a crítica séria dos costumes da sociedade carioca, realizando filmes com uma certa dose de tragicidade ou sobriedade. No caso desses dois cineastas podíamos localizar seus parâmetros iniciais no manifesto de instalação da Atlântida em 1941, onde a presença de Alinor Azevedo na redação do manifesto destacava-se ainda como fator de transcendência dos simples limites de um encontro simbólico.¹⁶

De acordo com Maria Rita Galvão¹⁷, o volume significativo da produção carioca a partir de 1945 no mercado exibidor brasileiro – incluindo aí as tão detratadas chanchadas –, acabou sendo também um dos fatores de pressão para que o Estado criasse, ao longo dos anos 1940, medidas protecionistas para a exibição e produção de filmes nacionais, aumentando em 1945 a obrigatoriedade de exibição de um para três filmes de longa-metragem ao ano, e determinando em 1949 a isenção, por cinco anos, do imposto de importação de equipamentos e películas virgens.¹⁸ São estes fatores que levam Maria Rita a concluir que o cinema realizado no Rio de Janeiro – incluindo, portanto, as chanchadas – também contribuíram para que surgisse a Vera Cruz em São Paulo.

As conseqüências dessas medidas protecionistas para a produção de filmes no Brasil, diretamente relacionadas às pressões exercidas pelos produtores cariocas, foram a legitimação e o fortalecimento de um modelo de intervenção estatal, cujos reflexos se fazem sentir ainda hoje. Deste ponto de vista, a expressão *cinema carioca* deixa de ser

¹⁵ GALVÃO, Maria Rita. *Op. cit.*, pp. 42-3.

¹⁶ SOUZA, José Inácio de Melo. *Congressos, Patriotas e Ilusões: Subsídios Para Uma História dos Congressos no Brasil*. São Paulo, 1981 (datil.), p. 25.

¹⁷ GALVÃO, Maria Rita. *Op. cit.*, p. 43.

¹⁸ GALVÃO, Maria Rita. *Op. cit.*, p. 43. Cf. também VIANY, Alex. *Op.cit.*, pp. 407-8.

apenas uma formulação estética para assumir o significado de uma forte predominância política no meio cinematográfico brasileiro.

Uma análise em profundidade de *Introdução ao Cinema Brasileiro* já foi exemplarmente realizada por Arthur Autran.¹⁹ Por sua vez, a extensa bibliografia sobre Glauber Rocha conta com dois importantes estudos sobre *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*: um prefácio de Ismail Xavier à nova edição do livro²⁰ e um estudo penetrante de Fabián Nuñez sobre a construção do pensamento nacionalista no cinema brasileiro, abarcando o mito de origem do cinema novo a partir da figura de Humberto Mauro.²¹ Partindo desses três textos basilares de Autran, Xavier e Núñez, objetivou-se estudar como a figura de Alinor Azevedo e o *cinema carioca* foram situados de forma imbricada na historiografia clássica do cinema brasileiro, especialmente nos textos escritos por Alex Vianny (*Introdução ao Cinema Brasileiro*) e Glauber Rocha (*Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*).²²

É necessário levar em conta os diferentes recortes propostos pelo livro pioneiro de Alex Vianny e pelo ensaio crítico de Glauber Rocha. O primeiro preocupa-se em construir um discurso de viés nacionalista e industrialista; o segundo estabelece um confronto entre o *cinema comercial* (conservador, dominante, que necessita ser negado) e o *cinema de autor* (revolucionário, marginal, que necessita ser afirmado). Um aspecto comum aos livros de Vianny e Rocha – aspecto entranhado no conceito de *cinema carioca* construído por ambos – é a forma como os dois autores assumem a divisão entre um cinema “ideal” e um cinema “real”.

Ao utilizar os conceitos de “ideal” e “real”, estou aplicando ao cinema termos e concepções que foram trabalhados no campo do teatro brasileiro dos anos 1940 por

¹⁹ AUTRAN, Arthur. *Alex Vianny: Crítico e Historiador*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2003.

²⁰ XAVIER, Ismail. “Prefácio”. In: ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pp. 07-31.

²¹ NÚÑEZ, Fabián. *Humberto Mauro: Um Olhar Brasileiro. A Construção de Um Pensamento Nacionalista Cinematográfico no Brasil*. Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação da UFF. Niterói: 2003.

²² A obra de Paulo Emílio Salles Gomes, fundamental para o estabelecimento da historiografia clássica, também nos serviu como referência na medida em que dialoga com questões trabalhadas por Alex Vianny (a *brasilidade*, o *realismo* e o *cinema popular*) e por Glauber Rocha (o *realismo* e o *cinema de autor*). Porém, por terem se preocupado, de forma mais detida, em destacar e valorizar o trabalho de Alinor Azevedo no conjunto do cinema brasileiro dos anos 1940-1950, os textos históricos de Vianny e Rocha nos interessam mais de perto.

Victor Hugo Adler Pereira.²³ Esse autor, de forma muito aguda, percebe numa parcela da classe teatral daquele período um discurso calcado num jogo de oposições entre “situações possíveis”, em que se constata problemas objetivos enfrentados pelas companhias teatrais, e “situações idealizadas”, em que se buscam padrões de realização quase sempre inalcançáveis naquele momento. O que se punha em pauta era a dicotomia entre o “teatro para rir” e o “teatro sério”, sendo o primeiro considerado um teatro de grande aceitação popular mas de baixo nível artístico, e o segundo um teatro mais sofisticado, “artisticamente superior”, porém com menor chance de ser aceito pelo público. A “chanchada”, gênero explorado com grande sucesso pelo teatro carioca nos anos 1930 e 1940, era considerada como “abaixo do gênero inferior”, isto é, abaixo do “teatro para rir”. Por sua vez, uma companhia como Dulcina-Odilon e grupos amadores como Os Comediantes e o Teatro Experimental do Negro, aproximavam-se do “padrão artístico superior” e portanto do “teatro sério”.²⁴

Embora relacionados a outro campo artístico, com implicações técnicas e econômico-financeiras de outra ordem, é preciso entender o teor desses debates no interior de um paradigma mais amplo de relações, atentando para o que de comum existe entre essas discussões situadas na classe teatral dos anos 1940 e a ideologia professada pela historiografia clássica do cinema brasileiro.

A divisão entre um cinema “ideal” e um cinema “real” influi na concepção de cada autor sobre o que *deve ser ou não* o cinema brasileiro. Isso tanto abrange concepções estéticas quanto posicionamentos ideológicos. A contribuição de Alinor Azevedo ao *cinema carioca* é em parte construída por Alex Viány e por Glauber Rocha como um exemplo catalizador para a valorização de um cinema “sério” em detrimento da “chanchada”, muito embora o roteirista tenha trabalhado tanto numa quanto noutra vertente.

Nesse ponto é necessário atentar para algumas particularidades da dicotomia entre o “real” e “ideal” no cinema brasileiro. Ocorre que nem todos os casos de cinema “sério” são defendidos por Alex Viány e por Glauber Rocha. Se ambos elogiarão determinados filmes no conjunto da filmografia da Atlântida por *não serem* chanchadas,

²³ PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A Musa Carrancuda: Teatro e Poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. Cf. especialmente pp. 44-53.

²⁴ PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Op. cit.*, p. 44. Cf. também PEREIRA, Victor Hugo Adler. “O TEN e a modernidade”. *Dionysos* (28). Especial Teatro Experimental do Negro. Brasília: MinC/Fundacen, 1988, pp. 66-77.

como é o caso de *Moleque Tião* e de *Amei Um Bicheiro*, por outro lado *Tudo Azul* e *Absolutamente Certo* (Anselmo Duarte, 1957) serão valorizados respectivamente por Viany e Rocha justamente por serem o primeiro um musical carnavalesco e o segundo uma comédia de costumes, ambos *de nível mais elevado*.

No caso de Alex Viany, busca-se a recuperação dos *elementos valiosos* encontráveis nas chanchadas para elaborar um cinema que fosse mais *autêntico*, sem deixar de ser *popular*; no caso de Glauber Rocha, valoriza-se o elemento *intelectual* nas experiências semi-industriais do cinema carioca dos anos 1940-1950, que permitiriam fugir às chanchadas e ao melodrama, perseguindo um certo *realismo* na crônica de costumes, tentativa que, segundo o ensaísta, seria assumida por nomes como Alinor Azevedo e Alex Viany.

Em *Introdução ao Cinema Brasileiro*, a chanchada, então predominante nos cinemas, é relativamente valorizada e vista até mesmo como um gênero em evolução; em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, ao contrário, parte-se do fim das chanchadas como *ciclo*, marcado pelo encerramento das produções da Atlântida em 1962 e pela migração dos astros das chanchadas para a televisão.

O nome de Alinor Azevedo surge nos textos de Alex Viany e de Glauber Rocha como exemplo de um cinema “ideal” impossibilitado pelas condições “reais”. Tal impossibilidade se dá tanto pelas amarras de um mercado ocupado pelo produto estrangeiro quanto pelo oportunismo dos produtores interessados em apenas obter lucro com o cinema comercial. Enquanto Viany, em *Introdução ao Cinema Brasileiro*, preocupa-se em resgatar traços positivos das chanchadas e das influências neo-realistas para construir um “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro”, do qual Alinor faz parte com *Moleque Tião* e *Tudo Azul*, Glauber, em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, ocupa-se em elaborar, a partir do “realismo carioca” – no qual se destacam Alex Viany, Alinor Azevedo e, mais tarde, Nelson Pereira dos Santos com seu *Rio, 40 Graus* – as origens de um “realismo-crítico” posteriormente desenvolvido pelo cinema novo.

No curso da pesquisa deparei-me com imensas lacunas que infelizmente não puderam ser preenchidas. Os inúmeros projetos, roteiros, argumentos e filmes escritos por Alinor Azevedo que se encontram desaparecidos não permitem estudar em profundidade toda a sua produção artística, o que sem dúvida compromete uma visão de conjunto. Por essa razão, concentrou-se a análise em filmes e roteiros que estivessem

diretamente relacionados ao recorte historiográfico de um *cinema carioca* tal como o proposto por Alex Viany e Glauber Rocha, em seus *Introdução ao Cinema Brasileiro* e *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*.

Optou-se pelo trabalho com duas fontes, o material fílmico e o material escrito. Como fontes filmográficas, privilegiaram-se dois filmes roteirizados por Alinor Azevedo, quais sejam, *Também Somos Irmãos* (José Carlos Burle, 1949) e *Tudo Azul* (Moacyr Fenelon, 1952). O primeiro foi produzido pela Atlântida e o segundo pela Flama.

Quanto às fontes escritas, a pesquisa concentrou-se em dois documentos inéditos: um argumento – *Feitiço da Vila* (1954) – e um roteiro – *Estouro na Praça* (1957). Ambos foram co-escritos por Alinor Azevedo e Alex Viany. As denominações de “argumento” e de “roteiro” que utilizo se devem em parte aos próprios autores, que assim os definiram nas folhas de rosto, mas também a razões de ordem metodológica que cabe aqui serem explicadas.

Nos anos 1950, as etapas básicas na elaboração de um roteiro cinematográfico eram comumente designadas pela crítica e pelos realizadores como: *sinopse*, *argumento*, *tratamento do argumento* e *roteiro técnico* ou *decupado*.

Em linhas gerais, uma *sinopse* é a história contada em duas ou três páginas; o *argumento* é o desenvolvimento dessa *sinopse*, e pode ter de dez a quinze laudas; o *tratamento do argumento* apresenta a história desenvolvida em termos literários, isto é, descreve as ações por meio de cenas ou seqüências, podendo conter ou não indicações de diálogos; por fim, o *roteiro técnico* ou *decupado* é o detalhamento técnico do *tratamento do argumento*: contém cenas e seqüências numeradas, indicação de cenários exteriores ou interiores e diálogos completos. O *tratamento do argumento* e o *roteiro técnico* ou *decupado* geralmente têm de cinquenta a cento e cinquenta páginas.

Feitiço da Vila, classificado por Alinor e Viany como “argumento”, ajusta-se à descrição do *tratamento do argumento*; *Estouro na Praça* é apresentado como “roteiro definitivo” e aproxima-se do que foi dito sobre o *roteiro técnico* ou *decupado*. Seguindo as indicações dos próprios autores, optou-se pelos termos genéricos de “argumento” e de “roteiro”.

Em relação às fontes filmográficas merece registro o caso de *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943). Esse filme é dado como perdido: não há, até o presente momento, nenhum indício de cópias ou fragmentos de cópia em poder de colecionadores ou instituições. As fotos de cena e as críticas da época são alguns dos poucos vestígios que

nos permitem ter uma pálida idéia desse primeiro longa-metragem produzido pela Atlântida.

Contudo, dada a sua relevância na história do cinema brasileiro, particularmente sublinhada pelos textos clássicos aqui trabalhados, isto é, *Introdução ao Cinema Brasileiro* e *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, tornou-se clara a necessidade de acrescentar *Moleque Tião* aos dois filmes aqui analisados (*Também Somos Irmãos* e *Tudo Azul*). As razões são evidentes: em *Introdução ao Cinema Brasileiro* Alex Viary destaca *Moleque Tião* e *Tudo Azul* como elos fundamentais na linha de continuidade do “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro”, base da conceituação de um *cinema carioca*; em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Alinor Azevedo é apontado como o “autor intelectual” de *Moleque Tião*, filme considerado por Glauber Rocha como pertencente à “segunda pedra de toque” do cinema novo dos anos 1960.²⁵

Assim, limitada pela ausência do filme mas premiada por sua importância na trajetória de Alinor Azevedo no cinema brasileiro, a análise de *Moleque Tião* se processou no campo daquilo que Paulo Emílio Salles Gomes apropriadamente chamou de *cinemateca imaginária*, que nasce de uma “fantasia” tecida por lembranças de filmes vistos e ouvidos e de filmes não-vistos nem ouvidos, porque “decompostos, desaparecidos, perdidos para sempre”.²⁶

Outra fonte importante para a pesquisa consistiu no depoimento que Alinor Azevedo gravou em 1969 para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.²⁷ Além dos filmes e dos documentos escritos, esse depoimento sonoro permitiu traçar um perfil biográfico de Alinor Azevedo, bastante útil como um contraponto às referências teóricas e historiográficas que compõem a base da pesquisa.

Sendo uma construção ao mesmo tempo individual e social, a memória se torna uma “herança”, perpetuando-se e reconstituindo-se ao longo do tempo. Nesse sentido, aproxima-se do sentimento de uma identidade adquirida ao relacionar-se com a

²⁵ Cf. VIARY, Alex. *Op. cit.*, pp. 99-100 e ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, p. 80.

²⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. “Festejo Muito Pessoal”. Originalmente publicado em *Cinema*. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira (5), 1980. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Paulo Emílio: Um Intelectual na Linha de Frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986, p. 320.

²⁷ AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro: 05 ago 1969.

sociedade. “Identidade construída, muitas vezes acionada e mesmo negociada para que se acredite na própria imagem, bem como na projeção desta imagem para os outros”.²⁸

Tal “identidade construída” sofre novas intervenções quando é reinterpretada e reproduzida. Contudo, são notáveis e estimulantes, em termos de riqueza e de complexidade interpretativas, os depoimentos colhidos por Maria Rita Galvão e publicados em seus livros *Crônica do Cinema Paulistano*²⁹ e *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz*. Numa outra chave, foi buscando o testemunho escrito dos memorialistas que José Inácio de Melo Souza ampliou significativamente o nosso entendimento sobre os cinemas carioca e paulista em seus primeiros anos.³⁰

A partir das histórias construídas por Alex Viany (*Introdução ao Cinema Brasileiro*) e Glauber Rocha (*Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*), dos filmes *Moleque Tião*, *Também Somos Irmãos* e *Tudo Azul*, do argumento de *Feitiço da Vila* e do roteiro de *Estouro na Praça*, a pesquisa centra sua discussão sobre os conceitos forjados por essa historiografia clássica – o “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro” (Viany) e o “realismo carioca” (Rocha). Analisa-se sua aplicação no terreno prático dos filmes, dos roteiros e dos argumentos escritos por Alinor Azevedo.

O objetivo é verificar como tais conceitos teóricos foram trabalhados no campo da criação ficcional e em que medida as obras ficcionais serviram ou não para legitimar o discurso historiográfico. Em relação à parceria entre Alinor Azevedo e Alex Viany (o argumento de *Feitiço da Vila* e o roteiro de *Estouro na Praça*), estudou-se a troca de idéias entre o roteirista e o historiador e a mútua influência entre esses dois campos do trabalho intelectual – a criação artística e o texto histórico –, na medida em que as propostas e os conceitos posteriormente trabalhados por Alex Viany em *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1959) já se encontram em elaboração no argumento de 1954 e no roteiro de 1957 acima mencionados, que o historiador escreveu com Alinor Azevedo.

²⁸ SAMPAIO, André Luiz. *Alô! Alô! Cinema! Memória, Cultura e Linguagem na Parceria Entre o Cinema e o Rádio nas Décadas de 30 e 40 do Século 20*. Dissertação de mestrado apresentada ao Centro de Ciências Humanas da UNIRIO. Rio de Janeiro: 2003, p. 39.

²⁹ GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

³⁰ SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do Passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos Primórdios do Cinema*. São Paulo: Senac, 2003.

No primeiro capítulo da dissertação, parte-se do depoimento de Alinor Azevedo ao Museu da Imagem e do Som em 1969 para se apresentar de um perfil biográfico do roteirista. Esse perfil atua no sentido de traçar pontes entre alguns temas e antecipar as questões de cunho historiográfico que serão trabalhadas ao longo da pesquisa.

O segundo capítulo detém-se na linha de continuidade estabelecida por Alex Viany em *Introdução ao Cinema Brasileiro*, na consituição do que o historiador chama de “pequena tradição do filme carioca”. Nela se encontram incluídos *Moleque Tião* e *Tudo Azul*, dois filmes escritos por Alinor Azevedo.

O terceiro capítulo trata de *Moleque Tião*, recriando sobretudo a sua linha dramática através de críticas, entrevistas, fontes iconográficas e depoimentos. Localizou-se como ponto de partida a reportagem “O Grande Othelo Não Tem Culpa”, publicada em 1941 pela revista *Diretrizes*, base do argumento escrito por Alinor Azevedo.

O quarto capítulo volta-se para *Tudo Azul*, outro filme destacado por Viany em seu “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro”. O capítulo será focado na análise fílmica de duas seqüências musicais, tomando como eixo a bipartição encontrada no filme entre o *real* e o *ideal*.

O quinto capítulo centra-se em *Também Somos Irmãos*. Nele, problematiza-se o fato de, na historiografia clássica, esse filme de José Carlos Burle com roteiro de Alinor Azevedo encontrar-se praticamente ausente. Além desse aspecto, serão também ressaltados o diálogo entre *Também Somos Irmãos* e o Teatro Experimental do Negro, bem como sua incidência no debate sobre a democracia racial no Brasil do final dos anos 1940.

O sexto capítulo marca a releitura histórica operada em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* por Glauber Rocha, em 1963. Partindo do trabalho pioneiro de Alex Viany, Glauber vai incorporar a idéia de uma tradição “realista” carioca. O eixo de interesse do capítulo concentra-se na maneira pela qual o roteirista Alinor Azevedo será valorizado por Glauber Rocha, para quem o cinema de autor era o primado da *mise-en-scène* e o conseqüente desaparecimento do roteiro-padrão.

O sétimo capítulo tem como objetivo traçar um breve panorama das discussões teóricas sobre o argumento e o roteiro no Brasil, dentro do período enfocado pela pesquisa. De 1950 a 1960, verifica-se uma guinada no estatuto teórico cinematográfico, em que o primado do cinema de autor vai destituir o papel do roteirista e do argumentista de sua posição privilegiada ocupada nos anos 1950.

O oitavo capítulo situa Alinor Azevedo no interior dos referidos debates teóricos dos anos 1950 que giravam em torno do argumento e do roteiro. Como fontes historiográficas, foram estudados dois artigos escritos por Alinor em 1956 (“O Escritor e o Cinema Brasileiro, I e II”) e em 1957 (“Neo-Realismo Cá de Casa”). Atentou-se igualmente para o exame das mútuas influências entre os pensamentos de Alinor e de Alex Vianny, não deixando de evidenciar também suas diferenças.

No nono e último capítulo analisa-se o argumento de *Feitiço da Vila* (1954) e o roteiro de *Estouro na Praça* (1957). Como proposta central, tentou-se demonstrar como esses dois projetos não-filmados já exprimiam o desejo de realizar um “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro”, dentro da tradição de um *cinema carioca*.

Procurou-se evidenciar como Vianny e Alinor trabalharam com as tensões inerentes ao argumento de *Feitiço da Vila* e ao roteiro de *Estouro na Praça*, no que tange à tentativa de aliar um discurso crítico de teor nacionalista à estratégia comercial das comédias musicais. Nossa hipótese é a de que o modelo do cinema clássico-narrativo foi visto pelos autores como a forma ideal para dar conta dessas tensões e para buscar diferenciações na narrativa de *Feitiço da Vila* e de *Estouro na Praça*.

Através do gênero da comédia musical, caro ao trabalho historiográfico de Alex Vianny e à carreira de Alinor Azevedo como argumentista e roteirista, esses dois autores buscaram tematizar a criação artística – no caso, a música popular brasileira – como metáfora sobre o ato de criar e produzir filmes no Brasil, num contexto cultural determinado por um mercado de trabalho exíguo e por regras de competitividade desiguais.

O “Anexo” da dissertação, por fim, contém uma análise do relatório de produção que acompanha o roteiro de *Estouro na Praça*, uma transcrição resumida da ação de *Também Somos Irmãos* e um monólogo escrito por Alinor Azevedo em 1956 especialmente para Grande Otelo.

CAPÍTULO I

ROTEIRO DE UMA BIOGRAFIA

I.1. A ILUSÃO COMPARTILHADA

Em diversas ocasiões, o crítico, historiador e cineasta Alex Viany fez questão de ressaltar a relevância do trabalho do roteirista e argumentista Alinor Azevedo no contexto do cinema produzido no Rio de Janeiro, durante as décadas de 1940 e 1950. Em depoimento à Maria Rita Galvão, Viany afirma que

Aqui [no Rio de Janeiro], quem me ensinou a enxergar as coisas menos confusamente foi Alinor Azevedo. Ele conhecia muito melhor do que eu, ou pelo menos muito mais de perto, o cinema brasileiro, daquela época [anos 1950] e o anterior. Era um sujeito inteligente e sensível, tinha uma percepção agudíssima de coisas que normalmente passavam despercebidas, extraía da chanchada mil significações escondidas por debaixo da sua vulgaridade, sabia como fazer para trazê-las à tona. Talvez fosse o sujeito mais consciente do cinema brasileiro daquele tempo.¹

No livro póstumo de Alex Viany *O Processo do Cinema Novo*, Alinor Azevedo é enfaticamente lembrado em três momentos significativos. O primeiro deles é um debate gravado em 1974, alguns meses depois da sua morte², no qual estavam presentes Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Sérgio Saraceni e Joaquim Pedro de Andrade. Quatro anos depois, Alinor ressurgiu em uma conversa entre Alex, Arnaldo Jabor, Walter Lima Jr. e Tereza Trautman. Por fim, o argumentista e roteirista é carinhosamente evocado em um depoimento de Nelson Pereira dos Santos dado a Viany em 1986. A tônica dos comentários é quase sempre a mesma.

Nelson Pereira dos Santos, em 1974:

Cinema carioca, Alinor Azevedo; estamos falando de uma realidade que eu vivi, Alex. Que vivi com você. Alinor é um homem que vem dos anos 1940... Ele fez um projeto

¹ VIANY, Alex. *Apud.* GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o Caso Vera Cruz*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 197.

² Alinor faleceu em 21 de janeiro de 1974.

muito parecido com o do Cinema Novo. Toda a herança da literatura dos anos 1930, toda a jogada da realidade brasileira e tal, jogada carioca...³

Em 1978⁴, Alinor é definido por Alex Viany como uma espécie de precursor do neo-realismo italiano no Brasil, um Cesare Zavattini brasileiro.⁵ Walter Lima Jr., por sua vez, chama a atenção para a influência, no trabalho de Alinor, do cinema americano, calcado na elaboração do chamado “roteiro de ferro” e na preocupação em realizar um “cinema social” ao estilo de Frank Capra. Alinor é então comparado ao roteirista norte-americano Robert Riskin.⁶

Alex Viany, em 1986, resume: “Era o nosso mestre”.⁷

Por essa variedade de referências, que vão da literatura brasileira dos anos 1930 ao neo-realismo italiano, passando por Frank Capra e Zavattini, é possível aquilatar o grau de importância de Alinor Azevedo como argumentista e roteirista no cinema brasileiro dos anos 1940 e 1950.⁸ A insistência em relacioná-lo a um cinema de preocupações sociais (através de comparações com a geração de escritores dos anos 1930 e com o cinema neo-realista italiano) promove e legitima a aproximação entre o roteirista e o cinema novo, através de um fio de influências intelectuais e ideológicas tecido entre Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos (diretores que iniciaram carreira ainda nos anos 1950) e os cineastas pertencentes à geração cinemanovista.

“Eu não sei bem por que eu entrei para o cinema.” Essa foi a resposta que Alinor Azevedo deu a seu amigo Alex Viany, logo após ter o crítico afirmado que Alinor havia “escrito a história do cinema brasileiro”. Era pouco mais de três horas de uma tarde de agosto de 1969. Alinor tinha então 56 anos e deixava “para a posteridade” um longo

³ SANTOS, Nelson Pereira dos. *Apud.* VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. AVELLAR, José Carlos (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, pp. 199-200.

⁴ VIANY, Alex. *Op. cit.*, pp. 245-7.

⁵ Cesare Zavattini (1902-1989), roteirista e cineasta, um dos mais influentes teóricos do neo-realismo italiano, fez o roteiro de alguns dos principais filmes do neo-realismo italiano dirigidos por Vittorio De Sica: *Vítimas da Tormenta (Sciucsiá)*, 1946), *Ladrão de Bicicletas (Ladri di Biciclette)*, 1948), *Milagre em Milão (Miracolo a Milano)*, 1950), e *Umberto D (Umberto D)*, 1952).

⁶ Robert Riskin (1897-1955) roteirizou alguns dos principais filmes de Frank Capra, tais como *Dama Por Um Dia (Lady for a Day)*, 1933), *Aconteceu Naquela Noite (It Happened One Night)*, 1934), *O Galante Mr. Deeds (Mr. Deeds Goes To Town)*, 1936), *Do Mundo Nada Se Leva (You Can't Take It With You)*, 1938) e *Adorável Vagabundo (Meet John Doe)*, 1941).

⁷ VIANY, Alex. *Op. cit.*, p. 491.

⁸ Importância sempre assinalada sobretudo por Alex Viany, com quem Alinor Azevedo manteve duradoura amizade.

depoimento ao Conselho de Cinema do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.⁹ Durante cerca de duas horas e meia, lembrou episódios vividos, falou sobre os filmes que roteirizou, os filmes que pretendia dirigir e seus roteiros não filmados. Presidindo a mesa, Alex Viany convidara para participar do debate e, ao mesmo tempo, puxar histórias e lembranças, dois outros velhos amigos de Alinor: o produtor João Tinoco de Freitas e o ator Grande Otelo. Na platéia, jornalistas e um jovem cineasta: Wladimir Carvalho.

Esta gravação é um dos raros documentos abrangentes sobre o trabalho de Alinor Azevedo no cinema. Uma espécie de *roteiro autobiográfico*, certamente “ilusório” se, de acordo com Pierre Bourdieu, tentarmos enxergar nele apenas “um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma ‘intenção’ subjetiva e objetiva, de um projeto.”¹⁰

O tom confessional que perpassa o depoimento de Alinor Azevedo ao MIS, se por um lado torna imprecisas muitas das informações e lembranças, envolvidas pelo manto irresistível da ficção que caracteriza e dá sabor a todo relato memorialístico, por outro tem a vantagem de inspirar proximidade. A voz pausada, que deixa transparecer às vezes um acento de cansaço, transmite uma simpatia calma, própria ao ritmo de uma conversa franca e amistosa. Experimentamos, com a fala de Alinor, um tipo de humor peculiar, marcado pelo gosto do inusitado. E que outra impressão se poderia ter diante de alguém que tinha como hábito conversar com cachorros, dentro de um dialeto próprio, inventado por ele justamente para esses freqüentes encontros?

É uma linguagem simples, que não tem muita regra nem gramática, evidentemente. A língua de cachorro é muito pobre. Mas eu e meu irmão mais velho, outro louco igual a mim, criamos uma sintaxe, um mínimo de regras. Por exemplo: as palavras acabam na sílaba tônica. Então, cigarro é “cigar”; Otelo é “Oté”. Mas cachorro é “scarô”, uma exceção da língua. Eu sei que eu e os cães nos entendemos.¹¹

E Alex Viany confirma: para trabalharem em paz no roteiro de *Estouro na Praça*, lá por volta de 1956 ou 1957, Alex e Alinor decidiram ausentar-se da balbúrdia

⁹ AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro: 05 ago 1969.

¹⁰ BOURDIEU, Pierre. “A Ilusão Biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína. *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p. 184.

¹¹ AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

do Rio de Janeiro e passar uma agradável temporada de 20 dias em Paraíba do Sul. No primeiro dia, resolveram dar uma caminhada pela cidade e o primeiro cachorro que surgiu na rua dirigiu-se a Alinor com toda a intimidade. Provavelmente, conversaram por um bom tempo. “Mesmo assim, já levei umas dentadas”, ele confessa.¹²

O carioca Alinor Albuquerque de Azevedo, o penúltimo dos quatro filhos de Uriel Antunes de Azevedo e de Judith Albuquerque de Azevedo, nascido aos 10 de março de 1913, numa casa à rua Cândido Benício, 477, em Jacarepaguá, próximo à Praça Seca, viu seus pais se separarem quando ainda era criança, acontecimento que deixou marcas: “Eu passei a não aceitar mais a sociedade em que vivemos. E não aceitei mesmo, a começar por casa.”¹³ O motivo apontado por Alinor como o responsável pela separação era o incontrolável ciúme que Dona Judith sentia por Seu Uriel. O pai de Alinor era o dentista do bairro, “uma espécie de dentista do interior”. Dona Judith explodia toda vez que ele presenteava as clientes com uma das rosas que cultivava em seu jardim.

Então eu fui vendo logo esse quadro do ciúme desde menino e fui compreendendo que havia qualquer coisa que impedia um amor livre. [...] minha mãe brigava seriamente [...] quando ele cortava as rosas para dar às clientes. [...] Eu achava aquilo tão natural; as clientes saíam tão satisfeitas...¹⁴

Os oito tios de Alinor eram todos militares, assim como o seu avô, o general Jesuíno de Albuquerque, com quem, após a separação dos pais, passara a viver, mudando-se de Jacarepaguá para a Tijuca, bairro em que morou durante quase toda a sua vida. Eram freqüentes os atritos entre Alinor e seus novos tutores. Ainda mais porque, no novo bairro, Alinor dedicava-se mesmo era à “vadiagem” com os amigos: “Encontrei as ruas para me divertir, rodar pneu, jogar bola... quebrei a cabeça, quebrei dente. Só não perdi o juízo porque não o tinha, senão perderia...”¹⁵

¹² AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

¹³ AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

¹⁴ AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit. É provável que esse episódio de infância tenha sido o responsável pela inclusão do personagem João Rosas (Benito Rodrigues) no filme *Tudo Azul* (Moacyr Fenelon, 1951). O velho João, oferecendo uma rosa como talismã, transforma a vida do desafortunado Ananias Fregoso (Luiz Delfino) num “mar de rosas”.

¹⁵ AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

O avô e os tios de Alinor talvez esperassem que ele – já com seus 13 anos de idade – seguisse carreira nas Forças Armadas; prontamente o matricularam no Colégio Militar. Mas nos primeiros dias de aula um dos alunos resolveu provocar o novato: o gorro de Alinor foi parar na lama. A reação veio rápida, e não só o gorro como o próprio provocador foram jogados ao chão. Alinor passou um sábado e um domingo na cadeia do Colégio, com a carreira militar seriamente – ou felizmente? – ameaçada.

Se na personalidade de Alinor Azevedo o humor é um traço perceptível, esse não é o único a transparecer em seu depoimento. Há também, em diversos momentos de sua fala, uma indisfarçável melancolia – que, ainda assim, não exclui o humor. É sobretudo quando se refere aos seus projetos não realizados que as imagens se tornam mais sombrias:

O meu cemitério maior não é de defuntos, mas de moribundos, porque são idéias, apenas. Idéias que dariam filmes. E que eu registro, colo recortes, tomo notas, dou a primeira linha do filme e guardo. E nunca se fazem esses filmes. Eu tenho vários deles, como *Canção do Beco*, *Tumulto* e vários outros que não vale a pena citar.¹⁶

O roteirista de diversas chanchadas – *Carnaval no Fogo*, *Aviso aos Navegantes*, *Depois Eu Conto* e *Carnaval em Marte*, para citar algumas das mais famosas –, acreditava que “a gente tem mais infelicidade do que felicidade na carreira de cinema.” Desilusões decorrentes da própria condição de argumentista e roteirista, profissional ligado à criação de um filme que, no entanto, não pode responder integralmente pelo resultado final do mesmo: “[...] tudo o que eu escrevia era deteriorado, ou totalmente, ou em parte.” A palavra que Alinor utiliza para definir o cinema brasileiro é “limitação”. Mas sua maneira particular de enfrentá-la era a teimosia:

Eu me lembro que cheguei em São Paulo sem dinheiro. Arrumamos o apartamento na Rua Pamplona e, de repente, eu ouvi: “Peixe, camarão...” Desci correndo e disse: “Estou morando aqui agora, vou ser seu freguês. Vou levar um peixe, mas não vou pagar agora, não.” “Ah, pois não”. E me deu um peixe enorme. Subi, botei na terrina e minha mulher ficou feliz. Foi o primeiro crédito em São Paulo. O cinema tem dessas

¹⁶ AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

coisas: joga você no chão de repente. Quando você está muito bem, com o filme estreando, chega na despensa e não tem nada.¹⁷

O improvisado crediário paulista provavelmente devia datar de fins de 1952 ou começos de 1953, pois em maio desse mesmo ano, Alberto Pieralisi dirigia *A Família Lero-Lero*, primeiro dos dois únicos filmes nos quais Alinor Azevedo trabalhou como roteirista contratado da Vera Cruz.¹⁸ Enquanto Franco Zampari também pleiteava créditos – junto ao Banco do Estado de São Paulo –, *A Família Lero-Lero* e *Na Senda do Crime* chegavam aos cinemas, o primeiro, em setembro de 1953 e o segundo em março do ano seguinte.

Atingida pela crise interna administrativa e financeira, a Vera Cruz vivia o momento derradeiro de recomposição na política de produção, buscando “produções rápidas e baratas” e o “apelo popular”. Substituíam-se o “padrão de qualidade internacional” pelo “melhor padrão possível” e nesse sentido o exemplo do cinema realizado no Rio de Janeiro talvez pudesse fornecer algo de aproveitável.¹⁹

O convite para trabalhar em São Paulo partiu da intermediação do ator Anselmo Duarte que, em 1951, após estrelar seis filmes na Atlântida (os seis roteirizados por Alinor Azevedo) foi contratado pela Vera Cruz. Além de Alinor, Duarte sugeriu à diretoria da Vera Cruz que chamasse Edgar Brasil, diretor de fotografia das chanchadas da Atlântida e de *Limite* (Mário Peixoto, 1930).

Também em 1951, *Mar de Rosas* se tornava *Tudo Azul* – para desgosto de Alinor. O roteirista vinha trabalhando com bastante afinco no argumento de uma comédia de costumes intitulada ironicamente *Mar de Rosas*. Não encontrava quem se interessasse em filmá-la.

Uma ocasião eu estava em casa e bateu o telefone. Sempre a história do telefone: “Alinor, pega um táxi e vem depressa aqui, porque nós precisamos resolver um assunto com você agora”. Eu peguei o táxi – que eles não pagaram – e cheguei lá na hora.²⁰

¹⁷ AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

¹⁸ O segundo filme já se encontrava em preparo e se intitulava *Na Senda do Crime*, de Flamínio Bollini Cerri (1954). Em ambos, Alinor seria apenas um colaborador, trabalhando em *A Família Lero-Lero* com Gustavo Nonnenberg e Alberto Pieralisi e, em *Na Senda do Crime*, com Fábio Carpi, Maurício Vasques e Flamínio B. Cerri.

¹⁹ GALVÃO, Maria Rita & BERNARDET, Jean-Claude. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Cinema: Repercussões em Caixa de Eco Ideológica*. São Paulo: Brasiliense, 1983, pp. 121-2.

²⁰ AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

Moacyr Fenelon, então diretor e produtor da Flama Produtora Cinematográfica, uma pequena empresa situada à rua das Laranjeiras, comprou a idéia de *Mar de Rosas*, mas com a condição de transformá-la em uma comédia musical carnavalesca. “O filme ficou todo defeituoso [...], mas o certo é que *Tudo Azul* deu dinheiro.”²¹

Na mesma tarde em que teve a reunião com Fenelon, Alinor Azevedo saiu da Flama e caminhou até o Beco dos Aflitos.²² Situado na rua Álvaro Alvim, na Cinelândia, centro do Rio, o chamado Beco dos Aflitos era o ponto de encontro, o reduto dos artistas e boêmios cariocas – desempregados ou não. Foi lá que Alinor avistou Anselmo Duarte quando este entrava na confeitaria “Brasileira”. Alinor entrou atrás, chamou Anselmo e os dois se sentaram numa das primeiras mesas para tomar um sorvete e botar a conversa em dia. Anselmo convidou e Alinor aceitou ir para São Paulo trabalhar na tão comentada Vera Cruz, a “Hollywood do Brasil”.

[...] esperavam todos que eu resolvesse a situação financeira da Vera Cruz, que era periclitante. Achavam que eu resolveria, porque eu era o elemento de bilheteria, que tinha feito êxitos aqui no Rio, com o carnaval. Uma responsabilidade muito grande, que eu não aceitei. Mas aceitei o emprego.²³

Além de *A Família Lero-Lero* e *Na Senda do Crime* outra encomenda recebida por Alinor Azevedo no departamento de roteiros da Vera Cruz foi adaptar para o cinema o romance *Helena*, de Machado de Assis. O trabalho foi feito e Alinor entregou “uma história razoável”. Mas quando os diretores resolveram substituir um minueto num sarau familiar, “muito usual naquela época”, por uma “representação teatral para engambelar os convidados”, Alinor foi contra: bateu pé, irredutível, “porque eu sei ser muito grosseiro também. Sou tímido e grosseiro ao mesmo tempo”.²⁴ A curta temporada em São Bernardo do Campo chegava ao fim.

O “tímido e grosseiro” Alinor sempre foi “do contra”²⁵: a segunda vez que foi parar na cadeia, já haviam se passado 21 anos desde o episódio do “gorro” no Colégio Militar. Em 1947, o Brasil respirava o fim do Estado Novo e a redemocratização, mas o

²¹ AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

²² Também conhecido como “Beco da Fome”.

²³ AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

²⁴ AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

²⁵ AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

Partido Comunista Brasileiro voltava a entrar na clandestinidade. A *caça às bruxas* do governo de Eurico Gaspar Dutra reuniu numa cela da Delegacia da Ordem Política e Social, na rua da Relação, bairro da Lapa, Alinor Azevedo e Anselmo Duarte. O ator havia sido chamado por Alinor para integrar-se à causa comunista e, sem muita convicção, tinha concordado. Em seu livro de memórias, Anselmo Duarte narra o encontro na prisão:

Antes que eu pudesse sentir medo, comecei a apanhar, apanhar, apanhar, até ser atirado ao pátio, todo ensangüentado e sem saber por que havia apanhado. [...] O Alinor, que também estava preso, veio me socorrer. Ajoelhou-se no chão, limpou meu rosto com sua camisa. O olho direito dele estava roxo e tinha cortes no supercílio. Disse-me algumas palavras que não lembro mais. Um discurso revolucionário talvez. A única certeza que tenho é que eram palavras de revolta e dor.²⁶

A entrada de Alinor Azevedo para o Partido Comunista Brasileiro, que provavelmente se deu em meados dos anos 1930, portanto ainda sob a ditadura getulista, se deveu, segundo o seu testemunho ao Museu da Imagem e do Som, a “uma questão de honra e coerência”. Alinor entrou mas se decepcionou logo depois, “não com as teorias – porque estas eu ainda guardo para mim – mas com os homens do Partido.” Alinor recusa-se a citar nomes “nesta parte negativa”. Prefere afirmar que ter ingressado nos quadros do PCB o estimulou a “ver o povo com outro olhar, de uma outra maneira, mais politizado”.²⁷

Mas antes de seu olhar sobre o “povo” se tornar mais “politizado”, Alinor passou pelo que Alex Viany denominou de “curso completo de morro”.²⁸ Na Tijuca,

²⁶ SINGH JR., Oséas. *Adeus Cinema. Vida e Obra de Anselmo Duarte*. São Paulo: Masso Ohno Editor, pp. 35-6.

²⁷ Em seu depoimento ao MIS, a data precisa da filiação de Alinor Azevedo no PCB não é mencionada. Tampouco há detalhes relativos à sua saída do Colégio Militar e posterior ingresso no curso preparatório do Instituto Freycinet, ou à sua entrada na Faculdade de Medicina do Estado do Rio, onde cursou apenas um ano. Não há informações objetivas sobre seu primeiro emprego, ainda nos anos 1930, como empregado da Caixa de Previdência dos Funcionários do Banco do Brasil, onde trabalhou durante dois ou três anos. Como tinha a letra bonita e bem desenhada, Alinor fazia o livro diário a mão. “Aquilo para mim era um martírio”, confessa. Depoimento de Alinor Azevedo ao MIS/RJ, cit. Cf. também VIANY, Alex. “Operação (Anti-) Chanchada. Depois de 18 Anos Alinor Azevedo Chega à Tela com ‘Passarinho’ ”. *Shopping News*. Rio de Janeiro: 27 mar 1960.

²⁸ VIANY, Alex. “Operação (Anti-) Chanchada. Depois de 18 Anos Alinor Azevedo Chega à Tela com ‘Passarinho’ ”, cit.

seus primeiros contatos com a favela aconteceram através de Benício, um encerador que trabalhava para o general Jesuíno, avô de Alinor. Benício era um “malandro respeitado no Morro da Formiga” e percebeu em Alinor um certo “jeito de capoeirista”, um gingado de malandro. Alinor, muito jovem, se impressionou com isso e chegou a fazer força para perder a ginga, mas quando se encontrava com Benício, este ensaiava um golpe de capoeira e Alinor desviava-se com presteza. O resultado é que Alinor acabou aprendendo a jogar capoeira.²⁹

Na companhia de Benício, subia o morro, comparecia a “macumbas e batucadas”, absorvendo e apreciando “a maneira muito típica, muito especial, da vida no morro, de seu linguajar”, o que deixou no futuro roteirista uma “impressão inapagável”.³⁰ Um fato que deu muito orgulho a Alinor foi ter sido padrinho do filho de Benício. Em 1960, o roteirista confessaria a Alex Viany: “Ainda tenho a vontade de retratar no cinema esse Benício, um tipo notável, de grande nobreza de alma. Era Pai de Santo e morreu assassinado.”³¹

Em meados dos anos 1930, o jornalismo surgiu como uma alternativa ao emprego na Caixa de Previdência. João Luiz Vieira³² aponta o jornal *A Manhã*, diário pró-Aliança Nacional Libertadora, lançado no Rio de Janeiro por Pedro Motta Lima em 1935, como o “primeiro contato” de Alinor com a imprensa escrita.³³ Em 1936, levado pelo jornalista Demóstenes da Silveira Lobo, Alinor ingressa na Meridional, agência de notícias dos Diários Associados, então chefiada por Carlos Lacerda.³⁴ Naquela época, com 23 anos de idade, Alinor já “escrevia em casa umas bobagens, para a namorada”,

²⁹ AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

³⁰ AZEVEDO, Alinor. *Apud.* VIANY, Alex. “Operação (Anti-) Chanchada. Depois de 18 Anos Alinor Azevedo Chega à Tela com ‘Passarinho’ ”, cit.

³¹ AZEVEDO, Alinor. *Apud.* VIANY, Alex. “Operação (Anti-) Chanchada. Depois de 18 Anos Alinor Azevedo Chega à Tela com ‘Passarinho’ ”, cit.

³² VIEIRA, João Luiz. Verbete “Alinor Azevedo”. In: RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000, pp. 37-8.

³³ A Aliança Nacional Libertadora foi um movimento de “frente popular” organizado pela “ala legalista” do Partido Comunista Brasileiro, que conseguiu agrupar, em 1935, setores liberais da classe média, sindicatos trabalhistas militantes e admiradores do líder comunista Luiz Carlos Prestes em torno de medidas progressistas como o cancelamento da dívida externa, a nacionalização das empresas estrangeiras e a reforma agrária. Após violento discurso de Prestes contra o fascismo e contra Getúlio Vargas, em julho de 1935, o governo fechou a ANL por seis meses, prendendo vários de seus líderes. Em novembro de 1935, a ANL tentou um levante comunista, prontamente desmantelado pelo governo de Vargas, fato que antecipou o recrudescimento da ditadura varguista, culminando no golpe do Estado Novo, em novembro de 1937. Cf. SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a JK (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, pp. 41-3.

³⁴ VIEIRA, João Luiz. Verbete “Alinor Azevedo”. *Op. cit.*, pp. 37-8.

apresentando porém “certa facilidade de redação”.³⁵ A namorada era Cecília Mourão de Souza – ou Cilinha, como era carinhosamente tratada pela família, pelos amigos e por Alinor. Casaram-se em 05 de julho de 1941 e tiveram duas filhas: em 27 de julho de 1942, nasceu Lize; Vânia chegou seis anos depois, no dia 28 de novembro.³⁶ Vânia Azevedo evoca a figura da mãe com expressividade:

Era uma mulher forte, inteligente, que soube acompanhar bem as loucuras do Alinor. Ele passava as madrugadas escrevendo e passava os textos para ela corrigir (ela era professora de português e latim). Ficavam horas discutindo os vocábulos e trocando idéias sobre a história e a melhor construção das frases. E eu, adolescente, que dormia no quarto ao lado do escritório, passava a noite em claro atenta às saudáveis discussões, já querendo dar palpites também. No dia seguinte, eu saía às 7 da manhã com sono, para o Colégio Pedro II, onde eu estudei por sete anos.³⁷

“No jornalismo”, diria Alinor na entrevista concedida a Alex Viany em 1960, “nunca passei de noticiarista: a mania de cinema não permitia que eu me dedicasse devidamente ao jornal.”³⁸ A “mania de cinema” acompanhava o jovem Alinor desde quando tomou contato com um grupo de rapazes da vizinhança tijuicana que se denominava ABC, Amadores Brasileiros Cinematográficos, do qual provavelmente já tomava parte o futuro produtor de cinema João Tinoco de Freitas, seu amigo de juventude. Por volta de 1938, esse grupo dedicava-se a experiências amadoras de filmagem “em fundo de quintal”, na qual eram usados lençóis “para filtrar o sol”.³⁹

Quando saiu da Agência Meridional, Alinor Azevedo aceitou a seguinte proposta do fotógrafo Poluz Vitorino Coelho, que também estava desempregado: aplicar o dinheiro da indenização que ambos haviam ganho na compra de latas de filme.⁴⁰ Comprou-se uma lata de 120 metros cujo negativo foi utilizado em uma velha câmera a manivela. Invertendo uma parcela maior de dinheiro, João Tinoco juntou-se a eles,

³⁵ AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

³⁶ AZEVEDO, Vânia. Conversa com o autor. Rio de Janeiro: 04 fev 2006.

³⁷ AZEVEDO, Vânia. Correspondência com o autor por *e-mail*, 2004.

³⁸ AZEVEDO, Alinor. *Apud*. VIANY, Alex. “Operação (Anti-) Chanchada. Depois de 18 Anos Alinor Azevedo Chega à Tela com ‘Passarinho’ ”, cit.

³⁹ VIANY, Alex. “Operação (Anti-) Chanchada. Depois de 18 Anos Alinor Azevedo Chega à Tela com ‘Passarinho’ ”, cit.

⁴⁰ Operação àquela época facilitada por uma taxa favorável de importação, instituída pelo decreto 21.240, de 1932, que nacionalizou o serviço de censura dos filmes cinematográficos. SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996, p. 94.

entusiasmado com o empreendimento. O trio partiu para filmar o cais do porto e os trabalhadores da estiva, experiência que resultou no curta documental *Cais em Revista* – segundo Alinor, “uma boa reportagem”.⁴¹

Ao que parece outros curtas foram realizados, ou pelo menos planejados, embora em seu depoimento ao MIS Alinor não mencione os títulos, nem a quantidade certa.⁴² De qualquer maneira, podemos imaginar que havia um intuito de profissionalização, num momento razoavelmente favorável à produção dos chamados “complementos nacionais”, isto é, curtas documentais e cinejornais exibidos antes das sessões de filmes de longa-metragem estrangeiros.⁴³ Com a experiência de *Cais em Revista*, é bem provável que Alinor, Poluz e João Tinoco tivessem pesado as vantagens de se tentar uma produção contínua de curtas-metragens para preencher o decreto de obrigatoriedade então vigente. Contudo, os jovens amadores devem também ter esbarrado na feroz concorrência do mercado, congestionado pela atuação crescente das empresas produtoras.⁴⁴ O testemunho de Alinor Azevedo sobre essas atividades amadoras na década de 1930 é significativo:

Fizemos esse filme [*Cais em Revista*] e mais alguns. Conseguíamos vender para uma distribuidora. Mas os filmes mal se pagavam. Insistíamos por burrice. Mas não era só burrice, não. Era também inteligência, porque eu estava querendo abrir caminho na

⁴¹ Não consegui saber a data exata de *Cais em Revista*, provavelmente realizado em fins da década de 1930.

⁴² Identifiquei outros dois títulos que seriam prováveis tentativas de Alinor Azevedo no campo do curta documental: *O Rio Trabalha* (1938), com fotografia de Ruy Santos e produção de João Tinoco de Freitas e *Eles Vivem* (193?), filme inacabado com fotografia de Ruy Santos que retratava a “vida das favelas e o ritmo do samba”. Não tenho informações sobre se Alinor apenas roteirizou ou efetivamente dirigiu alguns desses filmes. Cf. “Ruy Santos”. *Jornal do Cinema* (38). Rio de Janeiro: dez 1955, p. 39, e “Alinor Azevedo”. *S. veículo*. S. local: 26 ago 1956. Recorte de jornal. Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

⁴³ O já citado decreto 21.240/32 que facilitava a importação do filme virgem, instituiu a obrigatoriedade de exibição de curtas-metragens de caráter educativo, deixando porém uma brecha para a inclusão anual de outros gêneros e metragens dentro da obrigatoriedade.

⁴⁴ Em 1936, havia cerca de 40 empresas produtoras de complementos nacionais, no território brasileiro. Em 1935, foram lançados no mercado cerca de 104 complementos; em 1936, o número cresceu para 400 filmes. Em 1938, 62 empresas produtoras realizam complementos. A partir de 1935 devia ser árduo para qualquer iniciativa amadora negociar ou competir com uma DFB (Distribuidora de Filmes Brasileiros), que congregava os principais produtores de complementos nacionais do Rio de Janeiro. Este quadro se agravaria em 1939, quando se torna obrigatória a exibição de um complemento nacional “de boa qualidade” por programa (decreto-lei 1.949/39) e a produção cinematográfica estatal começa a se solidificar no mercado através dos filmes do INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), do SIA (Serviço de Informações Agrícolas) e principalmente do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), com seu *Cine Jornal Brasileiro*. Cf. SIMIS, Anita. *Op. cit.*, pp. 62, 64, 113 e 115-120.

vida. Nós tínhamos perspectivas e tínhamos que passar por aquilo. Era uma época horrorosa para o cinema brasileiro. Não havia nada.⁴⁵

Como os curtas documentais amadores não encontravam possibilidade de expansão no mercado cinematográfico daquela época, só restava pensar na alternativa do longa-metragem.⁴⁶ As dificuldades nesse campo seriam ainda maiores, mesmo com a obrigatoriedade de exibição de um filme nacional de longa-metragem por ano.⁴⁷ A experiência de realização de um longa de ficção só viria a acontecer para Alinor em 1943, dois anos depois da criação da Atlântida.

Quando a Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S/A foi fundada em 18 de setembro de 1941 por Moacyr Fenelon, Paulo e José Carlos Burle, Nelson Schultz, Arnaldo de Farias e Alinor Azevedo, coube aos dois últimos redigirem o célebre “Manifesto da Atlântida”, de teor fortemente nacionalista, que apresentava como um de seus compromissos o esforço em contribuir para o “desenvolvimento industrial” do cinema brasileiro.⁴⁸ O ator Grande Otelo foi um dos entusiastas de primeira hora do projeto.⁴⁹ O próprio Otelo, no depoimento de Alinor Azevedo ao Museu da Imagem e do Som, confirmaria sua participação:

Eu me lembro que houve uma reunião, no Café Simpatia, e vocês me perguntaram se eu queria entrar numa companhia de cinema para fazer um filme. Eu disse que queria. Naquele tempo eu queria tudo. Estava você [Otelo refere-se a Alinor], o Fenelon – que eu já conhecia da Columbia, o Nelson Schultz – companheiro inseparável do Fenelon.⁵⁰

A experiência de Alinor no jornalismo teve significativa influência na elaboração dos primeiros projetos da Atlântida: *Tumulto*, um roteiro não filmado, reunia quatro histórias sobre o Rio de Janeiro intermediadas por um jornalista em uma redação; a partir de uma reportagem publicada em *Diretrizes* (“O Grande Othelo Não Tem

⁴⁵ AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

⁴⁶ AZEVEDO, Alinor. *Apud.* VIANY, Alex. “Operação (Anti-) Chanchada. Depois de 18 Anos Alinor Azevedo Chega à Tela com ‘Passarinho’ ”, cit.

⁴⁷ Instituído pelo decreto-lei 1.949/39.

⁴⁸ Para a fundação da Atlântida, cf. AUGUSTO, Sérgio. *Este Mundo É Um Pandeiro. A Chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 103-6.

⁴⁹ MOURA, Roberto. *Grande Othelo: Um Artista Genial*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1996 pp. 43-5.

⁵⁰ OTELO, Grande. *Apud.* AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

Culpa”), Alinor escreveu, com Nelson Schultz, o roteiro de *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943) primeiro longa-metragem produzido pela Atlântida.

O roteirista utilizou diversas vezes o jornalismo, ou o jornal, como fonte inspiradora ou como tema. Em *Edição Extra*, outro roteiro escrito nos anos 1940, não filmado, Grande Otelo seria um vendedor ambulante de jornais que, por anunciar boato, vendia sempre mais que os outros jornaleiros. Caminhava pelas ruas do Rio segurando jornais e gritando: “A prisão do Mr. Churchill...! A prisão do Mr. Churchill...!” Rapidamente os pedestres se aglomeravam em torno de Otelo e compravam os jornais. Mas imediatamente o procuravam de volta, indignados: “Mas cadê a prisão do Churchill?” Ao que Otelo respondia: “Ora, o senhor queria que o Mr. Churchill estivesse preso?” No fim, quando Otelo anuncia de fato a vitória dos aliados já não consegue vender um só jornal: na rua ninguém mais lhe dá ouvidos.⁵¹

Como noticiarista, repórter, articulista e redator, Alinor trabalhou em *O Jornal*, no *Diário Carioca*, em *A Última Hora*, nas revistas *Para Todos* e *Jornal do Cinema*, além de escrever o texto dos cinejornais para a Atlântida, para o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), para a Agência Nacional, para a Radiobrás e, já nos anos 1960, para a TV Globo.⁵² Alinor foi trabalhar na TV Tupi logo que ela foi inaugurada no Rio de Janeiro, em 1951, permanecendo na emissora durante pelo menos 10 anos. Em 1960, o roteirista diria a Alex Viany:

Muitas de minhas histórias – ou apenas idéias e tipos –, que haviam ficado na gaveta, por falta de produtor, estão sendo agora adaptadas para a televisão. Terei um programa quinzenal de cinquenta minutos, na TV Tupi, no qual, empregando uma espécie de neo-realismo cá de casa, irei romanceando a vida do chamado homem comum. É uma experiência que me está sendo muito agradável. Estou aprendendo, como um broto, a técnica mais nova de contar histórias.⁵³

A filha de Alinor, Vânia Azevedo, se lembra de um desses programas transmitidos pela TV Tupi nos anos 1960. Intitulava-se *Baixo e Contrabaixo* e contava

⁵¹ AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

⁵² Cf. pasta “Alinor Azevedo”. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.; AZEVEDO, Vânia. Conversa com o autor. Rio de Janeiro: 04 fev. 2006; e VIEIRA, João Luiz, Verbete “Alinor Azevedo”. *Op. cit.*

⁵³ Alinor Azevedo em entrevista a Alex Viany. In: VIANY, Alex. “Operação (Anti-) Chanchada. Depois de 18 Anos Alinor Azevedo Chega à Tela com ‘Passarinho’”, cit.

as aventuras de um sujeito baixinho, muito solitário, que amava apenas o seu instrumento: um enorme contra-baixo.⁵⁴ Talvez em *Baixo e Contrabaixo* Alinor já expusesse algumas de suas “idéias” e “tipos” dentro de um “neo-realismo cá de casa”.

Na televisão Alinor tanto escreveu as suas histórias “neo-realistas” quanto roteirizou programas de variedades e humorísticos⁵⁵, entre eles: *Com Açúcar Até Eu*, humorístico, com Grande Othelo e Vera Regina, 1959⁵⁶; *Qual É o Assunto?*, programa humorístico e de variedades, com produção e direção de Alcindo Diniz, textos de Antonio Maria, Haroldo Barbosa e Max Nunes, participação de Sérgio Porto, Ziraldo, Maestro Zezinho e apresentação de Neide Aparecida, 1959⁵⁷; um programa intitulado *Super Show*, sobre o qual não há maiores informações⁵⁸; *Alô, Doçura*, com Eva Wilma e John Herbert e o *Show Tonelux*.⁵⁹

A impressão que nos transmite Vânia Azevedo sobre a relação que o pai mantinha com o trabalho na TV, contrasta com as reportagens e entrevistas nas quais o roteirista manifesta-se de forma entusiasmada sobre o veículo. Segundo ela, apesar de ganhar um bom dinheiro trabalhando na TV, Alinor não se mostrava satisfeito com o seu trabalho e gostava de repetir uma espécie de bordão: “a televisão tinha que ser *desinventada*”.

Não deixa de ser significativo o silêncio em torno da atuação de Alinor Azevedo na TV, quando de seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som. Perguntado por Alex Viany se gostaria de falar sobre a experiência na televisão, Alinor pronuncia a seguinte frase: “Eu saí do *O Jornal*, do Chateaubriand, e fui para a televisão”. Nada mais é dito.⁶⁰

⁵⁴ AZEVEDO, Vânia. Conversa com o autor. Rio de Janeiro: 04 fev. 2006. Esse personagem aparece, rapidamente, numa seqüência do roteiro de *Estouro na Praça*, co-escrito em 1957 com Alex Viany: “Coitado, tão pequenino e tendo de carregar aquele trambolho pela cidade toda, a fazer biscates... Está doido pra arranjar um pouso certo para aquele violino de gigante”. Cf. VIANY, Alex & AZEVEDO, Alinor. *Estouro na Praça*. Rio de Janeiro: mar 1957 (mimeo.), p. 27.

⁵⁵ AZEVEDO, Vânia. Conversa com o autor em 04 fev 2006.

⁵⁶ AZEVEDO, Alinor. *Com Açúcar Até Eu*. Rio de Janeiro: 1959, 10 p. *Script* gentilmente cedido por Vânia Azevedo ao autor.

⁵⁷ AZEVEDO, Alinor. *Qual É o Assunto?*. Rio de Janeiro: 1959, 17 p. *Script* gentilmente cedido por Vânia Azevedo ao autor.

⁵⁸ “Alinor Azevedo, Homem de Cinema, Confessa-se Entusiasmado na TV”. *S. veículo*. S. local: s. data. Recorte de jornal. Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

⁵⁹ AZEVEDO, Vânia. Conversa com o autor em 04 fev 2006.

⁶⁰ No depoimento de Alinor ao MIS há portanto uma nítida diferença entre a importância conferida ao *jornalismo impresso*, que de certa forma garantiu uma espécie de *marca diferencial* no trabalho do roteirista, influenciando-o na própria feitura dos roteiros e dos argumentos, e a sua experiência na televisão. Isto nos remete às análises de Jean-Claude Bernardet a respeito das “metáforas” literária e televisiva. Para este autor, a partir de 1965 o cinema novo passou a apresentar personagens ligados ao ato de escrever, isto é, poetas, jornalistas e escritores, que são “metáforas de uma intelectualidade preocupada

Alinor Azevedo nunca dirigiu nenhum de seus argumentos. Mas tinha o sonho de passar à direção levando ao cinema *Desordem*, roteiro datado de 1967 baseado na peça homônima de Arnaldo de Farias.⁶¹ A idéia de filmar *Desordem* remonta ao princípio dos anos 1940, isto é, quando a Atlântida havia acabado de ser constituída. Segundo Alinor:

O ambiente [de *Desordem*] era a prostituição. A peça se passava num prostíbulo. E eu me apaixonei [...]. Tanto insisti com o Arnaldo que ele acabou cedendo, depois de me negar muitas vezes. Resolvemos fazer e foi um prazer trabalhar nessa peça. Eu mexi pra cá, mexi pra lá, criei personagens, atravessei a Baía de Guanabara duas vezes para acordar o Arnaldo – ele mora em Niterói – ; bati na porta e ele lá, com uma senhora... Eu dizia: “deixa a senhora aí e vem aqui, porque você tem que ouvir isso!” E ele ouvia.⁶²

A realização de *Desordem* parecia ser de fato uma urgência para Alinor. Aos 54 anos de idade, o veterano roteirista sentia-se “com coragem” para tal iniciativa, até porque contava com o apoio de alguns amigos mais próximos, dentre os quais Alex Viany, que insistia na idéia de que Alinor deveria passar à direção. No próprio depoimento ao MIS, Viany afirma que Alinor, “em vários filmes” não se limitava a ser argumentista, roteirista ou simples assistente de direção, sendo “quase um co-diretor, ou pelo menos um diretor-assistente”. Viany não cita em quais filmes Alinor teria preenchido essas funções, mas o roteirista concorda que pelo menos em *Moleque Tião* havia sido “diretor-assistente”.⁶³

com a revolução ou transformações sociais”. Na base dessa “metáfora literária” está compreendida “a representação do próprio cineasta como intelectual”. A televisão, por sua vez, ao longo dos anos 1960 e 1970, encontra-se retratada no cinema brasileiro de forma freqüentemente negativa, o que não excluiria, no entender de Bernardet, certa “fascinação” pelo meio manifestada sob a forma de repulsa. Cf. BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995, pp. 151-5, 161, 192-3 e 200.

⁶¹ Vale recordar que Arnaldo de Farias foi um dos sócios-fundadores da Atlântida, em 1941, e co-autor com Alinor Azevedo do “Manifesto” da empresa. Há poucas informações sobre a vida e a obra desse escritor e advogado cuja participação e influência no cinema brasileiro estão ainda a merecer um estudo aprofundado.

⁶² AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

⁶³ AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

Em 1967, uma reportagem anunciava o projeto *Desordem* e publicava a seguinte declaração de Alinor Azevedo:

O tempo foi correndo e eu [...] nunca perdi o desejo de filmar *Desordem*. Agora chegou a vez. Vou realizá-lo e dedicar o filme ao cinema novo do Brasil. [...] Eu mesmo vou dirigi-lo. Será a minha estréia como diretor, após mais de trinta anos de vivência, de trabalho e de colaboração com o cinema brasileiro.⁶⁴

É significativa a dedicatória que o roteirista pretendia fazer ao “cinema novo do Brasil”, o que nos leva a pensar sobre o estatuto do *cinema de autor* que, a partir de 1961 passaria a ser a vertente hegemônica deflagrada pelo cinema novo.

Alinor manifesta intensa admiração pelo cinema novo e insiste na estratégia de aproximar *Desordem* dos filmes cinemanovistas: “O *Desordem* se enquadra. Agora já posso dar ao filme um caráter de cinema novo”.⁶⁵ A idéia de que *Desordem* “se enquadra” no movimento, autorizando Alinor a dirigi-lo dentro desse “caráter”, indica o quanto a predominância de um determinado padrão de linguagem cinematográfica identificado ao cinema novo impunha-se ao projeto.

De acordo com o roteirista, em 1937 a peça de Arnaldo de Farias já apresentava inovações de ordem estética, pois aproximava as linguagens cinematográfica e teatral, razão pela qual nunca foi montada. Pelo mesmo motivo, nenhum produtor nos anos 1940 havia se interessado em filmá-la. A temática também forçava o ineditismo, já que “dramatizava a vida social das prostitutas”, o que, em pleno Estado Novo, tornava inviável tanto a montagem para o teatro quanto sua adaptação para o cinema.⁶⁶ No depoimento ao MIS, o roteirista revela a certeza de que seu roteiro resultaria em um “bom filme”, já que o tinha, cena por cena, seqüência por seqüência, “na cabeça”.

É um filme de prostíbulo. Atravessa o filme todo com dois caracteres: um homem e uma mulher que se gostam, mas justamente pela situação do prostíbulo, eles nunca se encontram, nunca se entendem. Quando chegam a se entender, o prostíbulo é destituído, há uma invasão da polícia... Eu vou tirar bastante partido dessa invasão.⁶⁷

⁶⁴ “Um Novo Filme Surgirá de *Desordem*”. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro: 05 nov 1967.

⁶⁵ AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

⁶⁶ “Um Novo Filme Surgirá de *Desordem*”, cit.

⁶⁷ AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

Até 1969 o roteiro de *Desordem* ainda não havia saído da gaveta.: “[...] não houve capital para esse filme. Levei ao [produtor] Mário Falaschi, que levaria à Warner Brothers, mas a Warner recuou diante da realidade brutal do assunto. Eu ainda não desisti.”⁶⁸ Apesar de entusiasmado com o projeto, o roteirista não chegou a realizá-lo.

Desordem não era o único roteiro acalentado por Alinor Azevedo em 1969. *Tumulto*, a antiga idéia do filme em episódios intermediada por um foga de jornal, seria o segundo filme que ele gostaria de dirigir. Os dois projetos datam dos começos de 1940, antes da realização de *Moleque Tião*. Seja pela temática de *Desordem*, seja pela forma episódica de *Tumulto*, o que se pode intuir é que, para o roteirista, os dois filmes pareciam corresponder a uma concepção moderna de cinema que Alinor, àquela época, associou ao “caráter” cinemanovista.

Para o roteirista, o surgimento do cinema novo havia sido uma verdadeira surpresa. Em seu depoimento ao MIS, Alinor confessa que se tivesse tido a “antevisão” do movimento, talvez estivesse integrado a ele. Diante dessa afirmação, Grande Otelo adverte que Alinor já estava no cinema novo através de *O Assalto ao Trem Pagador* (Roberto Faria, 1962). Mas Alinor relativiza: “O cinema novo é mais que isso, não é, Alex?” O crítico e mediador da mesa resolve o impasse: “*O Assalto ao Trem Pagador também faz parte do cinema novo*”.⁶⁹

O curioso é perceber a preocupação de Alex Viany e Alinor Azevedo em situar *O Assalto ao Trem Pagador* dentro de uma perspectiva evolucionista. Torna-se evidente a hegemonia do discurso cinemanovista, identificado à idéia de um estágio supostamente mais “evoluído” a partir do qual reconfigurariam-se os outros filmes anteriores, dentro de valores estéticos e temáticos específicos. As hesitações dos depoentes no MIS em torno de *O Assalto ao Trem Pagador* sinalizam tal hegemonia e provocam mesmo reações irritadas por parte de Grande Otelo:

⁶⁸ AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

⁶⁹ Em *O Assalto ao Trem Pagador*, Alinor Azevedo figura como co-roteirista juntamente com Roberto Faria e Luiz Carlos Barreto. A participação de Alinor foi decisiva, conforme o depoimento do próprio Alinor ao MIS: “[Roberto Faria] construiu a fita, escreveu toda ela [...] Então, eu ouvi a história e fiquei anotando algumas coisinhas rapidamente, enquanto ele lia. Quando acabou [...] disse: ‘o principal disso tudo você não fez. É esse contraste do negro e do branco.’ Os negros assaltantes são tão pobres, tão miseráveis, tão favelados que não podem gastar o dinheiro do assalto. Isto é o mais importante nessa fita, porque fitas de assaltos existem milhares, mas com essa nuance é uma coisa fora do comum. [...] O único que pôde gastar foi o branco, que diz para o Tião Medonho: ‘eu posso gastar, porque eu sou branco, eu tenho olho azul!’ Aquele diálogo foi meu.” AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

[...] isso que está acontecendo aí [o cinema novo] é uma continuidade. [...] Então, eu me rebelo tremendamente contra esse nome “cinema novo”. Ele pertence a uma nova geração, que estudou os nossos erros e procurou não segui-los. O cinema não é novo; é cinema do Brasil, que existia, existe e vai continuar existindo. [...] O cinema é porque nós fizemos *Moleque Tião, É Proibido Sonhar* e puxamos um fio para eles.⁷⁰

Diante da intervenção de Otelo, e num esforço de síntese para situar Alinor Azevedo na história do cinema brasileiro, Alex Viany traça uma espécie de *linha de continuidade* entre diferentes épocas e filmes:

ALEX VIANY: Há uma linha que vem de *Favela dos Meus Amores*, que passa por *João Ninguém, Moleque Tião, Tudo Azul*. E aí eu entro, com *Agulha no Palheiro*. Depois entra o Nelson [Pereira dos Santos], com *Rio 40 Graus* e *Rio Zona Norte*.

ALINOR AZEVEDO: As coisas nunca são isoladas. Um pega o fio, o outro puxa o fio um pouquinho mais pra cá, mais pra lá e, quando vê, o fio está enorme, a fita está no alto.⁷¹

O “fio”, isto é, a *linha de continuidade* que Alex Viany já desenvolvia desde os anos 1950 e que se encontra cristalizada em seu livro pioneiro *Introdução ao Cinema Brasileiro*⁷², na verdade procura indicar a *tradição* de um *cinema carioca*. Essa tradição, compreendida numa perspectiva em que convergem o *nacionalismo* e o *realismo*, representará um cânone dentro da historiografia clássica do cinema brasileiro. É justamente no interior desse cânone que a figura de Alinor Azevedo será evocada e situada, como se verá a seguir.

⁷⁰ OTELO, Grande. *Apud.* AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

⁷¹ AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

⁷² VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959. Cf. pp. 100 e 166.

CAPÍTULO II

AS TRAMAS DA HISTÓRIA

II.1. O “PROGRAMA ESTÉTICO E TEMÁTICO PARA UM FUTURO CINEMA POPULAR-BRASILEIRO”

Em *Introdução ao Cinema Brasileiro*¹, o nome de Alinor Azevedo surgirá como o roteirista de filmes que merecem de Alex Viany francos elogios, como *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943) e *Tudo Azul* (Moacyr Fenelon, 1951). Os dois filmes farão parte daquilo que o historiador chamará de um “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro”.² Tal “programa” possibilitará a Viany traçar uma linha de coerência de estilo e de proposta para o cinema brasileiro – e para o *cinema carioca*, em particular. Essa linha será ainda mais significativa na medida em que é dentro dela que o próprio historiador se situará, com seu filme *Agulha no Palheiro* (1952).

Como nos informa Arthur Autran³, em 1956, Alex Viany começa a colaborar para a revista *Para Todos* e, em seu enfoque historiográfico, as produções brasileiras passarão a ser vistas sob uma ótica em que convergem *realismo* e *nacionalismo*.⁴ O ano de 1956 também é marcado pelas primeiras tentativas de Viany rumo a uma sistematização maior de dados e informações a respeito do passado do cinema brasileiro, que culminaria na publicação do seu livro pioneiro em 1959.⁵ Nesse processo, há uma gradual valorização da comédia.

¹ VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

² VIANY, Alex. *Op. cit.*, p. 99.

³ AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: Crítico e Historiador*. São Paulo: Perspectiva/Rio de Janeiro: Petrobras, 2003, pp. 90-1.

⁴ Após chegar de Hollywood em 1948, uma das preocupações constantes de Alex Viany como crítico girava em torno da questão do “realismo”. As reflexões de Viany sobre o tema abrangem, num primeiro momento, a “submissão da forma ao conteúdo que trate dos problemas sociais”, levando-o a considerar o roteiro como “peça fundamental” para “qualificar o realismo” e atestar a “ambientação” correta de um filme brasileiro. A industrialização é vista como um estágio necessário ao desenvolvimento do cinema brasileiro, ainda que o horizonte almejado seja o do realismo fora dos grandes estúdios, a exemplo do neo-realismo italiano. O realismo seria uma etapa “posterior e superior em relação à etapa na qual se encontrava o cinema brasileiro” naquele momento. Aliando a atividade crítica à direção de filmes (*Agulha no Palheiro*, 1952, *Rua Sem Sol*, 1954 e o episódio *Ana*, 1955), Alex Viany passa a relativizar o predomínio do conteúdo sobre a forma, embora ainda preso a esta dicotomia, e a questão do *nacional* passa a ser tão necessária quanto a do *realismo* no entendimento de um cinema *autenticamente* brasileiro e popular. AUTRAN, Arthur. *Op. cit.*, pp. 43-54, 73-7.

⁵ AUTRAN, Arthur. *Op. cit.*, p. 94.

Num artigo de 1956, Viany escreverá que

O público brasileiro já demonstrou flagrantemente que gosta de quem o faz rir. Agora, cabe aos produtores, diretores, argumentistas e roteiristas trabalhar melhor as gargalhadas, dar consistência e humanidade às comédias, torná-las legitimamente brasileiras – enfim, utilizar de maneira própria, cinematograficamente, o inesgotável cabedal de comédia que é nosso e que a nós cabe explorar.⁶

Em outro artigo de 1957,⁷ Viany desenvolve, com variações, a *linha evolutiva* que culminaria em *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte*, procurando sistematizar os principais traços estilísticos e temáticos do *cinema carioca*.⁸ Viany aponta a figura do compositor popular como personagem-chave deste *cinema carioca*.

O compositor popular, irreconhecido herói de *João Ninguém*, é a figura central do segundo filme de Nelson Pereira dos Santos, *Rio Zona Norte* e seu intérprete é o mesmo Otelo de *Moleque Tião*. Os heróis de *Estouro na Praça*, argumento de Alex Viany que data de 1952 – e que, num roteiro feito em parceria com Alinor Azevedo, entrará dentro em pouco em filmagem – são também compositores populares. Em ambos os casos, esse tipo que já se vai tornando tradicional em nosso cinema serve para o desfile de acontecimentos mais ou menos legítimos do Rio de Janeiro.⁹

Além da figura do compositor popular, há as adaptações literárias: os “mais eloquentes cronistas das coisas cariocas”, adverte Viany, “nem sequer foram tocados.” Arthur Azevedo, Lima Barreto, Dias da Costa e Aníbal Machado são alguns nomes que, no entender do articulista, reforçariam um caminho que “já foi apontado, sem dúvida”, e que permite falar de um “cinema carioca”, com “poucos mas heróicos representantes”.¹⁰

⁶ VIANY, Alex. “Um Rumo Novo Para a Comédia”. *Para Todos* (14). Rio de Janeiro: 1a. quinzena de dez 1956.

⁷ VIANY, Alex. “Cinema Carioca: Tentativas e Perspectivas”. *Para Todos* (32). Rio de Janeiro: set 1957.

⁸ O pioneirismo fica por conta de *Paz e Amor*, “filme-revista” de grande sucesso cinematográfico do Rio de Janeiro em 1910. Em seguida, outros filmes são incluídos por Viany como tipicamente cariocas, tais como *A Capital Federal* (Luís de Barros, 1923), *A Gigolete* (Vittorio Verga, 1924), *A Voz do Carnaval* (Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, 1933), *Cidade Mulher* (Humberto Mauro, 1934), *Alô, Alô Brasil* (Wallace Downey, 1935), *Alô Alô Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936), *Berlim na Batucada* (Luís de Barros, 1944), *Também Somos Irmãos* (José Carlos Burle, 1949) e *Amei Um Bicheiro* (Paulo Vanderley e Jorge Ielí, 1953). VIANY, Alex. “Cinema Carioca: Tentativas e Perspectivas”, cit.

⁹ VIANY, Alex. “Cinema Carioca: Tentativas e Perspectivas”, cit.

¹⁰ VIANY, Alex. “Cinema Carioca: Tentativas e Perspectivas”, cit.

Nesse artigo de 1957, Viany aponta “excelentes qualidades humanas e *cariocas*” em *Tudo Azul* [grifo do autor] e informa que “as tentativas mais sérias de focalizar o Carnaval do Rio estão engavetadas”, mencionando o projeto entregue à Vera Cruz de *A Morte da Porta Estandarte*, baseado em conto de Aníbal Machado, e *O Abre Alas*, argumento original de Alinor Azevedo, então nas mãos de um “produtor paulista”.¹¹

O Abre Alas foi anunciado na imprensa diversas vezes por Alinor Azevedo e por Alex Viany, como nessa notícia de jornal publicada em 1956, em que o roteirista nos fornece algumas informações sobre o projeto:

Sobre os originais inéditos que tenho, um me agrada muito, é o *Abre Alas*, que embora vendido não foi ainda rodado. [O argumento de *O Abre Alas*] É o carnaval legítimo com uma escola de samba, o baile do Municipal, o desfile dos Fenianos (recordando os préstitos) e o carnaval antigo (números numa buate) tudo interligado terminando com uma tragédia no baile do Municipal”.¹²

Já em 1960, o projeto é citado por Alex Viany como um dos vários roteiros, juntamente com *A Voz do Morro* e *Um Dia a Casa Cai*, que ficaram na gaveta dos produtores, causando em Alinor “muitas lembranças amargas”.¹³ Mas em 1961 as esperanças em torno de *O Abre-Alas* parecem se reacender e o *Diário Carioca* noticia que o “melhor argumento cinematográfico” de Alinor Azevedo era uma “história ambientada no morro carioca”, tendo como foco principal uma Escola de Samba. Chamaria-se, segundo a nota, *O Abre-Alas* ou *O Samba Pede Passagem*, e Alex Viany seria preferencialmente chamado para dirigi-la.¹⁴

Finalmente, em 1962, o próprio Viany volta a anunciar o projeto, desta vez numa pequena publicação dedicada ao cinema: “[...] Alinor Azevedo, carioca de nascimento (e por convicção), com curso completo de morro, está certo de haver escrito, por fim, o filme que há muito desejava escrever: *O Samba Pede Passagem*.” Ainda

¹¹ VIANY, Alex. “Cinema Carioca: Tentativas e Perspectivas”, cit. O “produtor paulista” a que Viany se refere é José Antônio Orsini, o mesmo que viria a produzir *Cidade Ameaçada* (Roberto Faria, 1959).

¹² “Alinor Azevedo”. *S. veículo*. S. local: 26 ago 1956. Recorte de jornal. Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

¹³ VIANY, Alex. “Operação (Anti-) Chanchada. Depois de 18 Anos Alinor Azevedo Chega à Tela com ‘Passarinho’ ”. *Shopping News*. Rio de Janeiro: 27 mar. 1960.

¹⁴ “Notícias: De Cá. Alinor e o Morro”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro: 23 de fev. de 1961.

segundo Viany, o roteiro retratava “o samba e o negro sem exotismos ou falsificações”.¹⁵

Um das preocupações centrais de Alex Viany em *Introdução ao Cinema Brasileiro* é identificar o filme musical como um dos principais gêneros apropriados a um cinema popular. A importância da música para Viany vai fazê-lo indicar como *origem* do “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro” não um filme, mas um samba: *São Coisas Nossas*, de Noel Rosa. É o “poeta de Vila Isabel” – e não um cineasta – quem, “num de seus momentos de maior espontaneidade e carioquice” vai traçar os “rumos” de tal programa estético e temático. Os trechos da letra de Noel citados por Viany nos remetem a uma espécie de *proto-argumento*, no qual figuram o samba, as personagens populares e uma bem-humorada observação crítica dos costumes urbanos e suburbanos do carioca:

Queria ser pandeiro/ Para sentir o dia inteiro/ A sua mão na minha pele a batucar.../
Saudade do violão e da palhoça,/ Coisa nossa, muito nossa.../ O samba, a prontidão e
outras bossas/ São nossas coisas, são coisas nossas.../ Malandro que não bebe, que não
come,/ Que não abandona o samba,/ Pois o samba mata a fome.../ Morena bem bonita lá
da roça.../ Baleiro, jornalista, motorneiro,/ Condutor e motorneiro,/ Prestamista e
vigarista,/ E o bonde que parece uma carroça.../ Menina que namora na esquina e no
portão/ Rapaz casado com dez filhos, sem tostão,/ Se o papai descobre o truque,/ Dá
uma coça...

Para Alex Viany, a letra de *São Coisas Nossas* já apontava o rumo que “seria seguido, consciente ou inconscientemente, em filmes tão diferentes entre si como *Alô, Alô, Carnaval!*, *João Ninguém*, *Moleque Tião*, *Tudo Azul*, *Agulha no Palheiro* e *Rio, 40 Graus*.”¹⁶ Viany comenta que “uma importância toda especial” deveria ser dada ao filme *Coisas Nossas* (Wallace Downey, 1930) pelo seu “samba-título”, segundo o autor “talvez o primeiro do gênero no país”.¹⁷ O historiador se refere justamente ao samba *São Coisas Nossas*, de Noel Rosa.

Sobre o filme *Coisas Nossas* Maria Rita Galvão e Carlos Roberto de Souza, em “Cinema Brasileiro, 1930-1960”, nos dão algumas inspiradoras sugestões. Este

¹⁵ VIANY, Alex. “Alinor Azevedo Pedir Licença Para o Samba Passar”. *Tela Ilustrada* (4). Ano I. Rio de Janeiro: mar 1962, pp. 28-9.

¹⁶ VIANY, Alex. *Op. cit.*, pp. 99-100

¹⁷ VIANY, Alex. *Op. cit.*, p. 99

“filmusical”, segundo os autores, “procurava canhestramente imitar os primeiros musicais americanos que chegavam ao Brasil” porém com resultados inteiramente diversos.

Coisas Nossas apresentava desde Paraguaçu, veterano de serenatas boêmias e de serões familiares paulistanos, até os cômicos e cantores da Rádio Educadora Paulista; havia também música fina, e um rapaz¹⁸ cantava *Singing in the Rain* debaixo do chuva; Procópio Ferreira dizia um monólogo; e a personalidade apresentada no prólogo era Guilherme de Almeida. O filme não tinha propriamente um enredo, era uma sucessão de números artísticos com um epílogo em estilo de *grand-finale* cinematográfico, que mostrava a grandeza e o dinamismo de São Paulo. As imagens dos edifícios maiores eram sobrepostas a fim de dar a impressão de arranha-céus nova-iorquinos, e a montagem rápida de cenas de transeuntes e automóveis projetadas em ritmo acelerado procurava sugerir um trânsito infernal.¹⁹

Se considerarmos como válida a recriação de Maria Rita Galvão e Carlos Roberto Souza, torna-se possível afirmar que *Coisas Nossas* (o filme) é bastante diverso de *São Coisas Nossas* (o samba), especialmente pela intenção “cosmopolita” (os “arranha-céus nova-iorquinos”) do filme de Wallace Downey, o que se afasta da observação urbana e suburbana da letra de Noel Rosa, justamente valorizada por Viany pelos seus aspectos “espontâneos” e “cariocas”.

A inadequação entre *samba* e *filme* decorre de um equívoco de Viany, para o qual já alertaram Sérgio Augusto e Arthur Autran. O tão emblemático samba não faria parte do filme; Noel é que teria sido motivado pelo filme de Downey a compor *São Coisas Nossas*.²⁰ Como a música popular – o samba, particularmente – tem para Alex Viany uma função proeminente, o autor não hesita em apontar o samba de Noel como portador de elementos que indicariam o “rumo” para uma cinematografia “popular-brasileira”.

Em relação a esse destaque dado por Alex Viany ao samba *São Coisas Nossas* em *Introdução ao Cinema Brasileiro*, interessa destacar dois pontos.

¹⁸ Sérgio Augusto afirma tratar-se de uma moça. Cf. AUGUSTO, Sérgio. *Op. cit.*, p. 87.

¹⁹ GALVÃO, Maria Rita & SOUZA, Carlos Roberto. “Cinema Brasileiro: 1930/1960”. In: FAUSTO, Boris (org.). *História Geral da Civilização. O Brasil Republicano* (tomo III, vol. IV). São Paulo: Difel, 1984, pp. 468-9.

²⁰ Cf. AUGUSTO, Sérgio. *Este Mundo É Um Pandeiro. A Chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989., p. 87; e AUTRAN, Arthur. *Op. cit.*, p. 213.

O primeiro ponto é o reconhecimento por parte do historiador da relevância da música popular e do gênero da comédia musical no Brasil. Tal reconhecimento se deve muito à proximidade de pensamento entre Alex Viany e Alinor Azevedo e à parceria desenvolvida por ambos no argumento de *Feitiço da Vila* (1954) e no roteiro de *Estouro na Praça* (1957), dois projetos que se encaixam no gênero da comédia musical.

O segundo ponto é a permanência de Noel Rosa como referencial para o “popular-brasileiro”: Noel é o elemento-chave do argumento de *Feitiço da Vila*. É importante retermos essa informação, pois embora o filme *Coisas Nossas* seja saudado por Viany como o “primeiro film musical” brasileiro, é a música de Noel Rosa que será apontada como origem do “programa estético e temático” construído pelo historiador e do qual, como vimos, farão parte os filmes produzidos no Rio de Janeiro, denominados em seu conjunto como o *cinema carioca*.

II. 2. O CARNAVAL E A FAVELA

Em *Introdução ao Cinema Brasileiro*, o filão da comédia musical – *Coisas Nossas* – é inicialmente visto por Alex Viany de forma positiva. Mas quando a qualificação *carnavalesca* é acrescida à comédia musical, há uma sutil mudança de tom, e o gênero passa a ser problematizado ou tratado de forma um pouco mais crítica.

As trajetórias de Adhemar Gonzaga e de Carmen Santos, respectivamente à frente dos estúdios cariocas da Cinédia e da Brasil Vita Filmes, são comentadas por Viany em *Introdução ao Cinema Brasileiro* dentro da perspectiva de industrialização do cinema brasileiro, central para a concepção do livro. A Cinédia e a Brasil Vita Filmes são apontadas como os dois melhores estúdios de cinema no Brasil, antes de surgir a Vera Cruz em 1949.²¹

Após elogiar as primeiras produções da Cinédia, chamando a atenção para os filmes que Humberto Mauro dirigiu, entre eles *Lábios Sem Beijos* (1930) e *Ganga Bruta* (1933), o historiador indica uma alteração de rumo na trajetória da empresa, quando em 1933 Gonzaga lança *A Voz do Carnaval* (Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro). O

²¹ A relação estabelecida entre *indústria de cinema e estúdios de filmagem* tem longa tradição no pensamento industrial do cinema brasileiro. Cf. AUTRAN, Arthur. *O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro*. Tese de doutoramento apresentada ao Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas, 2004, especialmente pp. 131-150.

filme, que marcava a estréia de Carmen Miranda no cinema, também “inaugurava de uma vez por todas o ciclo musicarnavalesco”. A partir de então, “pode-se dizer que não houve um ano sem seu filme de carnaval”. Em 1935, *Alô, Alô, Brasil* apresentava as irmãs Carmen e Aurora Miranda ao lado de astros populares do rádio e do teatro, tais como Francisco Alves, Mesquitinha, Almirante, Mário Reis, entre outros. 1936 seria o ano de *Alô, Alô, Carnaval*, segundo Viany, “um dos melhores representantes do gênero”, comédia musical que apresentava “algumas piadas engraçadas e autenticamente cariocas”. Prosseguindo em sua narrativa, Viany afirma que o “ciclo musicarnavalesco” inaugurado pela Cinédia “faria a fortuna” de Wallace Downey (nas produtoras Waldow e Sonofilmes) e garantiria, mais tarde, a continuidade de produção da Atlântida, transformando Grande Otelo e Oscarito em dois dos maiores nomes de bilheteria do cinema brasileiro.²²

É significativo o fato de Viany referir-se aos filmes musicais carnavalescos como um “ciclo”. Em primeiro lugar porque, diferentemente do que ocorre com o restante do livro, a idéia de “ciclo” nesse caso não está vinculada a uma região ou à atuação isolada de alguns pioneiros, mas a um gênero. Em segundo lugar, porque a palavra “ciclo” (pelo menos tal como ela é encarada em “*Introdução...*”) induz a uma idéia de descontinuidade, de uma fase ou período produtivo que conheceu seu início, seu apogeu e depois se esgotou. No entanto, a frase “inaugurava *de uma vez por todas* o ciclo musicarnavalesco” torna ambígua essa construção, pois remete diretamente às chanchadas, produzidas incessantemente durante toda a década de 1950 e ainda fortes no mercado cinematográfico em 1959 através de produtoras como a Herbert Richers, a Cinedistri, a Cinelândia, a Watson Macedo Produções e a própria Atlântida.

Sem utilizar o termo pejorativo *chanchada*, Viany refere-se às comédias musicais carnavalescas como um “ ‘gênero’, sempre apressado e desleixado”²³ que, se por um lado teria a vantagem de criar no público o hábito de ver filmes brasileiros, por outro solidificava um tipo de produção que freqüentemente poderia ser associado à baixa qualidade artística. Para reforçar sua opinião, Viany cita trechos de dois artigos, o primeiro escrito em 1941 pelo crítico Pinheiro de Lemos (“Cinema: Filmes de Carnaval”) e o segundo escrito em 1956 por Alinor Azevedo (“O Escritor e o Cinema Brasileiro, II: Nova Mentalidade Fará o Produtor de Amanhã”).

²² VIANY, Alex. *Op. cit.*, p. 106.

²³ VIANY, Alex. *Op. cit.*, p. 106.

Pinheiro de Lemos, reclamando do fato de que os produtores no Brasil parecem só pensar em produzir “filmes vulgares, chulos e idiotas”, anseia pela realização de “bons filmes de carnaval, de teor mais elevado”. Seria preciso não confundir “aspecto popular” com “chulice ou imbecilidade”, até porque um dos poucos temas que, na opinião do crítico, possibilitariam realizar um “bom filme brasileiro” estaria justamente na “famosa e popular festa dos três dias”, à espera da “inteligência das câmaras”.²⁴

Alinor Azevedo também é bastante crítico em relação aos filmes carnavalescos e sua opinião expressa a mesma preocupação manifestada por Pinheiro de Lemos, a de que o carnaval ainda não havia sido retratado de forma “honesto e inteligente”. Os elementos que seriam bons para “filmes populares”, tais como o samba, o negro e o carnaval, embora estivessem “obrigatoriamente em todo o filme carioca”, eram desperdiçados em produções como *Carnaval no Fogo* (Watson Macedo, 1949), *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1953), *Carnaval em Caxias* (Paulo Vanderley, 1953) e *Carnaval em Marte* (Watson Macedo, 1955). Para Alinor, “o carnaval mesmo, que é bom, só vem no título”, e em nenhum desses filmes se retratavam “as belezas e as misérias do carnaval, a psicologia rica e paradoxal do carnavalesco, com aquela verve toda particular do carioca, os dramas e comédias típicos do carnaval e o próprio ambiente pré-carnavalesco”. Vale ressaltar que dois dos filmes citados, *Carnaval em Marte* e *Carnaval no Fogo* foram roteirizados pelo próprio Alinor, o que torna o tom de lamentação ainda mais significativo que o de Pinheiro de Lemos.²⁵

Há uma curiosa digressão por parte de Alex Viany em sua abordagem da Cinédia: ao chamar a atenção para a “inauguração” do “ciclo musicarnavalesco”, Viany aos poucos afasta-se da Cinédia e do contexto cinematográfico dos anos 1930 (época dos “*Alô, Alôs...*”) para enveredar em uma crítica às chanchadas produzidas contemporaneamente, isto é, nos anos 1940-1950. Trata-se de uma crítica até certo ponto velada e não totalmente condenatória.

Viany não execra os filmes musicais carnavalescos, mas alerta para o perigo da vulgaridade, do comercialismo e da ausência de uma abordagem “autêntica” do

²⁴ LEMOS, Pinheiro de. *Apud.* VIANY, Alex. *Op. cit.*, pp. 106-107

²⁵ AZEVEDO, Alinor. *Apud.* VIANY, Alex. *Op. cit.*, p. 107. O mesmo tipo de argumentação poderemos encontrar em Alberto Cavalcanti, quando o autor afirma, indignado: “Pretender que a expressão cinematográfica do Brasil é o filme de carnaval, porque o carnaval [...] é o único fenômeno social típico de nosso país, me parece uma monstruosidade, se não um insulto. *A Morte da Porta-Estandarte*, de Aníbal Machado, seria o clímax mais perfeito de um filme sobre o carnaval. Mas esta película estaria longe de *Carnaval no Fogo* e outras produções semelhantes”. Cf. CAVALCANTI, Alberto. *Filme e Realidade*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957, p. 123.

“popular”. Embora elogie *Alô, Alô, Carnaval* (que, afinal de contas, faz parte do “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro”), considera o “gênero” de pouca qualidade técnica e artística, propício a empreitadas oportunistas como as de Wallace Downey, que muito curiosamente deixa de ter a “honra” e a primazia de ter sido o diretor do “primeiro filmusical” brasileiro, *Coisas Nossas*, para se tornar o “ianque” que fez “fortuna” com o filme carnavalesco.²⁶

Verifica-se, assim, uma *tensão* não resolvida em relação à presença de um filme como *Alô, Alô, Carnaval* no “programa” construído por Viany. O filme de Gonzaga – e portanto o musical carnavalesco – merece ser *integrado* ao “programa”, embora faça parte de um “ciclo” em parte condenável.²⁷

Mesmo reconhecendo aspectos positivos na continuidade de produção das comédias carnavalescas, necessária ao processo de industrialização do cinema brasileiro, a “inauguração” de tal “ciclo” pela Cinédia não é visto por Alex Viany como um acontecimento tão importante (ou digno?) quanto a realização de *Favela dos Meus Amores* (Humberto Mauro, 1935), produzido pela Brasil Vita Filmes, de Carmen Santos, com argumento original de Henrique Pongetti. Para o historiador, trata-se do “primeiro filme carioca a aproveitar um dos aspectos mais trágicos, exuberantes e musicais da vida na capital do Brasil: o morro”.²⁸

Viany informa que *Favela dos Meus Amores* foi um sucesso de público, com a interpretação marcante de Armando Louzada, no papel de um “malandro tuberculoso” e a participação de Sílvio Caldas. As cenas da morte e do enterro do personagem vivido por Louzada são destacadas como “momentos de ótimo cinema”. O filme é considerado um “marco importantíssimo”, por ser “a coisa mais séria dos primeiros anos do cinema sonoro” e pelo seu “sentido popular”, que apontava “um rumo verdadeiro a nossos

²⁶ Expressões de Alex Viany. VIANY, Alex. *Op. cit.*, p. 106.

²⁷ O que nos sugere que Viany faz uma distinção entre “filmusical” e “musicarnavalesco” (ou “filmusicarnavalesco”). Tal distinção, porém, nunca fica clara. O que podemos intuir é que um “filmusical” não necessariamente estaria vinculado às estréias pré-carnavalescas e portanto não estaria tão comprometido com a “pressa” e o “desleixo” com os quais em função dos prazos e dos baixos orçamentos tais comédias eram realizadas. Um filme musical não precisaria ser “carnavalesco”. Contrariamente, um “musicarnavalesco” nasceria justamente de uma espécie de “contrato” entre o público e o filme, no qual os sucessos do carnaval e os astros mais populares do rádio e do teatro seriam as moedas de troca. Portanto, o risco de se produzir filmes “vulgares, chulos e idiotas”, como define Pinheiro de Lemos, estaria muito mais próximo de ocorrer nos “musicarnavalescos”, em razão de seu compromisso comercial ficar sempre em primeiro plano.

²⁸ VIANY, Alex. *Op. cit.*, p. 107-8.

homens de cinema”.²⁹ Novamente a idéia de um “rumo” indicado por uma determinada obra – desta vez, uma obra “séria” – nos remete ao “programa estético e temático”, do qual, aliás, o filme de Mauro faz parte.

Já nos anos 1970, Humberto Mauro comentou ao pesquisador Carlos Roberto Souza o rótulo de “filme neo-realista *avant la lettre*” que *Favela dos Meus Amores* recebeu, com o qual o cineasta mineiro aliás concordava:

[...] eu peguei a vida lá (na favela) como ela é, documentei tudo. Já no começo, quando a gente vai subindo aquela escadaria, tem um canto, um samba por ali e eu mostro uma porção de cenas paradas, um sujeito vê isso, outro vê aquilo. São costumes da vida da favela. O que é o neo-realismo? Não é o realismo?³⁰

Embora em *Introdução ao Cinema Brasileiro* o neo-realismo não seja mencionado por Viany a propósito de *Favela dos Meus Amores*, é possível afirmar que o destaque dado a este filme se deva justamente ao seu caráter *realista* unido ao *sentido popular*. O *realismo* não estaria propriamente no *estilo* do filme, em sua *mise-en-scène*, mas sobretudo na temática popular e no ambiente em que se passa a história, isto é, o morro com seus compositores de samba.

A partir da Cinédia e da Brasil Vita Filmes, Alex Viany consegue fixar e estabelecer duas vertentes valiosas para o seu “programa estético e temático”: a comédia musical carioca (ainda que em sua vertente carnavalesca, isto é, incorporada não sem problemas) e um cinema de preocupações sociais, mais próximo do realismo (representado pela experiência “séria” de *Favela dos Meus Amores*). É dentro dessa dupla perspectiva que os filmes roteirizados por Alinor Azevedo destacados por Viany, *Moleque Tião* e *Tudo Azul*, serão analisados pelo historiador, o primeiro como uma experiência de caráter social e o segundo como um exemplo de um bem-sucedido “musicarnavalesco”.

²⁹ VIANY, Alex. *Op. cit.*, p. 108

³⁰ Cf. SOUZA, Carlos Roberto. “80 Anos de Humberto Mauro: Um Pioneiro Ainda à Espera de Discípulos”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 maio 1977. *Apud*. VIANY, Alex (coord). *Humberto Mauro: Sua Vida/ Sua Arte/ Sua Trajetória no Cinema*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978, p. 91.

II. 3. A CRIAÇÃO DA ATLÂNTIDA E O PROJETO *TUMULTO*

Em *Introdução ao Cinema Brasileiro* a criação da Atlântida é considerada por Alex Viany como o acontecimento mais significativo ocorrido no cinema brasileiro dos anos 1940. Isto se deve não apenas pelo que a Atlântida prometia em termos de “industrialização”, como também pelos seus sócios-fundadores, nomes com os quais Viany se identificava artística e ideologicamente (caso de Alinor Azevedo e Moacyr Fenelon).

Antes de abordar a criação da Atlântida, Viany procura contextualizá-la trabalhando com alguns dados sobre o meio cinematográfico brasileiro de meados dos anos 1930 até o início dos anos 1940, momento dominado por uma grande crise de produção. Viany ressalta a importância de um filme produzido pela recém-fundada Sonofilmes, intitulado *João Ninguém* (1937), comédia de “influência chapliniana” escrita por João de Barro e Rui Costa e dirigida por Mesquitinha (Olympio Bastos), que também era seu intérprete principal.

O filme de Mesquitinha é definido pelo historiador como uma “comédia dramática não-carnavalesca” e uma de suas principais atrações era uma seqüência colorida, a primeira feita no Brasil (a seqüência do sonho do protagonista), além da tentativa consciente de “captar um tipo carioca, o compositor popular irreconhecido, e outros aspectos da vida no Rio de Janeiro”.³¹ Lembro que a figura do “compositor popular irreconhecido” já havia sido valorizada por Viany no já citado artigo de *Para Todos* de 1957³², sendo reencontrada em filmes como *Tudo Azul, Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e no roteiro de *Estouro na Praça*. No entanto, Viany lamenta o fato de não ter sido “imediatamente seguida” a “lição” de *João Ninguém*, pois

[...] só muito mais tarde Oscarito e Grande Otelo viriam a ganhar renome através da estilização exagerada do comportamento dos nossos malandros, ao mesmo tempo que as observações de Alinor Azevedo sobre a vida carioca quase se perdiam nas produções da Atlântida.³³

³¹ VIANY, Alex. *Op. cit.*, p. 117.

³² VIANY, Alex. “Cinema Carioca: Tentativas e Perspectivas”, cit.

³³ VIANY, Alex. *Op. cit.*, p. 117

O grande acontecimento da década de 1940 é a fundação da Atlântida, empresa criada por um “grupo de entusiastas” que se dispunha a “contribuir para o desenvolvimento industrial do cinema brasileiro”.³⁴ Alinor Azevedo é apontado como o autor da idéia da “primeira produção da companhia”, um filme de episódios, segundo Viany um “gênero [*sic*] que então tinha poucos precursores”.

Chamar-se-ia *Tumulto* e reuniria quatro histórias bem cariocas, de diferentes autores, ligadas pelas atividades de um foca de jornal. Autorizado pela Atlântida, o repórter-cineasta [Alex refere-se a Alinor Azevedo] escolheu cuidadosamente quatro escritores e quatro histórias capazes de representar condignamente a vida no Rio de Janeiro: Aníbal Machado cedeu seu conto “O homem e o capote”; Emil Farah, “Moleque Chatola”, que narra a formação de um delinqüente; Dias da Costa, um episódio dramático, focalizando um compositor de talento; e, por fim, João Cordeiro, um trecho de romance inédito.³⁵

Com todo o material reunido, a Atlântida não demorou em considerar *Tumulto* um projeto muito ousado para um filme de estréia, e o roteiro foi “encostado” pelos “responsáveis pela empresa, com a aquiescência do próprio autor da idéia”.³⁶

Não é fácil encontrar outras fontes que comprovem ou que complementem a descrição feita por Viany do projeto *Tumulto*. No testemunho que Alinor Azevedo prestou ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 1969, há algumas informações divergentes. Alinor afirma que as quatro histórias eram de Arnaldo de Farias, Jorge Amado, Emil Farhat e Dias da Costa.³⁷ Em seu depoimento ao MIS, o roteirista prossegue:

[*Tumulto*] É uma história pretensiosa, saída da observação da minha vida de jornalista. [...] Eu entrosei essas quatro histórias de uma maneira feliz. E fiquei muito contente comigo mesmo. Comecei a me descobrir: “Eu acho que dou para esse troço, porque

³⁴ VIANY, Alex. *Op. cit.*, p. 119.

³⁵ VIANY, Alex. *Op. cit.*, p. 120.

³⁶ VIANY, Alex. *Op. cit.*, p. 120.

³⁷ É provável, porém, que Alinor estivesse equivocado quanto aos nomes, visto que, no começo da entrevista, ele afirma que a época não era boa para depor, devido ao tratamento de memória ao qual estava submetido, conseqüência da evolução da doença que o vitimou, o Mal de Alzheimer. Tendo a crer que as informações contidas em *Introdução ao Cinema Brasileiro* devem ser mais corretas, em vista da proximidade entre Alinor e Viany (que permitiria ao segundo a confirmação dos dados) e da época em que o livro foi lançado, quando a memória relacionada ao projeto provavelmente era então mais “recente”.

combinei tão bem essas quatro histórias...” Não sei se estava me enganando desde aquele momento até hoje, mas o fato é que eu prossegui.³⁸

Segundo Alinor, o filme não foi realizado porque a história “era muito séria para a época”, enfocando os problemas da cidade do Rio de Janeiro através de um repórter. “De repente, a cesta era uma boa ligação. O repórter acabava de fazer uma boa reportagem e... papel na cesta. A cesta era a ligação das histórias.”³⁹

Das quatro “histórias” mencionadas por Viany em *Introdução*, consegui identificar apenas duas prováveis matrizes. A primeira delas refere-se ao “Moleque Chatola”, nome de um personagem secundário do romance *Cangerão*, de Emil Farhat (1939), ao qual é dedicado um capítulo (“Chatola Não Agüentou”).⁴⁰ A segunda é o conto “O Homem e Seu Capote”, de Aníbal Machado (1940), publicado como “apêndice” do romance póstumo *João Ternura*.⁴¹

É pouco provável que o “episódio dramático” de autoria de Dias da Costa sobre um “compositor de talento” (tema que nos remeteria novamente à “linhagem” de *João Ninguém*), faça parte do livro de contos *Canção do Beco*, publicado em 1939.⁴² Quanto ao “trecho de romance inédito” de João Cordeiro, também nada pude apurar de concreto.⁴³

³⁸ AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro: 05 ago 1969.

³⁹ AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

⁴⁰ FARHAT, Emil. *Cangerão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1967, especialmente pp. 11-18.

⁴¹ MACHADO, Aníbal M. *João Ternura*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1968, especialmente pp. 202-206.

⁴² Dos contos publicados em *Canção do Beco* apenas um pareceu-me próximo da descrição feita por Alex Viany, assim mesmo de forma tangencial. Trata-se do conto *Chico Sabiá*, que narra uma história trágica ocorrida com o personagem-título. Recém-saído da prisão, Chico Sabiá procura reintegrar-se à sociedade. A certa altura, Dias da Costa descreve um “samba animado” no Engenho Velho, em que “as caboxas [sic] remexiam as ancas carnudas em frenesis espasmódicos, provocando desejos bárbaros.” Chico Sabiá, já bêbado, avista Joana, “escondendo tentações dentro do vestido novo de etamine e ramagens. E, uma hora depois, ele açoitava as cordas do violão, dizendo para ela, em sons, as palavras que a sua boca não sabia dizer”. É este o único momento no conto (como, aliás, em todo o livro) no qual um personagem toca algum instrumento musical. Seria este o conto a inspirar o “episódio dramático, focalizando um compositor de talento”? Nesse caso, o personagem de Chico Sabiá teria sofrido uma grande modificação, pois, apesar do apelido “Sabiá” (que nos remete mais a um cantor que a um compositor) nada indica que sua principal ocupação era compor música, nem os personagens secundários a ele se referem desse modo e a curta cena transcrita nessa nota também não nos autoriza a dizê-lo. Cf. COSTA, Dias da. *Canção do Beco*. Curitiba: Editora Rumo, 1939, pp. 146-147.

⁴³ João de Castro Cordeiro, nascido em 1905 em Salvador (BA), publicou apenas um romance, *Corja* (1934) e morreu ainda jovem, em 1938. O romance, com apresentação de Jorge Amado, possui, segundo este escritor, alguns traços autobiográficos. O protagonista, Policarpo Praxedes, nasce e se cria em Salvador, mas também viaja para o Rio, onde conhece a “vida mundana”. Uma hipótese longínqua é a de que Alinor Azevedo tenha se inspirado em alguma passagem desses capítulos que tratam da viagem de

Embora não possa ser aceita sem ressalvas, a escolha desses quatro escritores nos ajuda a delinear um determinado círculo de relações entre Alinor Azevedo e o meio intelectual e artístico ideologicamente afinado com os ideais comunistas e socialistas. Tanto Dias da Costa quanto João Cordeiro eram escritores muito ligados a Jorge Amado.⁴⁴ Amado, por sua vez, sempre esteve muito próximo do cinema, desde pelo menos 1933, quando Carmen Santos interessou-se em filmar seu segundo romance, *Cacau* (1933). Juntamente com Oscar Niemeyer, Jorge Amado participou ativamente na campanha financeira para a realização do documentário *24 Anos de Luta*, produzido pelo PCB e dirigido por Ruy Santos (1945).⁴⁵ Seu quinto romance, *Mar Morto* (1936), foi um dos projetos acalentados pela Atlântida; algumas externas chegaram a ser rodadas por Ruy Santos, mas o filme não foi realizado.⁴⁶ Quanto aos mineiros Emil Farhat e Aníbal Machado, ambos foram escritores que manifestaram tendências socialistas ou, pelo menos, de esquerda. O romance *Cangerão* é um exemplo bastante claro dessa postura.⁴⁷

Policarpo pelo Rio para elaborar um dos episódios de *Tumulto*. No entanto, *Corja* já havia sido publicado em 1934, portanto não poderia ser considerado um “romance inédito”, como indica Alex Viany. Cf. CORDEIRO, João. *Corja*. Rio de Janeiro: Calvino Filho, 1934. Cf. também COUTINHO, Afrânio & SOUZA, J. Galante. Verbete “João Cordeiro”. In: *Enciclopédia de Literatura Brasileira* (Vol. I). São Paulo: Global Editora. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL/ Academia Brasileira de Letras, 2000, p. 527.

⁴⁴ Dias da Costa e João Cordeiro iniciaram suas atividades literárias na Bahia em fins dos anos 1920, quando formaram com Edison Carneiro, Sosígenes Costa, Alves Ribeiro, Clóvis Amorim, Aydano do Couto Ferraz, José da Costa Andrade e Walter da Silveira, além do próprio Amado, a “Academia dos Rebeldes”, grupo literário liderado pelo poeta satírico e jornalista João Amado Pinheiro Viegas. Dias da Costa, Jorge Amado e Edison Carneiro chegaram a publicar juntos, em co-autoria, a novela *Lenita*, em 1929. Cf. ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *Jorge Amado: Política e Literatura*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1979, pp. 33-34.; MENEZES, Raimundo de. Verbete “Pinheiro Viegas”. In: *Dicionário Literário Brasileiro*. Rio de Janeiro: LTC, 1978, p. 702; VITOR, E. D’Almeida. “Silenciosamente Morreu Dias da Costa”. Publicado originalmente em *A Tarde*. Salvador, 21 jun 1979. In: COSTA, Dias da. *Dias da Costa Conta Estórias do Mirante dos Aflitos*. São Paulo: GRD/Brasília: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1980, p. xiv.

⁴⁵ SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996, p. 138.

⁴⁶ Cf. “Ruy Santos”. *Jornal do Cinema* (38). Rio de Janeiro: dez 1955, p. 39. Araken Campos Pereira Júnior indica 1948 como sendo a data das filmagens de *Mar Morto*, com direção de José Carlos Burle e interpretações de Maria Della Costa, Aguinaldo Camargo, Iracema Vitória, Sadi Cabral, Sandro Polonio e Dorival Caymmi, que também faria a música. Cf. PEREIRA JR., Araken Campos. *Cinema Brasileiro (1908-1978). Longa Metragem* (Vol I). Santos: Casa do Cinema Ltda., 1978, p. 167. Em 1948, a Atlântida finalmente adaptou um romance de Jorge Amado, *Terras do Sem Fim*, com o título de *Terra Violenta* (Eddie Bernoudy, 1948)

⁴⁷ No prefácio à 3a. edição do romance, em 1967, Emil Farhat afirmava, com a ambigüidade exigida pelo novo momento de ditadura militar, que “[...] hoje, como ontem, permanecemos fiéis aos nossos sonhos de justiça social. Mas hoje, como ontem, não admitimos que, para combater desequilíbrios econômicos e privilégios feudais ou desumanos, o povo tenha que perder sua liberdade.” Cf. FARHAT, Emil.

Cangerão, cit., p. xii. Sobre Aníbal Machado escrevia Otto Maria Carpeaux: “Não foi socialista dogmático; e a alta tolerância do seu espírito protegia-o contra as fatais injustiças da vida partidária. Mas ninguém duvidou jamais da sua fidelidade aos princípios de uma política humanitária.” Cf. CARPEAUX, Otto Maria. “Presença de Aníbal”. In: MACHADO, Aníbal M. *João Ternura*, cit., p. xxi.

Se o roteiro de *Tumulto* tivesse sido preservado, sua leitura (ou pelo menos a leitura das quatro histórias que inspiraram o projeto) seria de extrema validade para aquilatar a “ousadia” e a “pretensão” a que se referem Viany e Alinor, bem como nos possibilitaria desenhar, com traços mais nítidos, um dos projetos iniciais da Atlântida anteriores à realização de seu primeiro longa-metragem, *Moleque Tião*.

O capítulo “Chatola Não Agüentou”, extraído do romance *Cangerão*, e o conto “O Homem e Seu Capote” nos dão uma idéia, ainda que pálida, do que poderia ter sido o projeto de *Tumulto*.

Na abertura de *Cangerão*, há uma espécie de *nota explicativa* escrita por Emil Farhat sobre o que teria motivado o autor a escrever o romance:

Em Juiz de Fora estavam prendendo os meninos vagabundos que infestavam as pessoas distintas com pedidos, esmolando. A turma era grande, tão grande que daria para formar um batalhão de desgraçados. Rolavam pelas ruas aos grupos; de onde teriam vindo: de lares desfeitos, de amores anônimos?

Haviam brotado por aí, como vegetação do pântano social: sem raízes. Podia-se apenas adivinhar amontoadamente que eram restos humanos do cansaço das fábricas, ou bagaços de gente triturados entre pernas suadas dos eitos, que iam morrer bem perto da cidade de chaminés e motores. Produção da miséria que ousou amar, os moleques pagaram o pecado dos pais perdidos. Com o castigo de viver.⁴⁸

Cangerão é o nome do protagonista do romance de Emil Farhat, que narra a trajetória de um pária social, órfão de pai e de mãe criado solto pelas ruas das cidades mineiras de Juiz de Fora, Matias Barbosa e Bicas. Sempre à margem, passa a infância a fugir dos guardas municipais e, ainda adolescente, é explorado em diversos sub-empregos, nos quais dura pouco tempo, migrando de lugarejo em lugarejo, sem jamais conseguir alcançar um padrão que o possibilite viver com um mínimo de dignidade. A certa altura, chega a trabalhar como escravo em uma fazenda, mas resiste e foge. *Cangerão* frustra-se como homem, no trabalho e no amor, e suas experiências violentas o levam a criar um profundo sentimento de revolta contra toda e qualquer injustiça social.

⁴⁸ FARHAT, Emil. *Op. cit.*, p. xix.

O personagem Chatola é um de seus companheiros de infância. Filho de um velho carroceiro, Chatola também vive pelas ruas, fugindo da polícia e da fome que o atormenta. O segundo capítulo de *Cangerão*, que como foi dito intitula-se “Chatola Não Agüentou”, narra a humilhação que sofre esse personagem por ter roubado goiabas num dos sítios de um poderoso coronel. A notícia da prisão de Chatola espalha-se entre os seus companheiros moleques de rua: “[...] Chatola, filho do velho Machado, o menino Chatola, tinha roubado mesmo; não havia agüentado a barriga vazia, não sabia tentear com água.”⁴⁹

O castigo imposto ao garoto é cruel: além da prisão, Chatola é obrigado a andar pelas ruas carregando um saco de goiabas, acompanhado de um policial, a gritar seu feito como um pregão: “– Olha o ladrão de goiabas! Eu roubei goiabas do sítio!” Emil Farhat assim descreve a reação da população diante desse espetáculo:

Apareceu gente nas portas e janelas; e amontoou meninos pelas ruas. Uma chusma ia dando vaia em Chatola, e puxando os molambos dele. O coitado chorava, e os gritos saíam gaguejados, o soluço cortando a garganta.⁵⁰

Cangerão assiste a tudo de longe, revoltado com o espetáculo de covardia. Reage atirando uma pedra que vai atingir Talico, o filho do fazendeiro. Aproveitando o descuido do guarda, que corre para acudir o garoto ferido pela pedra, Chatola continua andando, até dobrar rapidamente a esquina e sumir carregando o saco de goiaba. “Os meninos de beira-rio ainda iriam comer as frutas que dormiram na cadeia”.⁵¹

Após esse episódio, Chatola foge da cidade, e só ao fim do romance o personagem volta a aparecer, muitos anos depois, reencontrando-se na rua com Cangerão: ainda fugindo da polícia, ainda coberto de trapos, ainda faminto.

Em uma resenha publicada na 3a. edição de *Cangerão*, Mário de Andrade elogia o aspecto de “documentário muito veemente do nível de vida social de certas regiões mineiras”, traçado a partir do “interessantíssimo personagem” Cangerão.⁵² Em seu “Prefácio da 3a. Edição”, Emil Farhat adverte que no romance o leitor irá encontrar “uma série de episódios quase crus. E reais, em sua maioria.” Este desejo de captar a

⁴⁹ FARHAT, Emil. *Op. cit.*, p. 14.

⁵⁰ FARHAT, Emil. *Op. cit.*, p. 14-6.

⁵¹ FARHAT, Emil. *Op. cit.*, p. 16.

⁵² ANDRADE, Mário de. “Cangerão”. In: FARHAT, Emil. *Op. cit.*, pp. xiii-xiv.

“dramaticidade desses fatos e dessas vidas” era, segundo o romancista, a expressão de uma revolta juvenil, “sem nenhuma malícia ou definição ideológica”.⁵³

Ganhador dos prêmios Lima Barreto e João Cordeiro (1940), *Cangerão* insere-se na perspectiva aberta pelo moderno romance realista brasileiro (Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo, Jorge Amado, entre outros), marcados, nas palavras de Alfredo Bosi, “pela rudeza, pela captação direta dos fatos, enfim por uma retomada do naturalismo, bastante funcional no plano da narração-documento que então prevalecia”.⁵⁴

Vale aqui relembrar o já citado depoimento de Nelson Pereira dos Santos dado a Alex Viany, em 1974, no qual a figura de Alinor Azevedo é relacionada à “herança da literatura dos anos 1930” e à “jogada da realidade brasileira”.⁵⁵ Um ano depois, em outubro de 1975, Nelson Pereira dos Santos concedeu uma entrevista ao *Diário de Notícias* em que explicava a razão de ter escolhido adaptar o livro *Tenda dos Milagres*, de Jorge Amado, para o cinema. Diz Nelson:

Escolhi “*Tenda...*” porque há uma relação com a literatura brasileira dos anos 30, que apresenta uma visão crítica da realidade tomando como herói o povo. [...] Desde a década de 40, quando a Atlântida filmou *Terra Violenta* (adaptação de *Terras do Sem Fim*), que Jorge vem influenciando o cinema brasileiro – e o carioca em particular – não só como autor, mas como intelectual com idéias circulando no meio do cinema. Aliás a Atlântida é conhecida hoje como produtora de chanchadas, mas começou com outra perspectiva. Filmes como *Também Somos Irmãos*, *Moleque Tião* tratam do problema racial, influenciados pela literatura da época.”⁵⁶

Além de Emil Farhat, o segundo autor apontado por Viany como escolhido para um dos episódios de *Tumulto* é Aníbal Machado, com seu conto “O Homem e Seu Capote”. Esse conto foi originalmente publicado no número 51 da *Revista Acadêmica*, em setembro de 1940. O conto constituiria um capítulo não aproveitado do romance

⁵³ FARHAT, Emil. *Op. cit.*, p. xi.

⁵⁴ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 436.

⁵⁵ SANTOS, Nelson Pereira dos. *Apud*. VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. AVELLAR, José Carlos (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, pp. 199-200.

⁵⁶ “O Povo Como Seu Próprio Modelo”. Entrevista com Nelson Pereira dos Santos. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: 12-13 out 1975.

João Ternura, de Aníbal Machado.⁵⁷ Seu autor exerceu grande influência no meio literário brasileiro dos anos 1940, extensiva ao cinema e ao teatro.⁵⁸

Em “O Homem e Seu Capote”, o protagonista é João Ternura, um jovem interiorano, “lírico e vulgar”, na definição de Aníbal Machado⁵⁹, que vive uma vida desocupada no Rio de Janeiro. Sua aparência é quase a de um indigente: botina furada, calça e camisa poídas. Apenas um objeto tinha a capacidade quase mágica de transformá-lo num cidadão respeitável: aquele “monumento de peles, cintos e botões” – o seu capote. Sob seu efeito, não era apenas a aparência do rapaz que sofria intensa modificação, mas todo o mundo ao redor. O grande prazer de João Ternura era tirá-lo do cabide, vesti-lo e andar com ele pelas ruas, bastando para tanto que fizesse, pelo menos, uns vinte e cinco graus, “limite máximo para o seu uniforme de felicidade”.

O conto nos leva a seguir o itinerário sem rumo certo de João Ternura em seu passeio matinal pelas ruas do Rio. Durante a perambulação do protagonista, sucedem-se ações rápidas, golpes de olhar, vai-e-vem de pedestres:

Quem é que vai caminhando agora, disposto, enérgico, feliz? É o cidadão João Ternura, o transeunte mais poderoso da rua, pelo menos o que veste o capote mais sensacional que se vê pela calçada. Não está fazendo frio? [...] Os que estão de paletó aberto querem fazer bonito, pois o frio é notório. E aquele sujeito de roupa branca?... Será possível?... Quer dizer que não está tão frio assim como se pensava... É capaz até de estar quente. [...] Mas então, para quê – se está fazendo calor –, aqueles dois sujeitos ainda embrulhados no sobretudo? Esse país é uma anarquia... [...]

Aí vem um que não traz capote. [...] Aí vêm outros: três sem sobretudo; outro, sem sobretudo; um de sobretudo; mais três, sem sobretudo...⁶⁰

À medida em que vai andando, o suor e o calor começam a tomar conta de Ternura e o capote se torna um fardo. Subitamente, decide se livrar dele:

⁵⁷ “Nota da Editora à 1a. Edição de *João Ternura*”. In: MACHADO, Aníbal. *Op. cit.*, p. xiv.

⁵⁸ Aníbal Monteiro Machado (1894-1968) foi eleito presidente da Associação Brasileira de Escritores em 1944, organizando no ano seguinte o I Congresso Brasileiro de Escritores. Em 1941, publica *O Cinema e Sua Influência na Vida Moderna*, conferência proferida no Instituto Brasil-Estados Unidos, Rio de Janeiro. Aníbal Machado foi ainda fundador do grupos teatrais Os Comediantes, Teatro Experimental do Negro, Teatro Popular Brasileiro e Tablado. Cf. “Obras do Autor” e “Nota da Editora (Mini-Perfil Biográfico de Aníbal M. Machado)”. In: MACHADO, Aníbal M. *Op. cit.*, p.vi e p. ix.

⁵⁹ “Nota da Editora (Mini-Perfil Biográfico de Aníbal M. Machado)”, cit., p. ix.

⁶⁰ MACHADO, Aníbal M. *Op. cit.*, p. 203-4.

Capote mesquinho, coisa envenenada... – Toma ele pra você, toma... – ofereceu-o a um motorneiro da Light. – pois então não aceita? É ótimo, está quase novo.

O motorneiro respondeu malcriadamente, não queria saber de brincadeiras. – Toma então pra você – disse a um pobre que não acreditou. Ofereceu-o também a um operário, que não o aceitou. Depois aos transeuntes em geral, como um maníaco. Ninguém queria saber do capote, e era incontestável que ainda estava bom.⁶¹

Ternura abandona o capote numa rua deserta: minutos depois, alguns moleques o devolvem, esperando gorjeta; pela segunda vez, tenta se livrar do sobretudo deixando-o num ladrilho à entrada de um sobrado, próximo a um corredor escuro. Mas uma criança que por ali brincava, ao ver “aquela massa escura” no fundo do corredor, pensa tratar-se de uma assombração e põe-se a gritar por socorro. Ternura é preso e “convidado” a ir até o Distrito para prestar declarações – ele e o capote, que será devidamente fotografado e periciado. Solto na manhã seguinte, Ternura volta para casa, carregando o capote que agora é alvo de seu “olhar de ódio”.

De volta ao seu quarto, suando muito, Ternura joga o sobretudo no catre e, livre de seu peso e de sua maldição, volta às ruas. O dia parece-lhe agora ainda mais claro e o ar mais leve. Ternura atravessa um jardim e, como sentisse sede, tira uma uva pendente num cacho exposto em uma quitanda. Põe-se a flunar pelas ruas, esmagando a saborosa uva em sua boca.

Que é que o iria atormentar agora que estava livre do capote? que já tinha vencido uma dificuldade? O fruteiro que lhe corre ao encalço?... Mas por que esse demônio a gritar assim dessa maneira, como se fosse para ele? [...] Rebentam gritos de protestos, milhares de dedos ao ar. Aquilo tudo por causa de um bago de uva?... Ouvem-se vozes no meio da confusão. – Que é do capote?... Ele tinha um capote... Ele furtou também um capote... Ladrão... Pega o ladrão!...⁶²

Em 1941, portanto bem antes do neo-realismo italiano, é certamente tentador imaginar como algumas características já presentes em “O Homem e Seu Capote”, se transpostas para a tela, teriam sido recebidas pela crítica cinematográfica da época, tais

⁶¹ MACHADO, Aníbal M. *Op. cit.*, p. 204-5.

⁶² MACHADO, Aníbal M. *Op. cit.*, p. 206.

como a deambulação do protagonista, o fio dramático mínimo, a simpatia de seu autor pelo drama humano do cotidiano, a galeria de personagens populares captadas em chave semi-documental e as ações que transcorrem, em sua maior parte, nas ruas ensolaradas e movimentadas do Rio de Janeiro.⁶³

II.4. DOIS FILMES CANÔNICOS: *MOLEQUE TIÃO* E *TUDO AZUL*

Chegamos ao ponto em que Alex Viany, em *Introdução ao Cinema Brasileiro*, irá situar *Moleque Tião* e *Tudo Azul*, os dois filmes roteirizados por Alinor Azevedo que integram o “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro”.

II.4.1. *Moleque Tião* (1943)

O longa de estréia de José Carlos Burle é apontado por Viany como “uma etapa de primeira importância na evolução do cinema brasileiro”.⁶⁴ O elogio decorre também do fato de ser a primeira produção de peso da Atlântida, empresa que interessa particularmente a Viany pelo seu viés industrialista.

De acordo com o autor, após o arquivamento de *Tumulto* Alinor Azevedo teve a idéia de “aproveitar não só o exemplo de *João Ninguém*, mas ainda um jovem ator do elenco da obra de Mesquitinha”. O “jovem ator” era um mineiro de Uberlândia chamado Sebastião Prata, que vinha construindo sua fama em cassinos, no teatro e no cinema com o pseudônimo de Grande Otelo.⁶⁵

Ao inspirar-se “na própria história do negro Otelo de Minas Gerais”, prossegue Viany, Alinor Azevedo terminou por elaborar, com Nelson Schultz, “um roteiro quase tão ousado quanto o do abandonado *Tumulto*”, pelo fato de *Moleque Tião* apresentar um intérprete negro como protagonista. Para o “produtor cabeçudo, que vai na onda do momento”, isso seria uma temeridade. Mas não era assim que pensavam “os homens da

⁶³ Em 1946, a mesma história seria adaptada para o cinema com o título de *Cem Garotas e Um Capote*, uma comédia com Mesquitinha, Catalano e Modesto de Souza. A direção coube a Milton Rodrigues (sob o pseudônimo de M. Falcão). Cf. Verbete “Milton Rodrigues”. In: MIRANDA, Luiz Felipe. *Dicionário de Cineastas Brasileiros*. São Paulo: Art Editora/Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 282-3; Cf. também PEREIRA JR., Araken Campos. *Op. cit.*, p. 159.

⁶⁴ VIANY, Alex. *Op. cit.*, p. 121.

⁶⁵ VIANY, Alex. *Op. cit.*, p. 120.

Atlântida” que buscavam fazer “um cinema bem brasileiro [e que], por ser bem brasileiro, sem dúvida alguma seria entusiasticamente recebido pelas platéias”.⁶⁶

Alex Viany dá a entender que *João Ninguém* teria influenciado Alinor Azevedo não só na escolha de Grande Otelo, como também na feitura do argumento. A filiação tem o intuito de fortalecer a idéia de continuidade do “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro”, mas o historiador não entra em detalhes sobre o que seria “bem brasileiro” em *Moleque Tião* e nem sobre o “exemplo” que *João Ninguém* teria fornecido a Alinor. De acordo com o texto de *Introdução ao Cinema Brasileiro*, o único elemento claro de ligação entre os dois filmes permanece sendo a escolha de Grande Otelo.⁶⁷

Um depoimento concedido por Otelo em 1982, joga algumas luzes sobre possíveis relações entre determinadas cenas e personagens de *João Ninguém* e de *Moleque Tião*.⁶⁸

Em *João Ninguém*, Otelo interpretava um “molequinho empregado de uma pensão”, enquanto o *compositor irreconhecido* era vivido por Mesquitinha.⁶⁹ A namorada de Mesquitinha, papel que coube a Antonia Marzulo, trabalha em uma casa de músicas. No dia do aniversário de sua namorada, Mesquitinha compõe uma música para ela. Tem a idéia de roubar uma rosa para enviar de presente junto com a música, mas é surpreendido pelo dono da chácara no momento em que tenta pular o muro. Ao ser apanhado, Mesquitinha passa rapidamente a rosa e a música para Grande Otelo, gritando para que o moleque fosse correndo entregar o presente à amada. Otelo parte então em desabalada carreira, mas é atropelado quando vai atravessar uma rua. A rosa e a música se perdem com o acidente. Mesquitinha acaba preso. A música que compôs, porém, é encontrada e gravada por um malandro mau-caráter. A composição faz um grande sucesso. Na prisão, Mesquitinha padece quando ouve no rádio a canção que fez para a namorada.

No mesmo depoimento, Otelo relembra que o seu personagem-título em *Moleque Tião* era o de um marmiteiro que também trabalhava em uma pensão. No entanto, “deixava a marmita para jogar figurinha com os outros moleques de rua”. Em

⁶⁶ VIANY, Alex. *Op. cit.*, pp. 120-1.

⁶⁷ O fato dos negativos e das cópias de *João Ninguém* e de *Moleque Tião* estarem desaparecidos torna difícil qualquer avaliação.

⁶⁸ OTELO, Grande. *Apud.* MELLO, Geísa. Entrevista com Grande Otelo. *Filme Cultura* (40). Ano XV. Rio de Janeiro: ago-out 1982, pp. 08-9.

⁶⁹ OTELO, Grande. *Apud.* MELLO, Geísa. Entrevista com Grande Otelo, cit.

um determinado momento, o pai de Zé Laranja, um de seus mais próximos amigos de rua, morre atropelado. Tião, nesse momento, diz para seu consternado companheiro: “Que é que tem ficar sem pai? Pai às vezes até atrapalha”.⁷⁰

Podemos nos perguntar que pontos em comum – fora a presença de Otelo – Viany provavelmente enxergava entre os filmes de Mesquitinha e de José Carlos Burle. Alguns deles podem ser intuídos: o personagem do *compositor irreconhecido*, se é principal em *João Ninguém*, também ocupa um lugar relevante, ainda que secundário, em *Moleque Tião*. Trata-se do pianista Olavo, vivido por Custódio Mesquita, o “protetor” de Tião.⁷¹ Embora contivessem canções e seqüências musicais, *João Ninguém* e *Moleque Tião* são apreciados pelo historiador por não se prenderem à fórmula comercial dos filmes carnavalescos, muito embora as duas empresas que os produziram, respectivamente a Sonofilmes e a Atlântida, estivessem ligadas ao gênero. Uma certa filiação à comédia dramática romântica, temperada por traços mais explicitamente melodramáticos – a julgar pelas duas cenas narradas por Otelo –, parecem também ter sido comuns aos trabalhos de Mesquitinha e de Burle, e tais elementos não são distantes do próprio filme realizado por Viany em 1953, *Agulha no Palheiro*, por sinal, como já vimos, pertencente à mesma *linhagem* de *João Ninguém* e de *Moleque Tião*. É também provável que a caracterização de um Rio de Janeiro urbano e suburbano devesse estar presente com alguma riqueza de detalhes tanto em *João Ninguém* quanto em *Moleque Tião*, e já vimos o quanto a representação de “acontecimentos mais ou menos legítimos do Rio de Janeiro”⁷² era valorizada por Viany na constituição de seu “programa estético e temático”.

Por fim, um outro dado não explicitado em *Introdução ao Cinema Brasileiro* mas que também aproxima *João Ninguém* de *Moleque Tião*, é o caráter de *exceção* que ambos assumem dentro da leitura histórica de Viany: o filme de Mesquitinha foge à rotina da Sonofilmes (inclusive – mas não só – por introduzir algumas inovações técnicas, como a mencionada seqüência colorida do sonho); apesar disso, sua “lição” não foi “imediatamente seguida”.

⁷⁰ OTELO, Grande. *Apud.* MELLO, Geísa. Entrevista com Grande Otelo, cit.

⁷¹ Cf. BURLE, José Carlos. Depoimento a João Carlos Rodrigues sobre os filmes *Moleque Tião* e *Também Somos Irmãos*. *Filme Cultura* (40), ano XV. Rio de Janeiro: ago-out 1982, p. 10; “Do Cidadão Kane ao Moleque Tião”. *Carioca*. Rio de Janeiro: maio 1943. Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

⁷² VIANY, Alex. “Cinema Carioca: Tentativas e Perspectivas”, cit.

II.4.2. Tudo Azul (1952)

Em *Introdução ao Cinema Brasileiro*, Alex Viany classifica *Tudo Azul* como “o mais apreciável dos filmusicarnavalescos até hoje produzidos”, embora o “carnaval” desfigurasse uma história que havia sido escrita para ser “uma gostosa observação do cotidiano, as travessuras e os sonhos de um modesto escriturário dominado pelo micróbio do samba mas atormentado pelos mais corriqueiros problemas domésticos e profissionais”. Alex Viany informa, ainda, que muitas seqüências do roteiro original de Alinor Azevedo, intitulado *Mar de Rosas*, precisaram ser sacrificadas, para que coubessem os números carnavalescos, “alguns encenados até com certo gosto.”⁷³

O historiador não usa, a propósito de *Tudo Azul*, o termo *chanchada* e é provável que o sentido dado à palavra “filmusicarnavalesco”, no caso, não fosse o mesmo. No entanto, o espectro da chanchada se esboça quando Viany faz a seguinte diferenciação: “o resultado [de *Tudo Azul*] foi apenas um simpático *musicarnavalesco*, quando o roteiro prometia uma *comédia musical carioca*, cheia de carinho e ironia, que bem poderia ter marcado época no desenvolvimento temático de nosso cinema.”⁷⁴ [grifos meus] Ou seja, “musicarnavalesco” e “comédia musical” não estão em um mesmo pé de igualdade. No entanto, prossegue Viany,

[...] *Tudo Azul*, que seguia o rumo apontado em *Favela [dos Meus Amores]*, *João Ninguém* e *Moleque Tião*, imediatamente inspirou outra comédia carioca, *Agulha no Palheiro*, a derradeira produção de [Moacyr] Fenelon, escrita e dirigida por Alex Viany.⁷⁵

Agulha no Palheiro é definido como um prolongamento direto de *Tudo Azul* na medida em que apresenta “uns poucos achados de observação e dialogação tipicamente cariocas”.⁷⁶

A presença de Moacyr Fenelon em *Tudo Azul* e em *Agulha no Palheiro* une os dois filmes em torno de uma produtora de pequeno porte não mencionada por Viany, mas que foi a responsável pelos duas realizações, a Flama Produtora Cinematográfica, de Rubens Berardo Carneiro e Fenelon.

⁷³ VIANY, Alex. *Op. cit.*, p. 166.

⁷⁴ VIANY, Alex. *Op. cit.*, p. 166.

⁷⁵ VIANY, Alex. *Op. cit.*, p. 166.

⁷⁶ VIANY, Alex. *Op. cit.*, p. 166.

Ao fazer o elogio a *Tudo Azul*, Alex Viany volta a trabalhar com o gênero da comédia musical carnavalesca. Reconhecendo que “mesmo nos mais despreziosos e desleixados filmusicais e chanchadas musicais poderão ser encontrados elementos valiosos para a formação do núcleo de um gênero popular-brasileiro”, Viany cita o exemplo de *Tudo Azul* que, nesse sentido, exibiria “preciosos ensinamentos”.⁷⁷ O autor faz questão de assinalar que *Tudo Azul* foi o último filme que Moacyr Fenelon dirigiu, tendo sido escrito por Alinor Azevedo. A menção ao nome de Alinor, que recebe um destaque comparável ao conferido à direção, é muito significativa, pois todo o elogio feito a *Tudo Azul* na verdade decorre não do filme em si, de sua *mise-en-scène*, mas sobretudo do *roteiro* de Alinor.

Moleque Tião e *Tudo Azul* apontam para as duas vertentes principais do *cinema carioca* tal como construído por Viany, isto é, o filme “sério”, que busca a expressão de um certo *realismo* – caso de *Moleque Tião* – e o filme de “carnaval”, também denominado de *chanchada* ou também de *filmusicarnavalesco* – caso de *Tudo Azul*.

Os dois próximos capítulos examinam de forma mais detalhada esses dois filmes, já que é sobretudo a partir deles que o trabalho de Alinor Azevedo será situado na historiografia clássica.

⁷⁷ VIANY, Alex. *Op. cit.*, pp. 165-6.

CAPÍTULO III

“O ROMANCE DO PRETINHO QUE JÁ NASCEU ARTISTA”¹

III.1. O MOLEQUE IMAGINÁRIO

Não sabemos quando as cópias e o negativo de *Moleque Tião* foram considerados definitivamente perdidos. É provável que tenham sido vítimas do incêndio de novembro de 1952, que atingiu os estúdios da Atlântida.² De qualquer maneira, o filme é hoje dado como perdido e não há qualquer informação precisa que indique a existência de fragmentos ou de uma cópia em posse de algum arquivo privado ou público.

Assim como não há vestígios desse primeiro longa-metragem da Atlântida, também não foram encontrados, até o presente momento, cópias ou fragmentos do roteiro escrito por Alinor Azevedo e Nelson Schultz. A história de *Moleque Tião* pode ser apenas *deduzida* de depoimentos (de José Carlos Burle, Alinor Azevedo e Grande Otelo) e de crônicas e reportagens publicadas na imprensa quando das filmagens e do lançamento do filme no Rio de Janeiro e em São Paulo. Outra fonte útil de pesquisa é o livro de Roberto Moura sobre Grande Otelo, no qual o autor tenta reconstruir, com base nos depoimentos de Burle e de Otelo, a linha principal da ação de *Moleque Tião*.³

Dentre as pessoas que participaram das filmagens de *Moleque Tião*, localizei apenas um nome dos que constam do elenco. O hoje radialista e advogado Gerdal dos Santos trabalhou em uma única cena de *Moleque Tião*, interpretando um dos garotos de rua que joga cartas numa calçada e que foge quando a polícia subitamente aparece para prendê-los. Em 1943, Gerdal contava seus treze anos de idade. As longínquas e afetuosas lembranças que ele carrega referentes ao filme, concentram-se na cena da qual participou e em alguns detalhes curiosos das filmagens e da Atlântida. É este, em síntese, o depoimento de Gerdal dos Santos:

¹ Frase promocional do filme *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943).

² AUGUSTO, Sérgio. *Este Mundo É Um Pandeiro – A Chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 121-2.

³ Cf. MOURA, Roberto. *Grande Othelo: Um Artista Genial*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1996 pp. 47-8.

De 1942 a 1944 eu fiz na Rádio Tupi o programa “A Hora do Guri” e era ator-mirim nas radionovelas. O Boaventura, um rapaz que trabalhava conosco e era uma espécie de irmão por afinidade do Grande Otelo, nos chamou para fazer um filme na Atlântida. Quando eu entrei na Atlântida pela primeira vez, li aquele dístico no estúdio que dizia assim: “Existe um dever de patriotismo em apoiar o cinema do Brasil!”. [...] A cena era numa esquina, uma calçada, eu me lembro que era uma ladeira... Eu era um moleque de rua. Nós éramos moleques. Eu era o menor, um dos menores, ali. E o Otelo via o jogo, tinha que entregar a marmita, bota a marmita do lado e começa a jogar com a molecada. E nisso que ele está lá jogando, o cachorro mete o focinho, derruba a marmita e come toda a comida. O cinema todo rindo, aquilo foi uma gargalhada no cinema, eu me lembro disso. Vem a polícia, nós corremos... Jogar na rua era crime, era malandragem. Eu me lembro quando a polícia corria atrás de malandro, hoje não, hoje ’tá liberado, tem os “pontos”. [...] Otelo falava muito nesse filme, que era a história dele, da vida dele. Foi filmado com esse sentido: a vida do Grande Otelo. Foi assim que eu estreei no cinema brasileiro.⁴

Vimos que em *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1959), Alex Viany define o longa de estréia da Atlântida como “uma etapa de primeira importância na evolução do cinema brasileiro”.⁵ Quatro anos depois, Glauber Rocha enxergaria em *Moleque Tião*, *Agulha no Palheiro* e *Amei Um Bicheiro*, a “segunda pedra de toque” que originaria o cinema novo, depois de Humberto Mauro e do ciclo de Cataguases.⁶ Já no seu “Panorama do Cinema Brasileiro: 1886/1966”, Paulo Emílio Salles Gomes aponta *Moleque Tião* como o filme que “deu o tom” das primeiras produções da Atlântida, a “companhia de maior importância” do cinema brasileiro durante os anos 1940, até a criação da Vera Cruz no último ano daquela década. O “tom” ao qual se refere Paulo Emílio aproxima-se dos valores defendidos por Viany e Rocha: não só em *Moleque*

⁴ SANTOS, Gerdal dos. Entrevista concedida ao autor. Rio de Janeiro: 8 fev 2006. Gerdal dos Santos ainda participou como ator-mirim de outros três filmes: *Romance de Um Mordedor* (José Carlos Burle, 1944), *Gol da Vitória* (José Carlos Burle, 1945) e *Sob a Luz do Meu Bairro* (Moacyr Fenelon, 1946). Cf. PEREIRA JR., Araken Campos. *Cinema Brasileiro (1908-1978). Longa Metragem* (Vol I). Santos: Casa do Cinema Ltda., 1978, pp. 153, 155, 157 e 161-2.

⁵ VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959, p.121.

⁶ ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 80.

Tião mas também nos primeiros filmes da Atlântida haveria a “procura de temas brasileiros e relativo cuidado na fatura dos trabalhos”.⁷

III.2. “O GRANDE OTHELO NÃO TEM CULPA”

Em seu capítulo para a *História do Cinema Brasileiro*, João Luiz Vieira informa que o roteiro de *Moleque Tião* foi inspirado em uma reportagem publicada na revista *Diretrizes*.⁸ A reportagem, na verdade uma ampla entrevista com Grande Otelo, intitulava-se “O Grande Othelo Não Tem Culpa” e foi publicada em 03 de abril de 1941, cinco meses antes da fundação da Atlântida.⁹ Em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som, Alinor Azevedo relembra os primeiros encontros com Otelo, logo após ter tido a idéia de adaptar a reportagem para um roteiro de longa-metragem. Na companhia de Cilinha, que na época era sua noiva, Alinor foi encontrar com Otelo em um cassino, provavelmente o Cassino da Urca.

O Otelo nos levou para um daqueles bares de Copacabana. [...] Tomamos ali um refresco, ou sorvete, ou coisa equivalente, e conversamos até de madrugada. Daí saiu *Moleque Tião*. Eu fui para casa, na garagem, com uma máquina de escrever – parecia que foi aquela que o padre inventou – parecia uma maxambomba enorme. Mas ali saiu *Moleque Tião*. E saiu com uma facilidade plena. Eu mesmo me admirava como aquilo saía tão levemente. A reportagem da *Diretrizes* foi a grande base. [...] Para mim, foi o melhor filme que eu fiz até hoje. Eu não me lembro de outro melhor.¹⁰

Embora tenha sido “a grande base”, a reportagem de *Diretrizes* não foi a única matriz. Alinor também aproveitou um outro roteiro inédito de sua autoria, intitulado *Canção do Beco*, que contava as histórias de um certo número de moradores pobres às

⁷ GOMES, Paulo Emílio Salles. “Panorama do Cinema Brasileiro: 1896/1966”. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1980, p. 73.

⁸ VIEIRA, João Luiz. “Módulo 4: A Chanchada e o Cinema Carioca (1930-1955)”. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, pp. 154-5.

⁹ “O Grande Othelo Não Tem Culpa”. *Diretrizes*. Rio de Janeiro: 03 abr 1941, pp. 12-3 e 16.

¹⁰ A participação de Alinor Azevedo em *Moleque Tião* não foi apenas como argumentista e co-roteirista; ele afirma também ter exercido uma espécie de assistência de direção: “Comecei batendo claquete. Mas depois eu parava a claquete e falava umas coisas para o [José Carlos] Burle. Acabei auxiliando um pouco. Otelo também auxiliou.” AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro: 05 ago 1969.

voltas com um despejo.¹¹ De acordo com o depoimento de Alinor ao MIS, a estrutura de *Canção do Beco* era bastante livre, sem uma linha rígida de acontecimentos a guiar a sucessão de seqüências:

Era uma coisa moderna, que hoje poderia ser feita. Depois disso, eu vi histórias estruturadas assim. Era um beco muito pobre e eu pegava a vida dos moradores. E intercalava uma vida com a outra. Tinha o Zé Laranja, o Otelo. Intercalando as cenas assim, eu ia tecendo uma colcha de retalhos. Tenho a impressão de que isso ainda é válido hoje.¹²

Moleque Tião deve ter sido o primeiro filme no qual Alinor Azevedo encaixaria elementos tirados do roteiro de *Canção do Beco*. A suposição decorre do fato de que o roteirista, em diversas outras ocasiões, serviu-se de cenas e personagens desse roteiro inédito, sempre que se via com dificuldades para avançar no desenvolvimento de algum argumento encomendado. O resultado é que *Canção do Beco* encontra-se “espalhado” em diversos outros filmes nos quais Alinor Azevedo trabalhou como roteirista. Ele próprio confessaria esse procedimento a Alex Viany, numa entrevista de 1960:

Com o passar do tempo e a convicção crescente de que jamais conseguiria levar aquele roteiro à tela [Alinor refere-se à *Canção do Beco*], fui me servindo dele, aos pedaços, espalhando tipos e situações em diversos outros filmes que escrevi. [...] Em *Moleque Tião*, a morte do laranjeiro, tirada daquela história do despejo [se] bem realizada – e não se trata aqui de culpar o diretor – eu não hesitaria hoje em considerá-la clássica.¹³

Voltando à extensa reportagem publicada em *Diretrizes*, “O Grande Othelo Não Tem Culpa”, trata-se de um documento precioso que permite avaliar uma das fontes principais a partir da qual Alinor Azevedo elaborou, com Nelson Schultz, o roteiro de *Moleque Tião*.

¹¹ Embora homônimo, não é possível afirmar com certeza se o roteiro era ou não uma livre adaptação do conto de Dias da Costa que também dá nome ao livro, já citado no capítulo anterior. Cf. COSTA, Dias da. *Canção do Beco*. Curitiba: Editora Rumo, 1939 e AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

¹² AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

¹³ VIANY, Alex. “Operação (Anti-) Chanchada. Depois de 18 Anos Alinor Azevedo Chega à Tela com ‘Passarinho’ ”. *Shopping News*. Rio de Janeiro: 27 mar. 1960. Não encontrei cópia ou qualquer fragmento do roteiro de *Canção do Beco*.

Dividida como um texto teatral, isto é, em *atos* e *quadros* devidamente titulados, a reportagem segue o padrão do estilo jornalístico usado pelas revistas da época: o uso de travessões para o diálogo entre o entrevistado e o repórter, bem como as observações do segundo feitas quase sempre em primeira pessoa, conferindo à pretensa objetividade documental um tom de ficção literária.¹⁴

São ao todo dois “atos”, o primeiro composto por cinco “quadros” e o segundo por quatro “quadros”. Os dois “atos” são divididos por um “intervalo musical”. Duas espécies de epílogo, que não se encaixam na estrutura geral de “atos” e “quadros”, encerram a reportagem-entrevista.

O “primeiro ato” é simultaneamente o “primeiro quadro”, e intitula-se “Quadro Regional”. Serve como uma primeira aproximação entre Sebastião de Souza Prata (ou melhor, Grande Otelo) e o leitor, sempre mediada pela forte presença do repórter como narrador. Nesse “quadro”, Otelo relata um episódio trágico de sua adolescência, a tentativa de suicídio em São Paulo. O entrevistado define-se como “heterogêneo”, capaz de se adaptar às diversas circunstâncias de sua vida “curta de anos, mas longa de experiências”. E começa a contar sua trajetória desde o nascimento na roça, filho de um “peão de uma fazenda em Minas Gerais” com uma “tecedeira”. Com a morte do pai, a mãe de Otelo se muda para Uberlândia (que na época se chamava São Pedro de Uberabinha) e começa a trabalhar como cozinheira. Vivendo “entre a cozinha e a rua”, Otelo se define como uma criança saliente. O “quadro” se encerra com a entrada de Otelo na Escola Pública, onde foi mau aluno. “Já estava no fim do primeiro ano quando surgiu um ‘mambembe’ na cidade.”

O “segundo quadro” recebe o nome de “O Mouro de Veneza” e nele Otelo narra como entrou em contato com a companhia teatral recém-chegada à Uberlândia, primeiro como vendedor de balas, depois apresentando-se corajosamente ao diretor da companhia, Manoel Gonçalves. Conta ainda como recebeu o nome artístico de Otelo, dado pela cantora e estrela da companhia Abigail Parecis e, por fim, como acabou sendo confiado pela mãe a Manoel Gonçalves, após autorização da Justiça.

¹⁴ A reportagem não está assinada, mas João Luiz Vieira credita a sua autoria a Samuel Wainer e Joel Silveira. Cf. VIEIRA, João Luiz. “Módulo 4: A Chanchada e o Cinema Carioca (1930-1955)”. In: RAMOS, Fernão (org.). *Op. cit.*, pp. 154-5.

“Looping-the-Looping” é o título do “terceiro quadro”. Otelo viaja com a companhia de seu agora tutor Manoel Gonçalves por São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro. Em São Paulo, apresenta-se de casaca e cartola na primeira Companhia Negra de Revistas. No Rio, trabalha no Cinema Central fazendo números de variedade. Segue com a companhia de “Seu Manoel” para o Norte e Nordeste, mas é “adotado” pela esposa do tutor em Vitória, voltando com ela para São Paulo. Otelo conta então, com certo pesar, o período em que se tornou “menino fujão”, andando pelas ruas de São Paulo “ao Deus dará”. Termina num Abrigo de Menores, onde ao menos tinha cama, cobertor e comida. Lá, exhibe seu talento de artista e conquista a amizade dos companheiros de Abrigo e até mesmo do Juiz de Menores.

O “quarto quadro” intitula-se “O Queridinho da Família”. Otelo, chamado ao gabinete do diretor do Abrigo, conhece a sua futura tutora, a senhora Maria Eugênia de Queiroz, esposa de Antonio de Queiroz, pertencente à alta sociedade paulistana. Ela pretendia levá-lo para trabalhar na cozinha. Otelo aceita e, ali mesmo, no gabinete do diretor, canta várias músicas, despertando enorme simpatia. Levado à casa dos Queiroz, “um palacete na rua Veridiana”, Otelo conquista o seu novo tutor, cantando para ele várias músicas. De empregado de cozinha, Otelo passa a ser o “queridinho da família”.

No quinto e último “quadro” desse “primeiro ato”, “Os Gran-Finos Pedem Bis”, Grande Otelo conta como se tornou “um menino rico, igualzinho aos outros”, ao entrar para a escola e completar o curso primário. Nas recepções organizadas pela família Queiroz, Otelo entusiasma os “gran-finos”, cantando para os convidados com o uniforme do colégio. Dona Maria Eugênia resolve levar o garoto à Rádio Educadora de São Paulo, onde Otelo canta e faz sucesso, sendo logo em seguida convidado pelo diretor da estação para cantar num programa infantil, ganhando oitenta mil-réis por mês.

Há então um “intervalo musical” na entrevista, durante o qual Grande Otelo apresenta-se no palco. O repórter procura descrever a atuação inspirada do artista, bem como o efeito que ele provoca na platéia:

Como se um demônio de alegria tivesse saltado subitamente no meio do salão, espoucam gargalhadas por todos os lados. [...] Os espectadores ficam presos àquele descomunal par de beijos que aumentam cada vez mais, àqueles dois círculos alvínegros que fazem as vezes de olhos, àquela voz que se quebra nos mais diversos tons, àquele esquisito corpo que assume as mais diversas poses. As louras e estereotipadas

girls desaparecem da lembrança da gente, as lânguidas vozes de lânguidas cantoras perdem-se no espaço, e o Grande Othelo domina. Domina com o absolutismo que causaria inveja a qualquer um dos mais truculentos ditadores.¹⁵

Em sua apresentação, Otelo faz a imitação de astros internacionais de sucesso da época, tais como Pedro Vargas, Jean Sablon e Luciene Boyer. As luzes se acendem, a platéia irrompe em aplausos, o palco se enche novamente de bailarinos e bailarinas. Tem início o “segundo ato” da trajetória de Grande Otelo.

O “segundo ato” é intitulado “No Mundo, Outra Vez!”. Otelo decide deixar a família Queiroz com o firme propósito de entrar definitivamente para o teatro. Para tanto, escolhe um novo tutor, o artista Miguel Max, mas não se dá bem com ele. Almejando o Rio de Janeiro, resolve procurar o Juizado de Menores para adquirir independência. O Juiz nega e Otelo escolhe outro tutor: o cenógrafo Rubens de Assis. Durante uma temporada da companhia de revistas de Jardel Jércolis em São Paulo, Otelo vai procurá-lo. O empresário o incentiva e pede para vê-lo novamente ao fim da temporada, mas como ela ainda demoraria para acabar, Otelo ingressa em um grupo teatral “mambembe”, estrelado pela sambista Zaira Cavalcanti, partindo para o interior paulista.

O “primeiro quadro” do “segundo ato”, que se intitula “Vida de Artista”, narra as peripécias vividas por Grande Otelo a partir do momento em que ele sabe, pelos jornais, que a companhia de Jardel Jércolis dava seus últimos espetáculos em São Paulo. Encontrando-se numa cidade do interior de São Paulo juntamente com a companhia estrelada por Zaira Cavalcanti, decide fugir para a capital paulista. Sem dinheiro, o garoto viaja de carona, hospeda-se em um hotel de graça e consegue com um delegado de Polícia autorização para viajar para São Paulo. Lá chegando, Otelo enfim é contratado por Jardel Jércolis, com um salário de trezentos mil-réis por mês. Contudo, a companhia viaja para Rio, São Paulo, Curitiba e Porto Alegre e Otelo não consegue uma chance para se apresentar. Conta ao repórter que nas rodas teatrais passava como um varredor “ou coisa que o valha”. Mas a oportunidade para ir à forra não demora a chegar.

¹⁵ “O Grande Othelo Não Tem Culpa”, cit., p. 12-3.

O “segundo quadro” intitula-se “Montevidéo, Buenos Aires, Lisboa, Barcelona, Rio”. Grande Otelo conta como se vingou da indiferença que vinha sofrendo na Companhia de Jardel Jércolis: convidado por um pianista para se apresentar em um programa especial de rádio, em Porto Alegre, Otelo aceita sem pedir permissão ao seu empresário. Após a apresentação, dirige-se com o pianista para a Confeitaria Colombo, no centro da capital gaúcha e lá faz alguns números, causando grande sensação. Jardel Jércolis irrita-se com a atitude de Otelo e pensa em despedi-lo, o que não ocorre. Otelo acaba estreando em Porto Alegre, com a peça *Ensaio Geral*, em dupla com Nair Farias. Em seguida, percorre diversas cidades do interior do Rio Grande do Sul, indo depois para Montevidéo e Buenos Aires. Otelo orgulha-se: “Virei artista internacional da noite para o dia”. De volta para o Rio, a Companhia de Jardel Jércolis permanece paralisada por meses, durante os quais Otelo fica “perdido pelas ruas da cidade”. Conhece a favela, sobe o morro e frequenta sambas e batucadas. Enfim, a Companhia estréia no Teatro João Caetano com a peça *Goal* [1935], numa temporada fracassada. Ainda assim, Jardel Jércolis leva a Companhia para a Europa, e Otelo viaja e se apresenta em Portugal e na Espanha, após o quê retorna ao Rio de Janeiro.

O “terceiro quadro” tem o título de “Miséria Não Envergonha Ninguém” e é um pouco mais extenso que os demais. Otelo deixa a Companhia de Jardel Jércolis por algum tempo e faz uma pequena temporada com Mesquitinha, participando ainda do filme *João Ninguém*.¹⁶ O grande cômico é definido ao repórter por Otelo como “o único homem no mundo capaz de substituir Carlitos”. Depois de *João Ninguém*, Otelo vive novamente uma fase difícil: sem emprego, recusando-se a procurar Jardel Jércolis, passa fome por uns dois ou três meses. Mas o antigo empresário volta a socorrê-lo e Otelo ingressa em um espetáculo, cantando “Tabuleiro da Baiana” com Déo Maia.¹⁷ Volta a excursionar em Montevidéu e Buenos Aires. Retornando ao Rio, desliga-se outra vez da Companhia de Jardel. Desfeita a dupla com Déo Maia, Otelo vê-se sozinho, trabalhando esporadicamente e voltando a enfrentar a miséria. É nesse momento que Joracy Camargo e um antigo tutor, o cenógrafo Rubens de Assis, o convidam para integrar o elenco de *Casa Grande e Senzala*. Otelo é chamado para uma outra companhia de teatro de revistas e Joracy Camargo o cede generosamente. Mas “um caso particular” o obriga

¹⁶ *João Ninguém* (Mesquitinha, 1937).

¹⁷ Espetáculo *No Taboleiro da Bahiana*, levado ao Teatro Carlos Gomes em 1937 pela Cia. Jardel Jércolis. Roteiro de Jardel Jércolis e Nestor Tangerini.

a voltar às pressas para o Rio: a mulher com quem Otelo vivia, num modesto bangalô na Rua do Riachuelo, Lapa, abandona a casa inexplicavelmente. Contudo, após ter voltado ao Rio, nova oportunidade surge para Otelo: “acontece” Josephine Baker.

“Boneca de Pixe” [*sic*], título do “quarto quadro”, dá conta dos percalços vividos por Grande Otelo em sua volta ao Rio de Janeiro, desempregado e “desmoralizado”. Contudo, depois de alguns meses de miséria, Otelo tem nova chance na peça *Futebol em Família*¹⁸, na qual contracena com nomes do porte de Jayme Costa e Itala Ferreira. Mas o dinheiro é curto e Otelo volta aos bancos da Praça Paris. Certo dia, lê nos jornais que a cantora norte-americana Josephine Baker pretendia interpretar músicas brasileiras. Otelo procura o compositor Luis Peixoto e propõe cantar “Boneca de Pixe” com Josephine. Peixoto aceita, intermedia o encontro e a dupla com Josephine proporciona novo impulso à carreira de Grande Otelo, que consegue um “excelente contrato” com emprego garantido por três anos.

A reportagem aproxima-se do fim, e o primeiro dos dois “epílogos” recebe o nome algo apoteótico de “Final Com Toda a Companhia”. Há, porém, um acento melodramático nas confissões finais de Grande Otelo. Ele declara-se um “artista como outro qualquer”, apenas com “uma vida mais ou menos acidentada”. Poderia ter sido advogado, não quis: o seu “destino” era o teatro. Durante muito tempo, acreditara que sua “sina” era fazer rir. Mas naquele momento de sua vida Otelo pensava diferente, e sua “maior ambição” era interpretar um “papel sério”, que fizesse o público chorar. Cita como exemplos Mickey Rooney em *Com os Braços Abertos*¹⁹ e Jackie Cooper em *O Campeão*.²⁰ Por fim, Otelo faz outra revelação: pretendia ir buscar a mãe, para que ela pudesse morar com ele. Informa que seu irmão ainda morava em Uberlândia, onde era tipógrafo de um jornal. Seu irmão e Dona Maria Eugênia de Queiroz, a antiga madrinha, são as únicas pessoas que lhe escrevem. Otelo declara, não sabemos bem se em tom de ironia ou de lamento: “Acho que sou o único artista de rádio que não recebe cartas de fãs”.

O segundo “epílogo”, que de fato encerra a reportagem, intitula-se “*Diretrizes Faz Uma Aposto Com o Grande Othelo*”. Seu ponto de partida é a dúvida que a última

¹⁸ A reportagem fala em “peça”, mas na verdade trata-se do filme de Rui Costa baseado na peça de António Faro, 1939.

¹⁹ *Com os Braços Abertos* (*Boys Town*, Norman Taurog, 1938).

²⁰ *O Campeão* (*The Champ*, King Vidor, 1931).

declaração do astro deixa ao entrevistador: por que ele não recebia cartas de fãs? O repórter se pergunta: “Seria ele um fracasso radiofônico? Seria sua voz insuficiente, quando não acompanhada pelo gesto [...]?” Otelo não se considera um “fracassado no rádio”, se diz satisfeito em fazer a platéia rir mas insiste no desejo que tem em interpretar papéis sérios que fizessem o público chorar. Uma aposta é feita entre o repórter e Otelo: se ele tinha tanta confiança em sua “capacidade de dramatização”, por que não experimentava a reação dos presentes ali mesmo, na hora em que entrasse novamente no palco para o seu segundo número? Otelo aceita o desafio, arriscando-se a pagar uma multa da direção artística do cassino, caso houvesse vaias. A hora do segundo show aproxima-se. O número de Otelo é uma paródia do tango “Mano a Mano”. Otelo entra no palco e é, como sempre, recebido a gargalhadas. Segue a reportagem até o seu encerramento:

A orquestra deu os primeiros acordes, quando o maestro sentiu que algo de estranho se passava. Othelo cantava diferente. E um impressionante silêncio estabeleceu-se no salão. O negro cantava cada vez mais comovido, cada vez mais trágico [...]. Sua voz inundava o salão de lamúrias verdadeiras, em seus olhos brilhavam lágrimas. Ninguém riu, ninguém o perturbou com gargalhadas que em outros momentos se comunicavam a todo o público. E quando ele terminou de cantar, uma enorme salva de palmas o saudou. As melhores palmas que o Grande Othelo já ganhara em sua vida de artista.²¹

Como se pode notar, a reportagem de *Diretrizes* é uma narrativa repleta de reviravoltas, sub-tramas, *flash-backs* e lances melodramáticos, contando ainda com diversos números musicais descritos ou apenas sugeridos pelo repórter, a partir do inspirado depoimento de Otelo.

Além da menção a *João Ninguém* (Mesquitinha, 1937), que nos remete ao “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro” de Alex Viany²², há uma passagem digna de nota, que não deve ter sido menosprezada por Alinor Azevedo: trata-se da insistência de Otelo em se apresentar como um ator dramático, que não só pode “fazer rir” como também pode “fazer chorar”.

²¹ “O Grande Othelo Não Tem Culpa”, cit., p. 16.

²² VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*, cit., p. 99-100.

Vale aqui lembrar da dicotomia “teatro sério/teatro para rir” e sua pregnância na questão da legitimação da “arte” no meio teatral (e também cinematográfico) dos anos 1940.²³ Na reportagem de *Diretrizes*, a afirmação de Otelo como um verdadeiro “artista”, ganhando as “melhores palmas” de sua vida, se dá no momento em que ele encarna o drama, e não a comédia. Por outro lado, é provável que este tenha sido o objetivo buscado por Alinor Azevedo, Nelson Schultz e José Carlos Burle ao realizarem *Moleque Tião*: fazer do primeiro filme da Atlântida uma *comédia dramática*, ou seja, um filme de *apelo popular com qualidade artística*.

III.3. DAS PÁGINAS DE DIRETRIZES À TELA DO “VITÓRIA”: OTELO SE TORNA “TIÃO”

III.3.1. O argumento

Em depoimento a João Carlos Rodrigues, o diretor José Carlos Burle fez uma “breve síntese” do enredo de *Moleque Tião*, a partir da qual pode-se deduzir cenas e personagens da reportagem de *Diretrizes* que devem ter sido utilizadas e retrabalhadas por Alinor Azevedo na elaboração do roteiro que escreveu com Nelson Schultz.²⁴ A partir desse depoimento e de um conjunto de reportagens, crônicas e entrevistas, a maior parte datadas da época das filmagens²⁵, torna-se possível delinear, ainda que de forma tênue e algo difusa, o encadeamento das ações e alguns personagens de *Moleque Tião*.

O filme tem início numa região rural do interior do Estado do Rio. O menino Tião (Grande Otelo) vive com sua mãe numa fazendola. Muito extrovertido e

²³ Cf. PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A Musa Carrancuda: Teatro e Poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, pp. 44-53.

²⁴ BURLE, José Carlos. Depoimento a João Carlos Rodrigues sobre os filmes *Moleque Tião* e *Também Somos Irmãos*. *Filme Cultura* (40), ano XV. Rio de Janeiro: ago-out 1982, p. 10.

²⁵ “Do Cidadão Kane ao Moleque [sic] Tião”. *Carioca*. Rio de Janeiro: maio 1943; SCLIAR, Salomão. “Algumas Notas Sobre o Próximo Filme de Grande Otelo, *Moleque Tião* – Os Seus Realizadores – Cinema Nacional e Outras Coisas Mais...”. *Folha da Tarde*. Porto Alegre: ago 1943; “C”[pseud.]. “Cinema”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 14 out 1943; “Nosso Cinema – *Moleque Tião*”. *Fon-Fon*. Rio de Janeiro: 09 out 1943; “E”[pseud.]. “Cinemas – No Art-Palácio – *Moleque Tião*”. *Folha da Noite*. São Paulo: 14 out 1943; MOURA, Roberto. *Op. cit.*, pp. 47-8.; SANTOS, Gerdal dos. Entrevista concedida ao autor. Rio de Janeiro: 8 fev 2006; AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro: 05 ago 1969; MELLO, Geísa. Entrevista com Grande Otelo. *Filme Cultura* (40). Ano XV. Rio de Janeiro: ago-out 1982, pp. 08-9.

comunicativo, sua diversão é imitar os tipos interioranos com os quais convive, teatralizando cenas da vida pacata do lugarejo. Isso o torna muito querido por todos. Tião tem um sonho: tornar-se artista de teatro.

Certo dia, Tião lê num jornal a notícia de que uma Companhia Negra de Revistas estava fazendo uma temporada de grande sucesso no Rio de Janeiro. Toma a decisão de ir para a capital tentar a sorte com essa companhia.

Conseguindo carona nos mais variados meios de transporte, Tião consegue chegar ao Rio de Janeiro. Sua primeira iniciativa é ir ao teatro em que se apresenta a Companhia Negra de Revistas. Lá o informam que a companhia encerraria a sua temporada naquela mesma noite, dissolvendo-se a seguir. Tião consegue conversar com o diretor artístico da companhia. O diálogo não é particularmente animador para Tião: o diretor da companhia fala sobre as imensas dificuldades enfrentadas por quem decide abraçar o teatro. Fala das desventuras, mas também das glórias de quem consegue vencer no meio. Embora impressionado, Tião não desiste. E acaba por conhecer Olavo (Custódio Mesquita), o pianista da companhia. Surge entre ambos uma simpatia mútua. Olavo é um pianista de talento que não tem muita chance de mostrar todo o seu potencial criativo. Tião exhibe para o pianista os seus dotes musicais. A vivacidade e a extroversão do moleque do interior logo cativa o compositor.

Olavo se torna uma espécie de protetor de Tião, levando-o para a pensão de Dona Zizinha (Sarah Nobre), onde mora juntamente com outros artistas desempregados ou fracassados. A enérgica Dona Zizinha emprega Tião como entregador de marmitas, o que causa no garoto certa frustração. Não era esse o primeiro emprego que ele imaginava obter ao tentar a carreira artística na metrópole.

Tião não se adapta à rotina de marmiteiro. O emprego é árido e a idéia de se tornar artista de teatro não o deixa. Diante da pilha de pratos na cozinha, Tião adquire uma expressão de intensa contrariedade, quase mesmo de revolta. Gertrudes, uma mocinha que ajuda Dona Zizinha nos afazeres domésticos, diverte-se com Tião. São freqüentes suas fugas e atrasos, devidamente repreendidos por Dona Zizinha. Tião responde com maus modos, mas Olavo sempre intercede em favor do garoto, evitando a sua expulsão da casa.

Transcorrem os dias sem que Tião consiga sequer chegar perto de seu ideal artístico. Com a Companhia Negra de Revistas desfeita, Olavo passa os dias diante do

piano, compondo canções e sambas e sonhando com a oportunidade de ver suas músicas gravadas em cera e tocando nas rádios. A sua jovem e bonita namorada, personagem interpretada por Hebe Guimarães, o apóia e torce por ele, sendo igualmente a sua fonte maior de inspiração. Hebe é também uma artista e canta as canções que Olavo compõe ao piano.

Tião faz grande amizade com Zé Laranja (Wilson Musco), filho de um vendedor português que anda pelas ruas com uma carrocinha de laranjas. Por meio de Zé Laranja, Tião junta-se aos moleques do local. Certo dia, quando Tião sai às ruas para fazer a entrega de uma marmita, encontra a turma de garotos jogando baralho na calçada de uma ladeira próxima de um terreno baldio. Deixa a comida encomendada num canto e resolve ficar um tempo por ali, rondando o jogo e dando palpites. Enquanto isso, um cachorro começa a fuçar a sua marmita. Subitamente, chega a polícia. Os garotos escapam, mas Tião acaba sendo preso e levado para um orfanato, de onde foge pouco tempo depois.

Em vão, o garoto tenta voltar para a pensão de Dona Zizinha, mas lá não o recebem mais. Olavo não se encontra, e até mesmo Gertrudes, a jovem empregada que demonstrava ter tanta simpatia por Tião, fecha com força a janela ao vê-lo pedir para entrar. Tião decepciona-se: “Mas até você, Gertrudes...?”

Resta a Tião procurar o seu amigo Zé Laranja, o único que o recebe sem discriminá-lo. Os dois garotos andam pelas ruas até que assistem a um trágico acidente: o pai de Zé Laranja morre atropelado enquanto atravessava a rua com sua carrocinha de laranjas. Tião abraça o amigo e o consola: “Que é que tem ficar sem pai? Pai às vezes até atrapalha...”

Tião resolve voltar para o orfanato, levando também o seu amigo Zé Laranja. A nova temporada na escola correcional também dura pouco. Os dois companheiros fogem outra vez. Tião reencontra Olavo, seu antigo protetor. O pianista resolve dar ao garoto mais uma chance: de volta ao orfanato, Tião consegue convencer a diretoria a realizar um espetáculo beneficente, reunindo artistas de verdade. O espetáculo é organizado; Tião e Olavo se apresentam, dando início, assim, à brilhante carreira de ambos.

Tião é em seguida contratado por uma rádio, onde canta com muito êxito as canções compostas por Olavo. Devido ao sucesso na rádio, Tião é contratado para cantar no Cassino da Urca. A gloriosa noite de estréia, em que Tião se apresenta de

casaca branca imitando Carmen Miranda, é coroada por um lance de grande emoção: o diretor do orfanato vem trazendo a mãe de Tião para abraçá-lo. O filme termina com um número musical apoteótico, intitulado “Brasil Coração da Gente”.

III.3.2. As filmagens

A pré-produção e as filmagens de *Moleque Tião* foram cercadas de grande expectativa por parte do meio cinematográfico da época, o que é possível comprovar através das muitas notas publicadas na imprensa sobre o projeto. Uma dessas notas, por sinal, afirmava tratar-se de uma “produção baseada na vida do Grande Otelo” cujo título seria *A Vida Que Eu Levo...*, com argumento de Alinor Azevedo e direção de Moacyr Fenelon.²⁶

Tal expectativa em torno da primeira produção da Atlântida era em parte justificada pela grande queda na produção de longas-metragens ficcionais em 1942, quando foram realizados apenas três filmes, contra sete em 1941 e treze em 1940.²⁷ Diante desse quadro crítico a estréia da Atlântida no longa-metragem era vista como um gesto de resistência.

Contudo, nem sempre essa impressão era compartilhada por todos. Um articulista anônimo menciona o incêndio da Sonofilmes, a paralisação da Brasil Vita Filmes e o “colapso” da Cinédia como três acontecimentos causadores de um “desânimo, senão generalizado, pelo menos pronunciado em larga escala” no meio cinematográfico carioca.

Não queremos ser injustos com a Atlântida. Ela está aí em plenos preparativos, diz-se até que para filmar uma história baseada na vida de Grande Otelo. Mas a Atlântida ainda não entrou, a fundo, no problema – produção. [...] Impõe-se a reabertura da

²⁶ *S. veículo*. S. local: s. data. Recorte de jornal. Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Sérgio Augusto menciona ainda um outro título para o projeto: *Sonhos de Artista*. E Máximo Barro aponta um terceiro título: *Vida de Artista*. Cf. AUGUSTO, Sérgio. *Op. cit.*, p. 106; BARRO, Máximo. *Moacyr Fenelon e a Criação da Atlântida*. Catálogo. São Paulo: SESC, 2001, p. 50.

²⁷ Cf. PEREIRA JR., Araken Campos. *Cinema Brasileiro (1908-1978). Longa Metragem (Vol I)*. Santos: Casa do Cinema Ltda., 1978, pp. 15-7.

Cinédia. Ou, do contrário, ninguém mais pensará em... falar mal do Cinema Brasileiro!
Ao menos falar mal – que é o que mais se tem feito.²⁸

Em depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som, em 1979, José Carlos Burle recorda-se de que o projeto de *Moleque Tião* encontrou muitas dificuldades para ser produzido. O próprio Burle teria levado o roteiro para o exibidor Vital Ramos de Castro, de quem era muito amigo. Vital era dono de um pequeno circuito de exibição, concorrente de Luiz Severiano Ribeiro Jr. A sua resposta foi desanimadora: “Isso aí não dá fita que preste, não”. Burle então tentou Severiano Ribeiro, que nem quis ler o roteiro, pois não estava interessado em entrar em produção de filmes.²⁹

Em 20 de abril de 1943, é anunciada na imprensa a assinatura do contrato entre a Cooperativa Cinematográfica Brasileira e a Atlântida para as filmagens e a distribuição de *Moleque Tião*.³⁰ A Cooperativa congregava diversas empresas produtoras de cinejornais e estava interessada em ampliar sua ficha curricular com um longa-metragem. O contrato previa a produção de dois filmes, sendo que *Moleque Tião* seria o primeiro. Moacyr Fenelon encarregou-se então de fazer o orçamento, que fechou em torno de “180 contos de réis”. A Cooperativa entrou com a metade e Paulo Burle, irmão de José Carlos, inteirou o restante levantando um empréstimo bancário em seu próprio nome.³¹

Quase um mês depois, *A Cena Muda* informava que a Rádio Mayrink Veiga e a PRF-4 realizariam uma transmissão das primeiras filmagens de *Moleque Tião*, diretamente dos estúdios improvisados da Atlântida, na rua Visconde do Rio Branco, número 51.³²

No dia 19 de maio de 1943 as primeiras claquetes de *Moleque Tião* foram batidas. À agitação típica de um *set* de filmagem somou-se um ar de festividade oficial: o evento contou com as presenças do diretor John Ford e do fotógrafo Gregg Tolland,

²⁸ *S. veículo*. S. local: s. data. Recorte de jornal. Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

²⁹ BURLE, José Carlos. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro: 08 fev 1979.

³⁰ “Pelo Cinema Nacional. A Filmagem de *Moleque Tião* nos Estúdios da Atlântida”. *DECA*. Rio de Janeiro: abr-maio 1943.

³¹ BURLE, José Carlos. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

³² “De Cinema”. *A Cena Muda*. Rio de Janeiro: 18 maio 1943.

ambos servindo à marinha norte-americana; dos representantes do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) Israel Souto (Divisão de Cinema e Teatro) e capitão Dutra de Meneses (Divisão de Rádio); do presidente da Confederação Nacional das Indústrias, Euvaldo Lodi; e dos representantes da Presidência da República, Queiroz Lima e Geraldo Mascarenhas. O encontro foi documentado pelo DIP³³, enquanto a Rádio Jornal do Brasil irradiou os discursos de Israel Souto, Euvaldo Lodi e de Afonso Campiglia, produtor cinematográfico ligado à Cooperativa Cinematográfica Brasileira.³⁴ Também estiveram presentes o conde Pereira Carneiro, proprietário do *Jornal do Brasil*, e Adhemar Gonzaga, da Cinédia.³⁵ Os informes publicitários divulgados nas revistas especializadas sob forma de notícias frisavam os benefícios da parceria entre o governo e o cinema brasileiro, através da “política cooperativista” incentivada por Vargas:

É acontecimento deveras auspicioso pois, pela primeira vez, no intuito de desenvolver no Brasil a indústria cinematográfica para a qual o presidente Getúlio Vargas tem dado o melhor de sua atenção, se reúnem vários produtores para a realização de uma obra comum.³⁶

Durante as filmagens de *Moleque Tião* transcorreram diversos atritos entre José Carlos Burle e a equipe.³⁷ Um desses atritos interessa diretamente, pois ocorreu entre Burle e Nelson Schultz, co-roteirista de *Moleque Tião*. Deixemos que o próprio Burle, com sua verve característica, narre o episódio.

³³ Cf. “CINEMA NACIONAL - Rio: O Primeiro Filme de Longa-Metragem Produzido Pelo Sistema Cooperativista”, 1943, 217 m. *Cine Jornais Brasileiros* (vol. III, número 215, n. 2). In: *Cine Jornal Brasileiro. Departamento de Imprensa e Propaganda. 1938-1946*. Fundação Cinemateca Brasileira. São Paulo: dez 1982, p. 37.

³⁴ “Cinema Brasileiro”. *S. veículo*. S. local: 20 maio 1943. Recorte de jornal. Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

³⁵ *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: 22 maio 1943.

³⁶ “Iniciada a Filmagem de *Moleque Tião* Na Atlântida. Acontecimento Auspicioso Para a Cinematografia Nacional.” *A Cena Muda*. Rio de Janeiro: 25 maio 1943.

³⁷ De acordo com o depoimento de José Carlos Burle, os atritos decorreram do fato de Moacyr Fenelon ter sido preterido pela Cooperativa Cinematográfica Brasileira para dirigir *Moleque Tião*. Os produtores cooperativados tinham tido “péssima impressão” de *O Simpático Jeremias* (Moacyr Fenelon, 1940). Burle aceitou, “meio a contragosto”, a tarefa de dirigir o primeiro longa da Atlântida com a condição de que o segundo fosse dirigido por Fenelon, o que efetivamente ocorreu com *É Proibido Sonhar* em 1943. A equipe – constituída, em sua maior parte, pelos amigos de Moacyr Fenelon – não teria perdoado o diretor estreante. BURLE, José Carlos. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit. e AUGUSTO, Sérgio, *Op. cit.*, p. 107.

Quando nós fomos começar a filmar, quem tinha feito o roteiro era o Nelson Schultz. A história, o argumento, era do Alinor [Azevedo] mas o roteiro técnico era do Nelson Schultz. Eu comecei a ver que tinha uma série de coisas que não era a minha maneira de sentir. Inclusive, tudo picotadinho: corta câmera – corta câmera – corta câmera. Então, eu, com um movimento de câmera, já engolia umas quatro, cinco tomadas numa só. E comecei a riscar o roteiro [...]. O Nelson Schultz, que também seria o assistente de direção, presente ao fato foi ao meu irmão e disse: “Olha, doutor Paulo, eu vou embora. Eu não posso compactuar com as loucuras que o seu irmão tá fazendo. Esse filme vai ficar uma droga, não vai ter nem lançamento, e eu não quero meu nome metido nisso.” Meu irmão ficou chocadíssimo, me chamou e disse: “Você sabe o que está fazendo? Olha lá, Zé...!” “Ô, Paulo: se você não quer que eu faça o filme, diz. Agora, se é pra eu fazer, deixa eu fazer como eu penso! Não é isso?”³⁸

O depoimento de José Carlos Burle traz algumas informações preciosas em relação à participação de Alinor Azevedo em *Moleque Tião*. Em primeiro lugar, torna-se mais clara a delimitação das funções entre Alinor e Nelson Schultz: o primeiro escreveu o argumento e o segundo elaborou o roteiro decupado. A provável saída de Nelson Schultz deve ter possibilitado a Alinor uma maior proximidade com Burle, fundamental na realização dos filmes seguintes assinados pela dupla. Por fim, o atrito entre Burle e Nelson Schultz desenha de forma clara as tensões entre o trabalho do diretor e do roteirista, entre o filme imaginado no papel e a sua execução no *set* de filmagem.

O roteiro decupado de *Moleque Tião* – segundo Burle, excessivamente picotado – demonstra que Nelson Schultz, provavelmente ignorando as dificuldades materiais para a consecução de tantos planos previstos, imaginava um determinado ritmo de montagem que certamente não foi o levado à tela por José Carlos Burle. A necessidade que Burle sentiu de “engolir” quatro ou cinco planos num só atendia a uma escolha estética do diretor, mas não só: ela respondia também às dificuldades materiais para seguir à risca uma decupagem pensada em planos curtos. Essa imponderabilidade

³⁸ BURLE, José Carlos. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

técnica, por sua vez, transformava-se em estilo – para Burle, mais próximo da sua “maneira de sentir”.³⁹

Moleque Tião teve sua pré-estréia no cinema Vitória, à rua Senador Dantas, 45, em plena Cinelândia carioca, numa quinta-feira, dia 16 de setembro de 1943. Os folhetos anunciavam o filme como “o romance do pretinho que já nasceu artista”.⁴⁰ Em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som, Alinor Azevedo recorda-se dessa noite: “Eu me lembro que me emocionei quando cheguei de carro com minha mãe, saltei, entrei de braço com ela... e a platéia quase toda de negros. Eu me emocionei com aquilo.”⁴¹

O filme conseguiu uma ótima acolhida do público. No dia 26 de setembro, os jornais anunciavam que, “em prosseguimento ao estrondoso êxito obtido com a *avant-première* no Vitória”, *Moleque Tião* passaria a ser exibido a partir do dia seguinte no Odeon, no América e no Roxy, todos os três cinemas pertencentes à cadeia de Luiz Severiano Ribeiro.⁴² Em 11 de outubro *Moleque Tião* entra em cartaz em São Paulo, sendo anunciado no Art-Palácio como “o melhor filme nacional do ano”.⁴³

III.3.3. A crítica

A crônica especializada foi de um modo geral favorável ao filme e Grande Otelo recebeu francos elogios por sua atuação, num personagem que deveria trabalhar o cômico e o dramático em igual medida. Mário Nunes, do *Jornal do Brasil*, ressalta que, como intérprete, Grande Otelo nada deixava a desejar, sendo “grande” até nos

³⁹ Em depoimento a Maria Rita Galvão, Anselmo Duarte também se refere a essa mesma relação entre técnica e estilo: “Os cineastas da Vera Cruz e os críticos intelectuais enchiam a boca pra falar do bom cinema, do cinema de qualidade. Ora, na época [1940-1950], cinema de qualidade era o cinema americano – não se conhecia outro. E o cinema americano era um cinema de montagem: filmes vivos, movimentados, bem ritmados, por isso o público e a crítica gostavam deles. A principal crítica que faziam os entendidos ao cinema brasileiro era o fato de ser um “cinema sem montagem”, o que equivalia a xingamento – monótono, cacete, sem vida, teatro filmado, todo feito em tomadas longas, sem ritmo. [...] O que as pessoas não percebiam é que um filme todo picotado – o cinema “de montagem” – custa muito mais caro. É evidente que nas chanchadas não se faziam tomadas longas, monótonas e sem ritmo apenas porque se gostava delas. Ou porque não se sabia fazer do outro jeito. Se fazia assim porque não havia nem tempo nem dinheiro para fazer de outro modo.” DUARTE, Anselmo. *Apud.* GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o Caso Vera Cruz*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 130.

⁴⁰ Folheto, 1943. Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

⁴¹ AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

⁴² *S. veículo*. Rio de Janeiro: s. data [provavelmente 1943]. Recorte de jornal. Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

⁴³ *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 12 out 1943.

“momentos de emoção contida”.⁴⁴ Outra comentarista sublinha a versatilidade do talento de Otelo:

Quando “Tião” vai jogar com os garotos da rua ou discute com a dona da pensão, é o moleque brasileiro, o moleque sestroso, atrevido e sabido: quando samba, é a Favela, o morro, o espírito do banzo; e quando canta *Avec vous, madame* é o “chansonnier” que agradaria a qualquer público de qualquer teatro, ou cinema, do mundo.⁴⁵

Jayme Faria Rocha, em *A Cena Muda*, faz uma comparação que deve ter deixado muito feliz o novo astro da Atlântida: “Otelo [...] é um Mickey Rooney, negro”.⁴⁶ E o cronista do paulistano *Folha da Noite* destaca os dois “números de imitação” em que Otelo canta como Carmen Miranda e como Jean Sablon.⁴⁷

Mas para Vinícius de Moraes, do jornal *A Manhã*, o fato de Grande Otelo ter sido o que “de melhor” ele havia encontrado em *Moleque Tião* não deixava de ser um problema: “Em cinema, uma coisa destas está errada pela base. O ator não deveria nunca ‘fazer’ o filme, sobrepondo-se a ele e surgindo no final das contas como o seu valor predominante.” O resultado final não agrada ao crítico e em parte isso se deve não propriamente ao argumento, entendido como *tema*, mas ao roteiro, isto é, ao seu *tratamento*:

Não tenho nada a dizer contra o argumento, que me parece sério e do qual um bom filme poderia ser extraído, se o cenarista [roteirista] estivesse à altura da história com que trabalhou. Creio que Alinor de Azevedo [*sic*] tem futuro no cinema brasileiro, se perseguir temas onde haja, latentes, instantes cinematográficos como há em *Moleque Tião*. Não se trata, evidentemente, de um argumento formidável, mas dentro do seu plano geral há um filme que não foi conseguido pelo diretor José Carlos Burle, de quem, me informaram, é esse o primeiro trabalho de direção.⁴⁸

⁴⁴ NUNES, Mário. “Filmes que Fomos Ver – *Moleque Tião* da Atlântida”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 22 set 1943.

⁴⁵ “C” [pseud.]. “Cinema”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 14 out 1943.

⁴⁶ ROCHA, Jayme Faria. “O Cinema Brasileiro em 1943”. *A Cena Muda*. Rio de Janeiro: 05 out 1943.

⁴⁷ “E” [pseud.]. “Cinemas – No Art-Palácio – *Moleque Tião*”. *Folha da Noite*. São Paulo: 14 out 1943.

⁴⁸ MORAES, Vinícius de. “Cinema”. *A Manhã*: Rio de Janeiro: set 1943.

Mesmo assim, Vinícius de Moraes elogia o esforço de Burle em “conseguir uma naturalidade menos teatral nos artistas”, bem como a sua “honestidade em não procurar disfarçar os ambientes com granfinarias inúteis”. E aponta alguns momentos particularmente felizes de *Moleque Tião*, tais como a cena do atropelamento do pai de Zé Laranja, que no entanto “fica quase despropositada como cinema dentro da frouxidão do resto”, a “perseguição” de Tião (aqui o autor provavelmente se refere à cena em que a polícia surpreende o jogo de cartas dos moleques de rua), além de alguns momentos na pensão dos artistas que “chegam próximos à vida”. Contudo, José Carlos Burle não conseguiu controlar o “impulso irresistível” de Sarah Nobre para a teatralidade, “a começar pela dicção e a acabar pela gesticulação.”⁴⁹

Podemos reter dos comentários de Vinícius de Moraes três aspectos que serão insistentemente ressaltados pela maior parte das crônicas que consegui reunir sobre *Moleque Tião*, a saber: 1) a oscilação entre o “naturalismo” e os excessos teatrais dos atores; 2) o “realismo” dos cenários, particularmente o ambiente da pensão dos artistas e as tomadas nas ruas; 3) o ritmo irregular das seqüências, que alternam momentos em que predominam a ação rápida e os enquadramentos de efeito, com momentos em que a ação se desenvolve de forma mais estática ou “arrastada”.

Em relação à “teatralidade” e ao “naturalismo” dos intérpretes, Pinheiro de Lemos não isenta o próprio Grande Otelo: como os demais atores, ele tanto representa “bem e com naturalidade”, como se entrega a “todos os exageros de gesticulação e dicção do teatro e do rádio”.⁵⁰ Hugo Barcelos é ainda mais rigoroso e reclama do fato de, em *Moleque Tião*, ter sempre a impressão de “estar a assistir a uma peça teatral e não ao desenrolar de um filme”:

As atitudes artísticas, diante de uma objetiva, são muito diversas das que podem agradar no palco e Sarah Nobre é disso um exemplo frisante. [...] Do artístico ao ridículo, não há senão uma linha a transpôr: no trecho em que deveria culminar o romantismo, quando se beijam os namorados, fazem-no com tal sofreguidão que toda a platéia cai na gargalhada.⁵¹

⁴⁹ MORAES, Vinícius de. “Cinema”, cit.

⁵⁰ LEMOS, Pinheiro de. “*Moleque Tião*”. *O Globo*: Rio de Janeiro: 23 set 1943.

⁵¹ BARCELOS, Hugo. “Cinema – *Moleque Tião* – Classe ‘C’, no Vitória”. *A Noite*. Rio de Janeiro: 19 set 1943.

Há vozes dissonantes: um cronista oculto sob o pseudônimo de “Ab.”, após elogiar o “excelente” argumento de Alinor Azevedo, também considera “excelente” o trabalho dos intérpretes, destacando as atuações de Otelo e de Sarah Nobre, por estarem “bem acima das interpretações comuns”. Por isso, conclui, não seria exagero dizer que “a parte intelectual e artística da fita é de primeira ordem”.⁵² Mário Nunes também elogia os intérpretes: “[...] os artistas vivem seus papéis em vez de posá-los para a câmera”.⁵³

Igual entusiasmo se verifica nos comentários de “C”, revelando-se surpresa com o trabalho do diretor José Carlos Burle e do roteirista Nelson Schultz (o texto não menciona o nome de Alinor Azevedo), surpresa tanto mais agradável quanto se sentia a autora “dominada” pelo preconceito contra *Moleque Tião*. O preconceito, na verdade, se devia ao fato de o filme ser nacional:

Estava segura de que assistiria, mais uma vez, àqueles quadros horrorosos, habituais do cinema-ficção [*sic*] brasileiro. Via, de antemão, aquele “make-up” borrado e bezuntado que dava aos nossos cineatores o ar de “Pierrots” de quarta-feira de cinzas; e já ouvia aqueles imperdoáveis diálogos estridentes...

Nada disso foi visto pela cronista, que se mostra encantada com a maneira pela qual a direção e o roteiro se encontram harmonizados, criando “imagens felizes”, comparáveis “às melhores do grande cinema” [ela quer dizer: cinema estrangeiro]. Uma dessas “imagens felizes” surge logo no início de *Moleque Tião*, melhor dizendo, nos letreiros de apresentação: “[...] lê-se um ‘Moleque Tião’ escrito a carvão num muro qualquer, imagem eloqüente que traz em si toda a poesia das ruas brasileiras.” E ela prossegue:

Depois da inscrição no muro, sucedem-se muitas soluções igualmente cinematográficas. Há a viagem de Tião para o Rio, bem construída; há depois a chegada do mesmo ao teatro negro, e sua entrada na Pensão dos Artistas. Depois, há numerosas cenas de rua, culminando na da morte do pai de Zé Laranja, para a qual só encontro um adjetivo – estupenda.⁵⁴

⁵² “Ab.” [pseud.] “Cinema Brasileiro”. *S. veículo*: s. local: s. data. Recorte de jornal. Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

⁵³ NUNES, Mário. “Filmes que Fomos Ver – *Moleque Tião* da Atlântida”, cit.

⁵⁴ “C” [pseud.] “Cinema”, cit.

A cena do atropelamento do vendedor português de laranjas realmente parece ter sido a que maior impressão causou aos que na época assistiram *Moleque Tião*. O cronista anônimo de *Fon-Fon* não hesita em descrevê-la com detalhes:

O diretor soube aproveitar o acidente e tirou do mesmo o maior e mais belo efeito fílmico. Quando o automóvel vai sobre a carrocinha das laranjas e mata o vendedor ambulante, populares e crianças afluem para ver o desastre. A objetiva despreza a vítima que não aparece, e, no meio do semicírculo feito pelos circunstantes que deploram o triste acontecimento, o Moleque Tião abraça afetuosamente o menino órfão, enquanto, no espaço, num ângulo em direção ao infinito, o varal da carrocinha vai-se erguendo, vai-se erguendo, até formar uma grande cruz no céu.⁵⁵

Os enquadramentos escolhidos “com inteligência” possibilitaram a Mário Nunes enxergar, em alguns planos ao ar livre, um “grande pitoresco”.⁵⁶ Mas os interiores também chamaram a atenção, pelo menos da cronista de *O Estado de S. Paulo*, pelo seu “realismo”:

Muitas cenas foram rodadas “in loco”, evidentemente, o que se observa também em produções estrangeiras. E os cenários [...] são de um realismo altamente expressivo: a sala da pensão é mesmo uma sala de pensão carioca que, com ou sem artistas, não dispensa uma Ceia na parede.⁵⁷

Embora para Mário Nunes a narrativa de *Moleque Tião* possua “sinceridade” e as seqüências transcorram sem “trepidações ou saltos desconcertantes”⁵⁸, Pinheiro de Lemos enxergará no filme “muitos defeitos, ou, antes, muitas desigualdades”. Ele explica: se em determinados momentos a direção se mostra “segura e bem orientada”, em outros “é tão falha como se não existisse”. Da mesma forma, tem-se durante “duzentos metros” uma continuidade quase perfeita para nos “duzentos metros seguintes” ela se perder e se embaralhar por completo. Diante de tamanha variação de ritmo e de qualidade, Pinheiro de Lemos indaga-se: por que os realizadores não se

⁵⁵ “Nosso Cinema – *Moleque Tião*”. *Fon-Fon*. Rio de Janeiro: 09 out 1943.

⁵⁶ NUNES, Mário. “Filmes que Fomos Ver – *Moleque Tião* da Atlântida”, cit.

⁵⁷ “C” [pseud.] “Cinema”, cit.

⁵⁸ NUNES, Mário. “Filmes que Fomos Ver – *Moleque Tião* da Atlântida”, cit.

dedicam a eliminar tais “oscilações” entre seqüências que apresentam “um cinema razoável e até bom” e seqüências que poderiam ser chamadas de “mambembes”? Depois conclui: esses defeitos devem ser atribuídos a uma “questão econômica”.⁵⁹

É possível que os números musicais tivessem ajudado a criar a sensação de “desigualdade” ou de “frouxidão”, como prefere Vinícius de Moraes. O crítico de *A Manhã* não conseguiu ver neles nada além de uma “total ausência de movimento e vida”, talvez se salvando do conjunto “uma ou duas peças”. De resto, a música é “miseravelmente influenciada pelo tipo de orquestração americana”, no estilo “cassino-turístico-patriótico”, celebrando, “num ritmo entre samba e fox, as belezas naturais do Brasil desde o Oiapoc ao Chuí e vice-versa”.⁶⁰

Para Pedro Lima, contudo, *Moleque Tião* demonstra que foi feito por quem conhece a diferença entre as chanchadas e a “narrativa fílmica”. Mas lamenta o fato de não ter o filme se livrado do “ambiente de rádio e da clássica apoteose final”, que, no entender do crítico, quase prejudicou todo o conjunto, “com uma mistura de números e um final forçadíssimo”.⁶¹ Mesmo o entusiasmado Mário Nunes se decepcionou com o final de *Moleque Tião*: “Tudo [...] nos agradou a não ser a parte final, que tanto tem de pobre como espetáculo quanto de inexpressiva em relação ao protagonista e é mesmo um final abrupto”.⁶²

As “desigualdades” não são vistas somente em relação ao conjunto do filme, ou melhor, à *direção*, ao *roteiro* e à *montagem*. Outro comentarista notou variações na fotografia de Edgar Brasil, pois há trechos “nítidos, bem focados” e outros “muito maus”. O som também apresenta má qualidade, sendo apontado como principal defeito a falta de sincronia, “especialmente nos números de canto”.⁶³

Um crítico anônimo de *A Cena Muda*, particularmente irritado com *Moleque Tião*, ironiza uma cena específica: “Hebe Guimarães vai cantar na estação de rádio. Ouve-se, distintamente, uma grande orquestra mas, ao fundo, as cadeiras destinadas aos músicos se acham, espantosamente, vazias...”⁶⁴ E o cronista de *Fon-Fon* estranha: “Não

⁵⁹ LEMOS, Pinheiro de. “*Moleque Tião*”, cit.

⁶⁰ MORAES, Vinícius de. “Cinema”. *A Manhã*, cit.

⁶¹ LIMA, Pedro. “*Moleque Tião*”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 22 set 1943.

⁶² NUNES, Mário. “Filmes que Fomos Ver – *Moleque Tião* da Atlântida”, cit.

⁶³ “E” [pseud.]. “Cinemas – No Art-Palácio – *Moleque Tião*”, cit.

⁶⁴ “*Moleque Tião*”. *A Cena Muda*. Rio de Janeiro: 28 set 1943.

compreendemos porque não se ouviu a voz daquele atlético tenor de banheiro da pensão de d. Zizinha. Não gravaram?”⁶⁵

Jayme Faria Rocha é bastante específico: aponta defeitos “de *corte*”, isto é, “passagens bruscas de uma cena para outra” – o que, segundo o autor, também se verifica até mesmo no cinema americano – e ausência de “*fading*” (fusão sonora) nas passagens de música para diálogos ou ruídos. Num raciocínio próximo ao de Pinheiro de Lemos, acredita que com equipamentos adequados, dinheiro e sobretudo “propósitos honestos, união, auxílio recíproco entre os produtores mais prósperos” seria possível realizar bons filmes com “criteriosa escolha de tipos” e “histórias interessantes e bem brasileiras”, como é o caso de *Moleque Tião*.⁶⁶ Será esse último item, aliás – histórias “bem brasileiras” –, a principal qualidade apontada por Salomão Scliar em sua crônica, ao definir o filme de José Carlos Burle como “o primeiro passo para um cinema verdadeiramente brasileiro”.⁶⁷

E assim reencontramos os termos com os quais, quinze anos depois, Alex Viany situará *Moleque Tião* em sua *Introdução ao Cinema Brasileiro*, isto é, como um filme “bem brasileiro”. Mas a indefinição dos conceitos permanece.

Já ressaltai que a preocupação em construir um “programa” marcado pela ideologia nacionalista caracteriza o esforço de Alex Viany em sua narrativa histórica. Não é esse o caso dos cronistas que vimos estudando até aqui: com eles, a questão da *brasilidade* surge através de uma observação assistemática e difusa. Cabe então perguntar: o que faria de *Moleque Tião* um filme “bem brasileiro”, tanto para alguns dos cronistas daquela época, quanto para Viany?

Nas crônicas que recolhi há sugestões para várias hipóteses: a figura e a “história” de Grande Otelo, o ambiente rural do início do filme, o ambiente suburbano da pensão, a questão social traduzida de forma talvez tênue pelo núcleo dos moleques de rua e pelo orfanato, alguns possíveis tipos populares como o vendedor português de laranjas que morre atropelado e os artistas desempregados. Já vimos que a busca pelo *realismo* na composição dos cenários e as cenas em exterior causaram nos cronistas uma impressão favorável, decorrente não apenas dos momentos em que o filme alcança bons momentos de “efeito fílmico” (*Fon-Fon*), mas também pelo seu “pitoresco”

⁶⁵ “Nosso Cinema – *Moleque Tião*”, cit.

⁶⁶ ROCHA, Jayme Faria. “O Cinema Brasileiro em 1943”, cit.

⁶⁷ SCLiar, Salomão. “Algumas Notas Sobre o Próximo Filme de Grande Otelo, *Moleque Tião* – Os Seus Realizadores – Cinema Nacional e Outras Coisas Mais...”. *Folha da Tarde*. Porto Alegre: ago 1943.

(Mário Nunes). O caráter “brasileiro” de *Moleque Tião* pode ter sido deduzido da junção de todos esses elementos, alvos de elogios tão entusiasmados quanto imprecisos, como nesse comentário de Jayme Faria Rocha:

Nada de imitar... brasileiro cem por cento, porque paisagística local, ambiente nosso (sem *caipiradas*, *sambadas*, *macumbadas*)... mas tudo fotogênico, simplesmente isto: FOTOGÊNICO e pronto!... O cinema brasileiro passará das tristíssimas *experiências*, para a clara realidade da qual *Moleque Tião*, inegavelmente, nos dá a melhor das amostras neste mil novecentos e quarenta-e-três.⁶⁸ [grifos e caixas-altas do autor]

Apesar da natural ênfase dada às expressões visuais, arriscaria dizer que um dos elementos que mais permitiram aos comentaristas identificar em *Moleque Tião* características “brasileiras” – e estendo o meu comentário também ao Alex Viany de *Introdução ao Cinema Brasileiro* – não estaria propriamente nas *imagens* mas sobretudo nos *diálogos* escritos por Alinor Azevedo e Nelson Schultz, com a provável colaboração de Grande Otelo.

Diálogo que foi considerado por Mário Nunes como “sintético e expressivo”, ou, como definiu o cronista “Ab.”, simplesmente “adequado, de flagrante precisão”.⁶⁹ Assim, houve quem imaginasse a reação de uma platéia viciada “por anos e anos de *slang*”, chocada diante do “palavreado brasileiro” de *Moleque Tião*.⁷⁰ E mesmo que o crítico não considerasse a “história” interessante, como é o caso de Hugo Barcelos, ele não deixava de sublinhar que o personagem de Tião fazia rir quando empregava “as ‘piadas’ e a ‘gíria’, tão do agrado do povo”.⁷¹ O caso do comentarista paulistano da *Folha da Noite* é, nesse sentido, exemplar. O autor foi particularmente sensível ao *sotaque* de *Moleque Tião*:

O principal mérito da história [...] está nos diálogos. Ao contrário do que aconteceu em outros filmes, aqui os intérpretes falam a linguagem que correntemente usamos. E os moleques falam mesmo a língua cheia de gíria que usam os moleques do Rio. Sente-se, pois, *uma naturalidade de dicção que não é nada comum nas nossas produções*, onde

⁶⁸ ROCHA, Jayme Faria. “O Cinema Brasileiro em 1943”, cit.

⁶⁹ NUNES, Mário. “Filmes que Fomos Ver – *Moleque Tião* da Atlântida”, cit.; “Ab.” [pseud] “Cinema Brasileiro”, cit.

⁷⁰ “C” [pseud]. “Cinema”, cit.

⁷¹ BARCELOS, Hugo. “Cinema – *Moleque Tião* – Classe ‘C’, no Vitória”, cit.

via de regra os galãs e estrelas *falam uma coisa que se distancia muito da língua que usamos*.⁷² [grifos meus]

Assim como para os cronistas dos anos 1940, um diálogo com características *brasileiras* era uma questão central para Alex Viany. Em uma conversa gravada com Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha⁷³, já em 1964, Alex Viany estabelecia uma ponte entre a “fala” literária e teatral do final do século XIX e o cinema sonoro brasileiro, frisando que em ambos a regra era a do artificialismo. Os “filmes pseudo-sérios” apresentavam uma dialogação “pomposa e falsa”, isto é, “falava-se uma linguagem não existente”, o que dava margens para que se contestasse a adaptabilidade da língua falada no Brasil ao cinema, ou mesmo a capacidade do brasileiro de fazer cinema. E Viany acrescenta:

[...] não falo de um passado remoto; falo da década de 1940 e mesmo do princípio da década de 1950. [...] Eu levo esta linha de especulação até o seguinte ponto: a chanchada é sempre espinafurada, mas a chanchada, creio eu, foi a primeira tentativa legítima de captação de tipos e de maneira de falar do povo, que houve em nosso cinema.[...]⁷⁴

De forma significativa, retoma-se a dicotomia entre o “cinema sério” e a “chanchada”, porém relativizando os termos, dentro da tensão existente entre o “ideal” e o “real”. Os filmes “pseudo-sérios” não são autênticos, pois falam uma linguagem que não existe. Já as “chanchadas” não são boas como realização estética, mas apresentam elementos que, trabalhados em uma perspectiva mais elevada, poderiam contribuir para tornar o cinema brasileiro mais “legítimo”. De qualquer maneira, nem os filmes “pseudo-sérios” nem as “chanchadas” representavam o cinema “ideal” desejado pela historiografia clássica que, exatamente por isso, vai valorizando as *exceções*, caso de um filme como *Moleque Tião*.

Um crítico e escritor como Paulo Emílio Salles Gomes, que no cinema também desempenhou a função de roteirista, se mostrará igualmente sensível à questão dos diálogos nos filmes brasileiros:

⁷² “E” [pseud.]. “Cinemas – No Art-Palácio – *Moleque Tião*”, cit.

⁷³ VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. AVELLAR, José Carlos (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, pp. 92-4.

⁷⁴ VIANY, Alex. *Op. cit.*, pp. 93-4.

O cinema nacional, *seja na procura do naturalismo ou na estilização*, ainda não descobriu como o brasileiro anda, dança, cospe, coça-se ou fala. E a qualidade da matéria-prima a ser usada, os atores, continua má, sobretudo quando dialogam.⁷⁵ [grifos meus]

Note-se que, na ótica de Paulo Emílio, a questão não está inserida numa dicotomia entre “cinema sério” e “chanchada”, ou, para nos atermos aos conceitos usados pelo crítico, entre o “naturalismo” (que pode ser entendido também como *realismo*) e a “estilização” (na qual a quebra do *realismo* é aceita, como é o caso, por exemplo, da comédia e do filme musical). Tanto num quanto noutro caso, o problema da dialogação existe, e ela se estende aos atores.

A urgência de uma renovação no campo do diálogo escrito faz-se sentir em uma comunicação à I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, na qual Paulo Emílio pergunta-se, com certa angústia, qual a razão de não existir, até aquela época [o texto é de 1960], um “bom filme dialogado brasileiro”. A resposta estaria no fato de que a “escola para o cinema nacional” até então havia sido a do “espectador de filmes estrangeiros”. Generalizando a questão, Paulo Emílio supõe que os cineastas brasileiros nunca tinham assistido, “em toda a sua plenitude, a uma fita dialogada”, sendo necessário, por isso, que se encontrasse uma escola alternativa, que seria a da “descoberta e da invenção”, visando a resolução do “problema do diálogo”. Um bom começo seria livrar-se em definitivo da “ideologia morta” que afirma a “preponderância do visual” no cinema, sendo até recomendável que se caísse no “exagero contrário”:

Nas condições brasileiras atuais, a ideologia cinematográfica mais útil e portanto “verdadeira” seria a que definisse o cinema como *uma fala literária e dramática envolvida por imagens*.⁷⁶ [grifos do autor]

⁷⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. “Conto, Fita e Conseqüências.” Originalmente publicado em *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 13 abr 1957. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário* (Vol I). Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1981, p.111.

⁷⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. “A Ideologia da Crítica Brasileira e o Problema do Diálogo Cinematográfico”. Comunicação à Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, organizada pela Fundação Cinemateca Brasileira e promovida pela Comissão Estadual de Cinema do Governo do Estado de São Paulo. São Paulo: 12-15 nov 1960. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Paulo Emílio: Um Intelectual na Linha de Frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986, p. 333-4.

Creio que o impacto causado por *Moleque Tião* em 1943 se deveu não só ao inegável talento de Grande Otelo e às prováveis experiências de um *realismo* fotográfico e cenográfico aplicado a uma comédia dramática entremeada de canções, mas sobretudo pelo grau de *realismo* alcançado em seus diálogos, com o uso de gírias e piadas populares e um jogo de réplicas dinâmico e fluente.

Diálogos de um impacto sem dúvida duradouro, que chegou a impregnar fortemente, ainda que de forma implícita, em alguns casos indireta e talvez mesmo inconsciente, a historiografia do cinema brasileiro construída por Alex Vianny, Glauber Rocha e Paulo Emílio Salles Gomes.

CAPÍTULO IV

“O COMPOSITOR POPULAR, IRRECONHECIDO HERÓI...”¹

– *Tá certo, você pode ser um gênio, tudo é possível...
Mas eu só queria saber, meu filho, o que isso significa
em... papel-moeda!*

(Cena de *Tudo Azul*, Moacyr Fenelon, 1952)

IV.1. SOB O SIGNO DO CARNAVAL: TUDO AZUL E O CINEMA INDEPENDENTE

Realizado em 1951 nos estúdios da Flama Produtora Cinematográfica, e lançado no dia 11 de fevereiro de 1952, em 20 cinemas do circuito Vital Ramos de Castro, no Rio de Janeiro, *Tudo Azul* permaneceu em cartaz, com grande sucesso, por duas semanas. A Flama era uma pequena produtora fundada em 1949 por Moacyr Fenelon, em sociedade com o empresário de comunicações Rubens Berardo Carneiro. Ocupando o terreno da antiga Pan-Filme, no bairro residencial das Laranjeiras, a Flama adquiriu grande parte de seu equipamento do norte-americano Howard Randall, um dos primeiros técnicos importados pela Vera Cruz, encarregado de aparelhar os estúdios de som da companhia paulista.²

Moacyr Fenelon havia saído da Atlântida em 1948, fundando no mesmo ano a Cine-Produções Fenelon. Associando-se com a Cinédia (que entrava com estúdios e equipamento), dirigiu três filmes (*Obrigado, Doutor*, 1948, *Poeira de Estrelas*, 1948 e *O Homem Que Passa*, 1949) e produziu outros três (*Estou Aí*, 1948, *Todos Por Um*, 1949, ambos de Cajado Filho, e *A Inconveniência de Ser Esposa*, 1950, de Samuel Markezon). A Flama mantinha contrato de exclusividade com os cinemas dos circuitos

¹ Expressão extraída de VIANY, Alex. “Cinema Carioca: Tentativas e Perspectivas”. *Para Todos* (32). Rio de Janeiro: set 1957.

² Cf. AUGUSTO, Sérgio. *Este Mundo É Um Pandeiro – A Chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 125-6 e PACHECO, Matos. “Produzem-se grandes filmes em um estúdio bem pequeno”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 01 nov 1952.

cariocas Pathé e Vital Ramos de Castro, além de Francisco Serrador, em São Paulo.³ Berardo, por sua vez, era o proprietário das emissoras de rádio Cruzeiro do Sul e Continental, além do jornal *Diário Popular*. Segundo Arthur Autran, os interesses de Berardo eram “estritamente ligados aos de Getúlio Vargas, que nesse momento buscava furar o verdadeiro cerco imposto pelos meios de comunicação ao seu governo.” Autran associa a ascensão de Berardo à vitória de Vargas. Por outro lado, o sócio de Fenelon na Flama teve influência no decreto que instituiu a obrigatoriedade de exibição de um filme brasileiro para cada oito estrangeiros.⁴

É importante atentar para esses dados, pois eles ajudam a reconfigurar a importância da Flama no interior do discurso historiográfico tradicional. O destaque dado a *Tudo Azul* por Alex Viany em *Introdução ao Cinema Brasileiro* aponta para a valorização dos chamados produtores independentes, responsáveis por filmes que estariam integrados ao “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro”, como *Agulha no Palheiro* (Alex Viany, 1953), *Rio 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e o próprio *Tudo Azul*. A figura de Moacyr Fenelon ganha na narrativa de Viany, um papel preponderante não só como diretor e produtor (respectivamente de *Tudo Azul* e de *Agulha no Palheiro*) mas também como articulador da classe cinematográfica em torno do I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro ocorrido no Rio de Janeiro entre 22 e 28 de setembro de 1952, e à frente do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica.

As informações sobre Rubens Berardo mencionadas acima, bem como o contrato de exclusividade da Flama com os circuitos Pathé, Vital Ramos de Castro e Serrador, possibilitam enxergar a atuação dos *independentes* a partir de uma batalha travada em dois campos: com o Estado e com o mercado exibidor.

Desde 1947, quando o então deputado federal pelo PCB Jorge Amado encaminhou ao Congresso o projeto que previa a criação do Conselho Nacional do Cinema (órgão afinal nunca constituído), alguns produtores cinematográficos (dentre eles, Moacyr Fenelon e sua Cine-Produções Fenelon) buscaram pressionar o Estado para que fossem aplicadas medidas visando a ampliação do número de filmes brasileiros de longa-metragem para exibição compulsória. A obrigatoriedade de exibição de filmes

³ AUGUSTO, Sérgio. *Op. cit.* pp. 125-6.

⁴ Decreto 30.179 de 19 de novembro de 1951. Cf. AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: Crítico e Historiador*. São Paulo: Perspectiva/Rio de Janeiro: Petrobras, 2003, pp. 82-3.

brasileiros estava estipulada em três longas-metragens por ano para cada cinema lançador em todo o território nacional.⁵

Em 1949, compareceram à Comissão Parlamentar de Teatro e Cinema para defender um substitutivo do deputado federal do PSD Brígido Tinoco ao projeto original do CNC proposto por Jorge Amado (que, então, havia sido cassado pelo governo Dutra), os seguintes representantes do meio cinematográfico carioca: Luiz de Barros, pela Cinematográfica Jaguar, Afonso Campiglia, pela Pro-Arte Fimoteca Cultural, Newton Paiva, pela Meridional Filme, João Tinoco de Freitas, pela Cooperativa Cinematográfica Brasileira, Paulo Cleto, pela Cinematográfica Rio Filme, Adhemar Gonzaga, pela Cinédia, Alexandre Wulfes, pela Filmes Artísticos Nacionais, Moacyr Fenelon e Arnaldo de Faria, pela Cine-Produções Fenelon e Manoel Jorge, pela Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos e pela Emissora Continental. Arnaldo de Faria, um dos fundadores da Atlântida, havia se tornado consultor jurídico da Cine-Produções Fenelon. O nome do cronista Manoel Jorge, por sua vez, nos remete diretamente a Rubens Berardo, pois, como já foi dito, o empresário era o dono da Emissora Continental.⁶

No substitutivo previa-se ainda uma guerra “antitruste”, a exemplo do que ocorria nos Estados Unidos. Essa guerra tinha um alvo preferencial: o conglomerado de Luiz Severiano Ribeiro Jr.⁷ Além de suas múltiplas atividades comerciais, Severiano Ribeiro era o dono de seis circuitos de exibição, dominando o mercado de salas de cinema em quase todo o território nacional.

É buscando uma alternativa *no campo da exibição* dominado por Severiano Ribeiro que a Flama de Moacyr Fenelon e Rubens Berardo vai atuar. Conforme já foi mencionado, o empresário, através de seus contatos estreitos com Getúlio Vargas, teve influência no decreto que implantou a exibição compulsória anual de um filme brasileiro a cada oito filmes estrangeiros; por outro lado, os contratos de exclusividade da Flama com os circuitos Vital Ramos de Castro, Pathé e Serrador visavam a escapar ao monopólio de Severiano Ribeiro.⁸

⁵ Decreto 20.493/46.

⁶ Para informações detalhadas sobre o projeto do CNC de Jorge Amado e o substitutivo de Brígido Tinoco, cf. SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996, pp. 137-157.

⁷ Cf. SIMIS, Anita. *Op. cit.*, pp. 151-2.

⁸ Num artigo sobre o ano cinematográfico brasileiro de 1949, Alex Viany escreve: “A parte do leão [...] tem cabido até agora aos distribuidores, que, em alguns casos – notadamente no caso do sr. Luiz Severiano Ribeiro – também controlam os cinemas. O produtor Moacyr Fenelon, recusando-se a exhibir seus filmes nas casas do sr. Severiano Ribeiro, e segundo as condições do mesmo, encontrou muitas

Berardo e Fenelon precisavam produzir para um mercado exibidor restrito e hostil ao decreto de obrigatoriedade. Não é por acaso que a estratégia da Flama fosse a de atender exclusivamente ao gosto popular, investindo no melodrama (*Milagre de Amor*, de Moacyr Fenelon, 1951), na comédia musical (*Com o Diabo no Corpo*, de Mário Del Rio, 1952), na comédia de costumes melodramática (*Agulha no Palheiro*, de Alex Viany, 1952) e no filme musical carnavalesco, como é o caso de *Tudo Azul*. Também não é por acaso que, nas páginas do *Diário Popular* de Rubens Berardo, podem ser encontrados comentários como estes de Manoel Jorge, em sua coluna “Cinema”:

[...] se o povo que frequenta as salas de espetáculos tem dado preferência maior ao filme musicado, que, em se tratando de “nacional”, corresponde à comédia carnavalesca de todo ano – então devemos atender ao gosto desse público, e fartá-lo com as fitas de sua predileção. [...] Precisamos acabar com essa lenda de que o filme carnavalesco corrompe as platéias e não representa a indústria cinematográfica nacional.⁹

Longe, portanto, de encarnar o cinema “ideal” desejado pelos “independentes”, a Flama buscava a sobrevivência dentro das condições “reais” de uma disputa feroz e desigual pelo mercado de exibição, única forma de garantir a continuidade de produção. E a essas condições precisaram se adaptar Alex Viany, Moacyr Fenelon e também Alinor Azevedo.

IV.2. UM MUNDO DIVIDIDO ENTRE A “REALIDADE” E O “SONHO”

O roteiro de *Tudo Azul* foi escrito por Alinor Azevedo a partir de um argumento original de sua própria autoria (intitulado *Mar de Rosas*) e de um outro argumento de Henrique Pongetti. O próprio Alinor relata a gênese de *Tudo Azul*:

dificuldades de distribuição. Ainda assim, prosseguiu em suas atividades, demonstrando cabalmente que é possível fugir ao monopólio carioca.” VIANY, Alex. “O Ano Cinematográfico de 1949. Cinema Brasileiro”. *A Cena Muda*. Rio de Janeiro: 14 fev 1950, p. 04.

⁹ JORGE, Manoel. “*Tudo Azul*”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: [1952]. Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Contava eu [no argumento de *Mar de Rosas*] as inquietações de um escriturário sonhador, que ambicionava ser reconhecido como compositor popular. De certo modo, essa personagem retratava aquilo que eu tinha sido, quando funcionário da Caixa de Previdência. [...] Foi um roteiro que escrevi com emoção muito pessoal. E veio então um telefonema urgente da Flama. Tomei um táxi e toquei para lá: pediram-me que transformasse o assunto em filme de carnaval e até me impuseram o título, *Tudo Azul*. Qualquer resistência minha teria sido quixotesca. Peguei o lápis vermelho e, por mais que pareça piegas, foi chorando que cortei as melhores coisas de *Mar de Rosas*.¹⁰

Examinarei em *Tudo Azul* dois elementos que, como vimos no Capítulo II, foram apontados por Alex Viany como típicos de um determinado *cinema carioca*: a figura do compositor popular inédito e a ambiência das favelas. Veremos, a partir da análise de duas seqüências, como *Tudo Azul* apresenta esses dois elementos e em que medida o tratamento cinematográfico concedido a eles caracteriza-se por uma certa ambivalência, oscilando entre a intenção realista e o espetáculo dos filmes carnavalescos.

Relembro que a questão do realismo era muito presente no cinema brasileiro dos anos 1950, ligando-se, entre outros fatores, ao impacto do neo-realismo no Brasil e à procura de uma *autenticidade* nos filmes. Por outro lado, os filmes musicais carnavalescos eram freqüentemente condenados pela crítica cinematográfica daquela época como espetáculos de baixa categoria, sendo pejorativamente denominados de chanchadas. Meu interesse é estudar de que forma essa tensão (realismo/chanchada), que acredito existir de modo bastante intenso na experiência de *Tudo Azul*, foi trabalhada por seus realizadores.

IV.2.1. Resumo da ação

Em *Tudo Azul*, acompanhamos a história de Ananias Fregoso (Luiz Delfino), que trabalha como contador da SEVIVE, uma companhia de seguros, embora seu verdadeiro ideal seja ver seus sambas gravados. Sua vida possui uma rotina quase massacrante: além de não suportar o emprego, está sempre com problemas financeiros e sustenta com muita dificuldade seus quatro filhos pequenos. Para completar sua angústia, a esposa Sofia (Laura Suarez) age como se fosse uma megera, cobrando

¹⁰ VIANY, Alex. “Operação (anti-) chanchada: depois de 18 anos, Alinor Azevedo chega à tela com ‘Passarinho’”. *Shopping News*. Rio de Janeiro: 27 mar 1960.

constantemente as responsabilidades de *chefe de família* e ridicularizando a vocação musical e artística de Ananias.

O anônimo contador e compositor inédito, porém, não desiste de seus sonhos: vai às rádios, procura freqüentar o meio musical, aborda os cantores das emissoras, enfim, tenta furar o bloqueio de todas as formas. Sempre em vão. No trabalho, seu único prazer é contemplar e conversar com a datilógrafa Maria Clara (Marlene), por quem Ananias nutre uma paixão não correspondida. Ela, por sua vez, provavelmente na intenção de fazer uma rápida carreira na empresa, aceita os assédios de Pompeu (Milton Carneiro), o diretor-gerente da SEVIVE, que está sempre repreendendo as faltas e os atrasos de Ananias.

Mesmo com tantas adversidades, Ananias é um poeta irrecuperável. Inspirado por Maria Clara, abre o livro de contas correntes mas, ao invés de trabalhar sobre ele, estende uma pauta musical e põe-se a compor uma valsa em homenagem à sua *musa*. O seu devaneio é brutalmente interrompido por Pompeu, que o surpreende, rasga a partitura e, no auge de sua fúria, aconselha o suicídio a Ananias. Também de Maria Clara e até mesmo de Sofia, sua esposa, Ananias ouvirá o mesmo conselho: “suicide-se!”

Uma noite, não suportando mais as pressões do dia-a-dia, os humores da esposa e as próprias frustrações, Ananias não consegue dormir. Em sua cabeça ecoam as vozes de Pompeu, de Maria Clara e de Sofia, afirmando que Ananias não é e nunca será ninguém, e que diante disso só restaria uma solução: o suicídio. E é o que Ananias decide fazer, mas em sonho. A dose de veneno não o mata e sim o transporta para uma espécie de “mundo da fantasia”, um universo onde tudo é felicidade e sucesso. Ananias vai parar na Chácara Paraíso. Diante de um grande portal, é recebido por João Rosas (Benito Rodrigues), um velhinho de barbas brancas, chapéu de palha e camisa quadriculada, que vem segurando um balaio de rosas. O velhinho procura fazer com o que o infeliz Ananias não perca a esperança e a fé na humanidade: saca de seu balaio uma rosa branca e a prende na lapela do paletó de Ananias, como um talismã. Dali por diante, a sua vida seria regida pela felicidade e nada de mal lhe aconteceria.

De fato, todos os desejos de Ananias passam a se concretizar. Sofia torna-se gentil, amorosa, dedicada e tão generosa a ponto de dividir o marido com Maria Clara, que agora também cai apaixonada por Ananias. O patrão, por sua vez, o promove a diretor do Departamento de Felicidade da SEVIVE, por ser o funcionário um poeta exemplar, que compreende a alma popular. Pompeu oferece *carta branca* e um

substancial aumento de salário. Enquanto isso, o antes avaro proprietário decide perdoar os aluguéis atrasados e ainda propõe uma reforma geral no apartamento, durante um período no qual Ananias e Sofia poderiam morar num hotel de luxo.

Coroando a felicidade do nosso herói, suas composições passam a ser gravadas por grande nomes do rádio: Carmélia Alves, Dalva de Oliveira, Linda Batista, Virgínia Lane, Black-Out e Marlene. Qualquer nota que Ananias toque no piano imediatamente se transforma em estrondoso sucesso de público. Os números musicais então se sucedem. Mas tudo vai tão bem, que Ananias começa a ficar irritado. Tal como acontece nos sonhos, surge a desconfiança de que tudo aquilo não passa de imaginação, de delírio.

Após um espetacular número musical, com direito a um gigantesco abacaxi cenográfico de onde surge Carmélia Alves cantando um baião, Ananias é cercado por inúmeras fãs e quase tem suas roupas rasgadas. É então, no auge do seu sucesso, que ele acorda e se vê novamente diante de sua realidade. O cotidiano amargo com a esposa e os quatro filhos pequenos no seu modesto apartamento alugado, agora lhe parece fascinante, justamente porque *real*. No reencontro com Sofia, após ser *expulso do Paraíso*, Ananias surpreende-se com a revelação de que ela está grávida do quinto filho, que deverá nascer em dezembro. Ele então responde, abraçando-a: “Não faz mal. Dezembro é um mês tão bonito!”

Tudo Azul apresenta uma estrutura narrativa que se divide em duas partes. Na primeira metade do filme prevalece a crônica de tipos e situações e um olhar dedicado à observação do cotidiano. A segunda metade assume a fantasia do universo carnavalesco e concentra a quase totalidade dos números musicais apresentados.

Duas seqüências de *Tudo Azul* foram aqui escolhidas para análise. Ambas comportam números musicais. Porém, elas estão presas aos dois momentos distintos da narrativa: a primeira delas, que tem início nos letrados de apresentação e culmina no número musical *Mundo de Zinco*, pertence à primeira metade do filme, apresentando uma narrativa clássica de intenções *realistas*. A segunda seqüência escolhida inclui o número musical *Lata D'Água*, e está ligada à segunda metade do filme, logo, à uma representação *não-realista* e a um descentramento do espaço e do tempo.

Esta cisão identificada em *Tudo Azul* (a primeira metade *realista* e a segunda metade *onírica*) sugere uma demarcação entre o projeto de Alinor Azevedo, que estaria presente no argumento de *Mar de Rosas*, e o compromisso comercial de produzir um

filme carnavalesco que objetivamente guiou a realização de *Tudo Azul* por Moacyr Fenelon. Essa demarcação foi ressaltada pelo próprio Alinor e por Alex Viany, em oportunidades diferentes; veremos a seguir como as duas seqüências musicais escolhidas para análise (*Mundo de Zinco* e *Lata D'Água*) ajudam a ilustrá-la.¹¹

IV.2.2. Primeira seqüência: *Mundo de Zinco*

Cena 1. Imagens aéreas do Rio de Janeiro. Letreiros de apresentação. Ext/Dia

Tudo Azul começa como tantos filmes que têm como principais atrações a música popular e a própria cidade do Rio de Janeiro. A imagem aérea do Cristo Redentor e do Pão de Açúcar e o *pout-pourrit* musical que acompanha os letreiros não deixam dúvidas quanto aos objetivos de *Tudo Azul*: trata-se de mais um musical carnavalesco. Porém, não deixa de ser irônico, ou no mínimo curioso, que o primeiro trecho musical a ser cantado durante os letreiros apresente uma letra tão melancólica (ainda que debochada) quanto a de *Apanhador de Papel* (Peter Pan e Afonso Teixeira): “Ai, que vida triste e tão cruel/ tem o homem que apanha papel/ a sua profissão é um buraco/ só pode ir pra casa/ depois de encher o saco”.

Este é o *tom oculto* de *Tudo Azul*: trata-se, na realidade, de uma comédia dramática, às vezes até mesmo sombria, que se esconde por trás da aparente vibração típica dos filmes carnavalescos, gênero ao qual, afinal de contas, o filme se alinha. Desde o início – já nos letreiros de apresentação, portanto – esse tom é denunciado, mas, como vimos, não é tão facilmente reconhecível pelo espectador.

Após os letreiros iniciais, o clima predominantemente festivo permanece. A imagem congelada do Corcovado ganha movimento. Vistas aéreas do Rio de Janeiro (a praia de Copacabana, os Arcos da Lapa, a Central do Brasil e arredores do centro) embalam uma locução *over* semelhante aos discursos ufanistas de exaltação da alma e das virtudes brasileiras. A voz, potente e vibrante, fala de um Rio de Janeiro que é essencialmente musical, carnavalesco e bem-humorado:

– Esta terra carioca, capital e alma de um grande povo, onde se canta e se dança tudo o que é dança e que é canto, onde a gente não ri da desgraça alheia mas ri da própria

¹¹ Agradeço a Myrna e a Carlos Augusto Brandão, do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, pelo acesso à cópia restaurada de *Tudo Azul*, a partir da qual foi feita a transcrição para a análise das seqüências.

desgraça; onde tudo é motivo de graça, de anedota ou de piada; terra bem-humorada, sempre jovem e musical, é também a capital do bom ritmo popular e do nosso carnaval; onde o baião, o frevo, o maracatu, o cateretê e a embolada se misturam à batucada encontrando o melhor abrigo no coração do carioca. Este pobre e velho amigo, alegre e hospitaleiro que o ano inteiro sorri e que faz samba o ano inteiro. É nesta terra cheia de ritmos e sugestões e de tantos compositores consagrados que você, ouvinte, com toda certeza um compositor inédito, terá agora sua vez!

A palavra “ouvinte” indica que a voz *over* vem não de um lugar indefinível (tal como a locução de um cinejornal), mas sim de uma emissora de rádio, dado que é comprovado pela cena seguinte, que se passa no interior da emissora.

Cena 2. Estúdio da Rádio Continental. Int./Dia

Por meio de um corte, somos levados das imagens aéreas sobre o Rio de Janeiro para um ambiente fechado de um estúdio. Assim que o locutor nos é apresentado fisicamente, seu discurso não mais se refere à “alma” carioca ou à “essência” de um povo musical, mas sim ao colchão Etéreo, um colchão de ar que proporciona “os mais belos sonhos” a quem o compra, e que é o patrocinador oficial do programa intitulado *Você Tem a Sua Vez* (título que ironicamente parece se dirigir a Ananias). O referido programa oferece, nas palavras do locutor, “uma realidade”: o compositor inédito poderá ouvir sua canção gravada pelos “maiorais do rádio”. Há então um corte para uma sucessão de *closes* dos “maiorais do rádio” mencionados pelo locutor. A voz – novamente *over* – anuncia cada um dos cantores no exato momento em que surgem na tela os respectivos rostos, um por um, cada um deles festejado por sons *over* de aplausos: Marlene, Dalva de Oliveira, Jorge Goulart, Carmélia Alves, Black-Out e Linda Batista.

Das externas aéreas para o estúdio de rádio saímos de um plano *ideal* para um plano *real*, o que implica, já, numa primeira recorrência à *cisão* de universos. A voz que exalta as qualidades do Rio de Janeiro agora tem, especificamente, um dono (pertence ao locutor contratado de uma rádio) e ela cumpre uma função comercial (anunciar um programa patrocinado por um determinado produto). O nome do colchão – Etéreo – mantém o traço irônico e ambíguo, que é uma constante em *Tudo Azul*.

Os seis *closes* dos “maiorais do rádio” de certa forma retomam o princípio das imagens aéreas: são planos que não pertencem ao universo diegético da rádio (pois o

fundo neutro e os próprios enquadramentos – *closes* – impedem a identificação do cenário e a continuidade espacial entre eles e o plano anterior do locutor no estúdio). Além do mais, os vemos cantando mas não escutamos suas vozes, e sim os aplausos – estes, sim, diegéticos. De qualquer modo, já na segunda cena de *Tudo Azul* o espectador tem confirmadas as atrações musicais, que são uma das principais marcas contratuais entre as chanchadas cariocas e o público.

Essas duas cenas iniciais (aéreas/estúdio de rádio) obedecem não só a uma intenção informativa, mas também crítica. As imagens aéreas, que também traduzem o rádio – as ondas sonoras que vão ao ar – são logo substituídas pela própria imagem do estúdio de uma emissora, em sua nada etérea realidade econômica dos programas patrocinados. Assim, mesmo antes de Ananias Fregoso entrar em cena ele já nos foi apresentado: é mais um compositor inédito, tão minúsculo e desconhecido a ponto de não poder ser visto nem na imensidão das imagens aéreas, nem em meio aos *closes* fabulosos dos astros inacessíveis.

Cena 3. Corredor da Rádio Continental. Int/Dia

A terceira cena marca a entrada de Ananias (sua presença física) na narrativa. Enquanto Ananias caminha sorridente pelo corredor da Rádio Continental, o locutor completa, em voz *off* transmitida pelos alto-falantes internos da emissora, o discurso que já ouvíamos ainda durante as tomadas aéreas, reiterando que “com o colchão Etéreo acabaram-se as noites mal-dormidas e também não haverá mais autores inéditos porque... *Você Tem a Sua Vez!*”. A expressão de fascínio de Ananias, que segura nas mãos um rolinho de papel (a música pautada e registrada que ele tenta gravar) parece atestar o discurso do locutor.

Cena 4. Sala do Diretor Artístico. Int/Dia

Em seguida, vemos Ananias na sala do diretor artístico da rádio (Antonio Nobre), que está sentado diante de sua mesa de trabalho. Trata-se de um escritório amplo e bem montado. Ananias está de pé, segurando o rolinho de papel, à esquerda do quadro, e o Diretor argumenta de forma impaciente:

DIRETOR ARTÍSTICO: Por favor... eu já lhe disse que não tenho nada com isso!

ANANIAS: Mas o senhor não é o diretor artístico da Rádio?

DIRETOR ARTÍSTICO: Mas não sou produtor do programa! Não posso mandar na vontade dos cantores e nem sou fabricante de colchões! Portanto não posso alimentar os seus sonhos!

O diretor começa a escrever algo num papel, no intuito de encerrar a conversa.

ANANIAS: Mas, seu diretor... Eu já vim aqui mais de dez vezes!

DIRETOR ARTÍSTICO: Por favor...! Eu preciso trabalhar!

O diretor saca um papel da mesa, o lê e volta a escrever, carrancudo. Ananias desiste e, cabisbaixo, dá as costas ao diretor. Caminha até o fundo do quadro e abre a porta do escritório.

Cena 5. Estúdio da Rádio Continental. Int/Dia

No estúdio, o cantor Jorge Goulart está reunido com o conjunto do flautista Dante Santoro para mais um ensaio. Os músicos começam a executar a introdução de *Mundo de Zinco* (Nássara e Wilson Batista), mas logo são interrompidos por um funcionário que anuncia a presença de Ananias. Goulart nem sequer o recebe: “Deve ser um inédito!... Mais um poeta! *Desguia* esse cara.” Mas Ananias fura o cerco para falar diretamente com Goulart, sendo de novo rechaçado com impaciência.

JORGE GOULART (para Ananias): Tem paciência, meu filho, não disseram a você que eu estava ensaiando?

ANANIAS: Você não prometeu que gravava a minha música?

JORGE GOULART: Prometi, mas tem vinte na sua frente! Vou gravar a música do Vadequinho, do Dadinho, do Pedro Balila, de um tal de João Capoeira...!

Um outro empregado surge na porta do estúdio e chama Goulart para sua apresentação. Os músicos vão se retirando, cada qual levando seus instrumentos e respectivos paletós. Goulart, preparando-se para sair, com o paletó pendurado no braço, diz para Ananias aparecer no ano que vem e se retira.

As cenas 4 e 5, passadas na sala do diretor artístico e no estúdio com Jorge Goulart, reforçam o teor crítico de *Tudo Azul*. O filme não só evita apresentar o

universo da rádio com *glamour*, como reforça, na figura de um de seus “maiorais”, Jorge Goulart, um certo ar de antipatia, concentrando em poucas ações a profunda decepção que Ananias sofre ao ser recusado mais uma vez. Ao contrário da maior parte das chanchadas, aqui o cantor não surge cantando, já cercado por ornamentos e dançarinas: o vemos em mangas de camisa, durante um ensaio com os músicos, num cenário que nada tem de teatral. Ou seja, Jorge Goulart aparece como um profissional de uma ainda incipiente indústria cultural. Das imagens aéreas à rispidez de Jorge Goulart temos não uma comédia, mas um drama, sem que os elementos típicos de um filme musical deixem de estar presentes.

Cena 6. Estúdio da Rádio Continental. Int/Dia

Trata-se do número musical de Jorge Goulart com o Regional de Dante Santoro, interpretando *Mundo de Zinco*.¹² A cena é composta por 12 planos e surge de forma bastante integrada à narrativa. A ação concentra-se apenas no auditório onde se desenrola o número e obedece, portanto, ao já mencionado *contrato* entre o filme musical e o público, na medida em que a promessa de apresentar os grandes cantores precisa ser cumprida. E, de fato, lá está Jorge Goulart cantando *Mundo de Zinco* – quem é fã não tem do que reclamar. Por outro lado, o número musical não deixa de criar um sentido de isolamento para o personagem Ananias (que se encontra diegeticamente excluído da cena).

O número também possui um forte tom *realista*, no sentido clássico-narrativo: efetivamente, o que vemos é um cantor que se apresenta para uma platéia num auditório da rádio. Não há quebra na diegese e a cena está em continuidade com a anterior (Goulart dispensa Ananias e se encaminha para a sua apresentação). A cena alterna planos do cantor e da platéia que o assiste. A opção em mostrar a platéia traduz uma intenção igualmente *realística*: nós, espectadores, não somos apenas levados a olhar para o cantor, mas também olhamos para aqueles que o vêem.

Assim, quando Jorge Goulart surge para fazer seu número musical, não temos apenas um *astro* à nossa frente: sabemos que ele é um cantor comprometido com a engrenagem dos contratos radiofônicos e que essa engrenagem (que envolve

¹² É esta a letra de *Mundo de Zinco*: “Aquele mundo de zinco que é Mangueira/Desperta com o apito do trem/ Uma cabrocha, uma esteira/ Um barracão de madeira/ Qualquer malandro em Mangueira tem/ Mangueira fica pertinho do céu/ Mangueira vai assistir o meu fim/ Mas deixo um nome na história/ O samba foi minha glória/ Sei que muita cabrocha vai chorar por mim.”

patrocínios, anúncios) influi tanto na escolha de uma música quanto no ineditismo de tantas outras. A platéia, por outro lado, parece alheia a tudo isso. Quem tenta furar o bloqueio (como é o caso de Ananias) e quer deixar de ser apenas mais um ouvinte na platéia para se tornar um rosto destacado entre os “maiorais do rádio” precisa se haver com as regras desse jogo. Se não puder negociar, continuará inédito e, portanto, *ausente da cena*, como efetivamente ocorre com Ananias em *Mundo de Zinco*.

O caráter crítico de *Tudo Azul* nasce, assim, da própria manipulação dos recursos típicos de um filme musical. Quando a cena musical acontece, já percebemos a falsidade do discurso do locutor da rádio (que alia “sonho” e “realidade” sob o patrocínio dos colchões Etéreo), experimentamos a hostilidade do diretor artístico (que despacha Ananias em seu escritório) e desmitificamos a figura do cantor Jorge Goulart (que evita Ananias de forma bem pouco simpática). O número de *Mundo de Zinco* (o primeiro de *Tudo Azul*) não celebra a alegria típica de um filme musical; ao contrário, ela corôa o drama da frustração de Ananias.

Tal tratamento se justifica pelo fato de que o número musical de *Mundo de Zinco* se passa *antes* do sonho de Ananias, quando, por meio do “suicídio”, ele é transportado para o universo da fantasia carnavalesca. Os números musicais que se sucedem a partir dessa segunda metade do filme (o *sonho* de Ananias) obedecem a padrões de encenação inteiramente diversos, sem qualquer compromisso com articulações de continuidade espaço-temporais *realistas*. Contrariamente, a apresentação de Jorge Goulart no auditório se encontra inserida num fluxo narrativo que faz de *Mundo de Zinco* não propriamente um número musical, mas quase um *documentário* sobre o rádio.

IV.2.3. Segunda seqüência: *Lata D'Água*

Cena 1. Apartamento de Ananias. Int/Noite

A cena que dá lugar ao segundo número musical que analisaremos agora, *Lata D'Água*, tem início no apartamento de hotel onde passa se hospedar Ananias depois que sua vida vira um sucesso. Corresponde à segunda metade do filme, isto é, ao *universo carnavalesco* para onde em sonho Ananias é transportado. A ação que ocorre imediatamente antes do número musical de *Lata D'Água* é de relativa simplicidade: após uma insólita discussão a três (entre Ananias, Maria Clara e Sofia), Ananias se

recusa a sair com as duas mulheres e resolve sentar-se ao piano para trabalhar. Sofia, tendo se retirado, deixa Maria Clara na sala com Ananias.

Enquanto Maria Clara senta-se no sofá e põe-se a ler uma revista qualquer, Ananias começa a tocar no piano as oito primeiras notas de *Lata D'Água* (Luiz Antônio e Jota Júnior). Testa a frase musical e elabora acordes e floreios para ela. Esta ação é narrada em cinco planos, que alternam Maria Clara sentada ao sofá com Ananias sentado ao piano. A ênfase da cena recai sobre Ananias trabalhando, isto é, criando uma melodia.

Atraída pela música esboçada ao piano, Maria Clara junta-se a Ananias na composição do samba. Os dois acabam por criar juntos a letra e a música de *Lata D'Água*: quando Maria Clara pergunta a Ananias “que samba é esse”, ele responde que estava “nascendo” naquela hora. E quando, a pedido, ele repete a mesma melodia das oito notas, ela tem um súbito estalo criativo e afirma que encontrou um “motivo formidável” para a música.

Cena 2. Apartamento e Favela. Int/Noite-Ext./Dia

O número musical começa, assim, impulsionado pela inspiração de Maria Clara, que se desloca rapidamente para a parte de trás da sala do apartamento no exato momento em que as luzes se apagam, ressaltando o fundo do cenário e criando um recorte no corpo de Marlene, que samba ao som de uma batucada introdutória ao tema. Um *travelling* deixa Ananias (que está ao piano) fora de cena e a sala se transforma, pelo efeito da iluminação, em uma espécie de palco. A dicotomia real/irreal é aqui reelaborada nos limites da convenção do filme musical e da “transdiegese”, isto é, da “inversão da relação ator-personagem”: Maria Clara se torna a cantora Marlene.¹³

O *efeito de realismo* que já vimos ser predominante no número musical de Jorge Goulart, *Mundo de Zinco*, está bastante distante do tratamento *anti-naturalista* com o qual agora passamos a lidar, tanto na imagem quanto no som. No entanto, as convenções do gênero musical permitem tal mudança. E se considerarmos que estamos

¹³ A noção de “transdiegese” foi retirada de um texto de Marc Vernet. Partindo de um estudo sobre o olhar endereçado à câmera no interior das convenções clássico-narrativas, o autor reporta-se à comédia musical norte-americana, na qual é freqüente que o personagem cante olhando diretamente para a câmera. Vernet sublinha que, no número musical, é o “astro” ou a “vedete” que se impõe sobre o personagem, ocorrendo o fenômeno transdiegético; o público no cinema passa a se relacionar não com o “personagem” mas com o “astro” (cantor ou bailarino). VERNET, Marc. “Le Regard à La Caméra.” In: *Figures de L’Absence – de L’Invisible au Cinéma*. Paris: Éditions de L’Étoile, 1988, p. 13-5.

em pleno domínio do *sonho* de Ananias, a questão de um *realismo* aplicado à *mise-en-scène* torna-se particularmente irrelevante. Em *Lata D'Água*, a relação espaço-tempo é rompida em favor de uma *continuidade musical*. Quem conduz e opera essa transformação é Maria Clara: antes mesmo que ela comece a cantar, o espaço cênico do apartamento/palco de teatro é substituído por planos de uma favela tomados *in loco*, com lavadeiras que carregam latas de água, andando em fila pelas ruelas de um morro. O descompromisso com a continuidade narrativa é reforçado pelo fato de a cena no apartamento se passar à noite e os planos da favela serem todos diurnos.

No conjunto, o número musical de *Lata D'Água* é constituído de seis planos tomados na favela, em exteriores, e de dois *closes* de Maria Clara no apartamento, cantando.¹⁴ Vale ressaltar que essa imagem de Maria Clara/Marlene cantando é similar a que já conhecemos do início do filme (na cena em que o locutor da rádio anuncia os “maiorais”). Este é um indício que não só cria novas relações temporais (remetendo-nos ao começo do filme e *sobretudo* ao imaginário de Ananias) como concretiza, em si, a ambivalência do signo transdiegético (“Maria Clara” se torna – ou volta a ser – “Marlene”).

A presença da favela, por sua vez, é extremamente significativa em *Tudo Azul*, e merece ser analisada tendo em vista o contexto mais amplo do cinema brasileiro. Em 1951, ano da realização de *Tudo Azul*, os morros cariocas haviam sido muito pouco freqüentados pelos filmes. *Favela dos Meus Amores* (Humberto Mauro, 1935), *Berlim na Batucada* (Luiz de Barros, 1944) e *Também Somos Irmãos* (José Carlos Burle, 1949), por exemplo, consistiam em exceções à regra. Vale lembrar que o primeiro filme foi roteirizado por Henrique Pongetti e o terceiro tem argumento e roteiro de Alinor Azevedo, dois escritores que irão se encontrar em *Tudo Azul*.

Segundo informa Sérgio Augusto, a idéia de Moacyr Fenelon em *Tudo Azul* era “juntar uma história de Alinor com outra de Henrique Pongetti, também protagonizada por um compositor de música popular e tendo como pano de fundo um dos morros cariocas”.¹⁵ O “pano de fundo” foi inteiramente alterado, restando da favela apenas esses seis planos. Deixando de ser o ambiente social principal onde se passaria a história de *Tudo Azul*, a favela se transformou em paisagem reservada para apenas *um* número

¹⁴ É a seguinte, a letra de *Lata D'Água*: “Lata d’água na cabeça/ Lá vai Maria/ Lá vai Maria/ Sobe o morro e não se cansa/ Pela mão leva a criança/ Lá vai Maria/ Maria lava a roupa lá no alto/ Lutando pelo pão de cada dia/ Sonhando com a vida no asfalto/ Que acaba, quando o morro principia.”

¹⁵ AUGUSTO, Sérgio. *Op. cit.*, pp. 125-6.

musical. Mesmo assim, em 1951, isso representava uma novidade em termos de um filme carnavalesco.

O que primeiro salta aos olhos nos seis planos da favela é a sua beleza plástica. Os enquadramentos privilegiam a composição harmônica dos elementos visuais, criando linhas sinuosas e perspectivas em fuga. São enquadramentos que buscam um certo classicismo, um olhar de intenções estetizantes. Há um *desejo de fotogenia* em cada um desses planos: os ângulos de baixo para cima ou de cima para baixo ressaltam os barracos destacados pelo céu carregado de nuvens ou a cidade que se estende no horizonte. As lavadeiras, equilibrando na cabeça latas cheias d'água, entram em quadro de costas para a câmera e sobem o caminho sinuoso do barranco. Outras, em conformidade com a letra da música, levam pela mão uma criança.

Por outro lado, os dois *closes* de Marlene cantando respondem a um outro registro de *fotogenia*, qual seja, o do *star-system*. O uso do filtro que suaviza os contornos do rosto e do cabelo, a luz de fundo criando uma espécie de aura que envolve o rosto da atriz/cantora, nos remetem diretamente ao estilo fotográfico clássico celebrizado por Hollywood.

Os dois universos imagéticos que destaquei (a favela e Marlene cantando) são distantes. No entanto, no filme eles serão unidos por intermédio de sucessivas *fusões* – além, claro, da música, cuja letra está relacionada diretamente ao morros cariocas.

O recurso das *fusões* suaviza as passagens do interior/noite (apartamento de Ananias) para o exterior/dia (favela) e constrói uma proximidade entre esses dois universos que *realisticamente* inexistem. Os seis planos da favela não se ligam, dramaticamente, a nenhuma situação concreta do roteiro. Nenhum personagem mantém com ela qualquer contato direto.

A favela surge então como evocação múltipla de um espaço sócio-cultural expressivo, simbolizando a *tradição* e o *exotismo* – mas também a *realidade* do Rio de Janeiro, pois o impacto das filmagens *in loco* é evidente. Evidenciam-se, assim, o conflito e a síntese em *Tudo Azul*: o sol natural sobre as lavadeiras da favela e as luzes difusas sobre a estrela que canta encontram-se unidos pelo milagre musical. O “real” e o “ideal” parecem lutar por ocupar o mesmo espaço.

Na montagem, as *fusões* atenuam o *corte*.

IV.3. TUDO AZUL E A CRÍTICA

Em um artigo escrito por Alinor Azevedo em 1956, encontramos a seguinte afirmação:

Nossos filmes musicais estão longe de refletir toda a musicalidade de nosso povo, espantosamente rico de motivos e ritmos. Portanto, *está igualmente para ser feito o verdadeiro filme musical brasileiro*.¹⁶ [grifos meus]

Pergunto-me o que Alinor entendia por um “verdadeiro filme musical brasileiro”. É provável que a resposta esteja na idéia de unir, num mesmo espetáculo, a comédia musical e o cinema realista, ou seja, a chanchada e o cinema “sério”. Um filme musical “verdadeiro” seria aquele que pudesse retratar – ainda que dentro do universo da comédia – a *realidade carioca*. Muitos anos mais tarde, em 1969, Alinor reafirmaria este projeto, no depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som:

Queria fixar o carnaval de uma maneira diferente. Mas toda vez que eu apresentava um argumento que fixava o carnaval de certo ângulo – por exemplo, o comportamento da família carioca no carnaval, que eu achava de uma importância muito grande – o [Watson] Macedo sempre apresentava uma coisa mais fantasiosa, mais gostosa, mais chanchada, e ele ganhava.¹⁷

No artigo de 1956, citado anteriormente, o roteirista defendia a “volta aos temas simples”, tomando como exemplo a escola neo-realista italiana. Os “temas simples”, por sua vez, deveriam ser preferencialmente os de “maior aceitação popular”, os que buscassem retratar a vida carioca de forma mais autêntica possível. De acordo com Alinor Azevedo, os musicais carnavalescos – ou as chanchadas – não representariam com propriedade os elementos típicos de um filme carioca popular. E nem mesmo esses elementos típicos deveriam estar sempre presentes num filme popular, já que o carnaval era explorado anualmente pelas empresas produtoras sem que os resultados fossem satisfatórios. Para Alinor,

¹⁶ AZEVEDO, Alinor. “O escritor e o cinema brasileiro, II: ‘nova mentalidade fará o produtor de amanhã’”. *Para Todos*. Rio de Janeiro: 1a. quinzena set 1956.

¹⁷ AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro: 05 ago 1969.

Os únicos filmes brasileiros que trouxeram as favelas com alguma dignidade foram apenas dois: *Favela dos Meus Amores*, de Humberto Mauro, e *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos. Assim mesmo, o primeiro descambava para o falso, quando enxertava no alto do Morro da Favela uma buate ultra-gran-fina.¹⁸

Aqui encontramos uma linha de raciocínio muito próxima à do “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro” que será paulatinamente desenvolvido por Alex Viany em artigos datados do mesmo período (1954-1957) e que se cristalizará em *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1959). A confluência de um mesmo referencial cinematográfico configura a intensa troca de idéias entre Alinor e Viany, confirmando o depoimento do historiador a Maria Rita Galvão:

No Rio, meu papo era Alinor Azevedo. [...] O que são os nossos filmes dessa época, o meu *Agulha no Palheiro*, o *Rio*, *Quarenta Graus*, do Nelson, *O Grande Momento*, o *Rio*, *Zona Norte*? São tentativas de botar em prática todas estas discussões, digerir as lições do neo-realismo e da chanchada, incorporar os papos do Alinor Azevedo e os erros da Vera Cruz.¹⁹

Alinor, por sua vez, persistiu na tentativa de realizar o “verdadeiro filme musical brasileiro”. Em uma reportagem publicada no *Diário Carioca*, em 1961, anuncia-se *O Abre-Alas* (ou *O Samba Pede Passagem*), argumento de Alinor Azevedo ambientado num morro carioca, focalizando uma Escola de Samba. Segundo a nota,

Não é uma história de carnaval, cujos ecos apenas se ouvem do alto de um morro qualquer, mas o retrato do homem favelado da Cidade Maravilhosa (ainda e sempre). Nela a Escola de Samba (uma das coisas mais organizadas do Brasil) se apresenta como domínio do morro carioca.²⁰

Como *O Abre Alas/O Samba Pede Passagem* não foi realizado, dentre os filmes roteirizados por Alinor Azevedo que sobreviveram até os nossos dias, *Tudo Azul*

¹⁸ AZEVEDO, Alinor. “O escritor e o cinema brasileiro, II: ‘nova mentalidade fará o produtor de amanhã’”, cit.

¹⁹ VIANY, Alex. *Apud.* GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, pp. 198 e 202.

²⁰ “Notícias: De Cá. Alinor e o Morro”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro: 23 de fev 1961.

permanece como um dos exemplos mais próximos deste projeto de um “verdadeiro filme musical brasileiro” (ou, como quer Alex Viany em *Introdução*, de um “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro”), o que é sugerido também pela sua estrutura narrativa cindida em uma primeira parte *realista* e uma segunda parte *carnavalesca*.

Mas como essa estrutura foi percebida em sua época? Um exame da recepção de *Tudo Azul* pela crítica cinematográfica fornecerá algumas indicações significativas.

Antes mesmo do lançamento de *Tudo Azul* nos cinemas, alguns cronistas cinematográficos já anunciavam sua estréia, ressaltando, porém, aspectos não-carnavalescos do filme:

Os mesmos dramas caseiros, os mesmos problemas domésticos, as mesmas dificuldades que se vê na casa da gente, *Tudo Azul* apresentará, com a leve malícia de [Henrique] Pongetti e a perspicácia de Alinor Azevedo.²¹

Um outro anúncio, bastante curioso, apelava para a identificação entre o drama de Ananias e o do cidadão comum de classe média baixa, possivelmente visto como o espectador em potencial de *Tudo Azul*:

O senhor aí que teve tantos sonhos na sua mocidade, que tencionava ser tanta coisa, tão diferente daquilo que hoje é, por necessidade...

O senhor que recalca no seu íntimo vocações artísticas, que desejava, por exemplo, ser compositor, que sente correr nas veias o tumulto de uma batucada e... no entanto, trabalha para viver, para sustentar os seus, dentro de um escritório, numa repartição pública, ou quem sabe é jornalista... dando duro para enfrentar as “faltas” de água, de carne, de leite e de dinheiro...

[...] *Tudo Azul* é o filme que lhes mostrará algo desse drama, muito em breve, nos cinemas do Rio.²²

²¹ ALVES, Edgard G. “*Tudo Azul*”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 30 jan 1952.

²² “*Tudo Azul*”. *S. veículo*. S. local: s. data. Recorte de jornal. Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Em sua crítica, Hugo Barcelos informa que a Flama decidiu chamar Alinor Azevedo e Henrique Pongetti “para resolver a parte não-carnavalesca”. A idéia era oferecer, dentro de um espetáculo musical, “algo diferente”.²³

Essa “diferença” chamou a atenção de Carlos Ortiz, para quem a fotografia de Mário Pagés, embora confinada aos estúdios “pelas exigências mesmo do gênero [carnavalesco]”, é um dos pontos altos de *Tudo Azul*. O crítico exalta as cenas em exteriores, especialmente as vistas aéreas do início do filme²⁴ e “aquela ilustração viva” do samba *Lata D’Água*:

A idéia de ilustrar o tema carnavalesco, desta vez com a realidade pitoresca do morro do Pinto, em vez de se utilizar quadros mais ou menos banais encenados no pavilhão, é sem dúvida uma das mais felizes idéias deste musical.²⁵

É o oposto do que pensa Van Jafa: a “história” de *Tudo Azul* é “destituída de qualquer mérito”, e a culpa cabe tanto ao diretor quanto ao roteirista, pois “ao autor do ‘screen play’ cabe metade da glória de uma fita”. Isto leva o crítico a se perguntar: “qual foi o ‘gênio’ que descobriu que numa revista se põe cenas naturais como aquele número da *Lata D’Água*?”²⁶

Além das cenas filmadas na favela, outro diferencial foi notado pela crítica: em *Tudo Azul*, a ênfase não recai nos traços caricaturais dos cômicos. Os atores principais Luiz Delfino, Laura Suarez e Marlene atuam em chave muito mais próxima de um certo *naturalismo*. A ausência de uma comicidade chula provocou alívio em Pedro Lima: “*Tudo Azul* é um filme revista que pode ser visto com agrado. Sem palhaçada, sem gente da Praça Onze, sem gracejos de mau gosto, é limpo e diverte.”²⁷

Os elogios moralistas também fazem parte de um cronista oculto sob o pseudônimo de “Topaze”, para quem *Tudo Azul* é um “passo avante” no gênero

²³ BARCELOS, Hugo. “*Tudo Azul*”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro: 22 fev 1952.

²⁴ Aqui Ortiz comete um pequeno equívoco, pois as vistas aéreas não foram realizadas por Mário Pagés, e sim pelos cinegrafistas Carlos Botelho e Herbert Richers, informação que consta nos créditos iniciais.

²⁵ ORTIZ, Carlos. “*Tudo Azul*”. *Folha da Manhã*. São Paulo: 19 fev 1952. Normalmente avesso a filmes que mostrassem favelas ou favelados, o crítico Pedro Lima também destaca as mesmas cenas elogiadas por Carlos Ortiz, mas a partir de um outro viés estético: “Como se vê, *Tudo Azul* não é ainda um filme [sic], mas está bem cuidado, com fotografias do Rio tiradas do alto bem interessantes e outras da Favela que apresentam fotogenia.” LIMA, Pedro. “*Tudo Azul*”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 15 fev 1952.

²⁶ Jafa, Van. “*Tudo Azul*”. *S. veículo*. S.local: s.data. Recorte de revista. Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

²⁷ LIMA, Pedro. “*Tudo Azul*”. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro: fev 1952.

musical, podendo ser visto “por todo mundo, desde crianças de colo a velhos da porta da Colombo”. O filme “não contém nem pornografia, nem gestos obscenos, nem mulheres nuas”, o que para o crítico é “quase um milagre”, já que tais “condimentos” são “geralmente indispensáveis” nos filmes carnavalescos habituais. Em *Tudo Azul* “houve uma louvável preocupação em eliminá-los completamente”, o que provaria “as boas intenções do seu produtor”.²⁸

O que há de saboroso nesses comentários é a total desatenção ao fato de que a relação a três (Ananias, Sofia e Maria Clara) é no filme abertamente tratada – e com extrema leveza. No entanto, o mesmo “Topaze” demonstra sensibilidade ao chamar atenção para uma seqüência musical, pertencente ao sonho de Ananias, enxergando nela uma integração bem-sucedida de uma proposta realista com o compromisso do gênero carnavalesco, desta vez efetivada não pela montagem (como é o caso do número de *Lata D’Água*), mas concretizada *no interior mesmo da encenação musical*. Trata-se da cena em que Dalva de Oliveira canta *Estrela do Mar* (Marino Pinto e Paulo Soledade) à frente da Escola de Samba Império Serrano:

Aquele cordão nos comove *pela sua sinceridade, sua realidade e pelo retrato que é do nosso povo*. Vocês vão ver pretos solenes, vestidos de branco, que andam devagarinho, cadenciados, com a mesma seriedade com que carregam o andor no dia da Procissão. Tem mesmo um vestido de Luiz XV, de cabeleira e tudo. Tem pastorinhas, mulatinhas, baianas, Maria Antonieta, *tudo o que a fantasia solta pode imaginar*.²⁹ [grifos meus]

Tudo Azul não significou para Alinor Azevedo a concretização de um “verdadeiro filme musical brasileiro”, talvez presente no argumento original de *Mar de Rosas*. Em qual outro projeto teria ele depositado suas esperanças? Em *O Abre-Alas/O Samba Pede Passagem*? Ou talvez no roteiro escrito em parceria com Alex Viany, *Estouro na Praça* (1957), também não-realizado?

De qualquer forma, a análise de *Tudo Azul* ajuda a delinear, a partir da aparente fragilidade de sua estrutura narrativa, dosando de forma desigual as cenas do cotidiano e os números musicais, o projeto de um cinema de intenções realistas mesclado ao espetáculo popular das comédias musicais. Um projeto em muitos aspectos semelhante ao sonho do próprio Ananias Fregoso, personagem que em sua tragicidade e melancolia

²⁸ “Topaze” [pseud]. “*Tudo Azul*”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: fev 1952.

²⁹ “Topaze” [pseud]. “*Tudo Azul*”, cit.

poderia pertencer ao universo de um romance de Lima Barreto, como sugere esta passagem de *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*:

E eu ascendi a todas as injustiças da nossa vida; eu colhi num momento todos os males com que nos cobriam os conceitos e preconceitos, as organizações e as disciplinas. Quis ali, em segundos, organizar a minha República, erguer a minha Utopia, e, por instantes, vi resplandecer sobre a terra dias de Bem, de Satisfação e Contentamento. Vi todas as faces humanas sem angústias, felizes, num baile! Tão depressa me veio tal sonho, tão depressa ele se desfez.³⁰

³⁰ BARRETO, Lima. *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1961, p. 141.

CAPÍTULO V

NEO-REALISMO E MELODRAMA: *TAMBÉM SOMOS IRMÃOS*

V.1. DO MOLEQUE TIÃO AO MOLEQUE MIRO: A QUESTÃO RACIAL VEM À TONA

Foi visto nos capítulos anteriores que dois dos filmes escritos por Alinor Azevedo – *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943) e *Tudo Azul* (Moacyr Fenelon, 1952) – foram destacados por Alex Viany como obras importantes em diferentes estágios da produção cinematográfica brasileira. *Também Somos Irmãos*, filme produzido pela Atlântida e dirigido em 1949 por José Carlos Burle, com roteiro de Alinor Azevedo, não foi tratado com o mesmo cuidado. Numa breve passagem de *Introdução ao Cinema Brasileiro* Viany cita *Também Somos Irmãos*, filme que “trata da questão racial entre nós”, como um exemplo das poucas vezes em que a Atlântida – já sob o comando de Luiz Severiano Ribeiro Jr. – “se aventurou” fora do terreno das chanchadas.¹

Glauber Rocha, em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* e Paulo Emílio Salles Gomes, no “Panorama do Cinema Brasileiro: 1866/1966”, nem chegam a citar *Também Somos Irmãos*. Depois de *Introdução ao Cinema Brasileiro*, somente em 1987 o filme de Burle voltará a ser incluído com algum destaque em um projeto de história panorâmica, no capítulo escrito por João Luiz Vieira para a *História do Cinema Brasileiro* organizada por Fernão Ramos.² Devido a um novo enfoque das políticas de representação e ao refinamento das pesquisas sobre o cinema brasileiro, o filme de Burle será visto então como um “verdadeiro melodrama racial”.³

¹ Além de *Também Somos Irmãos*, os outros filmes citados são *Terra Violenta* (Eddie Bernoudy, 1947-8), *A Sombra da Outra* (Watson Macedo, 1950) e *Amei Um Bicheiro* (Jorge Ileli e Paulo Vanderley, 1953). O primeiro e o segundo filmes têm roteiro de Alinor Azevedo. Cf. VIANY, Alex. *Op. cit.*, pp. 121-2. No texto “Cinema do Brasil: O Velho e O Novo”, escrito por Viany em 1968 e publicado na segunda edição de *Introdução ao Cinema Brasileiro*, *Também Somos Irmãos* sequer é mencionado. Cf. VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Alhambra, 1987, pp. 149-161.

² VIEIRA, João Luiz. “A Chanchada e o Cinema Carioca (1930-1955)”. In: RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro* (org.). São Paulo: Art Editora, 1987, p. 163.

³ VIEIRA, João Luiz. “A Chanchada e o Cinema Carioca (1930-1955)”. In: RAMOS, Fernão (org). *Op. cit.*, p. 163.

Também Somos Irmãos foi rodado em 1949 e lançado nos cinemas do Rio de Janeiro em 05 de setembro do mesmo ano. Burle e Alinor já haviam trabalhado em parceria nos filmes *Moleque Tião* (1943), *Luz dos Meus Olhos* (1947) e *Não É Nada Disso* (1950), todos produzidos pela Atlântida. Após *Também Somos Irmãos*, voltaram a se encontrar em *Maior Que o Ódio* (1951), o último trabalho que realizaram juntos para a empresa. Fora dos estúdios de Severiano Ribeiro Jr., Alinor trabalhou com José Carlos Burle no roteiro de *Depois Eu Conto* (1956), filme produzido por Watson Macedo e dirigido por Burle.

Apresentando como protagonistas Grande Otelo, à época um dos maiores astros da Atlântida, e Aguinaldo Camargo, advogado, ator e fundador do Teatro Experimental do Negro, *Também Somos Irmãos* é, possivelmente, o primeiro filme brasileiro a tematizar de forma explícita a questão do preconceito racial no Brasil.⁴ Foi considerado o melhor filme brasileiro de 1949 pela ABCC (Associação Brasileira dos Cronistas Cinematográficos) e pelo CEC (Círculo de Estudos Cinematográficos), que também concederam a Grande Otelo o prêmio de melhor ator.

Não tenho informações sobre se o negativo de *Também Somos Irmãos* foi atingido pelo incêndio de novembro de 1952. De qualquer forma, um mês depois, uma cópia do filme foi exibida na Primeira Mostra do Cinema Brasileiro, ocorrida em São Paulo (1952).⁵

Em entrevista recente à revista eletrônica *Contracampo*,⁶ Nelson Pereira dos Santos recorda-se de que, já em 1952, ano de sua vinda ao Rio de Janeiro para ser assistente de direção de Alex Viany em *Agulha no Palheiro* (1953), *Também Somos Irmãos* era considerado um filme “mitológico”:

Eu morava, logo que cheguei, na casa do Alinor Azevedo, grande argumentista da Atlântida, e o Alinor falava desse filme, mas a cópia estava desaparecida, não tinha mais cópia [...].⁷

⁴ Faço esta afirmação com base nas fontes filmográficas a que hoje temos acesso.

⁵ *Primeira Mostra do Cinema Brasileiro*. Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1952. *Também Somos Irmãos* foi exibido no dia 13 de dezembro.

⁶ CAETANO, Daniel e GARDNIER, Ruy. “Entrevista Com Nelson Pereira dos Santos – Primeira Parte: Formação, Primeiros Filmes, *Vidas Secas*”. *Contracampo* (29), julho de 2001. (<http://www.contracampo.com.br/29/entrevistanelson.htm>. Acesso em 21 de julho de 2005)

⁷ CAETANO, Daniel e GARDNIER, Ruy. “Entrevista Com Nelson Pereira dos Santos – Primeira Parte: Formação, Primeiros Filmes, *Vidas Secas*”, cit.

De acordo com Nelson Pereira, o filme “ficou na história como desaparecido”. De fato, *Também Somos Irmãos* foi por várias décadas dado como perdido.⁸ Em 1995 uma cópia em 16mm foi localizada no Instituto Lula Cardoso Ayres, em Recife, junto com outros títulos até então também oficialmente considerados desaparecidos.⁹

Nesse capítulo proponho três percursos de análise. Em primeiro lugar, indico as influências do neo-realismo e do melodrama no projeto de José Carlos Burle e de Alinor Azevedo.¹⁰ O segundo ponto a ser estudado é o diálogo entre *Também Somos Irmãos* e a experiência contemporânea do Teatro Experimental do Negro. Por fim, busco delinear alguns aspectos do debate travado em torno da *democracia racial*, tomando como fontes as críticas ao filme publicadas na imprensa e textos do jornal *Quilombo – Vida, Problemas e Aspirações do Negro*, publicação ligada ao movimento negro e ao TEN.¹¹

Partindo desses três pontos, examino algumas das razões pelas quais a historiografia clássica do cinema brasileiro manteve diante de *Também Somos Irmãos* uma atitude de indiferença, quando não de total silêncio.

Para o melhor acompanhamento desse capítulo, remeto o leitor à transcrição resumida, seqüência por seqüência, da ação de *Também Somos Irmãos*, constante dos “Anexos” da dissertação.

⁸ Em nota de apresentação ao depoimento que José Carlos Burle concedeu a João Carlos Rodrigues, em 1982, *Também Somos Irmãos* e *Moleque Tião* são dados como “desaparecidos”. Depoimento de José Carlos Burle. *Filme Cultura* (40). Ano XV. Rio de Janeiro: ago-out 1982. Cf. também RODRIGUES, João Carlos. “O Negro no Cinema Brasileiro de Ficção”. Texto publicado em 28 de agosto de 2000 no site Mnemocine (<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/negronocinemarodrigues.htm>. Acesso em 21 de julho de 2004). O cinegrafista e pesquisador Vanderci Chagas Aguiar, por outro lado, informa que no acervo da Atlântida já existia, há pelos menos 40 anos, um contratipo combinado e uma cópia de *Também Somos Irmãos*, ambos em 16mm, atualmente em processo de restauração. Quanto às cópias e ao negativo em 35 mm, tanto podem ter se perdido no incêndio de 1952, quanto na enchente que atingiu a Atlântida em 1970. AGUIAR, Vanderci Chagas. Conversa com o autor. Rio de Janeiro: 25 jul 2005.

⁹ Além de *Também Somos Irmãos*, outros filmes produzidos pela Atlântida foram encontrados no Instituto Lula Cardoso Ayres: *O Caçula do Barulho* (Riccardo Freda, 1949) e *E o Mundo Se Diverte* (Watson Macedo, 1948). CARREIRO, Rodrigo. “A Última Fortaleza”. *SET Online* (207), set 2004 (<http://www2.uol.com.br/setonline/reportagens/207.shtml>. Acesso em 21 de julho de 2005).

¹⁰ Além do próprio filme, uso como fontes historiográficas o material de divulgação (*press-release*) da própria Atlântida, críticas, reportagens e entrevistas sobre *Também Somos Irmãos*, publicadas em jornais cariocas da época.

¹¹ *Jornal Quilombo – Vida, Problemas e Aspirações do Negro*. Edição fac-similar do jornal, de dezembro de 1948 a julho de 1950. São Paulo: Editora 34, 2003.

V.2. O “NEO-REALISMO” VISTO COMO “MELODRAMA”

No material de divulgação para a imprensa de *Também Somos Irmãos*, produzido pela própria Atlântida, a questão do *realismo* está em primeiro plano. Segundo os textos publicitários, *Também Somos Irmãos* “expõe com realismo o problema do desajustamento social do elemento de cor em nosso meio”. O filme desenrola-se “em grande parte num bairro proletário onde foram colhidos muitos dos seus exteriores”, e “tem o mérito de oferecer à sensibilidade do público algo de novo ainda não tentado pelo nosso cinema”. Este “algo de novo” é justamente o caminho da “escola realista que tantos sucessos tem dado ao filme italiano”.¹²

A intenção dos *releases* da Atlântida de identificar *Também Somos Irmãos* com o neo-realismo italiano (recém-chegado ao Brasil em 1947 com a exibição de *O Bandido*, de Alberto Lattuada e de *Roma, Cidade Aberta*, de Roberto Rossellini) é clara, e surpreende pela objetividade com a qual é enfatizada.¹³

A busca pelas referências neo-realistas transparece também em declarações de José Carlos Burle publicadas numa reportagem intitulada “Como Surgiu a Idéia do *Também Somos Irmãos*”, na qual o cineasta pernambucano narra o processo de elaboração do argumento com Alinor Azevedo: “O filme seria realista, mostrando a vida como ela é, narrando um aspecto ignorado da ‘cidade maravilhosa’” – que não é outro senão a ambiência das favelas.¹⁴

A crítica, porém, não parece ter encontrado ou preferiu não conferir um peso maior aos traços de realismo pretendidos pela direção de José Carlos Burle e pelo roteiro de Alinor Azevedo. Como exemplo, examinaremos o posicionamento de três críticos cariocas: Hugo Barcelos, Antônio Moniz Vianna e Pedro Lima.

Hugo Barcelos resume a história de *Também Somos Irmãos* como “o caso de dois negros – um, advogado, honesto e bem formado; outro, malandro, viciado e sem escrúpulos”. O crítico admite que o filme “encara [...] a questão por um prisma racial”.

¹² “Um Filme de Conteúdo Social” e “*Também Somos Irmãos* Marca uma Etapa Nova no Cinema Brasileiro”. *Releases* da Atlântida. Rio de Janeiro: 1949 (mimeo.). Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

¹³ Sobre a chegada e a aclimação do neo-realismo italiano no Brasil, cf. FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: Um Olhar Neo-Realista?*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, e AVELLAR, José Carlos. “O Neo-Realismo e a Revisão do Método Crítico”. In: *Cinemais*. (34) Rio de Janeiro: Aeroplano, abr-jun 2003, pp.135-176.

¹⁴ “Como Surgiu a Idéia do *Também Somos Irmãos*”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 11 set 1949.

Contudo, tal “prisma racial” é trabalhado de forma “tão sem lógica que além de não convencer entedia...” E o filme “não convence” porque deixa-se cair nos “lugares-comuns mais gritantes, e no convencionalismo banal”. Tudo se resolve pelo diálogo, “coisa anti-rítmica por excelência, além de profundamente enfática”. *Também Somos Irmãos* possui “baixo nível artístico”, carece de uma “história inteligente e original que fuja do dramalhão, da pieguice e do sentimentalismo excessivo para o terreno do sentimento expressivo e bem concebido”. Para sintetizar, anuncia o veredicto:

COTAÇÃO: 1 – Mau.

RITMO – Deficiente.

ENREDO – Fraco.

FOTOGRAFIA – Comum.

INTERPRETAÇÃO – Otelo e Camargo, razoáveis.¹⁵

Ao contrário de um elogio às qualidades *realistas* – como as que foram apregoadas pelo material de divulgação da Atlântida acima transcrito –, encontramos na crítica de Hugo Barcelos uma franca condenação ao melodrama: “dramalhão”, “pieguice” e “sentimentalismo excessivo” fazem de *Também Somos Irmãos* um filme de “baixo nível artístico”.

Antônio Moniz Vianna também não vê qualidades em *Também Somos Irmãos*, embora reconheça que seja a “fita mais ambiciosa produzida pela Atlântida, com exceção de *Terra Violenta*.” E continua:

Os Burle desta vez não estão no samba (*Este Mundo É Um Pandeiro*) ou na patriotada inútil e tola (*Asas do Brasil*); nem na comédia-plágio (*Falta Alguém no Manicômio*). *Também Somos Irmãos* difere de tudo o que saiu da Atlântida até hoje, menos em dois pontos: no objetivo, comercial como sempre; e no valor, inteiramente negativo.¹⁶

Moniz Vianna não explica por que considera o “valor” de *Também Somos Irmãos* “inteiramente negativo”. Mas afirma que “objetivo” e “valor artístico” são, para ele, “as duas coisas mais importantes de um filme”. Podemos concluir, portanto, que

¹⁵ BARCELOS, Hugo. “*Também Somos Irmãos*”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro: 16 set 1949.

¹⁶ VIANNA, Moniz. “*Também Somos Irmãos*”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 14 set 1949.

Também Somos Irmãos não possuiria um *valor artístico*, e sim um mero *objetivo comercial*, o que, no entender do crítico, seria condenável. Quanto à história, “não é boa, mas bem dirigida poderia originar um filmezinho muito melhor”. Salienta que “os problemas mais rudimentares ainda não foram resolvidos. A fotografia é muito má: a cena nunca tem a iluminação adequada. E a música parece plagiada do pior filme em série.”¹⁷

Pedro Lima não é tão rigoroso com o filme, e sua avaliação oscila entre a indulgência e a reprimenda. Para ele, *Também Somos Irmãos* acerta ao fugir à banalidade e ao tentar “apresentar um tema sério, sobre o preconceito racial”. Mas a realização resulta frustrada pela “falta de conhecimentos no desenvolvimento da questão” e pela “falta de direção” [sic]. Pedro Lima preocupa-se com o fato de o roteiro de Alinor Azevedo não chegar “a se libertar do complexo de morro” e nem apresentar uma “unidade de tratamento que mostrasse realmente a separação entre o branco e o preto”.¹⁸

Não é fácil deduzir o que o crítico entende por “complexo de morro”. De qualquer forma, se Alinor Azevedo não “se libertou” de tal complexo, José Carlos Burle “fugiu o mais que pôde à tentação dos complexos das favelas, mas não teve pulso e nem pôde ainda evidenciar seus conhecimentos de cineasta.” Ainda assim, Pedro Lima julga *Também Somos Irmãos* como o melhor filme de Burle e o melhor dos “últimos filmes nacionais apresentados”.¹⁹

Em outra crítica²⁰, Pedro Lima considera *Também Somos Irmãos* um “filme pretencioso”, não pela forma como foi realizado e sim por ser “uma tese sobre o preconceito racial”. Aponta novamente no trabalho de Alinor Azevedo a falta de “uma exposição mais convincente, para o que contribuiu o desdobramento das situações que fugiram propriamente ao assunto em foco, perdendo-se sua argumentação.” Uma boa direção poderia evitar o “desperdício de intenções”, mas infelizmente Burle, “apesar de apresentar um trabalho sério e diferente de todos os filmes que mostram parte de sua ação decorrida nos morros”, não conseguiu fugir “‘à cor local’ do samba, e das toadas

¹⁷ VIANNA, Moniz. “*Também Somos Irmãos*”, cit.

¹⁸ LIMA, Pedro. “*Também Somos Irmãos*”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: set 1949.

¹⁹ LIMA, Pedro. “*Também Somos Irmãos*”. *O Jornal*, cit.

²⁰ LIMA, Pedro. “*Também Somos Irmãos*”. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro: set 1949.

de violão, esta principal e absolutamente fora de propósito, com uma canção cacetíssima ao violão, que quebra a seqüência natural do filme.”²¹

Hugo Barcelos, Moniz Vianna e Pedro Lima enxergaram em *Também Somos Irmãos* qualidades estéticas diferentes das que os textos publicitários da Atlântida fizeram questão de frisar. Para os críticos, o *realismo* – que os *releases* da Atlântida associam aos filmes neo-realistas italianos – não está presente em *Também Somos Irmãos*, pois o filme é um “dramalhão” (Barcelos), cujo valor é “inteiramente negativo” (Vianna). Não deixam de reconhecer no filme intenções sérias, seja na exploração de um “prisma racial” (Barcelos), seja no caráter “ambicioso” da produção (Vianna) ou ainda na tentativa de “apresentar um tema sério” (Lima). O resultado final, porém, estaria longe de merecer figurar junto aos filmes da “escola realista” do cinema italiano.

O que estes três críticos se empenham em destacar, portanto, não é o *realismo*, mas o caráter *melodramático* de *Também Somos Irmãos*, consubstanciado no “dramalhão”, na “pieguice”, no “sentimentalismo excessivo” e na música, que “parece plagiada do pior filme em série”, como acusa Moniz Vianna.²² Pedro Lima ainda aponta uma “falta de conhecimentos” no tratamento da questão racial, impedindo uma “exposição mais convincente” do tema.²³

O neo-realismo italiano, que figura como referência cinematográfica explícita nos *releases* da Atlântida, não é sequer mencionado como um dado concreto na avaliação crítica de Barcelos, Vianna ou Lima. Já os traços melodramáticos encontrados em *Também Somos Irmãos* foram realçados e serviram a estes mesmos críticos para problematizar e mesmo desqualificar o projeto de José Carlos Burle e de Alinor Azevedo. Veremos, em seguida, se nos *releases* e na estratégia de divulgação da Atlântida o melodrama também foi trabalhado de forma tão clara e objetiva quanto as referências ao neo-realismo.

²¹ LIMA, Pedro. “*Também Somos Irmãos*”. *Diário da Noite*, cit.

²² VIANNA, Moniz. “*Também Somos Irmãos*”, cit.

²³ LIMA, Pedro “*Também Somos Irmãos*”. *Diário da Noite*, cit.

V.3. O “MELODRAMA” VISTO COMO “NEO-REALISMO”

De acordo com os textos publicitários de *Também Somos Irmãos*, embora o filme exponha “com realismo o problema do desajustamento social do elemento de cor em nosso meio”, apresenta o assunto “apenas pelo seu lado humano” e “não agita a questão”.²⁴ Recusando a aparência de um “filme de tese”, *Também Somos Irmãos* aborda o preconceito racial “com veemência, com paixão, com sinceridade”.²⁵ Trata-se de “um bom espetáculo, com lances de emoção, trechos de romance, ambientes reais e tipos bem marcantes do nosso meio social”.²⁶

Como se pode observar, não há qualquer referência explícita ao termo *melodrama*, embora os *releases* façam a promoção dos efeitos típicos de um espetáculo melodramático: *Também Somos Irmãos* é apresentado como um “drama de pinceladas fortes”, um “espetáculo tocado por vezes de lirismo, e dessa compreensão humana que é a melhor garantia para o êxito de qualquer obra cinematográfica.”²⁷

É interessante observar que a noção de “compreensão humana”, tal como mencionada no trecho transcrito acima, aparece também numa entrevista com o ator Aguinaldo Camargo, publicada antes do lançamento de *Também Somos Irmãos*:

A história que Alinor Azevedo escreveu para a Atlântida e que agora se ficou em celulóide, emocionou-me profundamente pelo seu *realismo e pela compreensão humana* que a inspirou... Tenho certeza que o filme será bem recebido pelo nosso público porque há nele uma mensagem que todos saberão compreender... uma mensagem de paz e de boa vontade entre os homens dentro dos princípios elevados da moral cristã.²⁸ [grifos meus]

Ou seja, “realismo” e “compreensão humana” agem conjuntamente para levar uma mensagem de “moral cristã” ao público. E é talvez lidando com estes mesmos conceitos que o crítico Fred Lee, a propósito de *Também Somos Irmãos*, conclama os

²⁴ “*Também Somos Irmãos* Marca uma Etapa Nova no Cinema Brasileiro”, cit.

²⁵ “Exposto Pelo Cinema Brasileiro o Problema do Desajustamento do Negro”. *Release* da Atlântida. Rio de Janeiro: 1949 (mimeo). Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

²⁶ “Exposto Pelo Cinema Brasileiro o Problema do Desajustamento do Negro”, cit.

²⁷ “*Também Somos Irmãos* Marca uma Etapa Nova no Cinema Brasileiro”, cit.

²⁸ CAMARGO, Aguinaldo. *Apud*. “Numa Conversa de Café”. *S. veículo*. S. local: s. data [o ano é certamente 1949]. Recorte de jornal. Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

leitores/espectadores a serem “corajosos” e a encararem o tema do preconceito racial “com realismo e espírito cristão”.²⁹

Fred Lee parece entender estes dois termos – *realismo* e *espírito cristão* – como complementares. Embora dirigidos aos espectadores, eles também são implicitamente aplicados pelo crítico ao filme: *Também Somos Irmãos* possui “a força de um panfleto” de vasto alcance. “Acrescente-se a isso sua textura simples, seu sentido humano e a verdadeira emoção dramática que contém”.³⁰

Fred Lee é, dentre os críticos cariocas estudados neste capítulo, o único a afirmar explicitamente a influência da “escola realista”. Para ele, em *Também Somos Irmãos* Burle “procurou os rumos neo-realistas atuais e avizinhou-se tecnicamente dos amplos caminhos abertos pelo semi-documentário. Procurou um estilo e o conseguiu.”³¹ Aponta ainda outros elementos que, para ele, aproximariam o filme das propostas neo-realistas: a narrativa possui “singeleza e verdade”; Burle apresenta “bom cinema”, porque despreza “o material ‘demodé’ dos efeitos, atendo-se severamente ao seu assunto”. O crítico tece também elogios à fotografia de Edgar Brazil (“toda ela de primeira qualidade”), favorecida pelo “ambiente do filme – no meio pobre –”, e pela “predominância dos exteriores, que devia ser um partido de toda a nossa produção cinematográfica”.³²

Vimos, até aqui, como Fred Lee encampou as referências neo-realistas e as ressaltou em sua crítica ao filme da Atlântida. Examinarei em seguida como o crítico vai lidar com os traços de melodrama que Hugo Barcelos, Moniz Vianna e Pedro Lima apontaram em *Também Somos Irmãos*.

Enquanto os *releases* da Atlântida falam de um “drama de pinceladas fortes” e de um “espetáculo tocado por vezes de lirismo”³³, Fred Lee define *Também Somos Irmãos* como “uma história dramática, humana e simples, de aspectos muito simpáticos, realçando-lhe o tom algumas pinceladas realistas sobre o problema racial”. Ao contrário

²⁹ LEE, Fred. “*Também Somos Irmãos*”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 08 set 1949.

³⁰ LEE, Fred. “*Também Somos Irmãos*”, cit.

³¹ LEE, Fred. “*Também Somos Irmãos*”, cit.

³² LEE, Fred. “*Também Somos Irmãos*”, cit. Os comentários de Fred Lee se inserem claramente no clima receptivo que os filmes neo-realistas italianos encontraram no Brasil. Segundo Mariarosaria Fabris, o “entusiasmo por aquilo que na época era chamado neo-expressionismo, neo-realismo, naturalismo ou humanismo do cinema italiano nascia, sobretudo, do cansaço provocado pela maioria das fitas norte-americanas que tomavam conta das salas de exibição e que nada mais faziam do que repetir fórmulas gastas.” Cf. FABRIS, Mariarosaria. *Op.cit.*, p. 38.

³³ “*Também Somos Irmãos* Marca uma Etapa Nova no Cinema Brasileiro”, cit.

de seus colegas de crítica, a adesão de Fred Lee ao filme é total, justamente porque, para ele, o filme de José Carlos Burle *não é e não pode ser considerado* um melodrama.

É sensível, em *Também Somos Irmãos*, a preocupação de fugir ao sentimentalismo barato, ao dramalhonesco, ao filme vazio e inconseqüente. Temos que aplaudir, de justiça, essa orientação que se emancipa dos velhos quadros do romancezinho gratuito [...]. A história de *Também Somos Irmãos* foge por inteiro ao romanesco fácil, à frivolidade e à gratuidade da maioria absoluta de nossos argumentos.³⁴

Em outro momento da crítica, ao avaliar a atuação do elenco, Fred Lee aconselha a atriz Vera Nunes a “aplicar-se mais no domínio emocional”. O crítico logo adverte:

Não queremos exageros, é claro, que isso é do território privado do melodrama. Mas Vera se apresenta muito distante do drama que transcorre à sua volta.³⁵

Mesmo com todo o cuidado em deixar claro que *Também Somos Irmãos* não deveria ser considerado um melodrama, Fred Lee observa “alguma literatice” presente nos diálogos, e nota, mas desta vez entre as qualidades do filme, o “seu sentido humano e a verdadeira emoção dramática que contém” [grifos meus]. Depreende-se dos comentários deste crítico, portanto, que haveria uma “emoção dramática” aceitável e desejável, capaz de seduzir o espectador. Esta “emoção dramática” seria positiva e até aconselhável, desde que livre dos “exageros” e dos efeitos de impacto próprios ao “território privado do melodrama”.

Alex Viany foi outro crítico que também se mostrou bastante preocupado com o aspecto melodramático de *Também Somos Irmãos*:

José Carlos Burle e Alinor Azevedo merecem parabéns pela coragem demonstrada na feitura desse drama social. Se não conseguiram escapar, muitas vezes, de situações melodramáticas e inconvincentes, conseguiram, por outro lado, dar um cunho de sinceridade e honestidade a seu estudo da discriminação racial no Brasil.³⁶

³⁴ LEE, Fred. “*Também Somos Irmãos*”, cit.

³⁵ LEE, Fred. “*Também Somos Irmãos*”, cit.

³⁶ VIANY, Alex. “*Também Somos Irmãos*”. *A Cena Muda*. Rio de Janeiro: 27 set 1949.

A atualidade e a pertinência do tema são duas características que poderiam ter levado Alex Vianny a aproximar *Também Somos Irmãos* da escola neo-realista italiana. No entanto, Vianny não só não faz tal aproximação como chama a atenção para a presença de “situações melodramáticas e inconvincentes” no filme. Ressalta que o filme “deve ser visto por todos os que acreditam no cinema brasileiro”, sendo um “passo acertado numa direção acertada”. Mas o crítico logo adverte:

[...] é preciso que José Carlos Burle e Alinor Azevedo sejam incentivados a continuar pelo bom caminho, sem muitos desvios impostos pelos produtores.³⁷

Diante do conjunto das críticas até aqui examinadas, concluo que diante de *Também Somos Irmãos* se estabeleciam duas perspectivas de análise, consideradas então como opostas. Elas não são explicitamente delimitadas pelos críticos, mas sugeridas pelo teor das apreciações. Assim, de um lado temos o filme da Atlântida visto como um *melodrama* – e então ele se desvaloriza, torna-se inconvincente e de baixo nível artístico.

Por outro lado, vemos o filme ser valorizado por suas intenções *sérias*, por buscar o *realismo* e por tratar de um tema polêmico e ousado como o preconceito racial. Onde se conclui que as qualidades de *Também Somos Irmãos* (quando o crítico as enxerga) estão relacionadas a um ideal de *realismo*, enquanto os seus maiores defeitos (tanto para os que o defendem quanto para os que o atacam) encontram-se nos traços *melodramáticos* (exagerados, excessivos, piegas) de sua realização.

Nota-se na publicidade da Atlântida e nas argumentações da crítica, a transposição da dicotomia entre o cinema “sério” e a chanchada para o campo do *realismo* e do *melodrama*. O realismo é tomado como um valor de seriedade; o melodrama é identificado ao baixo nível artístico, considerado pela crítica daquele período como uma característica dos espetáculos populares que tanto buscavam o riso (a chanchada) quanto o choro (o melodrama). Daí a condenação ao exagero. Um filme “sério” que se pretendesse realista – e era esta a perspectiva adotada pelos *releases* da Atlântida – primaria pela *correção* e não pelo *excesso*.

³⁷ VIANNY, Alex. “*Também Somos Irmãos*”, cit.

De todo modo, para os que escreveram sobre o filme (com exceção de Fred Lee), o *realismo* estava muito mais nas intenções de seus autores do que propriamente na obra.³⁸

V.4. “TER BOAS PERNAS...”

Neste ponto, cabe voltar à reportagem “Como Surgiu a Idéia do *Também Somos Irmãos*”.³⁹ Trata-se de uma narrativa jornalística que oferece sugestões e informações bastante valiosas para identificarmos não só o intuito, como os processos de criação de José Carlos Burle e de Alinor Azevedo em *Também Somos Irmãos*. A partir desta reportagem, pode-se intuir o quanto esses processos e as intenções de seus autores correspondem ou não ao apego ao *realismo* como um valor, presente na própria estratégia de divulgação da Atlântida – que, como já foi visto, estabelecia laços entre *Também Somos Irmãos* e o neo-realismo italiano. A referida reportagem permite verificar se o melodrama, recusado pela crítica e veladamente promovido pelos *releases* da Atlântida, já se colocava como um objetivo comum ao projeto de Burle e Alinor.

O texto merece ser transcrito integralmente, não só pelo estilo e pelo humor particular do redator anônimo, mas sobretudo pelo fato de que se trata de um documento raro e inédito sobre a parceria entre José Carlos Burle e Alinor Azevedo.

O bate-papo ia animado nos estúdios da Atlântida. Estávamos no intervalo da filmagem de uma nova produção e a turma aproveitava o justo descanso para “matar o tempo” à maneira carioca...

Esgotado o repertório de anedotas, esvaziados todos os frascos de “veneno”, a conversa tomou rumos sérios. Falou-se da dificuldade de se escrever uma boa história para um filme, encontrar uma “idéia” que transposta para a tela consiga, realmente, empolgar o público. Um mocinho de óculos que fazia parte da roda e tinha pretensões a autor de argumentos, aproveitou a “deixa” para nos deslumbrar com os seus conhecimentos:

³⁸ Em um artigo sobre o ano cinematográfico de 1949, Alex Viany aponta *Também Somos Irmãos* como um dos melhores filmes brasileiros da temporada, e volta a enfatizar a importância do seu tema, que “ousou tratar de um problema que muitos insistem não existir no Brasil: o preconceito racial”. No entanto, acrescenta, “o filme foi melhor como intenção do que mesmo como realização”. Cf. VIANY, Alex. “O Ano Cinematográfico de 1949”. *A Cena Muda*. Rio de Janeiro: 14 fev 1950.

³⁹ “Como Surgiu a Idéia do *Também Somos Irmãos*”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 11 set 1949.

– No meu fraco entender – principiou ele, medindo bem as palavras – a melhor maneira de encontrar uma boa idéia para um filme é subordinar todos os fatos reais ou imaginários que ocorrem no binômio espaço-tempo às rigorosas leis do “montage” áudio-visual.

Houve risos disfarçados. Mas José Burle, que acabara de regressar da cabine de som onde estivera escolhendo fundos musicais para uma seqüência de *Também Somos Irmãos* não pôde se conter:

– Qual nada, rapazinho! Para se arranjar uma boa idéia para um filme o que é preciso... é ter boas pernas.

A gargalhada à custo contida diante da frase pedantesca do rapazinho, aproveitou a tirada intempestiva do Burle para explodir gostosamente.

– Estou falando sério! Não é pilhéria. Não fossem as minhas pernas e eu talvez nunca viesse a produzir *Também Somos Irmãos*.

Ante o pasmo geral, José Burle contou então a história secreta do seu filme:

– Um dia, em companhia do Alinor Azevedo, meu argumentista predileto, eu me perdi lá para as bandas de São Cristóvão.

Tinha ido àqueles lados à procura de um fabuloso estúdio cinematográfico que estava sendo montado por ali no estilo pomposo de Hollywood. Não encontrei o estúdio, mas encontrei coisa muito melhor: um “ambiente”. Depois de muito andarmos, perdemos-nos num labirinto de ruas estreitas. O lugar não me era familiar. Casebres de todos os lados. Gente de cor indo e vindo continuamente por aqueles caminhos sinuosos. Mulheres de lata d’água à cabeça. Crianças correndo daqui para ali na algazarra própria da idade. Homens de físico reforçado gingando o corpo no andar típico dos malandros de classe. Alinor olhou-me significativamente. Ele também estava empolgado com o espetáculo imprevisto. Aquilo ali era uma autêntica “favela” mas uma favela diferente, um tanto organizada, com armazéns de boa aparência, algumas casas de tijolos, uma escola acolhedora. Uma cidade dentro da cidade. Conheço quase todas as favelas do Rio, mas aquela me era completamente estranha. Devia ter surgido há pouco tempo naquele vasto terreno que ia ter às faldas de um morro. Aquele mundo estranho, de gente humilde, mas cheia de colorido e pitoresco, despertou-me imediatamente a idéia de um filme... um filme que narrasse os dramas daquelas vidas tão cheias de contrastes. Continuamos a andar em silêncio quando Alinor, que parecia ter lido meus pensamentos, exclamou de repente:

– Já tenho a história em que você está pensando...

Sim, era verdade. Alinor havia me mostrado, há tempos, o esboço de um argumento que principiara a escrever. Lembrei-me do título:

Gente de Cor. Não... não servia... Não era um bom título. Poderia ser mal interpretado. Era preciso escolher algo mais humano, que tocasse o coração do povo.

Entramos numa tasca que havia ali para pensar melhor.

Então, sob a sugestão do ambiente rico de matizes, a idéia do filme foi se corporificando na nossa mente.

E o título surgiu numa explosão: *Também Somos Irmãos...* Sim! Narraríamos a história daqueles nossos irmãos de cor, as suas esperanças, os seus sofrimentos, os seus erros.

Alinor expôs-me rapidamente o seu plano.

Colocaríamos naquela favela dois irmãos. Um seguiria o caminho do crime. Seria o famoso “Moleque Miro”. Outro procuraria dignificar a raça conquistando um diploma na Faculdade de Direito. Um negro de navalha sempre empalmada com um irmão “doutor” que o defenderia no juri das trapalhadas em que se metesse. Para movimentar melhor a história, os dois irmãos estavam vinculados a uma família rica.

Colocaríamos em cena uma moça branca e um rapaz estróina para a trama sentimental. O filme seria realista, mostrando a vida como ela é, narrando um aspecto ignorado da “cidade maravilhosa”.

Dei alguns palpites na história do Alinor e pensamos logo nos intérpretes.

Nem havia dúvida. Aquilo era filme para Grande Otelo. Ele seria o “Moleque Miro”. Um papel com passagens dramáticas como o magnífico ator sempre desejava desde “Moleque Tião”. E o outro? O irmão bacharel? Outro nome nos veio logo à mente: Aguinaldo Camargo, o esplêndido artista do Teatro Experimental do Negro. Seria ele o companheiro de Grande Otelo nessa nova jornada.

Imaginamos o que seria esse duelo artístico. Dois grandes artistas num só filme.

Quando regressamos já tínhamos imaginado o filme todo. Estávamos com as pernas fatigadas de tanto andar, mas, em compensação voltávamos para casa com a “idéia” de um filme bem espetada no crânio. Atiramo-nos ao trabalho com entusiasmo. Se a coisa valeu a pena ou não, o público dirá quando vir o filme.

Digam-me agora: tenho ou não tenho razão quando digo que para se achar uma boa “idéia” para um filme basta apenas ter boas pernas?

O mocinho de óculos concordou meio encabulado e nós ficamos satisfeitos com a curiosa revelação do experimentado diretor da Atlântida. Tínhamos agora algo de realmente interessante a contar aos nossos leitores.⁴⁰

⁴⁰ “Como surgiu a idéia do *Também Somos Irmãos*”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 11 set 1949.

Ter “boas pernas”, portanto, é também ter olhos livres e atentos para a realidade. Em seu depoimento, José Carlos Burle associa o gesto de *se perder* pela cidade ao processo de criação, num elogio a um dos motivos recorrentes à estética neo-realista: a *deambulação*.⁴¹

No entanto, o ato de vaguear se apresenta aqui não como recurso de descrição, matéria-prima a ser trabalhada pelo diretor e pelo roteirista. A *deambulação* surge como *método de trabalho*, uma forma particular de mapear a cidade em busca de idéias, ambientes, tipos e situações para um filme.⁴²

Podemos identificar semelhanças entre este método e alguns procedimentos neo-realistas. O roteirista Sergio Amidei, um dos principais e mais constantes colaboradores de Roberto Rossellini, tinha por hábito andar pelos pontos de maior concentração popular para tomar notas,

fazendo perguntas a todo tipo de pessoas, seguindo na multidão compradores e vendedores, tudo isso sem um projeto específico de filme, sem outra finalidade que não o puro e simples enriquecimento da bagagem de conhecimentos [...].⁴³

Outro roteirista, Cesare Zavattini, principal colaborador de Vittorio De Sica, também buscava trabalhar a partir do contato direto com as ruas:

[...] se devo escrever uma cena de homens que discutem, não quero pensá-la no escritório. Devo sair de meu retiro e encontrá-los. [...] a grande massa de material, tomo-a da realidade. [...] descendo às ruas, recolho frases, palavras, discussões da realidade.⁴⁴

⁴¹ *Alemanha Ano Zero* (*Germania, Anno Zero*, Roberto Rossellini, 1947) e *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di Biciclette*, Vittorio De Sica, 1948) são dois exemplos de filmes neo-realistas que se apóiam na *deambulação* como motivo estético. A propósito de *Ladrões de Bicicleta*, André Bazin afirma que não seria exagerado dizer que o filme “é a história da caminhada pelas ruas de Roma de um pai e de seu filho.” BAZIN, André. *O Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 271.

⁴² José Carlos Burle e Alinor Azevedo deviam ter o hábito da *flânerie*. A filha de Alinor, Vânia Azevedo, relata que, uma ocasião, Alinor atravessou a cidade caminhando do Leblon até a Tijuca, onde morava. Pelo caminho, ia parando pelos bares, encontrando amigos, conversando nas esquinas. Numa outra ocasião – é ainda Vânia quem conta – Alinor foi visto por parentes andando num túnel. Os parentes ofereceram carona, mas Alinor não aceitou. AZEVEDO, Vânia. Conversa com o autor. Rio de Janeiro: 04 fev 2006.

⁴³ CODELLI, Lorenzo. “A Invenção no Mercado Central”. *Filme Cultura* (43). Rio de Janeiro: jan-abr 1984, p.22.

⁴⁴ ZAVATTINI, Cesare. “Algumas Idéias Sobre o Cinema”. *Revista de Cinema* (2). Belo Horizonte: maio 1954, pp. 14-5.

A reportagem sobre a gênese de *Também Somos Irmãos*, embora ajude a identificar as confluências, também põe em relevo as *divergências* teóricas existentes entre o projeto de Burle e Alinor e alguns postulados neo-realistas, sobretudo os do roteirista e teórico Cesare Zavattini. Tais divergências se encontram sobretudo na própria conceituação de *história* e de *trama*, isto é, na importância conferida ao *argumento* e ao *roteiro* como pontos fundamentais da construção dramática de um filme.

Pela reportagem citada, fica clara a preocupação de Alinor Azevedo e de José Carlos Burle com a *costura de um arcabouço dramático*, estruturado a partir da oposição central entre os dois irmãos. Busca-se “movimentar melhor a história” com uma “família rica” e se introduz oportunamente uma “trama sentimental” entre uma “moça branca e um rapaz estróina”.

Se aceitarmos a proposição de André Bazin, segundo a qual a “originalidade do neo-realismo italiano em relação às principais escolas realistas anteriores e à escola soviética é de não subordinar a realidade a nenhum ponto de vista *a priori*”⁴⁵ teremos a medida da distância entre o projeto de Burle e Alinor e a concepção neo-realista de um Zavattini.

O roteirista de *Ladrões de Bicicleta* assim definia o seu ideal estético: “a realidade é o espetáculo máximo que eu desejaria realizar”.⁴⁶ Entre inserir na realidade uma “história” para torná-la mais “espetacular” e “fazer as coisas como elas são, quase por si mesmas”⁴⁷, Zavattini optava pela segunda perspectiva, justamente a que não corresponde à forma melodramática adotada por Burle e Alinor em *Também Somos Irmãos*.

Conclui-se que José Carlos Burle e Alinor Azevedo não estão preocupados em estabelecer uma *oposição* entre o neo-realismo e o melodrama: servem-se de um e de outro de forma deliberada, desigual e indisciplinada.⁴⁸ Esta indisciplinada terminou por possibilitar a Burle e a Alinor trabalharem com a *ambigüidade* nos personagens, nas ações e na *mise-en-scène* de *Também Somos Irmãos*, mas dentro de um esquema

⁴⁵ BAZIN, André. *Op. cit.*, p. 281.

⁴⁶ ZAVATTINI, Cesare. Apud. BARBARO, Umberto. *Elementos de Estética Cinematográfica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 50.

⁴⁷ ZAVATTINI, Cesare. “Algumas Idéias Sobre o Cinema”, cit., pp. 05 e 07.

⁴⁸ Como “indisciplinado” foi o diálogo entre o cinema brasileiro e o neo-realismo, segundo observação de José Carlos Avellar em *Cinemas*. AVELLAR, José Carlos, *Op. cit.*, p. 139.

melodramático que, em relação às diluídas e rarefeitas referências neo-realistas, passou a ter um peso estruturante.

V.5. PROCEDIMENTOS MELODRAMÁTICOS EM *TAMBÉM SOMOS IRMÃOS*

Em uma das melhores seqüências de *Também Somos Irmãos*⁴⁹, o Moleque Miro (Grande Otelo), aprisionado numa delegacia e cercado de jornalistas, resolve explorar sua imagem de marginal com bravatas e um sorriso triunfal. Ao ver que os jornalistas não lhe dão crédito, Moleque Miro muda a tática e resolve contar a sua história de vida, num monólogo carregado de emoção, entremeado por planos das mãos dos jornalistas que anotam, em blocos de papel, as palavras do preso.

Este trecho de *Também Somos Irmãos* tangencia um *método de trabalho* que Alinor Azevedo caracterizou como sendo de grande utilidade para o roteirista, isto é, o método que consiste em extrair de notícias de jornal idéias para argumentos cinematográficos.⁵⁰ Em um artigo publicado em 1956, Alinor dirá que

A reportagem, freqüentemente, quando honesta e dentro da técnica jornalística é quase um roteiro de filme neo-realista. Nela, o cineasta não só achará o tema central para um filme mas também os ambientes necessários, os temas colaterais, os tipos e, às vezes, até sugestões de cenas e diálogos.⁵¹

No entanto, a cena do monólogo/entrevista do Moleque Miro aos jornalistas não é uma aplicação da *mise-en-scène* neo-realista, como a princípio se poderia imaginar, e sim uma encenação melodramática.

⁴⁹ Cf. seqüência 29 da transcrição de *Também Somos Irmãos*, in Anexo II.

⁵⁰ Anos mais tarde, Alinor vivenciaria uma cena muito próxima à da entrevista de Moleque Miro na prisão. No processo de pesquisa e elaboração do roteiro de *Cidade Ameaçada* (Roberto Faria, 1959), sobre a vida do bandido Promessinha, Alinor reuniu uma série de reportagens de jornal em torno dos jovens criminosos favelados que se multiplicavam no Rio e em São Paulo, fez entrevistas com o pai e a mãe de Promessinha, levantou dados sobre a infância do rapaz e foi ao presídio entrevistá-lo. Lá, Promessinha recebeu “malcriadamente” o roteirista. “Eu tive que passar um carão nele e disse: ‘Escuta aqui, ô rapaz... eu quero fazer a sua vida, quero ver se te limpo diante da polícia e você está aí bancando o besta...’ Aí, quando eu ronquei mais grosso, ele recuou e se ajeitou comigo. Acabamos camaradas”.

AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro: 05 ago 1969.

⁵¹ AZEVEDO, Alinor. “O Escritor e o Cinema Brasileiro, I: Por Falta de ‘Produtores’ Os Temas Simples São Esquecidos.” *Para Todos*. Rio de Janeiro: 2a. quinzena ago 1956.

O Moleque Miro, ao contar a história de sua vida para os repórteres que o entrevistam na prisão, realiza uma *autobiografia confessional*. Segundo Ivete Huppés, os “apartes, monólogos e confidências” desempenham importantes papéis na estrutura do texto melodramático, já que servem a fins narrativos, recapitulam fatos e ações, possibilitam ao espectador desvendar os sentimentos do personagem e forjam uma comunicação direta com o público, buscando seduzi-lo e vencer-lhe a resistência.⁵² A cena do Moleque Miro na prisão, revelando-se para os repórteres – e para o público – ajusta-se a um tipo de monólogo cuja função é trazer à luz os mais profundos remorsos do personagem que se confessa.⁵³

Em outra seqüência de *Também Somos Irmãos*, a biografia do Moleque Miro também é traçada para o espectador, desta vez por Renato, quando este defende o irmão no tribunal.⁵⁴ Diante do juiz e dos jurados, Renato é incisivo na defesa da inocência do Moleque Miro. Seu intento, ao narrar a história trágica da formação de um marginal, é *comover* e *convencer* o juri, da mesma forma como, diante dos jornalistas que o entrevistam na prisão, o Moleque Miro perde a máscara e abandona-se a um monólogo emocionado, no qual suas dores e frustrações afloram e suplantam o discurso cabotino.

Tanto a defesa de Renato quanto o monólogo confessional de Miro são discursos encenados para um público (para nós espectadores e, diegeticamente, para os jurados e os jornalistas), o que configura outra estratégia importante para o melodrama: o *privado* trazido à tona e exposto ao *público*. Ainda do ponto de vista narrativo, o monólogo

é tanto mais eficiente porque dispensa a encenação de acontecimentos que são importantes para a compreensão da trama, mas retardariam demasiadamente a ação, se tivessem de ser mostradas.⁵⁵

O fato de estas duas seqüências estarem construídas em torno de duas práticas sociais de condenação/legitimação do *privado* trazido a *público*, isto é, o jornalismo e os

⁵² HUPPÉS, Ivete. *Melodrama: O Gênero e Sua Permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, pp. 73-7.

⁵³ Segundo Jean-Marie Thomasseau, o melodrama clássico apresenta dois tipos de monólogos: o *recapitulativo* – apresentando ao espectador as peripécias que precederam o início da intriga – e o *patético* – o que cabe ao vilão ou à vítima, “que se lamenta e invoca a Providência, com trêmulos de orquestra e reticências no texto.” THOMASSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 31.

⁵⁴ Cf. seqüência 10 da transcrição de *Também Somos Irmãos*, in Anexo II.

⁵⁵ HUPPÉS, Ivete. *Op. cit.*, p. 75.

juízos em tribunais, igualmente leva a pensar na permanência de um gosto e de uma franca opção pelos modos de expressão melodramáticos na construção de *Também Somos Irmãos*.⁵⁶ A “história” do Moleque Miro nos é contada não em imagens, mas oralmente, e o próprio ato de narrar – exercido por Renato e pelo próprio Miro – se coloca como espetáculo à parte. O cenário do tribunal, de marcada ressonância melodramática, ressalta a profunda identificação de *Também Somos Irmãos* com o gênero.⁵⁷

O monólogo do Moleque Miro na prisão e a eloqüente defesa do doutor Renato no tribunal também instauram, no interior do filme, laços de identidade entre as biografias dos atores Aguinaldo Camargo e Grande Otelo e seus respectivos personagens. Na já citada entrevista intitulada “Numa Conversa de Café”, o ator do Teatro Experimental do Negro Aguinaldo Camargo, que também era advogado, exprime a satisfação de ter encontrado, “nos domínios da arte”, a “válvula de escape” para os seus próprios sentimentos:

Trabalhei no filme como se contasse para a câmera a história da minha própria alma... das minhas lutas... das minhas decepções em busca de uma situação melhor na sociedade. [...] É que eu compreendi a luta íntima do meu personagem, porque idêntica à luta que sustentei na conquista do diploma de bacharel de que hoje me orgulho...⁵⁸

Da mesma forma, a “história” do Moleque Miro encontra eco em algumas passagens da própria biografia do ator Grande Otelo: a infância vivida como *negrinho esperto* na casa de brancos ricos; a posterior revolta e a aprendizagem nas ruas; a vida na favela, os perigos do asfalto; o baralho, a navalha, a cachaça, o samba; o mergulho na marginalidade. Conforme já foi visto no Capítulo III, a reportagem publicada na revista

⁵⁶ Para a relação entre os tribunais e o *gosto melodramático*, cf. GRAMSCI, Antonio. *Literatura e Vida Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, pp. 74-75. Para um aprofundamento do estudo do melodrama como um espetáculo popular, cf. MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003, pp. 169-178.

⁵⁷ Na história do cinema brasileiro, há um outro filme melodramático que trabalha de forma exemplar com o cenário de um tribunal: *A Filha do Advogado* (Jota Soares, 1926). Segundo Luciana Araújo, *A Filha do Advogado* nos transporta para o “pleno território do melodrama”, mais especificamente o “melodrama criminal” ou “melodrama de tribunal”. Cf. ARAÚJO, Luciana. *Melodrama e Vida Moderna: o Recife dos Anos 1920 em A Filha do Advogado*. Versão ampliada de comunicação apresentada na BRASA, Pontifícia Universidade Católica. Rio de Janeiro: jun 2004.

⁵⁸ CAMARGO, Aguinaldo. *Apud*. “Numa Conversa de Café”, cit.

Diretrizes, que deu origem ao roteiro escrito por Alinor Azevedo e Nelson Schultz para *Moleque Tião*, apresenta diversos episódios semelhantes.⁵⁹

Em seu ensaio biográfico sobre Grande Otelo, Roberto Moura enfatiza o caráter “dramático” e “francamente ficcional” do argumento de *Moleque Tião*, que no entanto se baseava em “fatos contados com sinceridade”.⁶⁰ Neles se incluem a infância tutelada por uma família de brancos, fugas para a rua e temporadas em internato, além de uma constante proximidade com ambientes marcados pelos signos da *marginalidade* (a boêmia, o teatro, a malandragem de rua).⁶¹

As seqüências do discurso de Renato no tribunal e do monólogo de Miro na prisão traçam a formação de um delinqüente e constroem a biografia de uma vítima social, de um fracassado, de um desajustado que não tem nada a perder. Contudo, estas duas seqüências não ganham, por parte da direção, igual tratamento.

De acordo com a distinção apontada por Jean-Marie Thomasseau⁶², o discurso do doutor Renato no tribunal tem função informativa, mais de acordo com o *monólogo recapitulativo*, a situar o espectador diante dos fatos passados que levaram o protagonista – no caso, o réu – àquela determinada situação na intriga.

Além de informativo, o monólogo de Renato é frio e utilitário: diante do juri e do juiz, Renato exagera episódios e omite tantos outros, pois refere-se ao irmão na condição de *advogado de defesa*. Renato precisa tratar Miro não como um irmão, mas como um réu comum, isto é, com a verborragia forçada por uma condição *institucional*, o que cria um efeito de distanciamento.

Tal distanciamento é sublinhado pela maneira como a seqüência é decupada. O longo discurso de Renato é entrecortado por três planos próximos do Moleque Miro, que comenta, apenas com olhares de aprovação e de reprovação, a maior ou menor conveniência da argumentação de seu irmão-advogado. As expressões de desdém, de ironia ou de orgulho que o Moleque Miro faz enquanto ouve a defesa de Renato servem como contraponto ao artificialismo deste mesmo discurso, e nos *distanciam* da comoção

⁵⁹ Cf. “O Grande Othelo Não Tem Culpa”. *Diretrizes*. Rio de Janeiro: 03 abr 1941, pp. 12-3 e 16.

⁶⁰ MOURA, Roberto. *Grande Othelo: Um Artista Genial*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996, p. 46.

⁶¹ A combinação de elementos biográficos e ficcionais, presentes em *Moleque Tião* e no relato confessional do Moleque Miro, encontrará desdobramentos no *Monólogo do Zé Sopapo*, texto teatral de Alinor Azevedo escrito especialmente para Grande Otelo em 1956, constante dos “Anexos” dessa dissertação. Neste monólogo, que narra a formação de um marginal, encontraremos passagens muito próximas à cena da entrevista do Moleque Miro aos jornalistas, em *Também Somos Irmãos*. Cf. AZEVEDO, Alinor. *Monólogo do Zé Sopapo*. Rio de Janeiro: 1956, in Anexo III.

⁶² THOMASSEAU, Jean-Marie. *Op. cit.*, p. 31.

que o pronunciamento de Renato busca despertar. O discurso amparado na lei *esvazia-se*.

Já a entrevista do Moleque Miro na delegacia relaciona-se, ainda segundo a terminologia de Thomasseau, ao *monólogo patético*, o que é reforçado, mais uma vez, pela decupagem. Durante quase todo o tempo a câmera permanece enquadrando o Moleque Miro, e só deixa de enquadrá-lo para mostrar as mãos dos jornalistas que anotam as palavras do depoente. A câmera evita focalizar os rostos dos repórteres para que, desta forma, o monólogo confessional de Miro não sofra qualquer tipo de contraponto (irônico ou não), ou mesmo seja atravessado por expressões de simples contentamento, indiferença ou desaprovação. A montagem privilegia os planos longos em que o Moleque Miro *entrega-se* ao público, evoluindo do orgulho individual à confissão de seu próprio fracasso. Esse discurso *espontâneo*, se comparado ao pronunciamento de Renato no tribunal, passa a ser dotado de uma *verdade* ligada ao ato deliberadamente confessional. E nós espectadores, *comovemo-nos* com esta confissão.

Também Somos Irmãos lida com elementos cristalizados pelo melodrama, e o monólogo confessional – trabalhado, como vimos, em duas chaves bem diversas, isto é, *distanciadamente* na cena do tribunal e *pateticamente* no monólogo na prisão – é apenas uma das estratégias de que Burle e Alinor lançam mão.

O filme apropria-se de um amplo repertório temático típico do universo melodramático, que inclui o amor impossível entre duas pessoas pertencentes a ambientes sociais diferentes (no caso, a paixão que Renato nutre por Martha); a tragédia familiar (desencadeada, entre outros fatores, por esta mesma paixão); a orfandade (de Renato, de Miro, de Martha e também do irmão mais novo de Martha, Hélio); a oposição entre personagens ricos e personagens pobres (o velho Requião e seu castelo na Tijuca; Renato e Miro, moradores de uma favela); arrependimento, vingança e perdão (todos os episódios que envolvem os crimes cometidos por Renato, Miro e o falsário Walter Mendes); abnegação e altruísmo (em Renato, mas também em Miro).

Há ainda uma série de outros aspectos formais e temáticos em *Também Somos Irmãos* pertencentes ao universo melodramático. Esses aspectos serão trabalhados por Burle e Alinor em uma chave não-conservadora, privilegiando a ambigüidade na construção dos personagens e das situações delineadas pela trama.

Convém atentar para o caráter irônico do título *Também Somos Irmãos* e sua incidência sobre a *família*, um universo recorrente no melodrama. Ao mesmo tempo em que sugere a conciliação de opostos, nega este mesmo sentido quando, ao fim do filme,

percebemos a impossibilidade de qualquer união entre os irmãos negros e a família (de brancos) que os criou. Mas é em torno de um *núcleo familiar* que se movem os personagens negros e brancos: o casarão da Tijuca, de propriedade do velho Requião, viúvo, tio de Martha e de Hélio, e *senhor* de Miro e de Renato. É curioso observar que mesmo este núcleo já surge desarticulado, incompleto, fragilizado: não existem as figuras do Pai e da Mãe, mas unicamente do tio – que incorpora a autoridade patriarcal.

A *família* e, conseqüentemente, o *lar*, surgem aqui como representações do passado, ou melhor, da infância, mas de uma infância invocada através das lembranças de Miro e de Renato, isto é, dos que viveram segregados de um contato realmente familiar. O casarão da Tijuca é uma espécie de *casa grande*, e as memórias de Miro e de Renato são memórias de uma infância de cativo. Se em Miro cresceram o ódio e a revolta, Renato cultivou a paixão por Martha. Ela, por sua vez, insistindo em não enxergar nele mais do que a manifestação de um afeto fraternal, não corresponde aos sentimentos de Renato. Essa paixão não-correspondida traduz outro tema clássico do melodrama, isto é, o amor impossibilitado pelas diferenças sociais.

Expulsos da casa – e, portanto, de seus próprios vínculos com a infância –, os dois irmãos terão atitudes diversas em relação ao passado: Miro se dedicará a destruí-lo e Renato buscará reconquistá-lo a todo custo, tomando como elo a figura idealizada de Martha. O crime, a marginalidade e o individualismo serão as armas de libertação utilizadas por Miro, que ostentará daí por diante, como uma auto-afirmação, a alcunha de “Moleque”. As leis, o exercício intelectual e a busca pela integração social serão os alvos de Renato, que se orgulhará em ser chamado de “doutor”.

E é buscando um ajuste de contas com a injustiça social e a superação dos recalques através da realização amorosa, que os dois irmãos Miro e Renato orientam suas respectivas *armas*, adquiridas através do crime, no primeiro caso, e através das leis, no segundo caso. O que move os dois personagens é, no fundo, o desejo de realização pessoal – no caso de Renato, também amorosa –, e a busca pela alteração da ordem de uma sociedade que os exclui. É evidente que, neste sentido, *Também Somos Irmãos* recoloca a dualidade entre o *bem* e o *mal*, característica do melodrama, porém relativizando cada um dos termos da equação, como se verá em seguida.

O *mal* surge na figura do velho Requião – personagem que remete ao vilão aristocrático – na medida em que ele é o obstáculo maior para que Renato consiga conquistar a felicidade, representada por Martha. Mas quando o trambiqueiro Walter

Mendes é introduzido na história, insinuando-se ao mesmo tempo sobre a fortuna de Requião e também sobre Martha, alteram-se as configurações simbólicas. Renato passa a defender o patrimônio de Requião, não por amizade ao velho, mas por amor à Martha. E não poderia ser de outro modo: Renato representa o *bem*, porque é um advogado zeloso de seus ideais, que incluem um secreto desejo de felicidade, possível apenas a partir da ascensão social e da conquista de um amor que lhe é negado por Martha.

O *mal* passa então a ser encarnado por Walter Mendes, um rapaz branco, com acesso direto à amizade de Requião e ao amor de Martha. Não é mais o velho senhor aristocrata (Requião) que se torna a verdadeira ameaça para que Renato cumpra seu projeto, mas o jovem investidor Walter Mendes, sedutor em sua capa de empresário emergente, mas que na realidade não passa de um escroque, um falsário, um enganador.

Se mudarmos o ponto-de-vista e repensarmos a dualidade entre o *bem* e o *mal* a partir da ótica do Moleque Miro, reconfigura-se o julgamento moral. Para Miro, o *mal* não será apenas Requião e seu palácio tijucano, mas também a *lei* que seu irmão Renato se dedica a defender. Neste sentido, para Miro, Renato está aliado ao *mal*, embora não seja propriamente a encarnação da vilania.

Com o Moleque Miro a noção de *bem* e de *mal* ganha contornos ainda mais generalizantes. O *mal* é a própria sociedade que cria as desigualdades e faz nascer os desajustados, os marginais, os criminosos. Estamos nos domínios *rousseauianos* da bondade natural do homem que é deformada e destruída pelas engrenagens injustas da sociedade.

O *mal* também é Walter Mendes, um arrivista que não hesita em trair; entretanto, Moleque Miro vai se aliar a ele para destruir Requião, um *mal maior*. Isso não significa que Miro enxergue um processo de luta coerente; ele não possui um *programa*, como seu irmão Renato. A revolta do Moleque Miro é individual e individualista, pois a sociedade também o vê como o *mal* a ser extirpado. No entanto, entregando-se à polícia para salvar o irmão, Miro também assumirá um papel virtuoso, importante para a estrutura melodramática de *Também Somos Irmãos*.⁶³

⁶³ Em *Também Somos Irmãos* é significativo o uso do *primeiro plano* do rosto de Grande Otelo, possibilitando ao espectador *comover-se* diante de um rosto até então identificado quase sempre com as suas qualidades histriônicas, caricaturais. Ao buscarmos distância da caricatura e do cômico, Burle e Alinor irão se afastar daquilo que, ao longo dos anos 1940 e 1950, será considerado o traço fundamental do cinema produzido no Rio de Janeiro, isto é, a chanchada.

Aliado aos desejos mais íntimos e ferozes de conquista dos objetivos amorosos, de reconhecimento social ou de vingança, os protagonistas de *Também Somos Irmãos* se vêem constantemente enredados em um duplo movimento de indisciplina e de castigo. Renato será punido de forma exemplar por sua paixão transgressora: a morte de Walter Mendes o levará para a cadeia e o afastará definitivamente de Martha.

Também ela, a seu modo, busca um salto que a possibilite fugir às velhas formas de vida às quais ela se vê aprisionada, mas sua oportunidade de emancipação (o casamento com Walter Mendes) é destruída por Renato. O próprio Walter Mendes se vê castigado com a morte, e no exato momento em que Martha o acolhe nos braços, ele se arrepende: “Eu fui o único culpado. Gostei de você... mas já era um canalha...!”

Da mesma forma, Moleque Miro sofrerá as conseqüências de sua transgressão. Pretendendo destruir Requião, Miro faz um acordo com Walter Mendes; porém, é Renato quem será o atingido. Miro então se arrepende, e precisa sacrificar sua revolta interior para salvar o irmão da prisão.

Na base de todos estes atos de punição encontra-se a idéia de *destino*, outro elemento importante na constituição do melodrama. E, aliada à idéia de destino, a aposta na familiaridade do público com o gênero melodramático, ancorado na polaridade da luta do bem contra o mal, em que nem sempre há a vitória do bem, como é o caso de *Também Somos Irmãos*. Eis aí o seu importante diferencial: o filme coloca em primeiro plano a questão racial *determinando* o destino dos protagonistas (Miro e Renato), sem deixar de remarcar o sacrifício, e, portanto, a moral cristã.

Não é à toa que a Igreja de N. S. da Glória do Outeiro é o cenário dos encontros – mas também da despedida final – entre Renato e Martha: a moral cristã é traduzida em sua iconografia. Sucodem-se as cenas nas quais os gestos teatrais remetem diretamente ao um simbolismo de fundo religioso: Renato ajoelhado sobre os pés de seu irmão; o retrato de Martha na parede da casa de Renato, diante do qual ele se inclina tal como se estivesse frente à imagem da Virgem Maria.

Gestos não compartilhados por Miro, que procura se manter em atitude de enfrentamento diante desses signos de opressão: o morro, a cachaça, a roda de samba e um diálogo com uma baiana de acarajé o aproximam da iconografia, da cultura e da religião africanas, o que, vale lembrar mais uma vez, não o impede de renunciar à própria liberdade entregando-se à polícia no lugar do irmão, num ato sacrificial.

Em *Também Somos Irmãos* há ainda o uso melodramático da música, como recurso patético e de comentário sobre o drama vivido por Renato. Nas seqüências 12 e

22, a canção “Era Uma Vez...” é interpretada pelo irmão caçula de Martha, o garoto Hélio.⁶⁴

Na seqüência 12, Hélio a canta acompanhado por Renato ao violão. Da janela do seu quarto, sorridente, mas distante, Martha aprecia a serenata improvisada à luz do sol. A letra fala de uma princesa muito linda, quase uma criança, “branca como o arminho”, que em seu castelo vivia abandonada, órfã de pai e de mãe, sem amor e sem carinho. E prossegue dizendo que

bem perto existia uma mangueira
Onde quase a tarde inteira
Ela vinha repousar.
Essa mangueira era um príncipe encantado
Que o destino desalmado
Resolvera torturar...

O príncipe então clama pelo seu amor e se queixa da natureza, que obrigou-o sempre a sofrer.

A crítica condenou a incorporação do gosto melodramático em *Também Somos Irmãos*. A aposta no gênero seria prejudicial na medida em que o realismo sofreria a contaminação de um espetáculo marcado pelo *exagero*, pelas situações *inconvincentes*, pela *literatice* dos diálogos.

Porém, como assinala Ismail Xavier, o gênero melodramático, em sua permanência ao longo das transformações ocorridas na sociedade durante o século XX, continuou preso a parâmetros como o “bem” e o “mal” mas também incorporou “as variações que tais noções têm sofrido”, passando a importar não o “conteúdo específico das polarizações morais”, e sim “o fato de essas polarizações existirem definindo os termos do jogo e apelando para fórmulas feitas”.

Há melodramas de esquerda e de direita, contrários ou favoráveis ao poder constituído, e o problema não está tanto numa inclinação francamente conservadora ou sentimentalmente revolucionária, mas no fato de que o gênero, por tradição, abriga e ao

⁶⁴ Agnaldo Rayol em sua primeira aparição no cinema, então com 9 anos de idade. A balada foi composta por José Carlos Burle, e no filme ela é de autoria de Renato

mesmo tempo simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diatribe moral dirigida aos homens de má vontade.⁶⁵

Em 1969, 20 anos depois do lançamento de *Também Somos Irmãos*, Alinor Azevedo relembrou, em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, a seqüência em que Renato prepara-se para o baile de sua formatura e convida Martha para ser sua madrinha. Ela aceita, mas não comparece. É Alinor quem complementa:

Então, ele volta para casa, de terno branco, que a mulata do morro havia passado de última hora e, como estava uma noite chuvosa, ele tem que passar pela lama. Os pés vão entrando na lama, a calça branca vai se lameando, até que ele chega ao seu quarto, com uma lâmpada acesa, mergulha na cama e chora. Essa cena foi muito comentada... Comoveu o pessoal, mas ainda não era o que eu queria. Eu queria mais um pouco.⁶⁶

Mais um pouco de realismo ou de melodrama? O roteirista não desenvolve a questão.

Em *Também Somos Irmãos* o melodrama é abraçado por José Carlos Burle e Alinor Azevedo como forma de *negociar* a visibilidade de um tema original para os padrões cinematográficos brasileiros da época, isto é, a questão do preconceito racial. Dizendo de outro modo, o tratamento melodramático foi tomado como o caminho mais eficaz para se atingir o *realismo* do tema.

O que interessa ressaltar é que, em *Também Somos Irmãos*, o projeto estético de José Carlos Burle e Alinor Azevedo se concretiza não como uma aplicação do modelo neo-realista, e sim como espetáculo melodramático. Isso não os impediu de intervir no debate sobre a questão do preconceito racial com um grau de radicalismo inédito no cinema brasileiro: a separação entre negros e brancos é denunciada sem que uma perspectiva futura de harmonização seja apontada.⁶⁷

⁶⁵ XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, pp. 91-5.

⁶⁶ AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro: 05 ago 1969.

⁶⁷ Ainda hoje, a questão racial é pouco tematizada pelo cinema brasileiro. Entre os filmes mais recentes que abordam o assunto destacaria *Bendito Fruto* (Sérgio Goldemberg, 2004), *Quase Dois Irmãos* (Lúcia Murat, 2004) e *Filhas do Vento* (Joel Zito Araújo, 2005). O filme de Goldemberg atualiza alguns procedimentos da comédia dramática carioca dos anos 1950, dentro de uma perspectiva próxima do viés nacional-popular. A idéia de uma harmonia entre negros e brancos capaz de dissipar as contradições e fissuras permanece em seu *happy-end*. *Quase Dois Irmãos*, apesar da ambição de retratar um painel de três décadas, dentro de um viés totalizante caro à geração cinemanovista, está um pouco mais próximo do enfoque de José Carlos Burle e Alinor Azevedo, na medida em que a questão racial é posta nos termos de

Em *Também Somos Irmãos* as “polarizações morais”, a partir das quais se estrutura o espetáculo melodramático, circunscrevem no filme da Atlântida o sentido político da trama, e os personagens interpretados por Grande Otelo e Aguinaldo Camargo encarnarão as principais peças de um embate ideológico travado em torno de uma questão central para o movimento negro nos anos 1940-1950, isto é, a questão da *democracia racial*.

V.6. TAMBÉM SOMOS IRMÃOS E O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO

Em *Também Somos Irmãos*, os personagens vividos por Grande Otelo e Aguinaldo Camargo marcam duas formas opostas de pensamento. Serão vistas aqui algumas das relações possíveis entre estas duas posturas divergentes e o debate sobre a questão racial proposta por José Carlos Burle e Alinor Azevedo. O objetivo é partir destas relações para desenhar um diálogo entre o filme da Atlântida e uma parcela da elite intelectual e artística negra dos anos 1940 e 1950, que teve, no Teatro Experimental do Negro, um de seus mais relevantes núcleos de ação e de reflexão.

Há uma observação a fazer, neste ponto, e ela diz respeito à própria palavra “negro”. Embora não esteja ao alcance deste texto uma discussão aprofundada sobre a questão racial, acredito ser necessário esclarecer que o *negro* será visto aqui não como uma *cor* ou uma *raça*, mas como um *lugar social* historicamente determinado, tal como definiu Joel Rufino dos Santos, isto é,

um lugar social instituído por diversas coordenadas: a cor escura da pele, a cultura popular, a ancestralidade africana, a ascendência escrava (remota ou próxima), a pobreza, a atribuição da identidade *negro* pelo outro e a assunção dessa identidade por si.⁶⁸ [grifo do autor]

um enfrentamento de classes, no qual o preconceito racial às vezes é determinante. Essa fissura, segundo o filme de Lúcia Murat, não apresenta uma solução aparente. Por fim, temos *Filhas do Vento*, em que Joel Zito Araújo procura tematizar o preconceito racial no interior do próprio universo cinematográfico/artístico, trazendo a questão racial para um território auto-reflexivo em tom carregado. Neste filme, em que se pode verificar uma maior proximidade com a estrutura melodramática, também se ressaltam os conflitos e as fissuras, no entanto Araújo procura localizá-los *entre* personagens negros, o que diferencia consideravelmente *Filhas do Vento* dos outros dois filmes.

⁶⁸ SANTOS, Joel Rufino dos. “A Inserção do Negro e Seus Dilemas.” *Parcerias Estratégicas*. (6) Rio de Janeiro: mar 1999, pp. 115-154.

Reportando-se à gênese do Teatro Experimental do Negro, o seu fundador Abdias do Nascimento recorda o impacto que sentiu ao assistir, em 1941, no Teatro Municipal de Lima, capital peruana, a uma encenação de *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill. O impacto havia sido, na verdade, duplo, e decorria não só da peça, mas também do fato de que o personagem do negro Brutus Jones era vivido por um ator branco tingido de preto.

Sob o efeito da peça de O'Neill, Abdias constatou que tal procedimento era igualmente usual no Brasil, e que ele na verdade jamais havia assistido a uma encenação protagonizada por um ator negro, “num país onde [na época] mais de vinte milhões de negros somavam a quase metade de sua população de sessenta milhões de habitantes”.

Mesmo em peças nativas, tipo *O Demônio Familiar* (1857), de José de Alencar, ou *Iaiá Boneca* (1939), de Ernani Fornari, em papéis destinados especificamente a atores negros se teve como norma a exclusão do negro autêntico em favor do negro caricatural. Brochava-se de negro um ator ou atriz branca quando o papel contivesse certo destaque cênico ou alguma qualificação dramática. Intérprete negro só se utilizava para imprimir certa cor local ao cenário, em papéis ridículos, brejeiros e de conotações pejorativas.⁶⁹

A idéia de fundar um teatro feito e representado por negros teve ali o seu ponto de partida. Mas somente em 1944, no Rio de Janeiro, Abdias do Nascimento conseguiu reunir um grupo em torno do qual se organizou o Teatro Experimental do Negro (TEN), que, segundo as palavras de seu fundador,

se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana européia, imbuída de conceitos pseudo-científicos sobre a inferioridade da raça negra.⁷⁰

O objetivo do Teatro Experimental do Negro era usar a arte, a educação e a cultura como instrumentos de valorização social do negro. Juntaram-se a Abdias na fundação e na concretização do TEN, entre outros, Wilson Tibério, Teodorico dos

⁶⁹ NASCIMENTO, Abdias. “Teatro Experimental do Negro: Trajetórias e Reflexões”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (25). Rio de Janeiro: IPHAN, pp. 71-81.

⁷⁰ NASCIMENTO, Abdias. “Teatro Experimental do Negro: Trajetórias e Reflexões”, cit.

Santos, José Herbel, Sebastião Rodrigues Alves, Arinda Serafim, Tomás Santa Rosa, José Medeiros, Haroldo Costa, Ironides Rodrigues, Léa Garcia, Solano Trindade, Willy Keller, Rosário Fusco, além de Aguinaldo Camargo e Ruth de Souza. Estes dois últimos se encontram no elenco de *Também Somos Irmãos*.

A preocupação essencial do TEN era promover o desmascaramento e a erradicação do racismo no Brasil.⁷¹ O teatro era uma das tantas armas com as quais se daria partida a esse processo de denúncia e conscientização da exclusão social do negro, pois, no dizer do próprio Abdias, um teatro genuíno deveria ser forçosamente “um mergulho nas raízes da vida. E vida brasileira excluindo o negro de seu centro vital, só por cegueira ou deformação da realidade.”⁷²

Em 08 de maio de 1945, o Teatro Experimental do Negro apresentou no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, “onde antes nunca pisara um negro como intérprete ou como público”⁷³, seu espetáculo de estréia: *O Imperador Jones*, peça cedida pelo próprio Eugene O’Neill. A direção coube a Abdias do Nascimento. O papel de Brutus Jones foi vivido pelo também estreante Aguinaldo Camargo. A crítica especializada saudou a estréia do grupo, e Henrique Pongetti, de *O Globo*, foi particularmente entusiástico:

Os negros do Brasil – e os brancos também – possuem agora um grande astro dramático: Aguinaldo de Oliveira Camargo. Um anti-escolar, rústico, instintivo grande ator.⁷⁴

Péricles Leal categoricamente estabeleceu, num artigo panorâmico de 1950, uma linha divisória: “[...] a história do teatro negro do Brasil tem obrigatoriamente que ser dividida em duas fases distintas: antes e depois do *Imperador Jones*.”⁷⁵

⁷¹ As atividades do TEN não se restringiam ao teatro: entre 1944 e 1946, o grupo coordenou os cursos de alfabetização e de iniciação cultural na UNE do Rio de Janeiro, organizando ainda, neste mesmo órgão estudantil, o Comitê Democrático Afro-Brasileiro, em março de 1945. Em novembro daquele mesmo ano promoveu a I Reunião da Convenção Nacional do Negro, em São Paulo, e em maio do ano seguinte, no Rio, a II Reunião da Convenção Nacional do Negro. Em 1948 o TEN publicou o primeiro número do jornal *Quilombo – Vida, Problemas e Aspirações do Negro*, que durou até julho de 1950 e foi um dos principais órgãos promocionais do movimento negro no Brasil.

⁷² NASCIMENTO, Abdias. “Teatro Experimental do Negro: Trajetórias e Reflexões”, cit.

⁷³ NASCIMENTO, Abdias. “Teatro Experimental do Negro: Trajetórias e Reflexões”, cit.

⁷⁴ PONGETTI, Henrique. *Apud*. NASCIMENTO, Abdias. “Teatro Experimental do Negro: Trajetórias e Reflexões”, cit.

⁷⁵ LEAL, Péricles. “Teatro negro no Brasil - I”. *Quilombo – Vida, Problemas e Aspirações do Negro* (6). Rio de Janeiro: fev 1950.

Até 1949, ano da realização e do lançamento de *Também Somos Irmãos*, o Teatro Experimental do Negro havia apresentado as seguintes peças, além de *O Imperador Jones*, levada ao palco em 1945: *Todos Os Filhos de Deus Têm Asas* (1946, de Eugene O'Neill), *O Filho Pródigo* (1947, de Lúcio Cardoso), *Aruanda* (1948, de Joaquim Ribeiro) e *Filhos de Santo* (1949, de José de Moraes Pinho). Com exceção de *Todos Os Filhos de Deus Têm Asas*, que teve a direção de Aguinaldo Camargo, as outras montagens foram dirigidas por Abdias do Nascimento.

O Teatro Experimental do Negro encontra-se inserido num conjunto de ações culturais e políticas interdisciplinares, sintonizadas com o espírito de redemocratização posterior ao fim do Estado Novo e, no plano externo, da derrota do nazi-fascismo. Júlio César Tavares ressalta a contemporaneidade do TEN em relação ao desenvolvimento de um pensamento crítico radical no interior da intelectualidade brasileira dos anos 1940. Os documentos *Testamento de Uma Geração* (1944) e *Plataforma da Nova Geração* (1945), bem como o I Congresso Brasileiro de Escritores (1945), figuram como importantes acontecimentos que tiveram a capacidade de marcar a crise, o fim e a superação de um “ciclo cultural”, proporcionando o confronto de diversas vertentes teóricas que buscavam ressignificar a atividade intelectual no país e a noção de “cultura brasileira”.⁷⁶

A década de 1940 é marcada pelo acirramento das lutas raciais e de descolonização, com a radicalização do movimento negro nos Estados Unidos. Como sublinha Júlio César Tavares, a transparência do racismo americano em relação aos negros foi uma das “fontes do mito da ‘democracia racial’ brasileira: as elites nacionais, em face dos acontecimentos que marcavam as notícias de jornais, gabavam-se do convívio tranqüilo e democrático entre brancos e negros no Brasil.”⁷⁷

Como foi dito anteriormente, *Também Somos Irmãos* sintetiza, na figura dos protagonistas Renato e Miro, dois posicionamentos opostos que se relacionam com o debate político e ideológico sobre a questão racial no Brasil. Em diversos momentos do filme, os dois irmãos se envolvem em discussões (entre eles, mas também com outros personagens) que frequentemente ultrapassam o caráter pessoal e ganham uma

⁷⁶ TAVARES, Júlio César. “Teatro Experimental do Negro: Contexto, Estrutura e Ação.” *Dionysos*. (28) Especial Teatro Experimental do Negro. Rio de Janeiro: MinC/Fundacen, 1988. Para um exame aprofundado sobre a revisão crítica dos intelectuais brasileiros nos anos 1940, cf. MOTTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1980.

⁷⁷ TAVARES, Júlio César. *Op. cit.*

conotação abrangente, isto é, tornam-se discursos articulados em torno da questão do negro.

Miro e Renato, cada um à sua maneira, procuram romper com sua “invisibilidade” e com sua “indizibilidade”, num corpo-a-corpo constante com os mecanismos de exclusão e de cooptação que acrescentam sempre novos obstáculos à sua inserção social.⁷⁸

Para Miro, Walter Mendes será um providencial intermediário, testa-de-ferro de um golpe para tirar dinheiro do velho Requião. Walter Mendes transforma-se, assim, numa espécie de *máscara branca* usada por Miro para locomover-se além dos limites impostos pela sua condição marginal. A transitoriedade dessa máscara e seu valor funcional são reconhecidos, Miro é consciente de seu uso. Por isso mesmo, não deixa de se rebelar contra essa condição, como se pode notar na cena 1 da seqüência 21 de *Também Somos Irmãos*.⁷⁹

Nessa cena vemos Miro, que está completamente embriagado, travando um diálogo com uma baiana de acarajé. O diálogo torna explícita a discussão sobre as diversas máscaras sociais (negras ou brancas):

MIRO: Ô baiana, você acredita nessa história de preto que tem a alma branca?

BAIANA: Qual, meu filho, todas as almas têm a mesma cor.

MIRO: Nada, baiana, a minha alma é tão preta como esta mão que você está vendo na sua frente...

BAIANA: Não diz isso não... olha o castigo...

MIRO: Esse negócio de preto de alma branca pra mim é fantasma!

Para Renato, Walter Mendes representa o obstáculo maior que o impede de construir e de vivenciar sua própria *máscara branca*, sempre entendida aqui não em sua acepção literal, mas como gesto de aceitação do ideal branco europeu como um valor ao

⁷⁸ Conforme Leda Maria Martins, a “invisibilidade” do negro no teatro (e, eu acrescentaria, no cinema) brasileiro “traduz-se não apenas pela ausência cênica da personagem, mas também pela construção dramática e fixação de um retrato deformado do negro. [...] Nesse teatro, o percurso da personagem negra define sua *invisibilidade e indizibilidade*. Invisível, porque percebido e elaborado pelo olhar do branco, através de uma série de marcas discursivas estereotipadas, que negam sua individualidade e diferença; indizível, porque a fala que o constitui gera-se à sua revelia, reduzindo-o a um corpo e a uma voz alienantes, convencionalizados pela tradição teatral brasileira.” MARTINS, Leda Maria. *Op. cit.*, p. 40. (grifos da autora).

⁷⁹ Cf. Transcrição resumida da ação de *Também Somos Irmãos*, in Anexo II.

qual é preciso se espelhar para ser socialmente reconhecido.⁸⁰ Esse jogo teatral, enraizado não propriamente na concretude cênica, mas no encadeamento e na condução das ações e dos diálogos, torna-se claro no trecho em que Martha despede-se de Renato, logo após a briga com Requião.

MARTHA: Renato... eu calculo como você deve estar magoado... ele foi muito cruel. Mas creia, isso não me afasta de sua amizade, de que não posso duvidar, de que nunca duvidei. É uma idéia perversa, uma calúnia... uma suposição absurda de meu tio. Você não pode gostar de mim senão como irmão...

RENATO: Sim, Martha, é um absurdo. Eu não posso gostar de você como um homem que eu sou. Qualquer amizade nesse sentido seria malsã e inferior. Seu tio talvez tenha razão... seria uma mancha negra em nossa amizade. Um absurdo...

Posicionamentos opostos, de *conciliação* ou de *negação* deste sistema de exclusão, definem e acirram o debate entre os dois irmãos, num confronto agressivo de discursos que marca, no filme, a intenção política na construção dos personagens.

Quase sempre o recurso utilizado para fixar este confronto é o diálogo, o que provocou reações negativas na crítica da época, como demonstrei num já citado comentário de Hugo Barcelos, em que o crítico reclama do fato de o roteiro de *Também Somos Irmãos* “resolver tudo pelo diálogo, coisa anti-rítmica por excelência, além de profundamente enfática.”⁸¹ Outro comentarista, oculto sobre a sigla J. M., criticou no filme o “defeito do excesso de diálogo”.⁸²

A preocupação com o aspecto *enfático*, com a *literatice* e com o *excesso* do diálogo está relacionada à condenação do gosto melodramático presente em *Também Somos Irmãos*, e que se traduz na necessidade de exprimir as emoções de forma impactante, buscando ganhar e convencer o espectador.

Nessas cenas dialogadas, os personagens explicitamente se posicionam, e esse recurso melodramático serve à exposição dos discursos ideológicos sobre a questão racial que o filme busca evidenciar. As cenas dialogadas são, portanto, fundamentais na

⁸⁰Duas peças escritas para o Teatro Experimental do Negro trabalham exemplarmente com a noção das *máscaras* branca e negra em constante confronto: *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues (1946), e *Sortilégio*, de Abdias do Nascimento (1951). Para a leitura destas peças, cf. NASCIMENTO, Abdias do. *Dramas Para Negros e Prólogo Para Brancos*. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961.

⁸¹ BARCELOS, Hugo. “*Também Somos Irmãos*”, cit.

⁸² “J. M.” [pseud]. “*Também Somos Irmãos*”. *S. veículo*, s. local: 21 set 1949. Recorte de jornal. Acervo da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro.

trama de *Também Somos Irmãos*, e criam os pontos de maior brilho no encontro entre um astro da Atlântida e um dos atores principais do Teatro Experimental do Negro.⁸³

Logo no princípio do filme, quando Miro esconde-se na casa de Renato, fugindo de uma batida policial, os dois irmãos travam um diálogo rico em seu jogo irônico de réplicas, em que as falas atingem sempre novos significados que extrapolam o sentido mais cotidiano das altercações:

MIRO: Você, por exemplo, está estudando há não sei quantos anos, atrás de um anel de rubi. Eu tenho um amigo que se quiser um anel desses, basta marcar três dias na porta de uma joalheria.

RENATO: E você estaria ao lado desse amigo...

MIRO: Não, não se assuste. Eu não vou estourar nenhuma joalheria... Não será o meu ramo. E depois... eu não gosto de anel de rubi. Eu acho que não fica muito bem no meu dedo preto...

Os diálogos são atravessados por um tom agressivo, no qual o xingamento tem papel preponderante.

RENATO: Cínico, provocador, cachaceiro, metido com péssimos elementos! Até onde você quer chegar?

MIRO: Sei lá...!

RENATO: Pois eu sei. Acabará como um patife qualquer. Um negrinho à tôa, com cicatriz de navalhada pela cara, fichado na polícia para toda a vida!

MIRO: Deixa eu do meu lado. Fica com a sua carreira de bacharel, deixa eu com a minha vida que também é uma carreira.

Também Somos Irmãos valoriza o uso da linguagem verbal cotidiana para revelar não só sua função segregadora e controladora, mas também reativa, já que,

⁸³ Os diálogos carregam ainda uma espécie de simbólica *disputa interna* entre as *performances* de Grande Otelo e de Aguinaldo Camargo, o que, aliás, foi lembrado anos depois pelo próprio Otelo durante a gravação do depoimento de Alinor Azevedo ao Museu da Imagem e do Som: “GRANDE OTELO: Eu comecei a achar que o Aguinaldo Camargo estava me fazendo sombra. ALINOR AZEVEDO: Não estava, não. Você bebeu ele de colher... GRANDE OTELO: Mas eu achei que ele estava aparecendo muito como ator e, então, eu disse assim para você: ‘vamos lançar um desafio para o Aguinaldo Camargo? Vamos ver se ele quer trabalhar comigo?’ E a fita foi uma espécie de desafio, uma briga de foice entre os dois atores. Mas o Aguinaldo Camargo era muito bom”. Cf. AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

conforme assinala Leda Maria Martins, por meio do “uso sistemático de vocábulos, provérbios e expressões populares”, repletos de conotações pejorativas,

o racismo brasileiro exercita-se numa linguagem violenta, que inscreve o preconceito como norma e marca seu objeto referencial como símbolo negativo, veiculando um saber e uma verdade internalizados na práxis social.⁸⁴

Quando Renato tenta convencer Requião a se afastar de Walter Mendes, o antigo *senhor* o chama de “negro ordinário”. Evidenciando o medo em ser punido, Renato não devolve a ofensa, preferindo referir-se a Walter Mendes: “Ordinário é o patife que o senhor tem dentro de casa!”

Coerente com seu objetivo central, Renato procura vencer na sociedade que o rejeita, *porém o faz aceitando todas as regras do jogo*, isto é, escondendo-se por trás de uma *máscara branca* que, no entanto, não resiste a uma aproximação maior.

RENATO: Eu procurei compreender. Vi que o velho era apenas um reflexo, a luta era maior. O que é que se pode esperar de homens iguais a ele, cheios de defeitos e preconceitos? Preferi lutar com outras armas... uma luta de resistência, de tenacidade, de honra, que exige um esforço redobrado, muita vontade. É a única maneira de nós podermos nos afirmar.⁸⁵

Miro, também consciente do círculo de segregação erguido ao seu redor, responde a Renato com agressividade:

MIRO: É porque você é da senzala. Pensa que é um negro livre, mas não é... não tem esse direito, porque não sabe o que é liberdade, não sente... você já nasceu escravo, com alma de escravo. Requião é o teu senhor... Pode te mandar pro tronco; tu vais beijar a mão dele.⁸⁶

Assumindo a alcunha de “Moleque”, imposto pela polícia, Miro procura dominar os ambientes que frequenta – o boteco, a favela, até mesmo a delegacia em que

⁸⁴ MARTINS, Leda Maria. *Op. cit.*, p. 36.

⁸⁵ Cf. Sequência 20 da transcrição resumida da ação de *Também Somos Irmãos*, in Anexo II.

⁸⁶ Cf. Sequência 20 da transcrição resumida da ação de *Também Somos Irmãos*, in Anexo II.

se encontra preso, ao dar uma entrevista coletiva aos repórteres. Sabe que a *propaganda* é sua moeda de troca mais valiosa, mas não nutre qualquer ilusão de sucesso. São mínimas as expectativas de vida do Moleque Miro. No *aqui-agora* de suas relações sociais, Miro define-se como um personagem fronteiro, *marginal*.

Embora os diálogos tenham função preponderante, não é apenas por meio da fala que Burle e Alinor constróem os personagens. Em pelo menos duas seqüências, a fotografia de Edgar Brasil traduz as contradições e o drama de Renato, sintetizando na imagem a discussão racial proposta em *Também Somos Irmãos*.

Aguinaldo Camargo interpreta o seu personagem a partir da introversão, dos gestos contidos e sintéticos, concentrando no rosto sério e contraído, e na postura ereta de seu corpo, os traços de sua *retidão moral*. Com frequência, a câmera de Edgar Brasil recai em dois enquadramentos específicos – o *plongée* (que chamo aqui de *câmera alta*) e o *contre-plongée* (*câmera baixa*) – para reforçar o caráter do personagem.

As câmeras *alta* e *baixa* acentuam, em diferentes momentos, o estado de ânimo de Renato, quase sempre ligado a sentimentos contraditórios de *sujeição* e de *reação* diante dos fatos, dos ambientes e das pessoas que o circundam. Citarei aqui dois exemplos.

O primeiro ocorre na cena em que Renato espera por Martha e se mostra humilhado, sozinho no baile de sua formatura. A *câmera baixa* acentua a *dignidade* de sua figura em meio aos pares que dançam pelo salão.

O segundo exemplo ocorre quando Renato censura o seu irmão por incorrer no caminho do crime, e o uso da *câmera alta* revela a submissão contida no discurso aparentemente digno do futuro advogado: vemos Renato de cima, ajoelhado diante do Moleque Miro, tratando de um ferimento na perna do irmão marginal a quem ele tanto condena.

Em vez de reiterarem o sentido mais evidente das ações – a humilhação social, num caso, e a superioridade moral, noutra – as câmeras *baixa* e *alta* servem, nestas duas cenas mencionadas, como *contrapontos*, realçando o sentido oculto das ações e da personalidade de Renato.

Tanto nos diálogos quanto na *mise-en-scène* de *Também Somos Irmãos*, o processo de luta pela inserção do negro na sociedade brasileira é tematizado. Em Renato e em Miro, encontramos implícitas duas posturas ideológicas que, de acordo com Joel Rufino dos Santos, definem e condicionam visões históricas divergentes deste processo

de inserção, quais sejam, a posição do senso comum, dividida em “aceitação da escravidão, marginalização e integração” e a dos movimentos negros, dividida em “rebeldia, marginalização e luta organizada contra o racismo”.⁸⁷

Seria obviamente redutor entender os dois protagonistas de *Também Somos Irmãos* como representantes dessas duas correntes; no entanto, há elementos de *aceitação* e de *rebeldia* que, tanto em Miro quanto em Renato, emergem na forma de uma atitude *marginal*, no primeiro caso, e *institucional*, no segundo caso.

Ao estabelecer como um dos pontos centrais de *Também Somos Irmãos* este confronto entre o *doutor* e o *moleque* – dando voz, através da própria construção melodramática dos personagens, a duas correntes políticas de pensamento –, o filme joga para o primeiro plano a atuação de dois atores da estatura de Grande Otelo e Aguinaldo Camargo. *Também Somos Irmãos* marca, no interior das relações entre o cinema e o teatro no Brasil, o diálogo entre a Atlântida e o Teatro Experimental do Negro. O que se verá a seguir é como tal diálogo foi recebido tanto pela crítica cinematográfica atuante na grande imprensa, quanto pelo jornal *Quilombo*, publicação ligada ao Teatro Experimental do Negro e ao movimento negro do Rio de Janeiro.

V. 7. A “DEMOCRACIA RACIAL” NO CINEMA BRASILEIRO

A participação de atores do Teatro Experimental do Negro em produções da Atlântida não começou com *Também Somos Irmãos*: em 1947, Ruth de Souza e Aguinaldo Carmargo integraram o elenco coadjuvante de *Terra Violenta*, de Eddie Bernoudy, filme baseado no romance *Terras do Sem-Fim*, de Jorge Amado. Em 1948, Ruth de Souza voltou a aparecer no cinema interpretando o papel de uma governanta de um hospício em *Falta Alguém no Manicômio*, de José Carlos Burle. Além de Camargo e de Ruth, outros nomes do TEN figuraram no elenco dos filmes da Atlântida: Marina Gonçalves (em *Terra Violenta* e em *Também Somos Irmãos*), Neuza Eloisa Paladino e Ilena Teixeira (em *Também Somos Irmãos*).

Em maio de 1949, *Quilombo* anunciava as filmagens de *Também Somos Irmãos*, já em processo de finalização. A nota enfatiza a valorização do ator negro num filme brasileiro e a participação do TEN na produção da Atlântida.

⁸⁷ SANTOS, Joel Rufino dos. *Op. cit.*

No Brasil já tivemos a experiência de um filme estrelado por Grande Otelo chamado *Moleque Tião*. Agora [...] a Atlântida [...] resolveu dar mais um passo à frente, e realizar um filme onde a maioria dos intérpretes principais é de cor. Trata-se da película *Também Somos Irmãos*, já quase terminada. Grande Otelo, que tudo faz com perfeição, sendo, positivamente, o mais completo ator cinematográfico do Brasil, viverá neste filme um papel cômico e ao mesmo tempo dramático. [...] cabendo os demais papéis aos artistas lançados pelo Teatro Experimental do Negro: Ruth de Souza, a excepcional força dramática dos nossos palcos, Marina Gonçalves, outra artista que dia a dia vem se firmando diante da crítica e do público; Aguinaldo Camargo, grande intérprete de *O Imperador Jones* e Ilena Teixeira, a revelação de *Todos Os Filhos de Deus Têm Asas*, de O'Neill. O argumento é de Alinor Azevedo, escritor que trata temas negros com muita simpatia, cabendo a direção a José Carlos Burle, o diretor que não tem receio de prestigiar o preto no celulóide.⁸⁸

Grande Otelo num papel dramático ganha uma significação especial, e a publicidade da Atlântida se encarrega de reforçar a estratégia.⁸⁹ Quando, em fevereiro de 1950, a ABCC (Associação Brasileira dos Cronistas Cinematográficos) e o CEC (Círculo de Estudos Cinematográficos) do Rio de Janeiro escolhem Grande Otelo como o melhor ator do ano cinematográfico de 1949, *Quilombo* comemora com uma nota na seção de cinema do jornal, saudando *Também Somos Irmãos* como um filme que, pela primeira vez, ventilava no cinema brasileiro, “com uma coragem assaz elogiável”, o problema do preconceito racial. Tal “coragem” não é, porém, isenta de críticas: o “exame psicológico de um episódio entre pretos e brancos”, levado às telas por José Carlos Burle, resultou “sem grande profundidade”. Ainda assim, “atraiu grande atenção dos estudiosos do assunto.”⁹⁰

Ao contrário do jornal *Quilombo*, a crítica cinematográfica na grande imprensa não percebeu no diálogo entre a Atlântida e o Teatro Experimental do Negro uma significação maior. No máximo, reconhecia-se em Aguinaldo Camargo as suas

⁸⁸ “Cinema”. *Quilombo – Vida, Problemas e Aspirações do Negro* (2). Rio de Janeiro: maio 1949.

⁸⁹ Os *releases* enfatizam “o imenso talento de Grande Otelo numa história onde o magnífico artista pudesse revelar ao público a sua extraordinária capacidade para os papéis dramáticos”. Aguinaldo Camargo, por sua vez, será lembrado como “outro artista ‘colored’ igualmente notável”, uma das “maiores expressões artísticas da raça negra em nosso país”, que, ao lado de Grande Otelo, “eleva-se num desempenho marcante e de profunda vida interior.” “*Também Somos Irmãos*”. *Release* da Atlântida. Rio de Janeiro: 1949 (mimeo.) Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

⁹⁰ *Quilombo* não especifica quais “estudiosos do assunto” seriam esses, e nem examina o debate em torno do filme, se é que houve de fato algum. “Cinema”. *Quilombo - Vida, Problemas e Aspirações do Negro*. (6) Rio de Janeiro: fev de 1950.

qualidades de ator teatral, a rivalizar de igual para igual com Grande Otelo. Assim pensa Fred Lee, de *O Globo*:

Aguinaldo e Otelo fazem o filme: ambos apresentam um desempenho que seria grande em qualquer cinema do mundo – quanto mais no nosso, tão paupérrimo de atores capazes e com real sentimento da expressão cinematográfica. Vale a pena ver o filme, quando mais não fosse, para assistir a duas criações de uma justeza cinematográfica absoluta, nos detalhes e no conjunto.⁹¹

O fato de Aguinaldo Camargo ser um ator egresso do teatro podia também ser visto como um problema, como é possível perceber no comentário de Pedro Lima:

Artista do teatro, Aguinaldo Camargo, sem ter quem o controlasse, esteve alheio à técnica do filme, mas mostrou suas possibilidades de ator, dizendo ainda os diálogos com certa emoção...⁹²

Tal opinião é compartilhada por Alex Viany, em *A Cena Muda*: “[...] Aguinaldo Camargo [...], perdendo o que lhe resta de teatral, será um ótimo elemento para o cinema brasileiro.”⁹³

Em sua severa crítica a *Também Somos Irmãos*, Moniz Vianna salva o desempenho de Aguinaldo Camargo: “é quase correto – não lhe faltam sobriedade e até certa justeza no falar”.⁹⁴ E é pensando na sobriedade que Pedro Lima elogia o desempenho de Grande Otelo, “no seu papel sem sambas e sem imitações, mas realmente possibilitando que ele mostrasse ser possível seu aproveitamento em cenas mais sérias.”⁹⁵

Se o diálogo TEN/Atlântida foi menosprezado, o mesmo não ocorreu com o conteúdo francamente contestador de *Também Somos Irmãos* à idéia de harmonia entre negros e brancos.

Para Alex Viany, por exemplo, somente os “racistas e patriotas” se orgulhavam de pensar não existir, no Brasil, a discriminação racial. Estes “não gostarão do filme”, o

⁹¹ LEE, Fred. “*Também Somos Irmãos*”, cit.

⁹² LIMA, Pedro. “*Também Somos Irmãos*”. *O Jornal*, cit.

⁹³ VIANY, Alex. “*Também Somos Irmãos*”, cit.

⁹⁴ VIANNA, Moniz. “*Também Somos Irmãos*”, cit.

⁹⁵ LIMA, Pedro. “*Também Somos Irmãos*”, cit.

que seria mais uma razão para aplaudir o esforço de José Carlos Burle e de Alinor Azevedo: “Os racistas que se danem. Os patriotas que abram os olhos. *Também Somos Irmãos* mostra uma situação real, que possivelmente será resolvida sem conflitos, mas que nem por isso deixa de existir.”⁹⁶

Moniz Vianna igualmente reconhecerá a tese (para ele implícita?) de *Também Somos Irmãos*, mas isso transparece involuntariamente, no trecho de sua crítica em que a história do filme é resumida para o leitor. Obedecendo ao seu estilo irônico característico, Moniz Vianna busca revelar o caráter melodramático do enredo apenas pela forma como o expõe:

No meio da trama, há uma jovem, sobrinha do homem que criara os dois negros. Esta jovem considera Renato seu irmão. Sem embargo da cor, *que os separa irremediavelmente*, Renato se apaixona por ela. É muito discreto e respeitoso, mas sofre terríveis humilhações. A história, todavia, é conduzida de tal forma que o espectador aguarda, para qualquer momento, o casamento dos dois. Inutilmente.⁹⁷ [grifos meus]

Ao condenar a fraqueza da construção do *suspense* na história (que, segundo suas palavras, “não é boa”), Moniz Vianna sem querer termina por ressaltar o caráter crítico de *Também Somos Irmãos*, que recusa o *happy-end* e torna clara a dificuldade de conciliação entre os personagens brancos e negros.

É justamente a análise da “história” de *Também Somos Irmãos* que levará Fred Lee a refletir que o racismo no Brasil “sempre existiu”, embora sem se pronunciar “com a violência do [racismo] americano”. Para o crítico, o filme tratava do problema “sem ênfase, sem dogmatismo, com uma excelente dosagem de verdade e de sinceridade.” Para provar suas impressões, Fred Lee chega a mencionar um incidente ocorrido na platéia durante a sessão na qual esteve presente: “ouvimos ao nosso lado uma exclamação de horror, por parte de uma espectadora, achando absurdo que o rapaz negro se apaixonasse pela moça branca...”⁹⁸

Até aqui, vimos de que maneira foi reconhecida pela crítica a questão crucial de *Também Somos Irmãos*, isto é, a de que a *democracia racial*, entendida como uma pretensa igualdade de condições sociais, econômicas e políticas entre brancos e negros

⁹⁶ VIANY, Alex. “*Também Somos Irmãos*”, cit.

⁹⁷ VIANNA, Moniz. “*Também Somos Irmãos*”, cit.

⁹⁸ LEE, Fred. “*Também Somos Irmãos*”, cit.

no Brasil, afinal, *não* existe. Este reconhecimento vem, quase sempre, no bojo da apreciação da “história”, que pode ser boa ou má, dependendo da avaliação do comentarista.

O crítico Mário Nunes, do *Jornal do Brasil*, levou a discussão um pouco mais além do objeto fílmico, detendo-se em avaliações de caráter mais geral acerca do racismo.⁹⁹

Considerando o filme da Atlântida “um passo à frente, dado com segurança pelo cinema nacional”, Nunes ressalta, em primeiro lugar, o que ele chama de “substância”, isto é, a história, que consegue prender a atenção do espectador do começo ao fim e que “possui sentido social evidente que deve ser encarado com seriedade, antes que se torne problema insolúvel, como nos Estados Unidos”. O crítico refere-se, é claro, à “questão do negro”, que de fato o preocupa:

É mais do que sabido que o branco do Brasil não é contra o negro, não o detesta, não o repele, muito menos o combate. Se a repulsa se manifesta em muitos casos, é a natural repulsa dos indivíduos das classes superiores pelos das classes inferiores, pouco importando, na verdade, a cor da pele. Acontece que os negros no nosso país, provindos há pouco mais de meio século do cativo e conservados no trabalho braçal quase nada evoluíram ainda, conservam a condição humilde, são, na sua enorme maioria, incultos e ignoros e, em conseqüência, infensos a exigências higiênicas, sociais e espirituais. A pele negra não é opróbio: o que é necessário é que não se exale odores oriundos da falta de asseio; ser iletrado não é crime: o que se deseja é uma linguagem limpa e trato respeitoso; vestir modestamente não é vergonha: o essencial é que a roupa esteja limpa. Observados esses preceitos, então, sim, seremos todos irmãos.¹⁰⁰

Há, nesse texto de Mário Nunes, desconsiderando os trechos mais agressivamente racistas, uma série de lugares-comuns relacionados à questão da discriminação racial, articulados em torno da idéia central de que o negro ainda não se encontraria devidamente preparado para o convívio social. Seguindo a lógica da democracia racial, ainda não somos irmãos, mas poderemos vir a ser, desde que se criem condições para que o negro se torne igual... ao branco.

⁹⁹ NUNES, Mário. “*Também Somos Irmãos*”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: set 1949.

¹⁰⁰ NUNES, Mário. “*Também Somos Irmãos*”, cit.

A princípio não se pode enxergar senão um abismo entre este tipo de raciocínio e a luta pela afirmação do negro na sociedade brasileira, levada à frente por grupos como o Teatro Experimental do Negro. Contudo, a noção de democracia racial (entendida como o fim social da *democracia étnica*), termina por englobar e aproximar os dois pólos, num jogo de contradições visíveis, por exemplo, numa determinada fase do pensamento militante de um intelectual como Abdias do Nascimento.¹⁰¹

Em 1949, a idéia de democracia racial era dominante no meio intelectual negro, sendo mesmo, como bem define Antônio Sérgio Alfredo Guimarães, uma arma retórica de “coalizão progressista e anti-racista”, ao transformar o significado mais restrito da “democracia étnica”, defendida por Gilberto Freyre, em “palavra de ordem de uma inserção realmente igualitária, em termos políticos e culturais”, do negro na sociedade.¹⁰²

Para Júlio César Tavares, o discurso da democracia racial encontrou no “simbolismo mítico das classes dominantes” sua forma mais acabada. “Seus princípios são bem claros: (1) ausência de preconceitos e de discriminação racial, e (2) existência de oportunidades econômicas e sociais iguais para brancos e negros.”¹⁰³

Também Somos Irmãos é lançado dentro deste quadro de debates, no qual a democracia racial desempenhava papel preponderante nas discussões sobre a inserção do negro na sociedade brasileira. O filme não apresentou um bom resultado nas bilheterias. Em depoimento à *Filme Cultura*, José Carlos Burle explicaria o insucesso:

[...] os brancos se sentiram inconfortavelmente atingidos com a denúncia, e os negros não se encontravam suficientemente politizados para alcançar a sua mensagem. Os militantes, como o Abdias Nascimento e a Ruth de Souza, me parabenizaram efusivamente. Lamento que tenham se absterido de manifestações públicas.¹⁰⁴

¹⁰¹ Num discurso proferido na A.B.I., em 1949, Abdias do Nascimento deixa claro que uma das formas de superação da “complexidade da situação racial” seria a busca pela colaboração mútua entre a “massa esclarecida e de elevado padrão cultural” e núcleos que visassem à organização de amplos movimentos sociais, como o TEN: “Com efeito, a população de cor, em virtude do seu baixo nível cultural, não tem a preparação necessária para definir os seus próprios problemas. Precisamos ouvir os estudiosos, consultar os entendidos e ouvir os próprios negros.” NASCIMENTO, Abdias. “Espírito e Fisionomia do Teatro Experimental do Negro”. Discurso de abertura da Conferência Nacional do Negro. A. B. I., Rio de Janeiro: 09 maio 1949. *Quilombo: Vida, Problemas e Aspirações do Negro* (3). Rio de Janeiro: jun 1949.

¹⁰² GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. “Introdução”. *Jornal Quilombo: Vida, Problemas e Aspirações do Negro*. Edição fac-similar do jornal: dez 1948/jul 1950. São Paulo: Editora 34, 2003, pp. 11-2.

¹⁰³ TAVARES, Júlio César. *Op. cit.*

¹⁰⁴ Depoimento de José Carlos Burle. *Filme Cultura* (40), cit.

V.8. UM FILME SILENCIADO

O que se busca aqui, com o estudo de caso de *Também Somos Irmãos*, é problematizar o fato de a historiografia clássica do cinema brasileiro não ter valorizado a importância e a complexidade deste filme, da mesma forma como valorizou *Moleque Tião* e *Tudo Azul* no conjunto da filmografia de Alinor Azevedo.¹⁰⁵

Três motivos centrais podem explicar o silêncio em torno de *Também Somos Irmãos*.

O primeiro deles é de ordem estética, e diz respeito ao fato de o filme pertencer ao gênero melodramático, o que não corresponderia a um cânone artístico voltado para o modelo *realista*. Para um historiador como Alex Vianny, o realismo será reivindicado como um valor diante do qual se estruturaria uma história estética do cinema brasileiro. Embora em seu “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro” se encontrem filmes musicais carnavalescos como *Alô, Alô, Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936) e o próprio *Tudo Azul*, a linha estabelecida por Vianny dirige-se ao realismo como uma meta a ser alcançada, e não é à toa que *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) é um ponto de culminância.¹⁰⁶ Em relação a *Moleque Tião* valoriza-se a utilização de um protagonista negro; quanto a *Tudo Azul*, Vianny defende sobretudo as intenções realistas implícitas no argumento original de Alinor Azevedo, minimizando o filme enquanto um produto do gênero carnavalesco.

Para Glauber Rocha, as trajetórias de Alex Vianny e de Alinor Azevedo valem sobretudo pela busca de um “realismo carioca”. Tal “realismo”, base da *segunda tradição originária* do cinema novo, configuraria uma raiz tão importante quanto o lirismo de Humberto Mauro. Ambos – o “realismo carioca” e o cinema de Mauro – seriam contrapontos fundamentais às chanchadas cariocas e aos melodramas da Vera Cruz, duas correntes do *cinema comercial* a serem combatidas pelo *cinema de autor*.

¹⁰⁵ Ao referir-me à “historiografia clássica” estou me reportando sobretudo aos textos de Alex Vianny (*Introdução ao Cinema Brasileiro*, 1959) e Glauber Rocha (*Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, 1963); no entanto, *Também Somos Irmãos* é igualmente ignorado pelo “Panorama do Cinema Brasileiro: 1896/1966”, de Paulo Emílio Salles Gomes, o que justifica a abrangência da minha afirmação. Em relação a *Moleque Tião* e *Tudo Azul*, concentro-me no “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro” preconizado por Vianny em *Introdução ao Cinema Brasileiro*. No recorte proposto por Glauber em 1963, *Tudo Azul* não será mencionado, mas *Moleque Tião* ganhará relevo como representante da tradição do *realismo carioca* do qual, segundo Glauber, faziam parte Alex Vianny e Alinor Azevedo.

¹⁰⁶ Sobre *Rio, 40 Graus*, Vianny dirá que suas qualidades “evidentes” e “satisfatórias” pareciam colocar o cinema brasileiro “num saudável caminho realista”. Cf. VIANNY, Alex. *Op. cit.*, p. 167.

Nas argumentações de Alex Viany e Glauber Rocha, portanto, o melodrama será tratado com indiferença ou visto como um *corpo indesejável*, sendo por isso necessário o seu *apagamento*, para que assim se fortaleça a perspectiva do realismo.

O segundo motivo para o silêncio em torno de *Também Somos Irmãos* decorre do fato de a historiografia clássica estabelecer ou incorporar o ano de 1947 como o marco inicial de uma mudança na produção artística da Atlântida, mudança esta que estaria atrelada à entrada de Luiz Severiano Ribeiro Jr. como acionista majoritário da empresa. Desse ponto de vista, após 1947, a Atlântida predominantemente passaria a realizar chanchadas, abandonando o filão dos filmes de temática social que caracterizaria o projeto inicial de Moacyr Fenelon, Alinor Azevedo, José Carlos Burle, Nelson Schultz e Arnaldo de Faria.

Em *Introdução ao Cinema Brasileiro*, Alex Viany afirma que a Atlântida foi se firmando, ao longo dos anos 1940, com a produção de “três ou quatro filmes ao ano”, com “histórias mais bem cuidadas que o comum da época”, alicerçando a popularidade de seus atores.

Em 1947, porém, com a entrada de Luiz Severiano Ribeiro, um dos maiores exibidores do Brasil, Moacyr Fenelon deixava a companhia que fundara. Daí em diante, a Atlântida ainda se aventurou algumas vezes [...].¹⁰⁷

Viany liga a saída de Moacyr Fenelon à entrada de Severiano Ribeiro e estabelece uma nítida ruptura entre a continuidade de uma produção bem cuidada até 1947 e o período posterior àquela data, quando então a Atlântida se “aventuraria algumas vezes” na realização de filmes “sérios”. O historiador cita *Terra Violenta* (Eddie Bernoudy, 1947-8), *A Sombra da Outra* (Watson Macedo, 1950), *Também Somos Irmãos* e *Amei Um Bicheiro* (Jorge Ileli e Paulo Vanderley, 1953) – este último “provavelmente a melhor coisa saída da companhia desde *Moleque Tião*” – como exemplos dos filmes “sérios” produzidos pela Atlântida.¹⁰⁸

Sabe-se que durante anos, Severiano Ribeiro manteve-se afastado de qualquer atividade ligada à produção de filmes.¹⁰⁹ Ao assumir a maior parte das ações da

¹⁰⁷ VIANY, Alex. *Op. cit.*, p. 121.

¹⁰⁸ VIANY, Alex. *Op. cit.*, p. 121-2.

¹⁰⁹ Luiz Severiano Ribeiro Jr. possuía a maior cadeia de distribuição e exibição do país e era também dono de um laboratório cinematográfico, de uma empresa de publicidade e de uma gráfica.

Atlântida, Ribeiro passou a controlar todas as etapas da realização cinematográfica, promovendo a verticalização da atividade e monopolizando os lucros de cada operação: produção, distribuição e exibição.¹¹⁰

Sobre a atuação de Ribeiro Jr., Alinor Azevedo faria o seguinte retrospecto:

A posteriori, eu posso dizer que o Luiz Severiano Ribeiro não era um produtor. Ele nunca se interessou em ser produtor. Ele era um exibidor de nascença. [...] Então, qualquer esforço no sentido de melhorar a produção, ele brecava, dava o contra.¹¹¹

A administração de Severiano Ribeiro ocasionou transformações substanciais na estrutura operacional da empresa. Porém, José Inácio de Melo Souza e Afrânio Mendes Catani chamam atenção para o fato de que os estúdios da Atlântida continuaram a ser bastante precários, não houve renovação da equipe técnica e nem melhora das condições de trabalho e de salário.¹¹² Com a maior parte das ações nas mãos de Severiano Ribeiro, os antigos fundadores da Atlântida retiraram-se: Moacyr Fenelon tornou-se produtor independente, fundando em 1948 a Cine-Produções Fenelon; Alinor Azevedo saiu em 1950 e José Carlos Burle em 1954.

Diante da ampliação da reserva de mercado de um para três filmes por ano, relativa a cada cinema do território nacional¹¹³, Ribeiro viu na Atlântida uma possibilidade de usar a lei de obrigatoriedade em seu próprio benefício, produzindo apenas o necessário para cumprir o decreto, sem com isso pôr em cheque seus compromissos com as distribuidoras norte-americanas que forneciam a maior parte dos filmes exibidos em seus circuitos.

Mas assim como antes de 1947 a Atlântida já produzia chanchadas – *Tristezas Não Pagam Dívidas* (José Carlos Burle, 1944), *Não Adianta Chorar* (Watson Macedo, 1945), *Este Mundo É Um Pandeiro* (Watson Macedo, 1946), *Fantasma Por Acaso* (Moacyr Fenelon, 1946) e *Segura Esta Mulher* (Watson Macedo, 1946) – a entrada de Luiz Severiano Ribeiro Jr. não impediu a realização dos projetos considerados “sérios”,

¹¹⁰ Cf. VIEIRA, João Luiz. *Op. cit.*, pp. 159-160, AUGUSTO, Sérgio. *Este Mundo É Um Pandeiro – A Chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 112-3 e SIMIS, Anita, *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996, p. 152.

¹¹¹ AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, cit.

¹¹² SOUZA, José Inácio de Melo & CATANI, Afrânio Mendes. *A Chanchada no Cinema Brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983, pp. 45-53.

¹¹³ Decreto n. 20.493 de 24 de janeiro de 1946. Cf. VIANY, Alex. *Op.cit.*, pp. 401-2.

isto é, dos filmes que correspondiam ao programa original dos fundadores da empresa, entre eles Alinor Azevedo.

Entre 1948 e 1950 – ano em que Alinor sai da Atlântida – foram realizados quatro filmes que correspondem ao ideal de um cinema “sério”. Todos os quatro tiveram a colaboração de Alinor, como argumentista, roteirista e dialoguista. Além de *Também Somos Irmãos*, pode-se citar: *Terra Violenta*, transposição do livro *Terras do Sem-Fim*, de Jorge Amado; *A Sombra da Outra*, adaptação da novela *Elza e Helena*, de Gastão Cruls, e *Maior Que o Ódio* (José Carlos Burle, 1951), com argumento original de Jorge Dória e roteiro de Burle e Alinor, todos filmes não vinculados à fórmula da chanchada.

É importante ressaltar que, de fato, tais projetos “sérios” deixariam definitivamente de ser produzidos a partir de 1953, após *Amei Um Bicheiro*. Isso indica que a estratégia de Severiano Ribeiro não era fazer da Atlântida uma produtora de repertório diversificado. Por outro lado, fora da Atlântida, Moacyr Fenelon precisou recorrer à chanchada para capitalizar seus projetos pessoais; os filmes que Alinor Azevedo escreveu fora da Atlântida foram, predominantemente, chanchadas; José Carlos Burle vai conseguir dirigir filmes “sérios” apenas duas vezes (*Chamas no Cafezal*, 1953 e *Terra Sem Deus*, 1963); quanto a Watson Macedo, que na Atlântida conseguiu realizar o seu mais ambicioso projeto pessoal, *A Sombra da Outra*, tornou-se um produtor independente de sucesso realizando... chanchadas.

Isso demonstra que, com ou sem Luiz Severiano Ribeiro Jr., o grupo fundador da Atlântida continuaria a enfrentar enormes obstáculos para ver produzidos os seus projetos pessoais, simplesmente porque o mercado cinematográfico brasileiro – apoiado no retorno de bilheteria e numa faixa mínima do mercado de exibição garantida pela lei de obrigatoriedade – não facilitava a concretização desses projetos. Não por acaso, os produtores independentes mais ativos durante os anos 1950 eram, em sua maioria, produtores de comédias musicais. E isso explica por que, mesmo antes da entrada de Severiano Ribeiro, a diretoria da Atlântida já recorria à chanchada como única forma de manter a continuidade de produção.

O caso de *Também Somos Irmãos* permite afirmar que o projeto de um cinema de intenções sociais, que estaria na origem da fundação da Atlântida, conseguiu sobreviver, sofrendo transformações e adaptações, mesmo após a entrada em 1947 de Luiz Severiano Ribeiro Jr. como acionista majoritário da empresa.

A data de 1947 como um *antes* e um *depois* na história da Atlântida solidificou-se a partir do recorte estabelecido por Alex Viany em *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Em “Panorama do Cinema Brasileiro: 1896/1966”, Paulo Emílio Salles Gomes segue o mesmo raciocínio. Ao comentar o cinema carioca dos anos 1940, Paulo Emílio cita a Atlântida como a “companhia de maior importância” no período. Sua estréia, com *Moleque Tião*, daria “o tom das primeiras produções da empresa”, isto é, “procura de temas brasileiros e relativo cuidado na fatura dos trabalhos”. Paulo Emílio continua:

Logo porém predominou a chanchada, particularmente após a associação da Atlântida à poderosa cadeia de exibição de Luis Severiano Ribeiro. [...] Em 1947 [...] o resultado mais evidente da almejada confluência de interesses industriais e comerciais foi a solidificação da chanchada e sua proliferação durante mais de quinze anos.¹¹⁴

No caso de Alex Viany, a ruptura estabelecida por essa datação (1941-1947), serve como uma condenação implícita ao monopólio de Luiz Severiano Ribeiro Jr., o que também explica a não-incorporação de *Também Somos Irmãos* ao seu “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro”, muito embora o filme carnavalesco não esteja ausente desse “programa”.

Assim, é possível dizer que *Moleque Tião* e *Tudo Azul* mereceram destaque em *Introdução ao Cinema Brasileiro* porque também representam, na “pequena tradição do filme carioca”, dois filmes *contrários* ao esquema de Luiz Severiano Ribeiro Jr. Há, na datação de Alex Viany, um olhar retrospectivo e prospectivo: *Moleque Tião* poderia ser valorizado porque significava o mais bem-sucedido projeto da Atlântida *anterior* à administração de Severiano Ribeiro. Já *Tudo Azul* deveria ser valorizado não só por ter sido escrito por Alinor Azevedo e dirigido por Moacyr Fenelon (dois dos fundadores da Atlântida), mas sobretudo por ter sido produzido pela Flama, isto é, por uma pequena produtora *concorrente* de Luiz Severiano Ribeiro Jr. A defesa de *Tudo Azul* implica na afirmação da viabilidade de uma produção *independente*. Quanto a *Também Somos*

¹¹⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles. “Panorama do Cinema Brasileiro: 1866/1966”. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Op.cit.*, p. 73. A leitura histórica de Glauber Rocha em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* atua sobre um recorte cronológico bem diverso do que encontramos em Alex Viany e em Paulo Emílio. Assim, Glauber identifica *Moleque Tião* e *Amei Um Bicheiro* como dois filmes que marcam, respectivamente, “o início da Atlântida e o seu fim como produtora de filmes dramáticos”. A nova datação (1943-1953) elimina a centralidade da figura de Severiano Ribeiro, mas não impede que Glauber – tal como Viany e Paulo Emílio – continue a valorizar o projeto original da Atlântida, qual seja, o de produzir filmes “sérios”. Cf. ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, p. 80.

Irmãos, trata-se de um filme produzido na Atlântida já durante a gestão de Severiano Ribeiro: sua importância é minimizada (caso de Viany) ou simplesmente desconsiderada (caso de Paulo Emílio).

Além da rejeição ao gênero melodramático e do estabelecimento de uma cronologia que identifica na história da Atlântida uma ruptura, influenciando na avaliação dos filmes produzidos antes e depois de 1947, há um terceiro motivo de caráter mais abrangente que justifica o silêncio da historiografia clássica em torno de *Também Somos Irmãos*. Ele decorre da ideologia nacionalista professada por Alex Viany, Glauber Rocha e Paulo Emílio Salles Gomes, com variantes determinadas pela ótica de cada autor.¹¹⁵

Na base desse discurso nacionalista está a idéia de *união nacional*, que ganha relevo no jogo de oposições entre a dominação econômica e cultural da *metrópole* e o conseqüente atraso da *colônia*, entre o *imperialismo* e o *antiimperialismo*. De um modo ou de outro, as explicações para o nosso subdesenvolvimento encontram nas razões *externas* sua causa determinante. De par com a idéia de *união nacional* temos o conceito de *identidade nacional*: uma cultura brasileira multifacetada, composta de contribuições as mais diversas que gerariam a noção de um *todo* harmônico a sincretizar etnias.

Um filme como *Também Somos Irmãos*, por seus aspectos já vistos nesse capítulo, vai colocar inúmeros problemas para tal ideário nacionalista: a questão racial aponta para uma divisão *interna*, que impede a concretização de um *todo nacional harmônico*.

¹¹⁵ Não está nos objetivos dessa dissertação o aprofundamento da discussão em torno das correntes do pensamento nacionalista no cinema brasileiro. Mesmo assim, faz-se necessária uma mínima distinção. Do ponto de vista da obra crítica e histórica sobre o cinema (no período que abrange os anos 1950-1960), pode-se identificar Alex Viany aos nacionalistas radicais ligados ao Partido Comunista, inicialmente dialogando com o realismo-socialista e, mais tarde, com o ideário nacional-popular; Paulo Emílio Salles Gomes tem como interlocutores principais os nacionais-desenvolvimentistas ligados ao ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros); Glauber Rocha vai dialogar tanto com os nacionais-desenvolvimentistas quanto com o nacional-popular em sua vertente comunista, mas sua obra teórica ganhará densidade sob influência do pensamento anticolonialista de Frantz Fanon, o que o levará a uma reflexão mais abrangente sobre o cinema não só brasileiro como também latino-americano e *terceiro-mundista*. Em relação aos debates em torno da necessidade de industrialização do cinema no Brasil, apesar das disparidades ideológicas e estéticas, encontraremos algumas posições convergentes em Viany e Salles Gomes, ambos favoráveis à superação do atraso e à solidificação de uma indústria cinematográfica brasileira; em Rocha a questão inicialmente se põe em contrário: trata-se de *combater* a idéia de um cinema industrial no Brasil, em prol de um cinema *autoral*. Essa posição, marcante em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963) será radicalmente modificada a partir de 1968, quando a idéia de uma *indústria do autor* toma corpo, sinalizando a aproximação entre o cinema novo e o Estado após o recrudescimento da ditadura militar com o AI-5.

De acordo com Arthur Autran, a historiografia clássica do cinema brasileiro preocupou-se em recuperar a memória dos pioneiros e os sucessivos episódios que denotam o esforço em se construir uma cinematografia nacional, evitando a crítica ideológica sobre a representação da sociedade nos filmes. Um dos exemplos que evidenciam essa estratégia é a ausência de um debate consistente sobre o racismo, pois a questão do negro é “central” e “está longe de ser superada”.¹¹⁶

É claro que o problema do racismo não era desprezado por Viany, Salles Gomes ou Rocha. Alex Viany indica em *Introdução ao Cinema Brasileiro* que *Também Somos Irmãos* aborda a questão racial. Em seu estudo sobre Humberto Mauro, Paulo Emílio Salles Gomes critica o racismo na campanha de Pedro Lima e Adhemar Gonzaga em *Cinearte*. Glauber Rocha aborda o racismo brasileiro em alguns trechos do filme *Câncer* (1968-72). O tema não deixa de ser observado por esses autores; o que ocorre é que ele não poderia ocupar um lugar central, pois o comprometimento primeiro é com o nacionalismo.

Examinemos o caso de *Introdução ao Cinema Brasileiro*. A rápida menção a *Também Somos Irmãos*, em que Viany apenas afirma tratar-se de um argumento de Alinor Azevedo “sobre o problema racial entre nós”, passa por cima do fato de que o intérprete do personagem Moleque Miro era o mesmo Grande Otelo de *Moleque Tião*. Essa omissão é significativa, pois entre os dois “moleques”, Tião e Miro, há uma evidente continuidade, não só do trabalho em parceria de José Carlos Burle e Alinor Azevedo como também nos próprios traços biográficos dos dois personagens interpretados por Otelo – ambos pobres, adotados por famílias ricas, com passagens por reformatório de menores. A não observação dessa ponte entre *Moleque Tião* e *Também Somos Irmãos* se torna ainda mais expressiva quando se verifica que o “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro” é articulado por Viany a partir de *linhas de continuidade* entre os filmes (de *Alô, Alô Carnaval* a *Rio, 40 Graus*).

Se as origens de Tião e Miro são semelhantes, o *destino* que caberá a ambos é bem diverso. A história de Tião é a história de um sucesso. A própria publicidade de *Moleque Tião* encarregava-se de ressaltar esse motivo: tratava-se do “romance do pretinho que já nasceu artista”. O desenlace de *Moleque Tião* aponta para a

¹¹⁶ Cf. AUTRAN, Arthur. “O Personagem Negro no Cinema Silencioso Brasileiro: Estudo de Caso Sobre *A Filha do Advogado*”. *Sessões do Imaginário* (7). Porto Alegre: FAMECOS/PUCRS, dez 2001, pp. 05-9.

concretização de um sonho, na clássica fábula do esforço recompensado pela vitória. Do ponto de vista da representação simbólica, trata-se da vitória de um negro brasileiro dentro de uma sociedade que não o impede de ascender. Tião vence no mundo dos brancos imitando Carmem Miranda e Jean Sablon, ou seja, a sua vitória se dá na própria assunção do sincretismo como condição primordial para sua visibilidade.

Em *Também Somos Irmãos* nota-se uma substancial transformação no enfoque ideológico. Ganha visibilidade a divisão profunda que há entre os protagonistas negros e a sociedade branca.¹¹⁷ Se o desenlace de *Moleque Tião* aponta para a vitória da personagem central – sendo, portanto, uma conclusão *positiva* –, o fim que corôa *Também Somos Irmãos* é dos mais sombrios. Verifica-se a derrota amorosa e social de Renato e de Miro. Nenhuma solução é apontada, justamente porque ela não poderia vir da *performance* eventualmente vitoriosa do protagonista talentoso, e sim de mudanças profundas no contexto político e social.

Em sua crítica a *Também Somos Irmãos*, publicada em *A Cena Muda*, Viany afirma que o filme de Burle e Alinor “mostra uma situação real, *que possivelmente será resolvida sem conflitos*, mas que nem por isso deixa de existir.”¹¹⁸ [grifos meus] Em uma outra crítica publicada na mesma *A Cena Muda*, Viany também aborda o problema do racismo, mas desta vez a partir de um filme norte-americano contemporâneo, *O Que a Carne Herda* (*Pinky*, Elia Kazan, 1949). O crítico afirma a sua preferência pelas soluções *positivas*, confessando o desgosto que sente com o “pessimismo quase sistemático do cinema francês”. No entanto,

[...] sou forçado a reconhecer que a história de *Pinky* [...] exigia um desenlace cruel. Nos Estados Unidos, ao contrário do que diz o filme, a questão do preconceito racial [...] não caminha para uma solução feliz e imediata.¹¹⁹

Verifica-se a diferença no tratamento da questão racial: quando localizada no Brasil, Viany entende que ela seria resolvida sem maiores conflitos; já quando o mesmo problema é situado nos Estados Unidos, o “desenlace cruel” é exigido pelo crítico, pois naquele país o racismo se mostra praticamente insolúvel.

¹¹⁷ Lembremos que *Moleque Tião* foi filmado em 1943, em plena ditadura do Estado Novo; *Também Somos Irmãos* data de 1949, isto é, do período de redemocratização no Brasil.

¹¹⁸ VIANY, Alex. “*Também Somos Irmãos*”, cit.

¹¹⁹ VIANY, Alex. “*O Que a Carne Herda*”. *A Cena Muda*. Rio de Janeiro: 11 jul 1950, p.10.

Aqui vemos uma marca distintiva entre Alex Viany e Alinor Azevedo, evidenciada pelo final de *Também Somos Irmãos*. É justamente *contra* a democracia racial que o filme de Burle e Alinor se posiciona. Não seria possível construir um desenlace positivo porque ele seria incoerente: para Burle e Alinor o problema racial *entre nós* também *não* apontava para uma solução “feliz e imediata”.

Para finalizar, ressalto que a estrutura melodramática de *Também Somos Irmãos* – também criticada por Viany em *A Cena Muda* – atua sobre um outro aspecto do racismo brasileiro que é também diretamente ligado à idéia de democracia racial, qual seja, a de que o preconceito contra o negro não é *público* e sim *privado*.¹²⁰

Também Somos Irmãos, ao investir no melodrama – com seus monólogos e cenas de tribunal –, assume sobre a questão um significado político até então inédito: ao tornarem *público* o drama *privado* de Renato e Miro, José Carlos Burle e Alinor Azevedo tornam *pública* a denúncia do racismo no Brasil.

¹²⁰ De acordo com Lila Moritz Schwarcz, “[...] em uma sociedade marcada historicamente pela desigualdade, pelo paternalismo das relações e pelo clientelismo, o racismo só se afirma na intimidade. É da ordem do privado, pois não se regula pela lei, não se afirma publicamente. No entanto, depende da esfera pública para a sua explicitação, numa complicada demonstração de etiqueta que mistura raça com educação e com posição social e econômica.” SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Nem Preto Nem Branco, Muito Pelo Contrário: Cor e Raça na Intimidade”. In: NOVAIS, Fernando A. (org.). *História da Vida Privada no Brasil* (4). São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 182.

CAPÍTULO VI

RELENDO A HISTÓRIA

VI.1. SOB O SIGNO DO CINEMA NOVO: UM ROTEIRISTA NA POLÍTICA DOS AUTORES

Partindo de *Introdução ao Cinema Brasileiro*, de Alex Viany (1959), Glauber Rocha trabalhará a história do cinema entre nós como dois rios paralelos que se confrontam e apontam para horizontes diferentes: o “cinema de autor” *versus* o “cinema comercial”.¹ Em pauta, uma nova postura crítica que supera a dicotomia entre forma e conteúdo e privilegia o estilo do cineasta-autor, isto é, a *mise-en-scène*.

É dentro dessa nova perspectiva que a figura do argumentista e roteirista Alinor Azevedo será situada em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*.² O que nos interessa é verificar como a atuação de Alinor será destacada e valorizada num contexto no qual o que determina uma obra é sobretudo a *mise-en-scène* e não o *roteiro* como peça literária a enquadrar e formatar a realização dos filmes.

Antes de determo-nos em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, faz-se necessário examinar como Glauber Rocha recebeu, em 1959, o livro pioneiro de Alex Viany.³ O estudo dessa recepção será útil para se verificar como o então jovem crítico baiano se posicionou diante de alguns recortes históricos e procedimentos metodológicos efetuados por Viany, em particular o que diz respeito diretamente ao *cinema carioca* ou, como preferia Viany, ao “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro” composto basicamente pela “pequena tradição do filme carioca”.⁴

Em sua resenha, Glauber reconhece o valor de sistematização da obra de Viany, bem como sua inegável importância para qualquer estudo histórico posterior, pois o “livro-

¹ Cf. BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995, pp. 59-60.

² ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

³ ROCHA, Glauber. “*Introdução ao Cinema Brasileiro*”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 28 nov 1959.

⁴ VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, pp. 99 e 166.

piloto” estabelecia um “antes e um depois” na história do cinema brasileiro. Irei, porém, direto ao ponto que nos interessa: Glauber enxerga em Viany um “apaixonado” não só pelo cinema, mas ainda mais pelo Rio de Janeiro e pelos filmes cariocas, o que por vezes pode causar no leitor a impressão de estar diante de “uma história do cinema no Rio de Janeiro e não no Brasil” – muito embora Viany abordasse em capítulos os chamados “ciclos” de Pernambuco, Minas Gerais e Campinas, além de São Paulo. Essa observação remete ao “programa estético e temático” estabelecido por Viany, aliás, criticado por Glauber por conter uma “injustiça”: a não colocação de *Rio, 40 Graus* entre os filmes “que contribuem para a futura tradição do *filme carioca*, ao lado de *Moleque Tião*, *Tudo Azul*, *Favela dos Meus Amores*, quando o próprio crítico sabe que o trabalho de Nelson Pereira dos Santos é superior aos outros citados.”⁵

Há outro ponto que merece ser destacado: Glauber percebe no livro de Alex Viany a ausência de uma “história crítica”, que não apenas relatasse os acontecimentos significativos da produção de filmes – principal preocupação de Viany em sua narrativa histórica – e sim buscasse uma conceituação dos filmes “dentro de uma situação estético-cultural mais profunda”. É perceptível na colocação de Glauber a necessidade da superação da dicotomia entre a forma e o conteúdo, identificada no autor de *Introdução ao Cinema Brasileiro*.

Nossas bossas precisam ser organizadas dentro de um sistema expressivo: e isto é provado pelo próprio autor, quando ele diz que os mais significativos filmes pecam pela *execução*. O que vem a ser essa execução? Simplesmente artesanato, forma. Se o samba tem um ritmo diferente do *jazz*, o filme de samba precisa ter um ritmo diferente dos filmes musicais americanos. E isto é expressão.⁶

É significativa a metáfora do samba e do *jazz*, que nos remete diretamente ao filme musical carioca – e, portanto, a *Tudo Azul* (Moacyr Fenelon, 1952) –, gênero tão caro a

⁵ ROCHA, Glauber. “*Introdução ao Cinema Brasileiro*”, cit. Há um exagero nessa afirmação, pois, como vimos, *Rio, 40 Graus* faz parte do “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro” construído por Viany.

⁶ ROCHA, Glauber. “*Introdução ao Cinema Brasileiro*”, cit.

Alex Viany em sua formulação do “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro”, ou de uma “escola típica nacional”, como quer Glauber.⁷

Verifica-se no posicionamento do jovem crítico baiano a reconfiguração de um olhar panorâmico sobre a história do cinema brasileiro, que marcará de forma profunda a estrutura de *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*.

O ano de 1963, data da publicação de “*Revisão Crítica...*”, remete a um contexto histórico e cultural bastante diverso do de 1959, quando o livro de Alex Viany foi lançado. O cinema novo já se configurara como um *movimento* dentro do meio intelectual e artístico brasileiro, contando com uma curta mas expressiva filmografia de títulos reconhecidos pela crítica cinematográfica e por festivais internacionais.⁸ O próprio Glauber, naquele ano, iniciaria as filmagens de um dos marcos decisivos do cinema novo, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964).

Embora de outra ordem, a tarefa a qual Glauber se dedica em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* é tão ambiciosa quanto havia sido a de Alex Viany, em sua *Introdução ao Cinema Brasileiro*: se este procurou estabelecer uma linha de coerência do passado cinematográfico brasileiro, estudando as *lições da história* para melhor entender o presente e lançar as bases para um cinema futuro, Glauber, por sua vez, buscou instituir um ponto de ruptura, um *marco zero* no interior dessa mesma história. Mas para levar adiante tal projeto, Glauber afasta-se da própria concepção tradicional de um “livro de história” e elabora, tal como define Ismail Xavier, “um texto de crítica empenhado em afirmar um programa para o cinema brasileiro”, usando como método a polêmica.⁹

Ismail Xavier aponta ainda para a convergência de modelos estéticos em Glauber e Alex Viany tais como a defesa do neo-realismo e de Roberto Rossellini.¹⁰ Porém, o que diferencia os projetos de Glauber e de Viany é que no primeiro a discussão estética tem lugar preponderante em sua visada histórica. É isso que levará o ensaísta baiano a

⁷ ROCHA, Glauber. “*Introdução ao Cinema Brasileiro*”, cit.

⁸ Para citarmos apenas alguns, *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1959); *Arraial do Cabo* (1959) e *Porto das Caixas* (1962), de Paulo Cesar Saraceni; *Barravento* (Glauber Rocha, 1962); *Os Cafajestes* (Ruy Guerra, 1962); *Cinco Vezes Favela* (Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Faria, Carlos Diegues e Miguel Borges, 1962); *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963); e *Garrincha, Alegria do Povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1963).

⁹ XAVIER, Ismail. “Prefácio”. In: ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pp. 10-1.

¹⁰ XAVIER, Ismail. *Op. cit.*, p. 10.

“inventar” uma tradição, extremamente funcional para afirmar tanto a validade ou não de determinados filmes e autores do passado, quanto para legitimar o gesto de ruptura, delimitando os marcos iniciais do *lugar* ocupado por Glauber e por sua geração, isto é, o cinema novo dos anos 1960.¹¹

Nesse processo, interessa a Glauber levantar os principais problemas relativos à produção de filmes no Brasil, enfatizando o gesto de resistência do cinema de autor frente à padronização industrial/comercial. O ensaísta vai então construir uma tradição cinematográfica brasileira que, *grosso modo*, pode ser dividida em duas: a que necessita ser negada e demolida (a tradição do *cinema comercial* ou *industrial*, sobretudo encarnada pelo malogro da Vera Cruz e pela produção em série das chanchadas) e a que necessita ser resgatada e defendida (a tradição do *cinema de autor*, cujo principal expoente do passado será Humberto Mauro). A política dos autores será o ponto de partida da estratégia de Glauber, contudo dentro de premissas bem diversas das que caracterizaram a crítica francesa dos anos 1950, pois, conforme adverte Jean-Claude Bernardet:

Em Glauber, a *política dos autores* não é apenas um método crítico [...]. Torna-se um método de construção da história pregressa e um método prospectivo, no sentido em que permite traçar perspectivas para a produção cinematográfica.¹² [grifos do autor]

¹¹ XAVIER, Ismail. *Op. cit.*, p. 11. Segundo Bernardet, a “articulação ruptura/tradição é fundamental para a compreensão de *Revisão Crítica* (como, aliás, para vários aspectos do pensamento e da obra de Glauber). Podendo a ruptura levar a uma extrema solidão e perda de coordenadas, procura-se uma tradição, sem que a ruptura perca seu caráter de ruptura. [...] Daí se constrói uma tradição a partir da ruptura [...]”. Cf. BERNARDET, Jean-Claude. *O Autor no Cinema. A Política dos Autores: França, Brasil Anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994, p. 144. Aproximando o pensamento de Glauber ao de Octavio Paz, Fabián Núñez observa que “se a Arte, na concepção moderna, é pensada como ‘originalidade’, toda ruptura necessita do diálogo com uma tradição. Só é possível ‘romper’ com algo prévio. Assim, como afirma Paz [e Glauber], a modernidade continua a tradição via crítica (ruptura)”. Cf. NÚÑEZ, Fabián. *Humberto Mauro: Um Olhar Brasileiro. A Construção de Um Pensamento Nacionalista Cinematográfico no Brasil*. Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação da UFF. Niterói, 2003, p. 47.

¹² BERNARDET, Jean Claude. *Op. cit.*, p. 149. A “política dos autores” (*politique des auters*) é um termo francês surgido nos anos 50, que teve como principal centro divulgador a revista *Cahiers du Cinéma*, dirigida por André Bazin, e como principais articuladores os futuros cineastas da *nouvelle vague* (François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer e Claude Chabrol, entre outros). O artigo que Truffaut publica no número 31 dos *Cahiers du Cinéma* (em janeiro de 1954), intitulado “Une Certaine Tendance du Cinéma Français”, no qual desanca o “Cinema de Tradição de Qualidade” ao qual pertenciam cineastas como Jean Dellanoy e Claude Autant-Lara, foi um dos principais textos deflagradores da política dos autores.

Fabián Núñez distingue duas diferenças básicas entre a política dos autores tal como a elaborada pelo grupo reunido em torno dos *Cahiers du Cinéma* e tal como foi apropriada por Glauber Rocha.¹³ A principal diferença está na preocupação que este tem em historicizar a “política”, o que não ocorria com a crítica francesa. A segunda é a atenção voltada para uma cinematografia nacional – brasileira, no caso. Tal propósito estava totalmente ausente da perspectiva dos franceses, que aplicavam a política dos autores onde menos se esperava, isto é, em Hollywood, ao mesmo tempo em que atacavam o chamado “cinema de tradição de qualidade” francês.

Há, porém, um dado que aproxima os franceses do brasileiro e que encontra sua maior tradução justamente no sentido dado à palavra “política”. Trata-se da forma pela qual a afirmação do *autor* significava também a luta por uma efetiva inserção no mercado de trabalho. Em 1973, François Truffaut dirá que:

[Nos anos 1950] Houve uma tomada de consciência da parte de cinco ou seis amigos dos *Cahiers du Cinéma* que atualmente são cineastas: a produção dos filmes tinha que ser simplificada. [...] No início, no tempo do cinema mudo, bastavam alguns cartuchos de filme e uma câmera para se realizar um filme. Mas, aos poucos, o cinema foi-se industrializando, até tornar-se inacessível ao amador. [...] Após três ou quatro anos de cinema falado, o filme passou a representar um investimento que somente os industriais do cinema poderiam se permitir, de modo que a direção passou a ser controlada por todos os lados, afastada completamente de qualquer fantasista.¹⁴

A visão retrospectiva – e historicizante – de Truffaut nos ajuda a compreender a diferença entre a política dos autores aplicada ao cinema hollywoodiano, onde a direção era de fato “controlada por todos os lados”, e a política dos autores aplicada ao contexto francês dos anos 1950, em que o mercado de trabalho simplesmente eliminava o poder de atuação dos “amadores”.

É nesse sentido que a política dos autores encontra enorme receptividade entre os jovens críticos e realizadores brasileiros na virada dos anos 1950-60. Sobre essa questão,

¹³ NÚÑEZ, Fabián. *Op. cit.*, p. 45.

¹⁴ TRUFFAUT, François. *O Cinema Segundo François Truffaut*. GILLAIN, Anne (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, pp. 41-2.

Nelson Pereira dos Santos dirá, com uma clareza exemplar: “Não se tratou somente de usar o título Cinema Novo para efeito promocional. Tivemos a estratégia da aplicação da política dos autores”. Porém, adverte, não haveria qualquer possibilidade de se comparar as situações do cinema francês e do cinema brasileiro: “Na França, a aplicação da política dos autores foi justíssima para [...] romper com a estagnação industrial e profissional.” Já no Brasil, “os autores sempre tiveram, em tese, a máxima liberdade; não tinham, nunca tiveram, diante deles, essa estrutura legal, industrial, sindical.”¹⁵ O que não impedia Glauber Rocha de, em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, conclamar: “A missão única dos autores brasileiros [...] é lutar contra a indústria antes que ela se consolide em bases profundas”.¹⁶

A tradição do cinema brasileiro a ser defendida por Glauber tem um nome-chave: Humberto Mauro. Legitimado pela leitura *autoral*, Mauro passa a legitimar o próprio cinema de autor. Humberto Mauro e seu filme *Ganga Bruta* (1933) compõem, assim, a *tradição originária* do cinema novo.

Nosso objetivo em relação à *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* não é estudar a construção do mito maureano por Glauber, mas examinar como o autor desenha uma *segunda tradição originária* do cinema novo, que nasce diretamente da absorção e reelaboração da herança historiográfica de Alex Viány e que é representada pelos chamados *independentes*, entre os quais Viány e Alinor Azevedo estarão inserido.

VI.2. ALINOR AZEVEDO E O “REALISMO CARIOCA”

Um dos aspectos mais significativos do capítulo “Independentes”, o quinto de *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, é o recorte temporal proposto pelo autor. Glauber

¹⁵ Nelson Pereira dos Santos, in: VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. AVELLAR, José Carlos (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, pp. 96-7.

¹⁶ ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, p. 17. De acordo com Ismail Xavier, a “noção de autor” em Glauber “está estreitamente vinculada ao jogo do poder no interior de uma produção; tem uma dimensão ‘contratual’ que diz respeito à defesa prático-política do diretor-autor nas relações com produtores. Esta dimensão é apenas parte de um problema mais complexo, mas tinha para ele um peso especial, dadas as necessidades de afirmação do novo cinema onde a figura do produtor só era essencial na medida em que desse espaço para diretores com ambição radical de auto-expressão.” XAVIER, Ismail. “Prefácio”. In: ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, p. 18.

não enxerga no período posterior a 1954, marcado pela derrocada dos estúdios paulistas, um período de “grave crise”, mas o “primeiro momento de ruptura na história do nosso cinema, o mais fertilizante para os anos sucessivos até os frutos mais definidos de 1962.”¹⁷ Ou seja, Glauber vê o período de 1953 a 1962, retrospectivamente, como o período de gestação do que viria a ser o cinema novo, *lugar* de onde fala o autor.

Se após a derrocada dos grandes estúdios, em 1954, o que temos é uma “ruptura”, um “período fertilizante”, isso não significa que a “crise” não tenha existido. Só que ela se manifestou em um outro momento histórico, que Glauber identifica no que ele chamou de “falência dos independentes”, em 1959-1960. As causas dessa “falência” não são expostas com clareza por Glauber: para ele, os independentes se tornaram “desamparados”, “engolidos pelas grandes empresas”, num quadro que se agravou com a “franca vitória da chanchada”.¹⁸ Dessa crise sairia uma nova geração de cineastas independentes, formada pela leitura de críticos veteranos como Alex Viány, Paulo Emílio Salles Gomes e Walter da Silveira, e recém-saída do cineclubismo ou da crítica: a geração do cinema novo.¹⁹ A localização da “crise” num momento justamente anterior ao *surgimento* do cinema novo possibilita a Glauber marcar com maior clareza o ponto de ruptura necessário à sua geração.

Glauber considera como os mais importantes precursores dessa geração – a *segunda tradição originária* do cinema novo, depois de Humberto Mauro – os filmes *Agulha no Palheiro* (Alex Viány, 1953) e *Rio 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) obras que deflagariam a “primeira tomada de consciência cultural e política do cinema brasileiro”.²⁰

Em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Glauber Rocha aponta os “realismos” que teriam sido teorizados e praticados por Alex Viány dentro de uma “especulação cada vez mais profunda e polêmica de um realismo brasileiro”, no interior do qual se encontra o “realismo carioca”.²¹ A expressão “realismo brasileiro”, nunca de fato definida, parece ter valor abrangente, totalizante. Glauber também não chega a definir o “realismo carioca”. Mas explica o motivo desta “expressão regional”:

¹⁷ ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, p. 77.

¹⁸ ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, p. 79.

¹⁹ ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, p. 79.

²⁰ ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, p. 77.

²¹ ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, p. 79.

Se a mais forte tendência do cinema brasileiro, manifestada na obra de [Humberto] Mauro, é o realismo, bem ou mal interpretado – esta linha sofreu graves choques e interrupções principalmente pelo surto de melodramas que dominou o cinema paulista. Num plano industrial inferior, sem apoio, a não ser um febril amadorismo, os argumentistas e cineastas do Rio estavam desprovidos de uma formação intelectual que correspondesse, nos começos de 1940, ao clima teórico do neo-realismo que já fermentava sob o fascismo italiano. Buscavam um cinema realista, brasileiro, e, por meio ambiente, carioca. Alinor Azevedo e Alex Viany são as principais figuras desta nebulosa tentativa.²²

O texto não é claro, mas depreende-se que o realismo, já presente em Humberto Mauro, de certa forma seria retomado pelo cinema carioca dos anos 1940-1950, especialmente por Alinor Azevedo e Alex Viany:

Homens de cultura, ao contrário dos colegas, Alinor Azevedo seria o autor intelectual de *Moleque Tião*, 1943; Alex Viany, dirigindo dez anos depois *Agulha no Palheiro*, 1953, situaria melhor esta posição já racionalizada com as teorias de Umberto Bárbaro, Luigi Chiarini e a experiência de Zavattini.²³

Interessa aqui reter nesta passagem a expressão “autor intelectual”, relacionada a Alinor Azevedo. É, no conjunto de *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, o único momento em que a autoria de um filme recai não sobre o diretor – ou sobre o produtor, como acontece com Nelson Pereira dos Santos em relação a *O Grande Momento*, de Roberto Santos²⁴ – mas sim sobre o roteirista. Como definir a noção de “autor intelectual” em Glauber? Num primeiro momento, uma comparação com a visão *autoral* que o ensaísta tem da obra de Humberto Mauro poderá ser útil.

Os filmes dirigidos por Humberto Mauro são filmes *de autor* na medida em que não há separação entre argumento e direção, isto é, a expressão do cineasta está concentrada na sua *mise-en-scène*. É isto também que irá definir a tônica do cinema moderno para Glauber:

²² ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, pp. 79-80.

²³ ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, p. 80.

²⁴ Cf. ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, p. 85.

a fotografia é a *porta de entrada* para que o cineasta-autor se posicione diante do tema. Isso não significa preciosismo fotográfico e sim comunhão entre o cineasta-autor, a realidade pró-fílmica e a câmera. Não importam os recursos técnicos, o cineasta-autor se faz contando apenas com o gesto poético de imersão no real.²⁵

Glauber está de acordo com a política dos autores em sua versão francesa, ao pregar a primazia da *mise-en-scène* sobre o roteiro. No entanto, esse procedimento é rompido quando o trabalho de Alinor Azevedo é abordado. Caberia então a pergunta: se o cinema de autor é o primado da *mise-en-scène*, como valorizar o trabalho do roteirista em detrimento do diretor? A minha resposta será um tanto arbitrária: para Glauber, José Carlos Burle não poderia ser considerado um autor.

A política de um autor moderno é uma política revolucionária: [...] Dizer que um autor é reacionário, no cinema, é a mesma coisa que caracterizá-lo como diretor do cinema comercial; é situá-lo como artesão, é não ser *autor*.²⁶

Os filmes de José Carlos Burle não poderiam responder à “política revolucionária” pregada por Glauber, visto que a maior parte deles consistia em chanchadas e esse gênero é agressivamente combatido em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, sendo considerado como “pornografia a baixo preço”.²⁷

Voltemos a *Moleque Tião*: descartado o diretor, resta o filme, difícil de ser encaixado na perspectiva de Glauber, pois é fruto justamente da Atlântida, empresa comercial marcada pela produção de chanchadas. Cumpre então corrigir esse *desvio* e situar *Moleque Tião* na escala de valores que atendem ao projeto de um cinema de autor: Alinor deixa de ser apenas o roteirista/argumentista e ganha o estatuto de “autor intelectual”. O que nos leva a pensar que “autor intelectual” pode ser uma outra maneira de se dizer *autor em potencial*.²⁸

²⁵ Cf. as análises sobre *Ganga Bruta*, de Humberto Mauro e também sobre *Rio Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos. ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, pp. 27-30 e pp. 85-6.

²⁶ ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, p. 14.

²⁷ ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, p. 142.

²⁸ Durante o depoimento de Alinor Azevedo ao MIS, Alex Viany comenta: “Mas, Alinor, em vários filmes você foi mais do que argumentista e roteirista. Você foi mais do que um simples assistente de direção: foi quase um co-diretor, ou pelo menos um diretor-assistente”. A idéia de um “autor em potencial” reverbera. Cf. AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro: 05 ago 1969.

Glauber abre uma brecha contraditória em sua política dos autores e revela como ela pode servir muito mais para valorizar determinados nomes e filmes ideologicamente afinados do que estabelecer com rigor uma metodologia crítica.

Por outro lado, a definição de Alinor Azevedo como um “autor intelectual” demonstra a influência de Alex Viany e de sua *Introdução ao Cinema Brasileiro* sobre Glauber, pois já vimos como o primeiro valorizou o trabalho do roteirista em *Moleque Tião* e em *Tudo Azul*.

Não tenho informações precisas sobre encontros pessoais entre Glauber Rocha e Alinor Azevedo até 1963. No entanto, em março de 1957, durante uma temporada no Rio de Janeiro para estabelecer contatos no meio cinematográfico carioca e viabilizar *Bahia de Todos os Santos*, projeto da cooperativa baiana Yemanjá Filmes, Glauber fez amizade com Alex Viany, cuja versão definitiva do roteiro de *Estouro na Praça*, co-escrito com Alinor Azevedo, acabara de ser redigida e encontrava-se então em processo de preparação de produção.²⁹ É possível que Glauber tenha lido o roteiro naquela época, pois em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* ele será bastante elogiado:

[...] *Estouro na Praça*, um dos melhores roteiros já escritos no Brasil, permanece até hoje na gaveta; mas sua realização hoje, com as necessárias atualizações, daria, indiscutivelmente, a obra-prima deste chamado “realismo-carioca”.³⁰

O roteiro de *Estouro na Praça* será estudado no último capítulo da dissertação. Por ora, é importante reter apenas esse outro interessante *desvio* na metodologia do autor: não só um roteirista é alçado à posição de “autor intelectual” de um filme (no caso, Alinor Azevedo em *Moleque Tião*) como o próprio roteiro de um projeto não-realizado (*Estouro na Praça*) acaba por ser considerado, virtualmente, a “obra-prima” do “realismo carioca”. Procedimento incomum na política dos autores: o objeto-roteiro substituindo o objeto-filme.

²⁹ Glauber menciona o roteiro de *Estouro na Praça* numa carta a Fernando da Rocha Peres e à Yemanjá Filmes. Rio de Janeiro: 03 abr 1957. In: ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. BENTES, Ivana (org.). São Paulo: Cia das Letras, 1997, pp. 89-90.

³⁰ ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, p. 80.

Num esforço de síntese, Glauber retoma a construção daquilo que chamei de uma *segunda tradição originária* do Cinema Novo:

Após o ciclo de Cataguases (Mauro) a segunda pedra de toque para o que se deseja hoje como “cinema novo” é uma trilogia formada por *Moleque Tião*, de José Carlos Burle, com estória de Alinor Azevedo, em 1943, e dez anos depois, 1953, *Agulha no Palheiro*, de Alex Viany, *Amei Um Bicheiro*, de Jorge Ileli e Paulo Wanderley. O primeiro e o terceiro destes filmes marcam, respectivamente, o início da Atlântida e o seu fim como produtora de filmes dramáticos. [...] A morte inesperada de Moacyr Fenelon, a adesão de José Carlos Burle à chanchada, o recolhimento desiludido de Alinor Azevedo (dedicado a rádio, jornalismo e televisão), deixaram Alex Viany isolado na luta.³¹

Além da reelaboração do “programa estético e temático” de Viany, isto é, da “pequena tradição do filme carioca” cristalizada em *Introdução ao Cinema Brasileiro*, verifica-se a idéia da falência ou da decadência acompanhando a trajetória dos independentes e da Atlântida. Alinor desta vez aparece como o autor da “estória” de *Moleque Tião*. Novamente, nenhum peso autoral é dado a José Carlos Burle, diretor do filme. São marcados o início e o fim da Atlântida como produtora de “filmes dramáticos”: *Moleque Tião* e *Amei Um Bicheiro*, por sinal os dois filmes que Alex Viany destacaria em seu livro como os mais importantes da empresa. Uma vez sozinho, já que Alinor dedicava-se ao rádio, ao jornal e à TV, Alex Viany se mantém na crítica, não parando de “escrever, pregar e discutir a necessidade de uma formação realista no cinema brasileiro”, disposição que o levaria, juntamente com Paulo Emílio Salles Gomes e Walter da Silveira, ao panteão glauberiano da crítica cinematográfica brasileira anterior ao cinema novo.³²

Se em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* Alex Viany será visto por Glauber como “um cineasta novo com mais de quarenta anos” – porque “evoluiu” e integrou-se na “revolução brasileira”, tornando-se “peça básica” no movimento cinemanovista³³ – o papel que cabe a Alinor Azevedo, até o momento em que os independentes experimentam a crise de 1959-1960, é o de pioneiro desse processo. O roteirista introduz o “realismo carioca”, é

³¹ ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, p. 80.

³² ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, p. 81.

³³ ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, p. 82.

o “autor intelectual” de *Moleque Tião* e elabora o roteiro de uma virtual “obra-prima” desse mesmo “realismo”. Ao lado de Alex Viany, Alinor buscava concretizar um “programa”, expressão usada por Glauber para se referir aos projetos que a dupla tentou viabilizar, entre eles o roteiro de *Estouro na Praça*.³⁴

A palavra “programa” também tinha um peso fundamental para Alex Viany. O seu “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro” compreende um grupo de títulos que, no entender do historiador, estruturariam uma pequena tradição do “filme carioca”, apontando para um rumo adequado a um cinema “bom e brasileiro”.³⁵

Depreende-se que Alex Viany e Glauber Rocha usam a mesma palavra com sentidos bem diversos. Para Viany, “programa” refere-se a um conjunto de filmes realizados por diferentes produtores, com estratégias comerciais variadas, embora com uma identidade estética e ideológica entre si: trata-se da projeção de uma *cinematografia* “ideal”. Para Glauber, o que importa já não é propriamente um conjunto de filmes, mas o projeto pessoal de um cineasta como *autor*, isto é, o esforço de construção de uma *filmografia* política, estética e culturalmente conseqüente, que – aí sim – pudesse interferir no conjunto dos filmes produzidos em um país, ocupando um espaço deflagrador.

Entre Viany e Glauber interpõe-se a descoberta de uma teoria e de uma prática do cinema *autoral*, num processo que certamente destituiu o argumento e o roteiro de sua função central por eles ocupada durante os anos 1950. Àquela década, discutia-se sobretudo os embates entre o roteirista – também denominado de *escritor de cinema* – e o *produtor*, e não tanto entre o *diretor* e o *produtor*, como se verificará posteriormente nos anos 1960.

Na década de 1950 o chamado escritor de cinema tinha seu papel tensionado pela responsabilidade de também lutar por um *programa*, isto é, por necessitar pensar e agir não apenas a partir do ponto de vista de um trabalhador intelectual, mas igualmente a partir da ótica do *produtor*.

Num contexto cinematográfico marcado pela polarização entre os que entendiam o cinema como veículo de valores *nacionais* e os que acreditavam ser o cinema uma arte *universal*, a figura do escritor de cinema era, nos anos 1950, central. O tema, a história, o enredo de um filme eram então vistos pelos críticos e realizadores ligados à esquerda como

³⁴ Cf. ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, p. 80.

³⁵ Cf. VIANY, Alex. *Op. cit.*, pp. 99-100, 165-6 e 173.

instâncias que, por si só, poderiam garantir em parte a existência de um cinema *nacional*, desde que realizado – de preferência por brasileiros – com o mesmo grau de autenticidade.³⁶

Quando Glauber Rocha, em 1963, identifica o “realismo carioca” como uma *segunda tradição*, implicitamente ele o vê como uma etapa historicamente superada, pois já se estaria falando de uma outra perspectiva estética e ideológica, representada pelo cinema novo. E se o roteiro não-filmado de *Estouro na Praça* é para Glauber a “obra-prima” desse “realismo carioca”, é possível concluir que existiria uma ligação entre essa etapa historicamente superada e o estatuto do argumento e do roteiro no cinema brasileiro dos anos 1950. No primado do cinema de autor, identificar um roteiro como virtual obra-prima seria incoerente, a não ser que tal operação se referisse a um passado historicamente superado. E é nessa direção que vai o discurso de Glauber sobre o “realismo carioca” e sobre *Estouro na Praça* – portanto sobre a atuação de Alinor Azevedo no cinema brasileiro.

Mas qual seria afinal a importância atribuída ao argumento e ao roteiro no cinema brasileiro dos anos 1950, período em que Alinor Azevedo trabalhou ativamente? A partir de quais perspectivas as funções de argumentista e de roteirista eram teorizadas – ou pelo menos abordadas – entre nós? Como aquilatar o valor dado naquela época a essas duas etapas da feitura de um filme no interior de um processo maior, qual seja, a construção de um cinema que pudesse ser técnica e esteticamente aceito tanto pela crítica quanto pelo público?

Tais discussões no meio cinematográfico brasileiro dos anos 1950 não se davam, evidentemente, sem a eleição de modelos. Se no período posterior à Segunda Guerra Mundial o neo-realismo italiano representou um novo paradigma a ser absorvido, principalmente pelos críticos e cineastas ligados à esquerda, é preciso não menosprezar o peso da tradição hollywoodiana, dominante desde os anos 1910. As experiências empresariais de estúdio – Cinédia, Sonofilmes, Brasil Vita Filme, Atlântida, Vera Cruz, Maristela, Multifilmes –, nas quais gêneros como o melodrama, a comédia, o filme musical

³⁶ Não por acaso, na perspectiva dos nacionalistas radicais, os técnicos, diretores e roteiristas estrangeiros que aqui aportavam, mereciam, com raras exceções, a mais franca antipatia.

e o filme policial foram absorvidos e reelaborados, são devedoras dessa tradição. O modelo clássico-narrativo consagrado por Hollywood será o principal parâmetro de julgamento de grande parte da crítica cinematográfica brasileira, mesmo nos casos em que as convicções ideológicas de esquerda e o impacto da absorção do neo-realismo italiano conduziram a um afastamento do cinema praticado nos grandes estúdios.

Esses dados não devem ser entendidos como uma mera subserviência por parte dos críticos e realizadores dos anos 1950 a modelos dominantes, como a princípio pode parecer. As teorizações sobre argumento e roteiro feitas no Brasil durante os anos 1950 compreendiam a base de amplas formulações sobre *como deviam ser* os filmes brasileiros numa perspectiva artística e industrial. Ou seja, a crítica e os cineastas que se dedicavam a este exercício de prescrição não se punham simplesmente a pregar a *imitação* de Hollywood ou do cinema europeu, mas a pensar um modelo que pudesse ser aplicado ao Brasil, nem que, para tanto, fosse necessário *inventá-lo*.

CAPÍTULO VII

A PALAVRA ANTES DA IMAGEM

VII.1. O ARGUMENTO E O ROTEIRO COMO OBJETOS DA TEORIA

A partir de meados dos anos 1920, dois jovens jornalistas e aspirantes a cineastas se preocuparão em apontar os erros e acertos dos “filmes de enredo”¹ feitos no Brasil, tomando como parâmetro o cinema produzido em Hollywood. Nas páginas de *Selecta, Para Todos...* e, mais tarde, *Cinearte*, Pedro Lima e Adhemar Gonzaga vão valorizar o “cenário” (outra denominação da época para roteiro) como peça-chave na realização cinematográfica, pois, de acordo com Paulo Emílio Salles Gomes:

[Gonzaga e Lima] foram obrigados a aprender sozinhos nas salas escuras os rudimentos da nova arte. As lições eram os filmes americanos e Adhemar e seus amigos se interessavam especialmente por aqueles cuja praticabilidade pudesse, aos seus olhos, ser transportada para o Brasil, isto é, os mais simples, com qualidades não condicionadas por investimentos importantes. Isso os levava a questionar a natureza dessas qualidades e a adquirir as primeiras noções a respeito de direção ou roteiro.²

Tal interesse levava Gonzaga a elogiar entusiasticamente as idéias e a iniciativa de um jovem empresário como Adalberto de Almada Fagundes que, com a sua Visual Film, foi um dos primeiros a tentar realizar no Brasil um cinema dentro dos moldes industriais.³ Sua única e atribulada produção, intitulada *Quando Elas Querem* (Paulo Trincheira e E. C. Kerrigan, 1925), foi bastante elogiada por Gonzaga por possuir um roteiro “muito bom”. Na concepção de Gonzaga, um roteiro bem feito era aquele que evitava as cenas muito longas e os diálogos desnecessários, obrigando ainda à variação de enquadramentos e, conseqüentemente, a um maior dinamismo na montagem. O filme

¹ Como eram então chamados os filmes de ficção, por oposição aos “naturais”, ou documentários.

² GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 325.

³ O paulista A. de A. Fagundes era dono da maior fábrica de louças da América do Sul. Cf. GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo: Ática, 1975, p. 55.

produzido por A. de A. Fagundes apresentava todas essas qualidades, “sem faltar a perfeita visualização”.⁴

É importante retermos aqui a palavra “visualização”, pois ela está inteiramente ligada ao interesse que a personalidade de Fagundes suscitava no espírito de Gonzaga. Para Fagundes, a arte do cinema era a arte de “visualizar”. O empresário chegou a inventar um aparelho a que deu o nome de “visualizador”. Tal aparelho consistia numa “espiral ouriçada de bastonetes numerados até 250, que são as cenas, e distribuídos em 5 grupos, que são os atos. Essa espiral gira em torno de uma personagem fixa, colocada no alto, entre outras 3 de menor importância.”⁵ Dentro de 36 “gradações dramáticas”, caberia ao roteirista “combinar a melancolia 18 com a desesperação 29”, por exemplo, arquitetando assim um enredo. Segundo Fagundes, era possível construir uma novela “mecanicamente”, tal como faziam, por sinal, os norte-americanos, sem o quê não conseguiriam “abastecer o mundo, com uma avalanche diária de dramas e comédias”.⁶

Por mais que em nossos dias possam parecer pitorescas as idéias de A. de A. Fagundes e de Adhemar Gonzaga sobre a “visualização” e sobre a lógica dramática que preside a construção de um roteiro “bem feito”, tais concepções indicam a absorção consciente e sofisticada do que hoje se denomina um *modelo clássico-narrativo*, base da teorização futura relacionada ao argumento e ao roteiro e dos debates sobre forma e conteúdo, travados no Brasil principalmente a partir dos anos 1950. Tampouco havia ingenuidade nessas crenças advogadas por Fagundes e Gonzaga. Ambos sabiam que o sucesso do cinema norte-americano estava calcado em uma bem-montada estrutura industrial-comercial, na qual se inseria a *mecânica* do roteiro. Não por acaso, Gonzaga identificará na praticidade proporcionada pelos palcos de filmagem em estúdio, a forma ideal de se concretizar tecnicamente um roteiro “bem feito”, isto é, com a variedade de enquadramentos possibilitando maior dinamismo na montagem.

Comparando o entendimento de Adhemar Gonzaga sobre o roteiro com o processo de padronização da prática do roteiro em Hollywood, enxerga-se uma inversão de coordenadas. Enquanto para Gonzaga era necessário implantar uma indústria cinematográfica, isto é, criar estúdios para que se pudesse aplicar, na prática, o roteiro clássico-narrativo, no caso norte-americano foi o próprio desenvolvimento do cinema

⁴ GONZAGA, Adhemar. *Para Todos...* Rio de Janeiro: 28 nov 1925. *Apud.* GOMES, Paulo Emílio Salles. *Op. cit.*, p. 326-7.

⁵ *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 19 nov 1925. *Apud.* GOMES, Paulo Emílio Salles. *Op. cit.*, p. 330.

⁶ *O Estado de S. Paulo*, cit. *Apud.* GOMES, Paulo Emílio Salles. *Op. cit.*, p. 330.

como indústria e do filme como um produto em série cada vez mais complexo, que provocou a necessidade de se formatar o roteiro nos padrões clássicos-narrativos.

De acordo com Janet Staiger, entre 1911 e 1915 ocorreu a padronização da produção em série de filmes de vários rolos. Por outro lado, a partir de 1914 passa a ser dominante em Hollywood o sistema de produção dirigido por um “produtor central”, levando a uma maior setorização das áreas técnicas e a profundas modificações na redação dos roteiros. O filme de vários rolos implicava em uma maior atenção ao padrão de continuidade, exigido pelo estilo clássico de Hollywood. Os chamados “roteiros de continuidade” se tornavam, ao mesmo tempo, uma garantia para se alcançar a fluidez de uma narrativa contínua e uma forma de se evitar gastos desnecessários, pois se antecipariam as soluções dos problemas de filmagem para a fase de pré-produção. Isso facilitava bastante o trabalho do produtor, que podia controlar e prever o resultado do filme já pelo roteiro. A exigência desse padrão, verificada a partir de 1914, possibilitou o surgimento do “técnico especialista em traduzir a história em um roteiro de continuidade”, consciente não só das “demandas estilísticas”, como também das “necessidades concretas dos estúdios”. Nas palavras de Staiger, a padronização “controlou a inovação e contribuiu para afiançar globalmente o estilo clássico de Hollywood.”⁷

A inexistência de uma indústria de cinema no Brasil não possibilitava a Adalberto de Almada Fagundes ou a Adhemar Gonzaga ajustarem a teoria de um “roteiro de continuidade” à prática da produção em série. Mesmo a posterior experiência industrialista da Vera Cruz, contando em seu bojo com a importação de tecnologia e de técnicos estrangeiros, não conseguiu implantar em suas produções uma unidade na formatação dos roteiros.

Dois depoimentos colhidos por Maria Rita Galvão dão a dimensão da disparidade entre os procedimentos de roteirização na Vera Cruz, sujeitos às flutuações e intempéries administrativas. Para o documentarista Rex Endsleigh, assistente de montagem em *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950) e *Terra É Sempre Terra* (Tom Payne, 1950), os “roteiros técnicos” feitos na Vera Cruz eram “rudimentares” e, ao contrário do que se verificou na indústria hollywoodiana, o planejamento passava longe de sua confecção:

⁷ STAIGER, Janet. “El Modo de Producción de Hollywood Hasta 1930”. In: BORDWELL, David, STAIGER, Janet & THOMPSON, Kristin. *El Cine Clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 1997, pp. 151-2, 159-160.

Quando se passava à etapa da filmagem, muitas vezes se descobria que o que o roteiro exigia era impossível de fazer. Então se modificava o roteiro, o que por vezes implicava em modificar o diálogo, ou a cenografia, ou sei lá o quê. Caía-se na improvisação, e o diretor filmava como lhe parecia melhor, e jogava o material na sala de montagem. Como não dava pra montar, tinha que filmar tudo outra vez.⁸

Mas Geraldo Santos Pereira nos fornece uma outra visão: o filme *Uma Pulga na Balança* (Luciano Salce, 1953), no qual foi assistente de direção, tinha sido “muito bem preparado” e os prazos foram “rigorosamente obedecidos”, graças ao fato de que, antes das filmagens, “estava tudo pronto de antemão, tudo impresso, livros arrumados, cadernos de produção, artísticos e administrativos”. O roteiro de Fabio Carpi havia sofrido uma rigorosa análise técnica, num levantamento completo feito “em conexão” com o diretor, Luciano Salce.⁹

Esses dois depoimentos indicam que a ausência de uma indústria cinematográfica no Brasil afastou os argumentistas e roteiristas de um processo mais rigoroso de formatação e de padronização do trabalho, ainda que o modelo clássico-narrativo fosse o escolhido e a atividade estivesse atrelada ao esquema dos grandes estúdios.

VII.2. SOBRE A “INEXISTÊNCIA” DOS ARGUMENTISTAS NO BRASIL

Em novembro de 1949, escrevia Alberto Cavalcanti:

No Brasil não existem ainda argumentistas especializados. Há entre nós a falsa noção de que se pode atacar de chofre a preparação de um roteiro técnico, seja ele baseado numa idéia original ou numa adaptação.¹⁰

⁸ ENDSLEIGH, Rex. *Apud.* GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o Caso Vera Cruz*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 125.

⁹ PEREIRA, Geraldo Santos. *Apud.* GALVÃO, Maria Rita. *Op. cit.*, p. 152.

¹⁰ CAVALCANTI, Alberto. *Filme e Realidade*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957, p. 110.

Trata-se de um trecho do quinto capítulo do livro *Filme e Realidade*, intitulado “O Argumento”, no qual o diretor de carreira internacional traça uma série de considerações sobre aspectos técnicos do roteiro e sobre a fragilidade de sua prática no Brasil. *Filme e Realidade*, cuja primeira edição data de 1951, era então uma das poucas referências bibliográficas escritas em português sobre o assunto. Seu autor não vinha apenas abalizado pela autoridade de uma bem-sucedida filmografia na França e na Inglaterra; também carregava o peso das polêmicas que o envolveram como produtor na Vera Cruz (1949-1951) e como relator do projeto do INC (Instituto Nacional do Cinema), encomendado pelo então presidente Getúlio Vargas em 1951.

Cavalcanti identificava o “treinamento de argumentistas” como uma das medidas mais urgentes a serem tomadas no processo de industrialização do cinema brasileiro. O panorama traçado pelo cineasta é o de total precariedade. O autodidatismo da maioria dos diretores brasileiros impedia a transmissão correta da “técnica do argumento”. O aspirante precisaria então exercitar-se através da sucessiva visão e análise cuidadosa dos filmes lançados no Brasil, já que a quase inexistência de argumentos e roteiros publicados também não possibilitava o aprimoramento técnico necessário.

A constatação de que o aprendizado só poderia se dar com a análise dos títulos exibidos no mercado interno não leva Cavalcanti a recomendar que se vejam filmes brasileiros. Se entre nós “não existiam” argumentistas dignos desse nome, é de se supor que os filmes brasileiros também se apresentassem como igualmente condenáveis, quando não “inexistentes”.¹¹ Restam então as produções hollywoodianas, dominantes no circuito de salas exibidoras. O que não é de todo mal, pois, de acordo com Cavalcanti, não se pode negar que havia nelas “grandes qualidades técnicas”.¹²

A recusa do cinema brasileiro tal como ele se apresentava não excluía a esperança de que ele pudesse ser redirecionado a um patamar superior, afinal os “técnicos de argumento” poderiam ser treinados “como os técnicos de qualquer outro ramo da indústria cinematográfica”.¹³ A idéia de que *inexistiam* argumentistas brasileiros – e, conseqüentemente, de que o próprio cinema brasileiro também inexistia

¹¹ Vale lembrar que o capítulo V de *Filme e Realidade* que estou analisando data de novembro de 1949, ou seja, mesmos mês e ano em que foi fundada a Companhia Cinematográfica Vera Cruz em São Paulo. A percepção de que, até então, o cinema brasileiro era “inexistente”, ou seja, indigno de figurar entre as artes “sérias” era recorrente na crítica cinematográfica e nas elites culturais, sobretudo de São Paulo.

¹² CAVALCANTI, Alberto. *Op. cit.*, p. 115.

¹³ CAVALCANTI, Alberto. *Op. cit.*, p. 123.

– traduz a dicotomia entre o “real” e o “ideal”. Enquanto um determinado cinema deveria ser recusado – as inqualificáveis chanchadas e os melodramas de baixa categoria – era necessário buscar a realização de um cinema “sério”. Mas em que medida o roteiro poderia ajudar na construção desse cinema “sério”? Ou, perguntando de outra forma, o que significava para Cavalcanti um roteiro compatível com o padrão cinematográfico industrial almejado?

Em primeiro lugar, para o autor há determinados procedimentos técnicos que não podem ser ignorados: a redação de uma “sinopse”, de cerca de vinte páginas, na qual se prevê, de forma concisa, a construção de toda a narrativa; os diversos “tratamentos” aos quais se submete o argumento, para expandi-lo gradualmente; a elaboração dos diálogos, que devem surgir de preferência após vários “tratamentos”. Normalmente, um longa-metragem de ficção com cerca de duas horas de projeção exige “quatro ou cinco tratamentos”. Há padrões na apresentação do argumento e do roteiro: em seu tratamento definitivo, um argumento tem cerca de oitenta páginas; já o “roteiro técnico”, etapa seguinte ao último tratamento do argumento, apresenta em geral 120 páginas e “uma média de 500 tomadas, correspondendo a sete seqüências, que são equivalentes a capítulos, com ‘fade-ins’ e ‘fade-outs’.”

Cada página tem três colunas: a primeira dando o número da tomada e a sua caracterização sob o ponto de vista da câmara; a do centro contendo a descrição do elemento dramático-visual; e a terceira com as indicações sonoras, musicais e com o diálogo integral.¹⁴

Além disso, Cavalcanti assinala que em toda “história” deve haver “um certo número de clímax”, pelo menos “quatro ou cinco”. Se o argumentista não apontá-los no texto escrito, cabe ao diretor “pressentir os pontos em que eles podem ser acrescentados”.¹⁵

Não estamos tão distantes do “visualizador” de Adalberto de Almada Fagundes, com seus “cinco atos” e suas “250 cenas” distribuídas em torno das 36 “gradações

¹⁴ CAVALCANTI, Alberto. *Op. cit.*, p. 111.

¹⁵ CAVALCANTI, Alberto. *Op. cit.*, p. 112.

dramáticas”. O modelo clássico-narrativo hollywoodiano é comum tanto à concepção de Fagundes quanto à de Cavalcanti.¹⁶

Seria, porém, incabível dizer que Hollywood é o símbolo do que Cavalcanti desejava como um cinema “ideal”. O cineasta sabe e faz questão de frisar que o ritmo industrial hollywoodiano cria em seus argumentistas “um espírito de rotina”.¹⁷

Embora reconhecendo nos filmes norte-americanos “grandes qualidades técnicas”, Cavalcanti condena a padronização advinda da produção em série. Em contraposição, qualifica o “nível dos argumentos franceses” como “muito superior ao dos outros países” e considera como “das mais importantes” para o renascimento do cinema italiano posterior à Segunda Guerra Mundial, a participação de seus argumentistas, bastando citar o nome de Cesare Zavattini e seu “admirável” *Ladrões de Bicicleta*.¹⁸

Além do neo-realismo de Vittorio De Sica e Zavattini, as referências de Cavalcanti passam ainda pelo expressionismo alemão de Robert Wiene, pela vanguarda francesa de Jean Vigo, por Griffith e Chaplin, pelo cinema revolucionário de Eisenstein, pelo documentarismo de Robert Flaherty, pelo classicismo de David Lean. No caso do cinema brasileiro, porém, tudo estava por ser feito. Se as chanchadas deveriam ser simplesmente ignoradas, por outro lado “contribuições” como *Limite* (Mário Peixoto, 1931) não encontravam mais justificativa no estágio em que vivia o cinema. Assim, o caminho apontado por Cavalcanti é o das adaptações de obras literárias brasileiras e o tratamento cinematográfico das mesmas “numa linguagem universal”, própria ao “Cinema” com letra maiúscula. O que se espera é que os filmes sérios tratem dos

¹⁶ Segundo Francis Vanoye é este o “paradigma” dramático hollywoodiano: num filme padrão de 120 minutos, temos 3 atos e 3 transições (T). O ato 1 dura uns 30 minutos e é o ato de *apresentação* (da situação e das relações entre os personagens). Antes do fim do Ato 1 há a T1, que orienta a ação e o personagem ao Ato 2, que deve durar uns 60 minutos. É o ato de *confrontação* do personagem com o fim almejado e com os obstáculos encontrados. Antes do fim do Ato 2, há a T2, que conduzirá ao Ato 3. Este dura uns 30 minutos, sendo o ato de *resolução* dos conflitos, dos enigmas, das perguntas, dos problemas e da sorte dos personagens principais. O desenlace vem ao fim do Ato 3, precedido por uma T3. Nas palavras de Vanoye: “Impressiona verificar que se adaptam a este modelo grande número de filmes, tanto nos Estados Unidos como em outras partes, e que incluem obras de fatura moderna, o que tenderia a mostrar que o paradigma é relativamente independente dos critérios de classicismo e de modernidade”. Cf. VANOYE, Francis. *Guiões Modelo y Modelos de Guión. Argumentos Clásicos y Modernos en El Cine*. Barcelona: Paidós, 1996, pp. 90-1.

¹⁷ CAVALCANTI, Alberto. *Op. cit.*, p. 112.

¹⁸ CAVALCANTI, Alberto. *Op. cit.*, p. 115.

“dramas fundamentais da terra e do homem do Brasil”, que este retrato seja “fiel” e que sua linguagem mostre-se “correta.”¹⁹

Ou seja, para Cavalcanti não necessitávamos propriamente de obras de vanguarda mas de filmes comprometidos com temas realistas, que os apresentassem dentro de uma correção de linguagem e de tratamento. Numa cinematografia periférica, subdesenvolvida, esses dois valores passavam a ser fundamentais: o *realismo* e a *correção* estética, ambos atrelados à linguagem “universal” do cinema clássico-narrativo corrente naquela época.

VII.3. SOBRE A TÉCNICA DO ARGUMENTO

Na década de 1950, Carlos Ortiz foi um dos críticos e realizadores que mais se preocupou em difundir e tornar acessível a técnica do argumento e do roteiro. Em 1954, lançou dois livros de caráter didático sobre o assunto, intitulados *O Argumento Cinematográfico e Sua Técnica*²⁰ e *O Roteiro e Sua Técnica*.²¹

Como crítico, cronista e repórter cinematográfico, Ortiz trabalhou no jornal paulista *Folha da Manhã*, de 1949 a 1952, de onde foi despedido por pressões de distribuidoras e do mercado exibidor.²² Foi roteirista e argumentista contratado da Maristela, mas os dois filmes que roteirizou e dirigiu foram realizados fora dos estúdios paulistas: são eles *Alameda da Saudade, 113* (1950-51), “um melodrama com tratamento realista e filmagens em locações, mesclando mistério e verossimilhança”, e *Luzes nas Sombras* (1951-53), filme produzido no Rio de Janeiro que tem como tema a luta contra o câncer.²³

¹⁹ CAVALCANTI, Alberto. *Op. cit.*, p. 124.

²⁰ ORTIZ, Carlos. *O Argumento Cinematográfico e Sua Técnica*. São Paulo: Agência Editora Iris, 1954.

²¹ ORTIZ, Carlos. *O Roteiro e Sua Técnica*. São Paulo: Agência Editora Íris, 1954. Outros livros sobre cinema do autor: *Cartilha do Cinema*. São Paulo: Agência Editora Íris, 1949; *O Romance do Gato Preto*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1953; *A Montagem na Arte do Filme*. São Paulo: Agência Editora Íris, 1954 e *ABC Cinematográfico – Dicionário de Cinema Brasileiro*. São Paulo: Agência Editora Íris, 1954.

²² SOUZA, José Inácio de Melo. *Congressos, Patriotas e Ilusões: Subsídios Para Uma História dos Congressos no Brasil*. São Paulo, 1981 (datil.), pp. 33-4.

²³ Verbete “Carlos Ortiz”. In: MIRANDA, Luiz Felipe. *Dicionário de Cineastas Brasileiros*. São Paulo: Art Editora/Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 246.

O Argumento Cinematográfico e Sua Técnica dirige-se ao leitor aprendiz, daí sua linguagem clara, sintética e expositiva.²⁴ De certa forma, o livro busca suprir a carência de obras dedicadas ao tema, carência que, conforme vimos acima, foi apontada por Alberto Cavalcanti como um dos fatores que contribuía para a “inexistência” de bons argumentistas brasileiros. Carlos Ortiz usa como referência autores estrangeiros como, entre outros, o russo Vsevolod Pudovkin, o francês René Clair e os italianos Luigi Chiarini e Umberto Barbaro, indicando que – assim como ocorria com Cavalcanti – também figuravam como a perspectiva “ideal” do autor o cinema clássico-narrativo e o realismo, este último em suas vertentes ligadas ao neo-realismo, com Chiarini e Barbaro, e ao realismo-crítico, com Pudovkin – e também Barbaro.

Não há referências a autores brasileiros, embora, naquela época, Alberto Cavalcanti já houvesse lançado seu *Filme e Realidade*. Contudo, Ortiz recorre a exemplos brasileiros quando menciona *Exemplo Regenerador*, de Medina e Rossi, num capítulo dedicado a estabelecer os “requisitos do bom argumento”, e quando, no apêndice, reproduz o argumento inédito de *Veralinda*, co-escrito por Ortiz e Wolney Rabelo, e uma seqüência não rodada de *Luzes nas Sombras*, também de sua autoria.

Ao traçar os “requisitos para um bom argumento cinematográfico”, Carlos Ortiz destaca oito tópicos: a “atualidade”, a “dramaticidade”, a “unidade”, a “organicidade”, a “visualidade”, a “verossimilhança”, a “brevidade” e o “ritmo”, detendo-se em cada um deles e reservando para a “dramaticidade” um capítulo à parte. Alguns desses requisitos nos interessam mais de perto por apresentarem questões que, ao longo dos anos 1950, foram intensamente debatidas pelo meio cinematográfico brasileiro.

Em primeiro lugar temos a “atualidade”, que se refere ao “assunto ou tema” do argumento cinematográfico. Exige-se de um argumento que ele seja “atual”, isto é, “capaz de interessar o espectador de nossos dias”. Mas isso não quer dizer que “só os fatos quotidianos e atuais possam ser levados à tela”: acontecimentos históricos distantes no tempo também podem ser “atuais”, afinal o que precisa ser valorizado não é a reconstituição de intrigas e conflitos, mas “a idéia *nuclear, central*”, que motiva e domina tais conflitos [grifos do autor].²⁵ A “unidade”, por sua vez, é, nas palavras de Ortiz, “o princípio de vida do argumento de um filme”, cabendo ao argumentista

²⁴ Infelizmente, não consegui localizar um exemplar de *O Roteiro e Sua Técnica*, razão pela qual detive-me na análise apenas de *O Argumento Cinematográfico e Sua Técnica*.

²⁵ ORTIZ, Carlos. *Op. cit.*, pp. 09-10.

conciliar a “variedade” espaço-temporal característica do meio cinematográfico com a “ação unificante que inspira e conduz toda a trama do filme” [grifos do autor].²⁶

Ao fundirmos os conceitos de “atualidade” e de “unidade” trabalhados por Ortiz, encontramos vários pontos que os aproximam das idéias de Pudovkin e de Umberto Barbaro, dentro de uma corrente de inspiração próxima do realismo-crítico.²⁷ Pudovkin e Barbaro vão partir do naturalismo hollywoodiano, calcado na expressão mimética do real, no roteiro de continuidade e no ritmo dinâmico da montagem, para construir suas teorias narrativas, sendo que em Pudovkin temos a idéia de *tema* como um dos aspectos centrais e fundamentais na confecção do roteiro. É o tema que dá *unidade* ao roteiro, pois cada detalhe de cada cena nasce da “idéia de origem” (isto é, do tema) que, por sua vez, já se encontra “previamente existente na consciência” de seu realizador.²⁸ Na perspectiva de Pudovkin, essa “consciência” aproxima o roteirista do montador, na medida em que é a *montagem* o elemento principal de ambos e, em resumo, o que também define o *específico fílmico*. Logo,

O roteirista deve ser capaz de colocar o seu material no papel exatamente da forma em que aparecerá na tela, transmitindo o conteúdo exato de cada plano, assim como a sua posição na seqüência. [...] A montagem é um dos instrumentos de efeito mais significativos ao alcance do técnico e, por extensão, também do roteirista.²⁹

Umberto Barbaro toma como objetos de reflexão os problemas básicos trabalhados por Pudovkin, quais sejam, a montagem, o trabalho do ator e o roteiro. Também para Barbaro, a “unidade” de um filme é fornecida por uma *tese*, ou *tema*.

²⁶ ORTIZ, Carlos. *Op. cit.*, p. 13.

²⁷ Vsevolod Pudovkin foi um dos teóricos mais difundidos no Brasil, durante os anos 1950, e teve alguns de seus textos editados em livros, como: *Argumento e Montagem no Cinema* e *Diretor e Ator no Cinema*, publicados pela Agência Editora Íris, de São Paulo, em 1954, e *O Ator no Cinema*, publicado em 1956 pela Casa do Estudante do Brasil, Rio de Janeiro. A revista *Fundamentos*, da qual Ortiz era colaborador, também publicou dois artigos de Pudovkin – “A Grande Arte” (n. 15 de maio-junho de 1950) e “Discurso de Pudovkin no Congresso de Perugia” (n. 20 de julho de 1951). A produção teórica do mestre de Pudovkin, Lev Kulechov, era conhecida no Brasil sobretudo através do *Tratado de La Realización Cinematográfica*, publicado em 1947 pela editora Futuro, de Buenos Aires. Já Umberto Barbaro teve seu livro *Argumento e Roteiro* publicado no Brasil pela editora carioca Andes em 1957, com notas escritas por Alex Viany.

²⁸ XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a Opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 42.

²⁹ PUDOVKIN, Vsevolod. “Métodos de Tratamento do Material (Montagem Estrutural)”. In: XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983, pp. 57-8.

Num filme, o argumento é a “visão particular” de seus criadores, enquanto o “tema” é “a concepção do mundo” que tal visão nos sugere.³⁰

Como foi visto acima, a “atualidade” defendida por Carlos Ortiz passa não pela “reconstituição de intrigas e conflitos” mas pela fixação da “idéia *nuclear, central*”, conferindo coerência e unidade à trama.³¹ Esta concepção mantém pontos de contato com o realismo-crítico teorizado no cinema por outro importante autor italiano, Guido Aristarco, para quem, na criação artística, importa muito mais a *essência* e não a *aparência* do real: “O aprofundamento, com a máxima penetração possível na essência das coisas, é um dos pressupostos indispensáveis para o surgimento de autênticas obras realistas.”³²

O alinhamento ao realismo-crítico não afasta Carlos Ortiz do modelo clássico-narrativo e da expressão mimética da arte, pois, de acordo com Ismail Xavier,

De Pudovkin a Aristarco, em nenhum momento, surge qualquer proposta de destruição ou subversão das aparências contidas em cada imagem ou som. Pelo contrário, sua proposta de um cinema realista implica em um respeito por esta imitação e, inclusive, a admissão de regras de montagem cuja finalidade é garantir a integridade do chamado mundo diegético (mundo representado na obra).³³

É natural, portanto, que, além da “atualidade” e da “unidade”, Ortiz dirija a sua preocupação para a “verossimilhança” como um outro requisito para a realização do “bom argumento”. Para o autor, se um argumento não apresenta “tipos”, “conflitos” e “situações” verdadeiros, deve ao menos expô-los com verossimilhança, ou seja, num tratamento que os deixem “parecidos com a verdade”. É preciso evitar histórias falsas, sem justificação dramática e psicológica. Em resumo: recusa-se a história “absurda”. Os personagens e a trama devem ser *aceitáveis, críveis e plausíveis*.³⁴

³⁰ BARBARO, Umberto. *Elementos de Estética Cinematográfica*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1965, p. 92.

³¹ ORTIZ, Carlos. *Op. cit.*, p. 13.

³² ARISTARCO, Guido. “Experiência Cultural e Experiência Original em Luchino Visconti”. In: VISCONTI, Luchino. *Rocco e Seus Irmãos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 22-3. Para Arthur Autran, Guido Aristarco foi uma forte influência no pensamento de Alex Viany, principalmente através da leitura de *Storia delle Teoriche del Film*, publicada em 1951. Sobre o assunto, cf. AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: Crítico e Historiador*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2003, pp. 74-7.

³³ XAVIER, Ismail. *Op. cit.*, p. 50.

³⁴ ORTIZ, Carlos. *Op. cit.*, p. 17.

No capítulo dedicado à “dramaticidade”, há dois itens que merecem ser examinados com mais vagar: “Atores, Tipos e Clichês” e “A Arte de Forjar Heróis”. O realismo está na base de ambos, sendo que, no primeiro item, Ortiz ressalta a necessidade de valores que já encontramos nos “requisitos” anteriores de um “bom argumento”: o escritor deve caracterizar um personagem dando-lhe “feição própria, o tipo físico e moral”, indicando “a idade, a estatura, a complexão, o temperamento, o modo de agir e reagir”, que pode ser coerente ou incoerente, mas sempre dentro de uma “continuidade psicológica” e “temperamental” condizente com o seu “tipo”, pois é desta continuidade que irá depender a verossimilhança do argumento.

Em resumo, caracterizar os atores ou personagens de um argumento cinematográfico não significa fixá-los num museu de cera ou em clichês imutáveis. Tanto melhor o argumentista compreenderá isto quanto mais livre sentir-se-á para ver, observar e transpor à tela a verdade quotidiana, feita de seres vivos e humanos.³⁵

Mas já que o argumento cinematográfico é uma peça dramática, como agem tais personagens “vivos e humanos”? Que direção deve ser dada a eles pelo argumentista? O segundo tópico, “A Arte de Forjar Heróis”, procura responder a essa questão.

Ortiz contrapõe o herói das antigas epopéias ao herói moderno. O primeiro “nada mais era do que uma expressão do ideal dominante de sedução e conquista, ou do ideal clássico de harmonia, perfeição e beleza”. O herói do “drama de hoje” vive num mundo que aos poucos progride e se torna mais democrático. Ele não é mais a expressão da elite e sim “o porta-voz de acusações, de reivindicações, ou mesmo, de rebeliões sociais”.

O herói moderno nem sempre é fisicamente belo e sedutor, mas pode ser um “operário de mãos calosas” ou um grupo de “mineiros em greve”. O cinema deve mostrar que o herói moderno não é mais controlado pelo “fatalismo da tragédia antiga”, pois aprendeu a interpretar o mundo em que vive e, principalmente, a “modificar o curso das coisas e da história”. Por esta razão, o “drama moderno” recusa o “herói clássico”, sempre “acuado, trágico e infeliz”.³⁶

Numa pequena obra de caráter didático como *O Argumento Cinematográfico e Sua Técnica* encontramos a construção de um discurso sobre o cinema “ideal”, no qual

³⁵ ORTIZ, Carlos. *Op. cit.*, pp. 25-7.

³⁶ ORTIZ, Carlos. *Op. cit.*, pp. 29-30.

o *realismo* e a *correção* são fundamentais. Apesar das polêmicas que em 1951 situavam Carlos Ortiz e Alberto Cavalcanti em posições por vezes antagônicas, os requisitos de realismo e correção acabam por criar entre ambos os autores muitos pontos em comum. Se Cavalcanti solicitava ao cinema a fidelidade aos dramas do homem brasileiro, Ortiz preocupa-se em apontar o “herói moderno” como personagem-tipo necessário aos tempos atuais, pois sua atitude ativa e transformadora diante da história indicaria o rumo certo de um cinema ideologicamente comprometido não mais apenas com o “retrato fiel” do drama brasileiro, mas sobretudo com a sua *superação*.

VII.4. PARTICIPAÇÃO CATÓLICA

Prova de que os debates em torno da urgência de se criar no Brasil um cinema “sério” estendia-se por um vasto campo de posições é que tal preocupação encontra-se presente não só na perspectiva comunista assumida por Carlos Ortiz mas também no seu extremo oposto ideológico, isto é, no livro de um autor católico como José Rafael de Menezes intitulado *Caminhos do Cinema*, publicado em 1958. O autor, nascido na Paraíba em 1924, também se dedicava, como Carlos Ortiz, ao magistério e ao jornalismo, tendo cursado a Faculdade de Filosofia e a Faculdade de Direito no Recife. Lecionando Sociologia e História nas Faculdades de João Pessoa, publicou também dois romances, *Êxodo* e *A Miragem do Sul* (ambos sobre o drama dos retirantes nordestinos).

Preocupado com os aspectos morais, educativos e estéticos do cinema, arte por ele considerada “universal”, Menezes faz questão de frisar, em seu livro, a importância das entidades católicas na divulgação da cultura cinematográfica, indicando para o leitor os endereços de cineclubes católicos então em atividade no Rio de Janeiro, em Porto Alegre, em Belo Horizonte, no Recife e em São Paulo.³⁷

Na parte propriamente teórica de *Caminhos do Cinema* há tópicos relacionados ao argumento e ao roteiro, considerados como “processos técnicos”.³⁸ Deixando de lado as questões comerciais diretamente vinculadas à escolha de um argumento, José Rafael de Menezes atém-se a “outros aspectos de ordem superior”, relacionados à “contextura da obra artística” e à “dignidade intelectual e moral do público” que irá apreciá-la.

³⁷ MENEZES, José Rafael de. *Caminhos do Cinema*. Rio de Janeiro: Agir, 1958. Cf. nota na p. 62.

³⁸ MENEZES, José Rafael de. *Op. cit.*, p. 99.

Atento à polêmica que institui uma dicotomia entre forma e conteúdo, Menezes aponta para a sua superação: “A verdade é que forma e conteúdo devem andar juntos”, o que o remete para uma definição: a do “filme ideal”.³⁹

O autor parte de um discurso do Papa Pio XII para, em relação ao espectador, considerar que o “filme ideal” deve primeiramente “respeitar” e, por fim, “corresponder ao sentido específico da natureza racional do homem”, encaminhando-o para o que é “bom e reto”. Assim,

O uso das virtudes próprias da linguagem cinematográfica relaciona-se diretamente com a dignidade da matéria a ser tratada. O “filme ideal” define-se em síntese como aquele que se apresenta portador de uma mensagem humana ou simplesmente poética (que não pode ser anti-humana) realizada segundo as leis que presidem o específico da arte cinematográfica.⁴⁰

Outro autor católico preocupado em difundir o cinema como “Arte” no Brasil foi o padre italiano radicado no Brasil Guido Logger. Em seu *Elementos de Cinestética*⁴¹, o Pe. Guido Logger trabalha com alguns tópicos relacionados ao argumento e ao roteiro, tais como “tema”, “elementos do conteúdo”, “construção dramática do tema” e “desenho das situações e dos caracteres”.

Para o autor, o tema “é a primeira coisa concreta” que pode ser estudada no “conteúdo cinematográfico total”, pois um filme tem seu valor determinado primeiramente pelo tema, que pode ser “individual”, “social” ou “universalmente humano”. É preciso ainda estar atento à *originalidade* do tema, o que não significa “criar um valor novo”, mas abordar o tema escolhido de uma “maneira” nova.⁴²

Quanto à “construção dramática do tema”, o Pe. Guido Logger afirma categoricamente que

[...] a obra de arte como a realidade, não suporta uma falha na conexão causal dos fatos e das coisas ou na coerência associativa dos pensamentos ou dos sentimentos. Que as

³⁹ MENEZES, José Rafael de. *Op. cit.*, pp. 99-100.

⁴⁰ MENEZES, José Rafael de. *Op. cit.*, pp. 122-3.

⁴¹ LOGGER, Guido. *Elementos de Cinestética*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

⁴² LOGGER, Guido. *Op. cit.*, pp. 39-40.

coisas no Cinema não sejam *reais*, não nos fere, mas sim a sucessão ilógica dos acontecimentos ou uma solução não psicológica dos conflitos.⁴³

A “construção dramática” deve “interessar emocionalmente” o espectador, por isso é necessário que a obra apresente “unidade”. As seqüências devem apresentar entre elas uma íntima relação, “até com a tomada anterior, subsequente ou presente”, suscitando diversos sentimentos no espectador, sejam esperança, temor, alegria ou dor.⁴⁴

Em *Elementos de Cinestética* há também uma parte mais estritamente técnica, na qual o autor apresenta e discute procedimentos de decupagem. Guido Logger calca suas análises sobretudo nos cineastas russos Kulechov, Pudovkin e Eisenstein, já que, para o autor, o “ritmo” da montagem tem sua base de previsão no roteiro.⁴⁵

Por fim, Guido Logger reflete sobre as relações entre o diretor e o roteirista, para concluir que o diretor é “o responsável pelo êxito ou fracasso do filme”.⁴⁶ O verdadeiro diretor deve influir “positivamente” no trabalho do roteirista e do montador. Os melhores diretores norte-americanos são eles próprios roteiristas de seus filmes ou então trabalham com colaboradores fiéis (as duplas Frank Capra-Robert Riskin, John Ford-Dudley Nichols, Emmerich Presburger-Michael Powell). O importante é que entre o roteirista e o diretor haja “harmonia”, pois dela depende o êxito da obra.⁴⁷

Em Guido Logger percebemos a presença de coordenadas teóricas já verificadas nos outros autores: o tema como elemento que confere unidade à obra, a exigência de relações causais realistas, a dicotomia entre o conteúdo e a forma. A predominância de Pudovkin como principal referência teórica para a técnica do roteiro e da montagem, atesta que os parâmetros estéticos de autores ideologicamente opostos muitas vezes convergiam, justamente porque forjados pelo estilo clássico-narrativo.

De Alberto Cavalcanti ao Pe. Guido Logger, passando por Carlos Ortiz e José Rafael de Menezes, define-se um *bom argumento* a partir de pressupostos estéticos e morais semelhantes, tais como realismo, correção e um difuso humanismo de diferentes matizes ideológicos.

⁴³ LOGGER, Guido. *Op. cit.*, p. 42.

⁴⁴ LOGGER, Guido. *Op. cit.*, p. 42.

⁴⁵ Cf. LOGGER, Guido. *Op. cit.*, pp. 113-136.

⁴⁶ LOGGER, Guido. *Op. cit.*, p. 158.

⁴⁷ LOGGER, Guido. *Op. cit.*, p. 154.

No pólo oposto aos católicos – então preocupados com os valores “universais” da “Arte” cinematográfica –, a corrente nacionalista mais acirrada vai encontrar nas mesas-redondas da Associação Paulista de Cinema em 1951 e nos congressos de cinema realizados em São Paulo e no Rio de Janeiro nos anos 1952-1953, uma excelente oportunidade para discutir o argumento e o roteiro como instrumentos de criação e de garantia dos valores de *autenticidade* e de *brasilidade*, que, como se verá em seguida, constituirão o cânone do cinema “ideal” deste grupo em grande parte ligado às diretrizes do Partido Comunista.

VII.5. “FORMA” E “CONTEÚDO”: OS DEBATES SOBRE ARGUMENTO E ROTEIRO NOS CONGRESSOS DE CINEMA

Na “Declaração de Princípios” do I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, ocorrido em São Paulo nos dias 15, 16 e 17 de abril de 1952, encontramos a seguinte exortação:

Queremos combater todas as histórias imorais e licenciosas, histórias que deseducam e tendem a inspirar nos jovens instintos bestiais. Para isso, precisamos inspirar-nos nas tradições literárias e folclóricas de nosso povo, fonte inesgotável de criação artística.⁴⁸

Aqui se encontram resumidas duas preocupações fundamentais para os congressistas ligados à corrente dos nacionalistas radicais, como Alex Vianny, Carlos Ortiz e Nelson Pereira dos Santos, entre outros, ambas relacionadas à produção de argumentos e roteiros, denominados genericamente de “histórias”.

A primeira delas refere-se à conspiração da moralidade e da cultura brasileira através do cinema, não só o cinema de baixa qualidade feito no Brasil (leia-se chanchadas e melodramas, entendidos como cópias baratas de sub-produtos estrangeiros) mas sobretudo o *mau cinema* hollywoodiano e europeu, decadente, violento e *licencioso*.

⁴⁸ Declaração de Princípios do I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. Publicada no *Correio Paulistano*. São Paulo: 19 abr 1952, p. 11. In: SOUZA, José Inácio de Melo. *Op. cit.*, p. 113.

A segunda preocupação aponta para uma saída adequada a um cinema brasileiro “ideal”, isto é, “sério”: trabalhar com as fontes literárias e folclóricas, com uma tradição cultural considerada autêntica, oposta ao cinema que tem apenas como intuito deseducar.

De fato, nas “Resoluções” do I Congresso Paulista – item “Produção de Argumentos” – recomenda-se que os produtores de cinema aproveitem “temas nitidamente nacionais”. Esses temas devem, por sua vez, representar em sua “forma” a “verdadeira realidade atual”, contudo sem qualquer traço de “hermetismo”, pois o que se busca é a maior comunicabilidade possível com o público. Apresentando um “conteúdo verdadeiramente nacional”, o filme brasileiro pode conquistar o público e o mercado interno, equilibrando, assim, “a indústria, a arte e o comércio cinematográfico brasileiro”.⁴⁹

Os outros dois congressos realizados posteriormente – o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, ocorrido de 22 a 28 de setembro de 1952, no Rio de Janeiro, e o II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, realizado em São Paulo, de 12 a 20 de dezembro de 1953 – também se preocuparam em manter o teor das resoluções do I Congresso Paulista no que tange ao argumento e ao roteiro.⁵⁰

No “Temário” do II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, escrito num contexto em que se tornava clara a falência dos estúdios paulistas, desenha-se um cinema brasileiro que se cerca da “simpatia das platéias nacionais” e já atrai “a atenção das platéias internacionais”, voltando-se para “os temas que reflitam a história, a vida e as aspirações de nossa gente”. Por meio de seu “conteúdo” e de sua “forma”, esse cinema busca “representar condignamente” a cultura e os costumes brasileiros, opondo-se, portanto, a “todas as tendências desnacionalizantes e anti-patrióticas”.⁵¹

⁴⁹ “Resoluções do I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro”. Publicado na *Folha da Noite*. São Paulo: 18 abr 1952, p. 09. In: SOUZA, José Inácio de Melo. *Op. cit.*, pp. 115-6.

⁵⁰ Entre as teses, indicações, sugestões, moções e comunicações apresentadas ao I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro que mais diretamente se referem ao estatuto do argumento e do roteiro, encontram-se “Revenda de Argumentos, Histórias ou Roteiros”, moção de Alex Vianny, “Salário mínimo dos Profissionais de Cinema”, indicação de Mauro de Alencar, “Responsabilidades e Direitos do Escritor de Cinema”, tese de Alex Vianny, “A Liberdade do Diretor de Alterar o Argumento com Autorização do Autor”, de Mario Pagés e Salomão Scliar e “O Direito Autoral e Intelectual em Nosso Cinema”, de Delorges Caminha. In: SOUZA, José Inácio de Melo. *Op. cit.*, pp. 132-3.

⁵¹ “Temário do II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro”. Folheto arquivado no IDART/Área de Cinema. In: SOUZA, José Inácio de Melo. *Op. cit.*, p. 135 e pp. 137-8. Algumas das teses do II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro listadas por José Inácio de Melo Souza provavelmente abordavam de forma direta o problema do argumento, do roteiro e dos diálogos, tais como “Por Falar em Falar ou A Linguagem Brasileira nos Filmes”, de Luiz Flavio de Faro, “Da Contribuição dos Escritores

A maior parte das teses sobre argumento e roteiro se concentrou no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. Segundo informa José Inácio de Melo Souza, este evento apresentou um total de 36 teses.⁵² Dentre esse número, pelo menos oito abordam temas que envolvem ou tangenciam o estatuto do argumento e do roteiro na construção da “forma” e do “conteúdo” no cinema brasileiro.⁵³

Como observa José Inácio, a questão do argumento é discutida com base em um “caráter judicioso”. As considerações deixam de ser “técnicas” e adquirem enfoques ideológicos acirrados, às vezes antagônicos, como é o caso de um Plácido Soave, cineclubista de formação católica, e de um Leo Godoy Otero, crítico cinematográfico comunista alinhado ao stalinismo. Porém, dentro de um espírito voltado para a concretização de um cinema “ideal”, as duas correntes terminavam por se encontrar, pois desejavam, nas palavras de José Inácio, “um cinema paternal, instrutivo, motivador de bons sentimentos da tela para os homens”.⁵⁴

A preocupação com o argumento decorre do fato de que ele é considerado primordial no processo de “educação” do público (entendido aqui como “povo”), ensinando-o a “raciocinar”. Plácido Soave dirá que, num filme, ele ocupa o lugar central de interesse, pois as especificidades técnicas da linguagem cinematográfica só são notadas pelos críticos especializados, ao passo que o “enredo”, isto é, o argumento, é assimilado pelo público em geral, indistintamente: “A mensagem contida no filme reside quase que exclusivamente no argumento”.⁵⁵

Brasileiros para o Cinema Nacional”, de Walter da Silveira e “Das Adaptações e Decupagem do Cinema Nacional”, de autoria desconhecida.

⁵² SOUZA, José Inácio de Melo. *Op. cit.*, p. 58.

⁵³ Sempre com base no estudo de José Inácio de Melo Souza, indicarei as seguintes teses como pertencentes a este caso: “Experiências Pessoais com o Cinema Brasileiro”, de Mario Civelli; “Intercâmbio Cultural”, de Carl Schell; “O Problema do Conteúdo no Cinema Brasileiro”, de Nelson Pereira dos Santos; “Dos Argumentos do Cinema Nacional” ou “Argumento – Sua Importância no Cinema Brasileiro”, de Leo Godoy Otero; “Cinema Nacional – Seus Aspectos na Opinião Pública do Interior”, de Ataíde Puccinelli; “Argumento – Sua Importância” ou “Argumento – Sua Importância Dentro do Filme. A Ausência de Bons Argumentos no Cinema Nacional”, de Plácido Soave; “Responsabilidades e Direitos do Escritor de Cinema” ou “Da Responsabilidade do Escritor de Cinema”, de Alex Viany e “Filme, Forma e Conteúdo”, de José Ortiz Monteiro. Só consegui ter acesso integral às teses de Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany e José Ortiz Monteiro, recolhendo trechos e informações sobre as demais em SOUZA, José Inácio de Melo. *Op. cit.*, em GALVÃO, Maria Rita & BERNARDET, Jean-Claude. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Cinema: Repercussões em Caixa de Eco Ideológica*. São Paulo: Brasiliense, 1983, especialmente pp. 73 e 76 e em GALVÃO, Maria Rita. “O Desenvolvimento das Idéias Sobre Cinema Independente”. *Cadernos da Cinemateca* (4), São Paulo, 1980.

⁵⁴ SOUZA, José Inácio de Melo. *Op. cit.*, p. 62.

⁵⁵ SOAVE, Plácido. “Argumento – Sua Importância Dentro do Filme. A Ausência de Bons Argumentos no Cinema Nacional”. *Apud.* GALVÃO, Maria Rita & BERNARDET, Jean-Claude. *Op. cit.*, p. 76.

Além da dicotomia entre a forma e o conteúdo, com a predominância do segundo sobre o primeiro, é perceptível nas considerações acima mencionadas a preocupação com a comunicabilidade. Um filme deve apresentar um bom conteúdo, de preferência que contenha valores nacionais positivos, mas esse conteúdo deve ser transmitido para o público através de uma forma acessível e sem sujeitar-se a fórmulas típicas de um cinema comprometido com sub-produtos que só visam ao lucro. Em resumo, um filme deve *educar* e para educar ele não pode ser hermético. O que não significa que o cinema popular então corrente, isto é, as chanchadas, fossem o modelo desejado. Pelo contrário: para os debatedores do I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro as chanchadas de um modo geral deseducam, ridicularizam o “povo”, impedem-no de raciocinar, corrompem o público com produtos imorais, de baixa qualidade artística.

Na tese “Dos Argumentos no Cinema Nacional”, Leo Godoy Otero afirma que

O processo de desintegração da consciência do público, que causam os argumentos dos filmes nacionais, é, sem dúvida alguma, devido à péssima escolha dos temas, a seus filmes espúrios e contextura desonesta. [...] A fuga de nossos argumentos das coisas sinceras da existência é o medo, o eterno medo que tortura esses argumentistas, é o pavor de que algum dia este povo que ridicularizam, venha a raciocinar, a perceber a razão de suas vidas.⁵⁶

Onde buscar o antídoto para a “desintegração da consciência do público”? No folclore e na literatura, ainda sub-aproveitados como fontes para um cinema brasileiro “sério”.

As teses “Filme, Forma e Conteúdo” e “O Problema do Conteúdo no Cinema Brasileiro”, respectivamente apresentadas por José Ortiz Monteiro e Nelson Pereira dos Santos, abordam diretamente o problema do conteúdo e, portanto, do argumento cinematográfico. Mas enquanto o primeiro concentra a sua análise em uma perspectiva industrialista, o segundo enfoca questões relacionadas ao mercado interno e à exibição.⁵⁷

⁵⁶ OTERO, Leo Godoy. “Dos Argumentos no Cinema Nacional”. *Apud.* GALVÃO, Maria Rita & BERNARDET, Jean-Claude. *Op. cit.*, p. 76.

⁵⁷ A tese de Ortiz Monteiro foi recusada, o que, de acordo com José Inácio de Melo Souza, prejudicou bastante a abertura para um “grande debate teórico”. SOUZA, José Inácio de Melo. *Op. cit.*, p. 72.

Para Ortiz Monteiro, “o cinema é uma arte da dependência da técnica e da máquina”. Em termos da dicotomia entre forma e conteúdo, isso cria uma diferença fundamental entre o cinema “como obra de arte” e o cinema como “indústria”. No primeiro caso, o “conteúdo” é encarado como sendo mais importante que a “forma”. No caso do cinema como “indústria” a técnica e os técnicos, isto é, os responsáveis pela “forma”, é que passam a ser os elementos determinantes.⁵⁸ Assim, os debates sobre forma e conteúdo precisariam ser travados antes em termos do “desenvolvimento industrial” do que do cinema “como simples obra de arte”, já que, até aquela época, o estágio em que se encontrava o cinema brasileiro ainda não permitia “o tratamento de grandes temas”.

Enquanto não formos senhores de um cinema desenvolvido em sentido rigorosamente industrial, equipado para todas as exigências técnicas do filme moderno e contando com quadros numerosos e capacitados em todos os setores de produção cinematográfica, não podemos nem devemos malbaratar os grandes temas da epopéia nacional em produções formalmente frustradas.⁵⁹

Um cinema brasileiro “livre e independente” é o que propõe Nelson Pereira dos Santos em sua tese. E isso só ocorrerá “no dia em que, ao invés de um filme brasileiro para oito programas de fitas estrangeiras, se faça a colocação em mercado da proporção inversa.”⁶⁰ Nelson Pereira segue a idéia de que o conteúdo é, no filme, “fator preponderante para a sua aceitação pública”.

Os freqüentadores das salas escuras querem ver e sentir o que as histórias dos filmes lhes contam. [...] Os espectadores que repletam os cinemas vão em busca de um assunto que, narrado com força e calor, lhes dêem o reflexo das experiências humanas.⁶¹

⁵⁸ MONTEIRO, José Ortiz. “Filme, Forma e Conteúdo”. Tese apresentada no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. São Paulo: abr 1952. In: SOUZA, José Inácio de Melo. *Op. cit.*, pp. 140-1.

⁵⁹ MONTEIRO, José Ortiz. “Filme, Forma e Conteúdo”, cit. In: SOUZA, José Inácio de Melo. *Op. cit.*, p. 141.

⁶⁰ SANTOS, Nelson Pereira dos. “O Problema do Conteúdo no Cinema Brasileiro”. Tese apresentada no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. São Paulo: abr 1952. In: SOUZA, José Inácio de Melo. *Op. cit.*, p. 145.

⁶¹ SANTOS, Nelson Pereira dos. “O Problema do Conteúdo no Cinema Brasileiro”, cit. In: SOUZA, José Inácio de Melo. *Op. cit.*, p. 145.

Nos filmes brasileiros o que o público mais aprecia, segundo Nelson Pereira, são as “histórias”. E “histórias” não nos faltam: temos uma “literatura riquíssima” e um folclore de raiz tríplice, “português, indígena e africano”. Além disso, a História oficial brasileira é “empolgante, cheia de pequenos e de grandes acontecimentos”. Assim, recomenda-se aos “produtores e escritores de cinema” que aproveitem mais os “temas brasileiros”; que adaptem obras de autores como Machado de Assis, Aluísio de Azevedo, Lima Barreto, José Lins do Rego e Jorge Amado, bem como “episódios históricos” – Canudos, Abolição da Escravatura, Inconfidência Mineira, as Bandeiras – e as “histórias baseadas em lendas e fatos de tradição popular”.⁶²

A tese “Responsabilidades e Direitos do Escritor de Cinema”, de Alex Viany, é outro documento importante não só para a avaliação da importância que Viany atribuía ao argumento e ao roteiro na confecção de um filme, como também para se delinear com maior clareza as condições de trabalho vividas pelos argumentistas e roteiristas naquele período.⁶³

O termo “escritor de cinema” tem um caráter genérico que Viany procura especificar, separando-o em três “espécies”:

- a) O autor de romances, peças teatrais ou radiofônicas, que vende ou arrenda a um produtor os direitos de filmagem de sua obra.
- b) O argumentista propriamente dito, que ou escreve histórias especialmente para o cinema ou adapta histórias alheias ao estilo cinematográfico.
- c) O roteirista, que põe a obra original do primeiro ou o argumento do segundo em linguagem cinematográfica, estabelecendo todo o plano de trabalho através da divisão do roteiro em seqüências, planos, diálogos e indicações de filmagem.⁶⁴

A ausência de uma lei que protegesse os direitos autorais do argumentista e do roteirista, fazia com que também os escritores, tal como os outros profissionais de

⁶² SANTOS, Nelson Pereira dos. “O Problema do Conteúdo no Cinema Brasileiro”, cit. In: SOUZA, José Inácio de Melo. *Op. cit.*, pp. 145-6 e 148.

⁶³ A tese foi apresentada no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro e reapresentada no I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, no Rio de Janeiro, em 1952. O texto incorpora em sua segunda metade a tese “Direitos e Reivindicações do Escritor de Cinema”, que por sua vez foi apresentada nas mesas-redondas organizadas pela Associação Paulista de Cinema, em 1951. As cópias dessas teses foram gentilmente cedidas por Arthur Autran.

⁶⁴ VIANY, Alex. “Responsabilidades e Direitos do Escritor de Cinema”. Tese apresentada no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. São Paulo: abr 1952 (datil.), p. 03. Arquivo Raquel Gerber. Cinemateca Brasileira de São Paulo.

cinema, acabassem por ficar nas mãos dos produtores, embora, ao longo de décadas, uma média salarial tivesse aos poucos sido conquistada para a categoria. Segundo o levantamento de Alex Viany, em 1952 o escritor de cinema não-contratado por empresa (fosse ele argumentista ou roteirista) recebia, por obra, um mínimo de Cr\$ 20.000,00. Devido a incerteza dos valores pagos aos argumentistas e roteiristas, “escritores especializados, sem os quais o cinema não pode subsistir”, Viany propõe uma tabela que varia de Cr\$ 20.000,00 para o argumento adaptado de obra literária, a Cr\$ 25.000,00 para o argumento original e para o roteiro. No caso do escritor contratado por uma empresa, o valor proposto é de Cr\$ 8.000,00 por mês, tendo o profissional a obrigação de redigir, no mínimo, dois argumentos ou roteiros por ano.⁶⁵

Alex Viany preocupa-se também com os prazos impostos pelos produtores para a confecção dos argumentos e roteiros. Para o crítico, um “bom argumento” não pode ser escrito “em menos de um mês”; já um “roteiro consciencioso, bem pormenorizado”, exige pelo menos dois meses para ser elaborado. Mas Viany vai além: partindo do caso do cinema francês, reivindica ao escritor de cinema a garantia de que “sua história” não possa ser modificada, sem seu consentimento, pelo produtor ou pelo diretor. Caso haja a necessidade de modificar o roteiro antes do período de filmagem, deve-se então conceder ao escritor um “prazo razoável, que não o obrigue a trabalhar às pressas ou mais do que cinco horas diariamente.”⁶⁶

Com base no Screen Writer’s Guild, o sindicato de escritores cinematográficos de Hollywood, Alex Viany recomenda ainda que o argumentista e roteirista, sobretudo o independente, isto é, o escritor não-contratado por alguma empresa, tivesse como

⁶⁵ VIANY, Alex. “Responsabilidades e Direitos do Escritor de Cinema”, cit., pp. 03-4. Uma pesquisa de caráter histórico abrangendo as condições de trabalho dos técnicos de cinema no Brasil ainda está por ser feita e se coloca muito além do recorte aqui proposto. Não tive acesso a informações sobre formas de pagamento e média salarial para argumentistas e roteiristas, no Rio de Janeiro e em São Paulo, que pudessem ser confrontadas com os dados erigidos por Viany. O mais provável é que o crítico tenha se baseado nos valores pagos pelos estúdios paulistas Vera Cruz e Maristela pois, em 1951, Viany havia ingressado no “Departamento de Cenários [Roteiros]” da segunda empresa. Contudo, bem diversa devia ser a situação carioca, cujos filmes custavam em média cerca de 10 vezes menos que os filmes da Vera Cruz, de acordo com depoimento de Abílio Pereira de Almeida a Maria Rita Galvão. Cf. GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o Caso Vera Cruz*, cit., p. 170.

⁶⁶ Arthur Autran aponta duas ocasiões em que Alex Viany, na prática, acabou por ir contra esta última proposta, virtualmente improvável na dinâmica de uma produção: em *Rua Sem Sol* (1954), quando Viany aceitou trabalhar a partir de um roteiro classificado como “abominável”, filmando-o “na base da improvisação, quase que no dia-a-dia”, e em *Ana*, episódio do longa-metragem *Rosa dos Ventos* (*Die Windrose*, 1955), cujo roteiro de Jorge Amado também foi modificado durante as filmagens. Autran observa ainda que, quando em sua tese Viany reivindicava ao escritor a garantia de não ter seu roteiro modificado, sua preocupação era garantir que a “brasilidade” da peça escrita não pudesse ser corrompida pelos estúdios “cosmopolitas”. AUTRAN, Arthur. *Op.cit.*, pp. 71, 86 e 122.

prática o arrendamento, por um prazo de cinco a sete anos, e não a venda de sua obra. Findo o prazo de arrendamento, o produtor poderia renovar o contrato; em caso negativo, todos os direitos voltariam a ser do escritor, que poderia renegociar sua obra com outros produtores interessados. Caberia também ao escritor os demais direitos de utilização da história, podendo publicá-la sob forma de roteiro, conto, novela ou romance, peça radiofônica, televisiva ou teatral. Outro ponto destacado pela tese é o da revenda de histórias, argumentos ou roteiros, comprados a baixo preço pelos produtores e revendidos a uma quantia bem superior, quase nunca repartida com o escritor.⁶⁷

Diante dos textos de Leo Godoy Otero, Plácido Soave, José Ortiz Monteiro, Nelson Pereira dos Santos e Alex Viany, é possível constatar que o principal objetivo desses congressistas era conjugar os pressupostos teóricos relacionados ao argumento e ao roteiro – questões ligadas à “forma”, ao “conteúdo” e aos valores “nacionais” – aos problemas de ordem trabalhista do cinema brasileiro, tais como a sindicalização do escritor de cinema, o tabelamento salarial e, sobretudo, a garantia de que sua propriedade intelectual não fosse violada pelos interesses dos produtores e das empresas, muitas vezes vinculadas a uma concepção de cinema condenável pelos nacionalistas, porque atrelada às matrizes hollywoodiana e européia.

Ligava-se o “conteúdo” não apenas a um mero elenco de temas, mas sobretudo a uma estratégia mercadológica: já que ao público interessavam as “histórias” dos filmes brasileiros, era sobretudo a partir delas que se deveria construir uma cinematografia. Desta forma, desviava-se a atenção dos entraves financeiros, técnicos e tecnológicos para o campo da estética e do mercado de exibição.⁶⁸ Isso interessava particularmente aos realizadores que se propunham a produzir fora do esquema dos grandes estúdios, com poucos recursos mas com idéias expressivas.

A discussão sobre o argumento e o roteiro adquire um contorno àquela época ainda não tão explícito, mas de qualquer maneira já esboçado. Trata-se da perspectiva que vai aproximar a função do argumentista e do roteirista da função do produtor e ambos de uma palavra-chave: *programa*. Essa perspectiva se reconfigurará, ganhando uma nova força e um aprofundamento teórico apenas nos anos 1960, com a entrada em

⁶⁷ VIANY, Alex. “Responsabilidades e Direitos do Escritor de Cinema”, cit, pp. 04-5.

⁶⁸ Essa era a posição de Nelson Pereira dos Santos, que obteve ampla aceitação entre os debatedores do I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. Defendendo exatamente o oposto, José Ortiz Monteiro não teve sua tese aceita. SOUZA, José Inácio de Melo. *Op. cit.*, p. 72.

cena do cineasta-autor, misto de produtor, diretor e roteirista, responsável pelo seu próprio “programa” de realização.

Nos anos 1950, porém, ao eleger o “conteúdo”, isto é, as “histórias” dos filmes brasileiros como o principal elemento na configuração de uma cinematografia, os críticos e realizadores reunidos em torno dos congressos já pensavam, mesmo que não se dessem conta disso, como *produtores*. Pensar o cinema brasileiro em termos de “conteúdo” era pensar um *programa* de produção, com, por exemplo, filmes baseados em lendas folclóricas, em clássicos da literatura nacional e em episódios da história oficial. Era apenas natural, portanto, que uma das figuras principais nesse processo fosse a do argumentista e roteirista, pois a esse profissional – antes mesmo que ao diretor – caberia descobrir, eleger e trabalhar, em conjunto com ou às vezes até mesmo *contra* o produtor, os temas necessários e adequados à educação de um público eternamente vilipendiado pelo “mau cinema”.

VII.6. A NOÇÃO DE “PROGRAMA”: O ESCRITOR COMO PRODUTOR

Na já comentada tese “Responsabilidades e Direitos do Escritor de Cinema”, encontra-se toda uma primeira parte em que Alex Vianny se dedica a refletir sobre o *escritor de cinema* como um *produtor*. Advirto que o termo “produtor” não é usado por Vianny a propósito do escritor; ao contrário, o crítico vê entre essas duas funções uma relação conflituosa. O que pretendo sustentar aqui é que, na medida em que o escritor de cinema teria responsabilidades na formulação de um programa – por exemplo, propor e lutar pela realização de determinados filmes e não de outros – a sua função estaria próxima à de um produtor de cinema, entendido como aquele que decide que projeto filmar. Assim, acredito que essa formulação – o *escritor* como um *produtor* – está implicitamente esboçada no discurso de Alex Vianny em relação às “responsabilidades” do argumentista e roteirista.⁶⁹

Partindo da constatação de que o cinema tinha uma enorme capacidade de influenciar as “massas populares”, interferindo “nos hábitos, costumes, modos de vestir,

⁶⁹ Lembro, com Arthur Autran, que em 1951-52, período durante o qual a tese foi apresentada nas mesas-redondas da APC e nos congressos de cinema, Alex Vianny acabava de ingressar nos quadros do PCB, recebendo grande influência do realismo socialista e seguindo a “linha justa” stalinista. Cf. AUTRAN, Arthur. *Op. cit.*, pp. 58-73.

falar e pensar de todos os povos”, Viany preocupa-se em denunciar dois aspectos complementares de uma mesma situação crítica: o estágio artesanal, amador e aventureiro em que vivia a “indústria cinematográfica” no Brasil e o “processo sistemático de despersonalização” a que o “povo” vinha sendo submetido por causa do “domínio norte-americano” no mercado brasileiro de exibição.⁷⁰

Para o autor, não só não tínhamos uma indústria suficientemente forte e organizada, como produzíamos filmes desconectados de “um estilo brasileiro de cinematografia”; o cinema brasileiro não apresentava laços com “a vida e os problemas” do povo brasileiro e tampouco refletia seus “hábitos e costumes”. Havia, no entender do crítico, causas concretas para este quadro, como a “intensa importação de técnicos estrangeiros e a imitação de sucessos cinematográficos estrangeiros” por parte dos produtores.

Diante de tal quadro, o escritor de cinema tem uma grande responsabilidade: deve “convencer os produtores” de que é necessário e vantajoso aproveitar “histórias tipicamente brasileiras”. Elas já existem em nossa literatura, podendo ainda ser construídas com argumentos e roteiros originais, desde que se proponham a focalizar “aspectos verdadeiros” da vida cotidiana. No caso de receber uma história encomendada, cabe ao escritor de cinema “eliminar, até onde for possível”, todos os aspectos “cosmopolitas” e falsos que ela contenha, situando sua ação e seus personagens “num ambiente que seja reconhecido como brasileiro por todo o público”.⁷¹

Apesar das barreiras criadas pelo produtor ao escritor, ambos devem concordar que “o cinema tem de ser feito para o maior número possível de espectadores”, porém o escritor deve lutar para não baixar o nível de seus argumentos e roteiros, e não apelar para os “piores instintos das platéias”, causando, assim, a “corrupção mental ou social do espectador”. Viany observa que o escritor “estará certo se refletir em sua obra a vida comum dos trabalhadores”, e cita como exemplos filmes como o norte-americano *O Preço de Uma Vida* (*Give Us This Day*, Edward Dmytryk, 1949) e o italiano *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di Biciclette*, Vittorio De Sica, 1948). O gênero da “comédia realística” também é recomendado e o exemplo mencionado é o filme francês *Antônio e Antonieta* (*Antoine et Antoinette*, Jacques Becker, 1947).⁷²

⁷⁰ VIANY, Alex. “Responsabilidades e Direitos do Escritor de Cinema”, cit., p. 01.

⁷¹ VIANY, Alex. “Responsabilidades e Direitos do Escritor de Cinema”, cit., pp. 01-2.

⁷² VIANY, Alex. “Responsabilidades e Direitos do Escritor de Cinema”, cit., p. 02.

Viany conclui com algumas recomendações, não só para escritores de cinema como também para os críticos. Aos escritores sugere que participem de forma ativa na “formação de novos argumentistas e roteiristas”. Os escritores devem lutar pela publicação de um livro especializado sobre como escrever argumentos e roteiros. Sem a devida preparação de escritores de cinema no Brasil não seria possível “atender às necessidades da indústria nascente” e isso é ruim porque abre terreno para escritores estrangeiros. Quanto aos críticos, estes deveriam apurar sua vigilância e denunciar os filmes – não só os estrangeiros mas também os realizados no Brasil – que “propositadamente ou não” de alguma forma estivessem contribuindo para a “despersonalização ou a corrupção mental e social” do público, bem como assinalar filmes ou cenas de filmes em que se verifiquem “relances ou observações da vida e dos problemas reais” do povo brasileiro.⁷³

O nacionalismo exacerbado atravessa as reflexões de Alex Viany e o leva a negar, em bloco, quase tudo o que, até aquela época, havia sido feito no cinema brasileiro. Justamente porque o cinema que fazíamos não era o “ideal”. Valem mais os bons exemplos estrangeiros (norte-americano, italiano ou francês), desde que alinhados ao “realismo” que Viany preza como um valor capaz de garantir autenticidade à obra cinematográfica. Tal realismo não exclui a comunicabilidade com o público, ao contrário, só tende a reforçá-la. Temos aqui os mesmos valores proclamados por Alberto Cavalcanti e por Carlos Ortiz, ou seja, a *correção* da linguagem e o *realismo* na escolha dos temas, das situações e dos personagens.

Quanto à formulação do *escritor* como um *produtor*, apenas esboçada de modo implícito na tese de Viany, ela terá seu desenvolvimento posterior na própria idéia de um *cinema independente*: não sendo possível o acordo entre quem escreve e quem produz, restaria ao *escritor* tornar-se o seu próprio *produtor*.

VII.7. O “ESCRITOR DE CINEMA” DESTITUÍDO PELO “AUTOR”

Ao longo dos anos 1950, os debates relacionados à autoria no cinema não chegaram a centralizar as atenções da crítica no Brasil de um modo geral, àquela época

⁷³ VIANY, Alex. “Responsabilidades e Direitos do Escritor de Cinema”, cit., p. 02-3.

mais preocupada em discutir questões de forma e de conteúdo ou empenhada em pôr em prática a “revisão do método crítico”.⁷⁴ De acordo com Jean-Claude Bernardet, a questão da autoria não só não interessou aos críticos como também não mobilizou os próprios cineastas brasileiros daquela época.

Bernardet observa que nas mesas-redondas e nos congressos de cinema de 1951, 1952 e 1953, em nenhum momento buscou-se discutir a questão; as teses e comunicações de Alex Viany sobre argumento e roteiro não mencionam a palavra “autor”, mas insistem na expressão “escritor de cinema”. E, por fim, ao longo dos anos 1950, as poucas discussões relacionadas ao tema limitaram-se a polêmicas a respeito de quem seria o verdadeiro “autor” do filme, se o diretor ou o roteirista.⁷⁵

A política dos autores está distante de Alex Viany. O crítico valorizava a *colaboração* entre as funções (que incluem primordialmente o produtor, o diretor e o escritor de cinema) e não a figura individualista – e, numa certa medida, voluntarista – do cineasta-autor.

Tal distância pode ser exemplificada a partir do exame de um artigo escrito por Viany e publicado em outubro de 1957, intitulado “O Autor do Filme”. Sem negar a existência de “grandes artistas criadores” no cinema (e Viany cita como exemplos Charles Chaplin, Sergei Eisenstein, Erich von Stroheim, René Clair e Orson Welles), o crítico se pergunta:

Mas, quem pode negar o título de cineasta a um Erich Pommer, o mais inteligente produtor que o cinema jamais teve? E quem seria capaz de negá-lo a um Val Lewton, que, num plano mais modesto, conseguiu transformar uma série de “filmes de horror” da RKO Radio numa escola de bom cinema?⁷⁶

O elogio não tem caráter abrangente, pois o produtor raramente é um “homem de cinema” e sim “de dinheiro”, e quase sempre ele se torna “uma pedra no caminho do cineasta, seja ele argumentista, roteirista, diretor, cenógrafo, músico ou intérprete”.⁷⁷

⁷⁴ Para um exame mais detido sobre esses assuntos, cf. AVELLAR, José Carlos. “O Neo-Realismo e a Revisão do Método Crítico”. In: *Cinemais*. (34) Rio de Janeiro: Aeroplano, abr-jun 2003, pp. 135-176.

⁷⁵ BERNARDET, Jean-Claude. *O Autor no Cinema. A Política dos Autores: França, Brasil Anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994, pp. 67-71.

⁷⁶ VIANY, Alex. “O Autor do Filme”. *Leitura* (4). Ano XV. Rio de Janeiro: out 1957, pp. 52-3.

⁷⁷ VIANY, Alex. “O Autor do Filme”, cit.

O que é interessante notar na argumentação de Viany é o uso do termo “cineasta”, indistintamente aplicado aos diversos profissionais ligados ao cinema, do diretor ao ator. O diretor não ocupa nenhum lugar de destaque entre as funções elencadas por Viany, ainda mais porque, de acordo com a visão histórica do crítico, o advento do cinema sonoro, com sua inicial “avalancha de diálogo”, ao longo dos anos tornou ainda maior a “parcela do escritor na autoria da obra cinematográfica”. Paralelamente, a atuação criativa do outrora “onipotente” diretor foi se tornando mais apagada dentro do processo de “crescente industrialização do cinema”. A tal ponto que o cinema moderno, com seu alto teor de especialização e uma bem definida estrutura setorizada das funções criativas e técnicas impedia que se atribuísse apenas ao diretor a autoria de um filme. Quando isso ocorre, o diretor em geral também é o argumentista, o roteirista e o produtor.

O comum é que a obra pertença tanto ao diretor como ao produtor, ao argumentista, ao roteirista (eventualmente, também ao dialoguista), ao diretor de cinegrafia, ao cenógrafo, ao músico – e excepcionalmente a um intérprete criador [...].⁷⁸

A parte final do artigo é dedicada ao valor do roteirista, responsável por uma “matéria prima cinematográfica tão indispensável como o próprio filme-virgem”, isto é, a “história”, em suas diversas etapas técnicas – idéia, sinopse, argumento, tratamento e roteiro. Esta “literatura cinematográfica” é quase sempre “inacessível ao estudioso de cinema, e praticamente desconhecida pelo espectador ou leitor comum”. No entanto,

Assim como ontem foi errôneo dizer que *Aconteceu Naquela Noite* (It Happened One Night) e *O Galante Mr. Deeds* (Mr. Deeds Goes To Town) eram filmes de Frank Capra, esquecendo os roteiros de Robert Riskin, hoje seria indesculpável falar de *Vítimas da Tormenta* (Sciuscià) ou *Ladrões de Bicicleta* (Ladri di Biciclette) sem ligar o nome do diretor Vittorio de Sica ao do argumentista e roteirista Cesare Zavattini.⁷⁹

As reflexões de Alex Viany sobre a autoria do filme podem ser relacionadas não aos termos da “política dos autores”, mas aos debates do período anterior à mesma, que mobilizaram o meio cinematográfico sobretudo francês durante a década de 1940. De

⁷⁸ VIANY, Alex. “O Autor do Filme”, cit.

⁷⁹ VIANY, Alex. “O Autor do Filme”, cit.

acordo com Jean-Claude Bernardet, nesses primeiros tempos a polêmica dividia-se em três traços dominantes: 1) o “autor” seria o “realizador”, aquele que concentra em si as funções de argumentista-roteirista e também de diretor; 2) além das funções de roteirista e de diretor o “autor” deveria também assumir o papel de produtor; 3) finalmente, o “autor” seria aquele que, mesmo sem escrever o roteiro ou ser o produtor, marcaria o seu filme com sua “expressão pessoal”, vertente que enfim consolidou-se como a mais adequada à “política dos autores”. Bernardet ressalta que a junção numa mesma pessoa do diretor, do roteirista e do produtor acabou por se tornar o “ideal” do chamado *cinema independente brasileiro* dos anos 1950.⁸⁰

Roberto Santos corrobora a afirmação de Bernardet. Para o diretor de *O Grande Momento* (1958), “independente” era o filme que partia não de uma empresa, mas do próprio diretor, no qual ele podia “expressar as suas idéias” e ser “realmente um autor”. As três funções – argumentista, diretor e produtor – conjugam-se nessa iniciativa, sempre a partir da figura do “realizador”:

O diretor tem uma idéia, que ele tenta concretizar em imagens armando uma equipe e um esquema de produção, em que pode inclusive entrar uma empresa (com estúdios, equipamento, financiamento, o que for), mas que não é produto da iniciativa dessa empresa, porque a idéia não partiu dela.⁸¹

Roberto Santos acrescenta que ao longo dos anos 1950 a gestação das idéias sobre um cinema brasileiro “independente” e “autoral” foi “longa e penosa”, sendo concretizada apenas com o grupo do cinema novo na década de 1960. A partir dessa década, haverá uma substancial transformação no valor conferido ao argumento e ao roteiro. As classificações e delimitações ficam mais difusas, pois a superação da dicotomia entre “forma” e “conteúdo” porá em primeiro plano a noção de “estilo”.

De acordo com Gustavo Dahl, um dos principais teóricos do cinema novo, o argumento é, num filme, “a parte mais difícil de definir”, justamente por ser “aquela especificamente não cinematográfica”.

⁸⁰ BERNARDET, Jean-Claude. *Op.cit.*, pp. 22-23.

⁸¹ SANTOS, Roberto. *Apud*. GALVÃO, Maria Rita. *Op. cit.*, p. 209.

História, estória, tema, trama, enredo são palavras que podem abranger indiferentemente uma notícia de jornal, um clássico da literatura, uma memória de infância, uma enquete sociológica, uma idéia filosófica ou uma obsessão onírica.⁸²

Qualquer tentativa de tornar o argumento uma peça literária seria inútil, já que em sua “forma final” a narrativa será dada através das imagens e não das palavras.⁸³

Glauber Rocha concorda com Dahl, mas alerta para o fato de que, no cinema moderno, a palavra ganha sua “condição cinematográfica” e assume uma dimensão claramente ideológica: “se a imagem revela um espaço do mundo é a palavra quem vai discutir as contradições daquele mundo”. A palavra é a “última consciência do cinema”, mas para que ela exista como um órgão atuante é preciso que se exponha a sua “primeira consciência”, isto é, a imagem. E no interior desta lógica hierárquica, Glauber aponta a “mais profunda de todas as consciências”, o *ritmo*, o que transfere a discussão para o campo da *montagem*.⁸⁴

A “ética” e a “moral” são, portanto, uma questão de *mise-en-scène*, nos dizem Gustavo Dahl e Glauber Rocha – e de *montagem*, frisa o segundo. O que interessa não é mais a responsabilidade de um escritor de cinema dentro de um programa industrial, pois

no filme, quem fala, quem diz alguma coisa é o diretor [...] o argumento, a moral, o conteúdo, a mensagem, a significação, o sentido, vem do estilo. A matéria-prima de um filme não é a sua anedota, mas as aparências da realidade que esta anedota põe em causa.⁸⁵

O primado do cineasta-autor cristalizado no Brasil ao longo dos anos 1960, vai desmontar a figura do escritor cinematográfico enquanto um produtor em potencial. O

⁸² DAHL, Gustavo. “Sobre o Argumento Cinematográfico: Começo de Conversa”. In: COSTA, Flávio Moreira da *et al. Cinema Moderno, Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, Editor, 1966, p. 19.

⁸³ DAHL, Gustavo. “Sobre o Argumento Cinematográfico: Começo de Conversa”. In: COSTA, Flávio Moreira da *et al. Op.cit.*, p. 20.

⁸⁴ Identificam-se nas reflexões de Glauber os ecos distantes da escola teórica de Pudovkin e de Eisenstein, sem a ênfase que o primeiro dá ao roteiro como *previsão* da montagem. Mas são as lições do neo-realismo, em sua vertente rosselliniana, que orientam a legitimidade de um modelo para o cineasta-autor desejado por Glauber: “A melhor estética [...] é aquela do real. E quem olha a realidade, pensa sobre ela. O cineasta que pensa sobre a realidade é o autor cinematográfico”. O “artesão”, ao contrário, é aquele diretor que “não tem ética”, permanecendo no “formalismo ou no comercialismo”. ROCHA, Glauber. “O Diretor (ou o Autor)”. In: COSTA, Flávio Moreira da *et al. Op. cit.*, pp. 44-50.

⁸⁵ DAHL, Gustavo. “Sobre o Argumento Cinematográfico: Começo de Conversa”, *cit.*, p. 21.

confronto que antes se desenhava entre o *escritor de cinema* e o *produtor* – gerando o princípio político e estético do cinema independente – passa a conhecer uma outra polaridade centralizada na figura do diretor-produtor, qual seja, a do *autor* versus o *artesão*.

O ensaio “Artesãos e Autores”, de Paulo Emílio Salles Gomes, será a mais contundente resposta imediata aos novos termos do debate.⁸⁶ Como observa Jean-Claude Bernardet, embora não tenha aderido à “política dos autores” ou à sua metodologia crítica, Paulo Emílio foi um dos críticos cinematográficos brasileiros que, durante a virada dos anos 1950 para os 1960, mais intimamente dialogou com ambas.⁸⁷

Partindo de dois exemplos brasileiros (o “artesão” Carlos Coimbra e o “autor” Trigueirinho Neto) Paulo Emílio dirá que o artesão é em geral um homem com “profundo espírito de equipe”, enquanto o autor “participa da concepção individualista” da obra de arte. E que as noções de artesão e de autor

não se aplicam exclusivamente aos que exercem na cinematografia as funções de diretor, mas também aos produtores executivos, roteiristas e argumentistas, abrangendo ainda, de forma mais complexa, os encarregados de tarefas técnicas.⁸⁸

Associar “filme” e “diretor” de forma automática seria, segundo Paulo Emílio, uma mera convenção, já que, no cinema, o papel de criador como figura central freqüentemente escapa ao diretor, resvalando para outras áreas profissionais. E conclui: “Em qualquer caso, certo tom do filme depende da predominância do artesanato ou da autoria”.⁸⁹

Paralelamente à relativização dos traços individualistas e narcísicos que caracterizam a política dos autores, Paulo Emílio evitava reacender ultrapassadas polêmicas sobre o “verdadeiro autor” do filme, como é possível verificar em um texto de 1959:

⁸⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. “Artesãos e Autores.” Originalmente publicado em *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 14 abr 1961. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário* (Vol II). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. pp. 333- 340.

⁸⁷ BERNARDET, Jean-Claude. *Op. cit.*, p. 127.

⁸⁸ GOMES, Paulo Emílio Salles. “Artesãos e Autores”, cit. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Op. cit.*, p. 333.

⁸⁹ GOMES, Paulo Emílio Salles. “Artesãos e Autores”, cit. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Op. cit.*, p. 333.

A discussão sobre a maior ou menor responsabilidade de [Vittorio] De Sica ou [Cesare] Zavattini pelo valor das obras realizadas em conjunto é tão acadêmica quanto o debate estéril a respeito de conteúdo e forma, ou, como lembrou oportunamente André Bazin, sobre as relações do corpo com a alma.⁹⁰

Das discussões sobre forma e conteúdo nos anos 1950, ao discurso hegemônico do cinema de autor, na década seguinte, operou-se no Brasil uma guinada teórica sobre o estatuto do argumento e do roteiro, que de *peças centrais* na construção de um cinema *autenticamente brasileiro* transformaram-se em *pontos de partida* para a *mise-en-scène*.

Nessa transformação, a figura do cineasta ganhou um *status* que o permitiu separar-se da tutela do *escritor de cinema* para assumir enfim o papel absoluto de *cineasta-autor*, que não depende de um escritor e que pode ser seu próprio produtor. Ao termos claro o contexto destas reconfigurações, torna-se necessário voltarmos a Alinor Azevedo, interrogando sobre quais seriam os seus posicionamentos diante dos debates relacionados ao argumento e ao roteiro que atravessaram os anos 1950.

⁹⁰ GOMES, Paulo Emílio Salles. “Vittorio De Sica ou a Transfiguração da Mediocridade”. Originalmente publicado em *Senhor*, São Paulo (I, 3), p. 40-5, maio 1959. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Paulo Emílio: Um Intelectual na Linha de Frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986, pp. 350 e 357.

CAPÍTULO VIII

UM ESCRITOR DE CINEMA

VIII.1. OFÍCIO DA PALAVRA

Alinor Azevedo não era um teórico. Por esta razão, não se preocupou em sistematizar suas idéias e conceitos, seja em artigos, ensaios ou críticas, nem buscou reuni-los, por exemplo, em um livro. O roteirista também permaneceu relativamente distante dos congressos de cinema que mobilizaram críticos e realizadores durante os anos 1952 e 1953.¹

Para situar Alinor Azevedo no conjunto das discussões sobre o argumento e o roteiro no Brasil dos anos 1950, trabalhei com dois artigos escritos por ele e publicados em 1956 e 1957. O artigo de 1956 foi publicado em duas partes: “O Escritor e o Cinema Brasileiro, I: Por Falta de ‘Produtores’ Os Temas Simples São Esquecidos”² e “O Escritor e o Cinema Brasileiro, II: Nova Mentalidade Fará o Produtor de Amanhã”.³ O artigo de 1957 intitula-se “Neo-Realismo Cá de Casa. De Como dos Acontecimentos da Vida Diária, Pode-se Extrair Bons Temas Cinematográficos”.⁴

O propósito é verificar, a partir das posições críticas do roteirista frente ao meio cinematográfico, o esboço de uma metodologia de trabalho para a redação de argumentos e roteiros e a confluência das idéias de Alinor Azevedo e de Alex Viany, um de seus principais interlocutores e parceiros. Começo pelo exame do texto “O Escritor e o Cinema Brasileiro, I e II” publicado em 1956 na revista *Para Todos*, da qual aliás Alex Viany era um dos redatores.

¹ Em seu estudo sobre os congressos de cinema, José Inácio de Melo Souza não indica nenhuma tese ou comunicação de autoria de Alinor Azevedo, seja nas mesas-redondas da Associação Paulista de Cinema, em 1951, seja nos congressos paulista e nacionais, em 1952-53. Porém, em nota ao capítulo II, José Inácio informa que o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, realizado no Rio de Janeiro, teve uma Comissão carioca eleita no dia 26 de julho de 1952, da qual faziam parte Jonald, Paulo Vanderley, Alex Viany, Ruy Santos, Jorge Ileri, Alinor Azevedo e Salomão Scliar, com reuniões às quintas-feiras na ABI. Nenhuma outra informação é dada a respeito dessas reuniões, nem da atuação de Alinor Azevedo como integrante da citada “Comissão”. Cf. SOUZA, José Inácio. *Op. cit.*, p. 177.

² *Para Todos*. Rio de Janeiro: 2a. quinzena ago 1956.

³ *Para Todos*. Rio de Janeiro: 1a. quinzena set 1956.

⁴ *Jornal do Cinema* (40). Rio de Janeiro: maio 1957, pp. 42-3.

VIII.1.1. “O Escritor e o Cinema Brasileiro”

Logo na primeira parte de “O Escritor e o Cinema Brasileiro”, após listar alguns “obstáculos” que atingem o cinema brasileiro (tais como a falta de afluência de capitais e de créditos, além dos problemas de mercado interno), Alinor Azevedo faz uma série de apontamentos sobre os “dramas” de quem insiste em realizar filmes no Brasil. O roteirista admite que ter vivido tais “dramas”, durante tantos anos dedicados ao trabalho em cinema, muitas vezes o fizeram pensar em desistir. O tom de confissão tem sua justificativa no fato de que cada profissional conhece bem as agruras do setor com o qual está envolvido.

Se me perguntarem qual o drama mais crucial do cinema brasileiro, claro que responderei: argumento. Mas o diretor responderá que nos faltam artistas de grande talento [e os artistas dirão que] faltam diretores... E os críticos, se consultados, afirmarão que ainda não há condições entre nós para se realizar cinema no bom sentido. Todos terão razão, mas apenas parcialmente.⁵

Alinor enxerga a solução para tal impasse na figura centralizadora do *produtor*:

Se conseguíssemos reunir essas vozes num coro conscientemente afinado, o resultado recairia de maneira lógica e fatal sobre o maior responsável por uma produção cinematográfica que é o produtor.⁶

Esboça-se aqui uma perspectiva que já reconhecemos na postura de Alex Vianny e que se traduz na idéia de um “programa”, a ser levado à frente não só pelos produtores mas também pelos “escritores de cinema”. Mas, ao tentar definir o “produtor”, Alinor Azevedo torna-se um tanto impreciso:

Não me refiro apenas aos financiadores de filmes. Há uma grande confusão entre produtor e financiador. O produtor pode ser o capitalista ou apenas um pequeno

⁵ AZEVEDO, Alinor. “O Escritor e o Cinema Brasileiro, I: Por Falta de ‘Produtores’ Os Temas Simples São Esquecidos”. *Para Todos*. Rio de Janeiro: 2a. quinzena ago 1956.

⁶ AZEVEDO, Alinor. “O Escritor e o Cinema Brasileiro, I: Por Falta de ‘Produtores’ Os Temas Simples São Esquecidos”, cit.

participante do capital de uma fita, ou mesmo não ter nada a ver com o financiamento: pode ser o presidente de uma companhia ou apenas um contratado dessa companhia.⁷

A seguir, utiliza a denominação “produtor executivo” para tornar mais objetivo o desenho deste que é o “homem capaz de tornar possível uma realização, o homem a quem foi confiada todo o comando de uma obra.” A responsabilidade do produtor executivo

[...] é total. A ele caberá a escolha de uma história, ou pelo menos a aprovação, a crítica e a orientação de uma história que lhe é proposta; a ele caberá o orçamento do filme; em todos os quadrantes da produção, estará sempre orientando, criticando, aprovando ou desaprovando desde a aceitação de uma equipe de técnicos até a seleção do elenco; da escolha do diretor aos mais íntimos entendimentos com esse homem que responde diretamente pelo valor técnico e artístico de um filme.⁸

Alinor Azevedo parte do princípio de que é sempre o produtor quem, em última instância, vai determinar não só qual a história deve ser filmada como também irá interferir no seu sentido e no seu teor. Numa produção, todos os demais técnicos, inclusive o diretor, estão subordinados ao produtor.

Buscando tornar bem clara a dissociação entre diretor e produtor, Alinor afirma que “ao mais talentoso diretor não será possível a plena realização técnico-artística sem a assistência básica do produtor”. Para o articulista, o diretor pode assumir igualmente as atribuições de produtor executivo, mas apenas “por força de circunstâncias”, e é raro que isto dê certo, porque “raramente coincidem em alguém as qualidades necessárias às duas funções”.⁹

Apontado o produtor executivo como o principal responsável pelo sucesso ou pelo fracasso de uma produção cinematográfica, Alinor começa a pensar sobre a relação entre esse produtor e o “escritor de cinema”, que é, afinal, o tema do artigo. O quadro esboçado não é harmônico e os conflitos entre essas duas funções é logo explicitado:

⁷ AZEVEDO, Alinor. “O Escritor e o Cinema Brasileiro, I: Por Falta de ‘Produtores’ Os Temas Simples São Esquecidos”, cit.

⁸ AZEVEDO, Alinor. “O Escritor e o Cinema Brasileiro, I: Por Falta de ‘Produtores’ Os Temas Simples São Esquecidos”, cit.

⁹ AZEVEDO, Alinor. “O Escritor e o Cinema Brasileiro, I: Por Falta de ‘Produtores’ Os Temas Simples São Esquecidos”, cit.

Aos produtores devemos, principalmente, essa indiferença que o escritor tem por nosso cinema – o que resulta o primeiro motivo de fraqueza de nossas histórias. Este motivo faz-se sentir menos pela falta de adaptações de obras literárias do que pela falta de entrosamento direto do escritor com o cinema. Todas as vezes que o escritor entrou em contato com o produtor, saiu apavorado desse encontro. Eu próprio assisti a vários desses entendimentos, ou melhor, desentendimentos.¹⁰

A indefinição do termo “escritor” nos remete à já comentada tese de Alex Viany na qual este profissional é classificado tanto como o autor do romance, conto ou novela, quanto como o argumentista e/ou roteirista.¹¹ No trecho acima destacado, Alinor refere-se ao romancista, ao escritor que não “pertence” ao meio profissional do cinema. Contudo, ele não deixa de se endereçar, ainda que de forma indireta, ao sofrimento de um argumentista e roteirista que não consegue se satisfazer com a transposição de suas idéias para a tela. E é bem este o caso pessoal de Alinor Azevedo. Não por acaso, o roteirista confessaria, na entrevista concedida a Alex Viany para o jornal *Shopping News*, publicada em 1960:

Para mim, sempre foi dia de sacrifício o dia de ver meus filmes na tela; pela primeira vez não o foi, ao ver *Cidade Ameaçada* [de Roberto Santos, 1959]. Pela primeira vez, em verdade, vi uma coisa minha chegar à tela.¹²

Ao usar a expressão “meus filmes” e reconhecer como “sua” uma determinada obra cinematográfica, Alinor assume-se como um “autor” ou pelo menos “co-autor”. Mas tal como Viany, Alinor não vê na política dos autores francesa qualquer sentido prático necessário ao estágio do cinema brasileiro daquele período. Em “O Escritor e o Cinema Brasileiro”, ele não só não a menciona como relativiza constantemente a autoridade e a proeminência da figura do diretor.¹³

¹⁰ AZEVEDO, Alinor. “O Escritor e o Cinema Brasileiro, I: Por Falta de ‘Produtores’ Os Temas Simples São Esquecidos”, cit.

¹¹ Cf. VIANY, Alex. “Responsabilidades e Direitos do Escritor de Cinema”, cit., p. 03.

¹² VIANY, Alex. “Operação (Anti-) Chanchada. Depois de 18 Anos Alinor Azevedo Chega à Tela com ‘Passarinho’ ”. *Shopping News*, Rio de Janeiro: 27 mar. 1960.

¹³ Em um artigo de 1962, Alex Viany escreve sobre o roteirista: “No que nos vem de fora, [Alinor] não aprecia muito a ‘nouvelle vague’, se bem que reconheça talento em um ou outro de seus elementos. Na fase atual de nosso cineminha, acha ele, o neo-realismo italiano seria uma influência mais benéfica do que ‘nouvelle vague’ ou Ingmar Bergman.” VIANY, Alex. “Alinor Azevedo Pede Licença Para o Samba Passar”. *Tela Ilustrada* (4). Ano I. Rio de Janeiro: mar 1962, pp. 29.

Em relação ao processo de criação cinematográfica, nada mais distante da política dos autores do que o texto de Alinor. Não se verifica, por exemplo, o isolamento da figura central do diretor: o confronto entre o artista criador e o produtor espalha-se inicialmente por todos os principais integrantes de uma equipe (os “dramas” vividos pelos diretores, argumentistas, atores e até mesmo críticos). Considerando o cinema uma atividade industrial, Alinor Azevedo entende que o processo de produção de um filme deve necessariamente envolver a valorização de todos os setores empenhados na sua realização técnica e artística, ainda que subordinados ao produtor executivo, responsável final pela iniciativa. Sendo argumentista e roteirista profissional e contemporâneo das discussões travadas ao longo dos anos 1950 no meio cinematográfico brasileiro, Alinor Azevedo naturalmente vai se concentrar nas figuras-chave do “escritor de cinema” e do produtor, dando especial ênfase aos embates que se estabelecem entre essas duas funções.

Para Alinor, o responsável pela “falta de entrosamento” entre o “escritor” e o meio de cinema é o produtor, que inclusive “não se conforma muito em pagar bem o trabalho intelectual”. Não só não remunera de forma satisfatória como interfere no trabalho, “sugerindo quase tudo o que o escritor deverá escrever”.

Quando se trata de aproveitamento do romance, então, vem o drama das modificações. O homem de letras acaba recuando ao entregar sua obra ao deus-dará, chegando ao ponto de não ir vê-la exibida na tela.¹⁴

Além da indefinição constante do termo “escritor”, Alinor aparentemente se contradiz: se, parágrafos acima, ele defendia a figura do produtor executivo como aquele a quem caberia a escolha, ou pelo menos a aprovação, a crítica e a orientação de uma história, agora tal interferência – que seria louvável na figura ideal deste produtor – é condenada com veemência. Donde se conclui que, para Alinor, este produtor, tal qual o desejado, ainda não existia no cinema brasileiro. O conflito entre o escritor de cinema e o produtor se dá, portanto, no conhecido terreno da dicotomia entre o cinema “ideal” e o cinema “real”, para recuperar a terminologia de Victor Hugo Adler Pereira com a qual venho trabalhando. Assim, prossegue Alinor,

¹⁴ AZEVEDO, Alinor. “O Escritor e o Cinema Brasileiro, I: Por Falta de ‘Produtores’ Os Temas Simples São Esquecidos”, cit.

[...] não adianta sonhar: enquanto não tivermos produtores dignos desse nome e desse posto, até os avanços mais tímidos de argumentistas, roteiristas e diretores serão contidos, não por essa entidade misteriosa a que se convencionou chamar de “gosto do público”, mas sim pelas tremendas limitações dos homens que promovem os filmes.¹⁵

Evitando jogar a culpa no *gosto popular*, Alinor acusa o próprio meio cinematográfico, em especial os produtores, pela inexistência de um cinema brasileiro “ideal”.

Pode parecer que eu esteja exigindo uma casta de homens miraculosos para a rápida cura dos males de nosso cinema e mesmo que esteja sendo cruel e injusto para com os produtores que tivemos até agora. Em meu setor, no entanto, posso responsabilizá-los sem medo de exageros ou injustiças.¹⁶

Esses homens poderão ser chamados de tudo (chefes, patrões, financiadores), mas jamais de *produtores*, pois eles não possuem a “visão geral dos problemas da indústria e da arte cinematográfica”. Para eles faltariam “bom senso, pendores artísticos, conhecimento do meio, mentalidade adequada”. Tampouco são capazes de “pressentir o legítimo gosto popular e analisar as tendências de um dado momento, as reações das diferentes platéias e o balanço da crítica tão variável.”

Nossos produtores nunca souberam jogar com os elementos disponíveis, suprir falhas, criar valores, substituir processos, improvisar, planejar, enfim, reagir contra nosso acanhado meio cinematográfico, rompendo caminhos novos.¹⁷

Para Alinor a existência de produtores com tais qualidades não seria uma hipótese de todo absurda, pois industrialmente o Brasil estava projetando “grandes valores, homens que deram e estão dando novos rumos ao desenvolvimento de nossa economia.” Também nas outras áreas artísticas (literatura, música, arquitetura, artes

¹⁵ AZEVEDO, Alinor. “O Escritor e o Cinema Brasileiro, II: Nova Mentalidade Fará o Produtor de Amanhã”. *Para Todos*. Rio de Janeiro: 1a. quinzena set 1956.

¹⁶ AZEVEDO, Alinor. “O Escritor e o Cinema Brasileiro, I: Por Falta de ‘Produtores’ Os Temas Simples São Esquecidos”, cit.

¹⁷ AZEVEDO, Alinor. “O Escritor e o Cinema Brasileiro, II: Nova Mentalidade Fará o Produtor de Amanhã”, cit.

plásticas, teatro) o país estaria em pleno desenvolvimento. Então por que o cinema vivia tamanho atraso? “O que está faltando [...] é a união desses dois fatores – indústria e arte.”¹⁸

Um produtor de cinema realmente moderno, com uma nova mentalidade industrial, seria ao mesmo tempo “homem de negócios e homem de cinema”. Levando lucros para os capitais empregados, faria “a melhor propaganda de nossa indústria pelo cinema”, mostraria a nós próprios e aos outros povos “os nossos costumes e tradições, nosso folclore, nossa paisagem física e humana, como trabalhamos e amamos; enfim, como vivemos.” E Alinor conclui: “Isso é fazer cinema. E só o faremos assim quando de nosso meio surgir essa tão esperada figura do produtor inteligente, culto e objetivo”.¹⁹

Os ataques que Alinor Azevedo desfere nos produtores têm alvo certo: as companhias Atlântida e Vera Cruz, as duas experiências empresariais mais significativas que o cinema brasileiro viveu nos anos 1940 e 1950, das quais fez parte o próprio roteirista.

Em “O Escritor e o Cinema Brasileiro I e II”, Alinor Azevedo não chega a *desancar* o fundador da Vera Cruz, Franco Zampari: embora deixasse a desejar como produtor, Zampari era “inteligente e culto, capaz de manter ao nível qualquer conversação com escritores”, fossem eles romancistas ou argumentistas/roteiristas. O que nele havia sido imperdoável, no entender de Alinor, era o fato de ter entregue o departamento de argumentos dos estúdios de São Bernardo do Campo a um “italiano recentemente importado”. Sem mencionar o nome de Fabio Carpi, Alinor refere-se ao italiano “importado” como um rapaz “culto, talentoso, crítico de cinema em Roma, com toda a certeza capaz de dirigir aquele departamento, desde que o mesmo pertencesse a uma empresa italiana na Itália”.²⁰

Também a Atlântida cometeu o mesmo “erro” ao adaptar o romance *Terras do Sem Fim*, de Jorge Amado, confiando a direção e a produção a um “norte-americano medíocre”, Eddie Bernoudy, também não mencionado nominalmente por Alinor no artigo. A escolha revelou-se desastrosa, pois

¹⁸ AZEVEDO, Alinor. “O Escritor e o Cinema Brasileiro, II: Nova Mentalidade Fará o Produtor de Amanhã”, cit.

¹⁹ AZEVEDO, Alinor. “O Escritor e o Cinema Brasileiro, II: Nova Mentalidade Fará o Produtor de Amanhã”, cit.

²⁰ AZEVEDO, Alinor. “O Escritor e o Cinema Brasileiro, I: Por Falta de ‘Produtores’ Os Temas Simples São Esquecidos”, cit.

O homenzinho, que não parava de mastigar chicletes, tinha fama de bom assistente em Hollywood, mas nunca conseguira o posto de direção. Ora, um bom assistente de direção poderá tornar-se um bom diretor; mas um ótimo norte-americano poderá ser transformado da noite para o dia em bom diretor num país que desconhece totalmente? Além disso o geniozinho ianque repudiava toda e qualquer sugestão dos curibocas do cineminha indígena. Resultado: de nada lhe valeu a tarimba da filmagem: perdeu-se na adaptação, perdeu-se na realização.²¹

O repúdio à presença de estrangeiros fazendo cinema no Brasil aproxima Alinor Azevedo de Alex Viány. Ambos apresentam o mesmo tipo de argumentação, vindo na atuação de estrangeiros o perigo da descaracterização cultural do cinema brasileiro e da deturpação de valores nacionais. Tais estrangeiros promoveriam a desagregação interna, pois toda a sorte de conflitos e confusões teriam ocorrido na experiência frustrada de *Terra Violenta* em razão da presença e dos métodos de Bernoudy. A menção negativa ao filme da Atlântida tem ainda uma outra motivação: a figura do exibidor, produtor e distribuidor Luiz Severiano Ribeiro Jr., desde 1947 à frente da empresa carioca que havia sido fundada, entre outros, por Alinor Azevedo.

Bem diversa é a forma como Alinor vai se referir a um filme realizado pela produtora independente de Watson Macedo, do qual o roteirista participou na primeira fase de seu argumento. Trata-se de *Depois Eu Conto* (José Carlos Burle, 1956), filmado em algumas poucas locações e no estúdio da antiga Brasil Vita Filmes, que havia pertencido a Carmen Santos.

O caso recente de *Depois eu Conto*, que José Carlos Burle dirigiu e que somente na capital paulista rendeu cerca de cinco milhões de cruzeiros, é um pequeno exemplo do que se pode fazer, quando nos voltamos para assuntos mais reais e mais atuais.²²

²¹ De acordo com Alinor, quem conseguiu tornar possível a exibição de *Terra Violenta*, que a Atlântida lançou em 1948, não foi o diretor norte-americano, mas o “brasileiro Paulo Roberto Machado”, assistente de direção, que salvou o filme na montagem, sendo ainda acusado de ter deturpado a obra de Bernoudy. AZEVEDO, Alinor. “O Escritor e o Cinema Brasileiro, I: Por Falta de ‘Produtores’ Os Temas Simples São Esquecidos”, cit.

²² AZEVEDO, Alinor. “O Escritor e o Cinema Brasileiro, II: Nova Mentalidade Fará o Produtor de Amanhã”, cit.

Novamente, encontramos aqui uma forte identificação entre as idéias de Alinor Azevedo e Alex Viany. Mesmo sendo *Depois Eu Conto* uma chanchada, ela não é negada por este motivo, e sim valorizada por, sem deixar de atender ao “gosto popular”, apresentar “assuntos mais reais e mais atuais”, no caso, uma leve crítica ao mundo dos colonistas sociais. A razão do sucesso de *Depois Eu Conto* está no fato de que o público, ou o “povo”, na terminologia de Alinor,

adora ouvir sua linguagem nas telas, ver lugares que conhece, sentir os ambientes que lhe são familiares, e participar dos problemas que lhe são comuns. Na proporção que se dê isso ao povo, ele saberá valorizar o cinema brasileiro, preferindo-o por consequência à maioria das produções estrangeiras, que nos impingem seus métodos de vida, tão diferentes dos que nos permite nossa índole.²³

Não podemos, com isso, concluir que Alinor Azevedo defende a chanchada ou o filme carnavalesco como um modelo “ideal” de cinema a ser produzido no Brasil. Na verdade, estamos longe dessa perspectiva. Basta lembrar que um longo trecho desse artigo publicado em *Para Todos* foi transcrito por Alex Viany em *Introdução ao Cinema Brasileiro* para sublinhar a maneira tão pouco “honesto e inteligente” com a qual o tema do carnaval era tratado pelos filmes carnavalescos.²⁴

Para Alinor, embora o cinema brasileiro devesse dar preferência aos assuntos de “maior aceitação popular”, era necessário escapar das fórmulas desgastadas: o “samba”, o “negro” e o “carnaval”, ainda que populares, ainda que entrando “quase que obrigatoriamente em todo filme carioca”, eram elementos que precisavam ser abordados diferentemente. Melhor seria privilegiar “as belezas e as misérias do carnaval, a psicologia rica e paradoxal do carnavalesco, com aquela verve toda particular do carioca, os dramas e comédias típicos do carnaval e o próprio ambiente pré-carnavalesco”, sem falar nas escolas de samba, “tão famosas no país inteiro e tão modestas e humanas quando sentidas em seu próprio ambiente, que são as favelas cariocas”.²⁵

²³ AZEVEDO, Alinor. “O Escritor e o Cinema Brasileiro, II: Nova Mentalidade Fará o Produtor de Amanhã”, cit.

²⁴ Cf. VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959, p. 107.

²⁵ AZEVEDO, Alinor. “O Escritor e o Cinema Brasileiro, II: Nova Mentalidade Fará o Produtor de Amanhã”, cit.

É notável que em seu artigo de 1956 Alinor Azevedo estabeleça a mesma ponte que também norteia Alex Viány em seu “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro” cristalizado em *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1959). Tal como Viány, Alinor também menciona *Favela dos Meus Amores* (Humberto Mauro, 1935) e *Rio 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) como duas obras unidas por um mesmo sentido de “dignidade”. É interessante notar que tais observações, feitas por Alinor em 1956, dialogam com as que Alex Viány já vinha tateando desde 1954, na série de artigos publicados na revista *Manchete* (intitulados “O Cinema Brasileiro Por Dentro”) e que reaparecem em outros textos posteriores, datados de 1957, 1958 e, finalmente, no livro de 1959, *Introdução ao Cinema Brasileiro*.²⁶

A troca de idéias entre Alinor e Viány encontram território privilegiado no campo das discussões sobre a *brasilidade* e o *caráter nacional*, debates freqüentemente atrelados ao regionalismo dos temas filmados. Como observa Arthur Auran, a série de artigos “O Cinema Brasileiro Por Dentro” (1954) apresenta a temática rural ou assuntos típicos – por exemplo, a vida dos jangadeiros –, como “critérios válidos para um filme integrar o cânone artístico” de Viány, o que se manifesta através do “apego à idéia do interior como verdadeiro depositário das tradições brasileiras”. Naquela época, filmes como *Favela dos Meus Amores* ou mesmo *Tudo Azul e Moleque Tião* não são classificados por Viány como “tipicamente nacionais”, pois são ambientados na cidade.²⁷

Mas o que diz Alinor Azevedo no artigo de *Para Todos*, em 1956?

Outro engano para o qual precisamos esclarecimento é o seguinte: as características brasileiras não são dadas somente pelos aspectos regionais, tipicamente brasileiros. Se temos vasto painel humano e social na vida típica, como o gaúcho do pampa, o vaqueiro nordestino, o jangadeiro, o cangaço, os garimpos etc.; não estaremos por isso impossibilitados de realizar filmes bem brasileiros em nossas grandes cidades.²⁸

²⁶ Cf. AURAN, Arthur. *Alex Viány: Crítico e Historiador*. São Paulo: Perspectiva/Rio de Janeiro: Petrobras, 2003, pp. 172-190.

²⁷ AURAN, Arthur. *Op. cit.*, pp. 186.

²⁸ AZEVEDO, Alinor. “O Escritor e o Cinema Brasileiro, II: Nova Mentalidade Fará o Produtor de Amanhã”, cit.

Em 1959, ano da publicação de *Introdução ao Cinema Brasileiro*, Alex Viany “deixa de ver o campo como o único repositório das tradições brasileiras”, chegando a caracterizar *Moleque Tião* como “bem brasileiro”.²⁹

Pode-se afirmar, assim, que não só houve uma mútua influência estética e ideológica entre Alex Viany e Alinor Azevedo como as conversas mantidas com o roteirista foram responsáveis por mudanças substanciais no pensamento do então crítico, cineasta e futuro historiador.

Em “O Escritor e o Cinema Brasileiro I e II”, Alinor Azevedo exemplifica sua tese de que se pode realizar filmes “bem brasileiros em nossas grandes cidades” da seguinte maneira:

[...] no Sul do Brasil, seríamos capazes de fazer um filme de inverno que nada tivesse de europeu. Poder-se-ia chamar, por exemplo, *Enquanto Sopra o Minuano*, e, enquanto o minuano soprasse, as lareiras seriam acesas, os capotes entrariam em uso obrigatório, as luvas sairiam das gavetas, e um carioca por acaso desterrado nesse extremo do país estaria apavorado com o célebre vento sul. Mas o filme não ficaria só nesse aspecto físico superficial do inverno gaúcho, que costuma fazer vítimas todos os anos. A heroína de nossa hipotética história poderia pertencer à Campanha do Agasalho e nessa atividade filantrópica já se delinearía o conteúdo social do filme, que, certamente, como todo filme bem construído, haveria de trazer muitos motivos colaterais em torno do tema principal. E, assim, teríamos nosso primeiro filme de inverno, e nem por isso deixaria de ser ele bastante gaúcho e brasileiro.³⁰

Delineia-se aí um argumento em potencial, e já enxergamos, em suas linhas iniciais, até mesmo a ordenação de enquadramentos e um ritmo de montagem, com planos que se sucedem numa escala do *coletivo* para o *particular*: a cidade se protege contra o frio; surge o “herói” carioca; paralelamente vemos a “mocinha” em seu trabalho assistencial.

O que importa, para Alinor Azevedo, não é a exploração continuada de gêneros e de “elementos”, por mais que estes trouxessem uma carga “popular” ou “nacional”. Necessário é saber utilizar *qualquer* gênero e *qualquer* elemento de forma consciente e

²⁹ AUTRAN, Arthur. *Op. cit.*, p. 216.

³⁰ AZEVEDO, Alinor. “O Escritor e o Cinema Brasileiro, II: Nova Mentalidade Fará o Produtor de Amanhã”, cit.

adequada aos meios materiais para os quais o autor do argumento ou do roteiro está trabalhando.

O que é essencial ao argumentista e ao roteirista, no Brasil, é que nunca se esqueça de que está escrevendo filme para o Brasil. As limitações para que se escreva uma boa história são de toda espécie: não temos uma variedade muito grande de atores; não temos diretores consolidados em sua experiência; não temos recursos de trucagens e maquinária completa; não temos amplos orçamentos financeiros à disposição: não temos – bem, não temos ainda uma indústria cinematográfica definida.³¹

Por isso, Alinor Azevedo vai defender a realização de filmes com “histórias simples”, sem a preocupação de serem super-produções, prescindindo do “requisite de ambientes de luxo” e do “levantamento de época”, e que não precisam ter a obrigação de “manobrar com grandes massas de extras e figurantes”. Isso tanto vale para argumentos e roteiros originais quanto para adaptações literárias. Em relação aos roteiros adaptados, Alinor dá um conselho aos “jovens que pensam em escrever para o cinema”: primeiro, deveriam tentar adaptar contos e pequenas novelas, pois o cinema brasileiro ainda não se encontrava preparado para enfrentar “obras de fôlego”. O roteirista ilustra a afirmação com um caso pessoal: “Certa vez, perguntaram-me por que eu não adaptava os principais romances de Machado de Assis. ‘Porque respeito muito a memória deste senhor’, respondi.”³²

Alinor destaca então como um ponto de partida “muito interessante para uma história” as reportagens ou notícias de jornal. Como foi dito no Capítulo I, este era um dos recursos que o roteirista mais frequentemente utilizava.

Os casos reais são muitas vezes mais ricos de imaginação do que a própria ficção. [...] E não será preciso buscarmos os casos mais raros, mais complicados, para a garantia de um bom argumento. A tendência atual é a volta aos temas simples, à narrativa direta, aos motivos comuns à maioria dos homens. Disso nos dá o melhor exemplo o neo-

³¹ AZEVEDO, Alinor. “O Escritor e o Cinema Brasileiro, II: Nova Mentalidade Fará o Produtor de Amanhã”, cit.

³² AZEVEDO, Alinor. “O Escritor e o Cinema Brasileiro, I: Por Falta de ‘Produtores’ Os Temas Simples São Esquecidos”, cit.

realismo italiano, de que tantas obras se impuseram às platéias do mundo depois do aniquilamento do fascismo.³³

Este é um dos tópicos de maior interesse do artigo, pois Alinor Azevedo vai articular, de forma bastante clara, a influência do neo-realismo italiano com o seu método de trabalho, com a idéia de um cinema brasileiro de características urbanas e com o diálogo do cinema com o jornalismo.

A reportagem, frequentemente, quando honesta e dentro da técnica jornalística é quase um roteiro de filme neo-realista. Nela, o cineasta não só achará o tema central para um filme mas também os ambientes necessários, os temas colaterais, os tipos e, às vezes, até sugestões de cenas e diálogos.³⁴

Em 1957, Alinor Azevedo publica no *Jornal do Cinema* um artigo no qual expõe, com detalhes, o método traçado acima. É esse artigo, significativamente intitulado de “Neo-Realismo Cá de Casa”, que será examinado a seguir.

VIII.1.2. “Neo-Realismo Cá de Casa”

Em 1955, dois anos antes da publicação do artigo que estudaremos nesse subcapítulo, o *Jornal do Cinema* lançou uma seção que não teve continuidade e cujo título era justamente “Neo-Realismo Cá de Casa”.³⁵ Seu coordenador era o “decano dos argumentistas” Alinor Azevedo, àquela época parte do corpo de colaboradores da revista, tal como informa um dos editoriais da revista.³⁶ Vale a pena, aqui, determo-nos um pouco nessa coluna, pois nela já se encontra explicitada a estratégia defendida por Alinor, isto é, elaborar argumentos a partir de notícias de jornal.

Logo no princípio, o colunista avisa que o título da seção era, de certa maneira, uma “irreverência”, pois nada tinha a ver com o “moderno cinema italiano, que tão magnificamente se apropriou do termo”. Tampouco a idéia da coluna era nova, tendo

³³ AZEVEDO, Alinor. “O Escritor e o Cinema Brasileiro, I: Por Falta de ‘Produtores’ Os Temas Simples São Esquecidos”, cit.

³⁴ AZEVEDO, Alinor. “O Escritor e o Cinema Brasileiro, I: Por Falta de ‘Produtores’ Os Temas Simples São Esquecidos”, cit.

³⁵ AZEVEDO, Alinor. “Neo-Realismo Cá de Casa”. *Jornal do Cinema* (37). Rio de Janeiro: jul 1955, pp. 35 e 38.

³⁶ Cf. “Conversando com o Leitor”. *Jornal do Cinema* (37). Rio de Janeiro: jul 1955.

sido retirada de uma “revista estrangeira talvez mesmo italiana”. A idéia era usá-la como uma espécie de reação bem-humorada para a “série de lamentações” que os produtores insistiam em desfiar sobre a “falta de argumentos” e de “assuntos”.

Nossa tese, que ficará amplamente demonstrada nessa seção, é de que só faltarão bons argumentos quando deixar de existir vida. Nossa literatura, nossa história, nosso folclore estão cheios de bons filmes. E diariamente há bons filmes nos jornais.³⁷

A coluna só cuidaria dos “assuntos sugeridos pelo noticiário jornalístico”, privilegiando “casos comuns” que fossem capazes de comover, de fazer “franzir a testa”, de pensar ou de gargalhar. Quem, argumentista ou produtor, se interessasse em adaptar para o cinema tais casos, teria “livre acesso” à coluna, cuja dinâmica se basearia na colaboração freqüente dos próprios leitores, que enviariam para a redação recortes de jornal com “acontecimentos comuns mas humanos e sintomáticos de uma época, de nosso país e nossa gente; acontecimentos sérios ou cômicos; acontecimentos curiosos, extraordinários”.

De um caso assim, absolutamente real, surgiu o filme *Lamparina*, agora em preparo.³⁸ E filmes poderiam surgir daquele caso da menina pernambucana que *falou* com poucos meses de idade, ou daquele outro, tão brutalmente trágico, que vitimou tanta gente num desabamento em Santa Teresa, bairro do Rio de Janeiro.³⁹ [grifo do autor]

Dois “casos” são transcritos para exemplificar o que a coluna chama de “Neo-Realismo Cá de Casa”. A primeira notícia tem o título de “A Professora Reivindica Parte da Capital Mineira” e foi publicada no jornal *O Globo* de 01 de junho de 1955.

BELO HORIZONTE, 1 (Especial para O GLOBO) – A professora primária Ester Batista Vieira está acionando o Estado de Minas e a Prefeitura de Belo Horizonte para reaver enorme área desta capital. Alega que herdou os terrenos de antepassados seus que

³⁷ AZEVEDO, Alinor. “Neo-Realismo Cá de Casa”, cit.

³⁸ *Lamparina* teria a direção de Alex Viány, mas não chegou a ser realizado. O roteiro contou com a participação de Alinor Azevedo. Cf. “Ronda dos Estúdios”. *Jornal do Cinema* (36). Rio de Janeiro: maio 1955, p. 25 e SALLES, Fritz Teixeira de. “Uma Leitoa no Papel Central de Um Filme Brasileiro”. *Último Dia* (2). S. local: s.data, p. 05. Arquivo Alex Viány. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

³⁹ AZEVEDO, Alinor. “Neo-Realismo Cá de Casa”, cit.

residiam na antiga Curral del Rei. Posteriormente, a comissão dirigida pelo engenheiro Aarão Reis desapropriou as áreas necessárias à edificação da nova capital. A área reivindicada pela Sra. Ester Batista Vieira inclui vários terrenos por onde passa a rodovia Belo Horizonte-Rio, o Palácio das Mangabeiras, a Usina da Manesmann e os principais colégios de Belo Horizonte.⁴⁰

O segundo “caso” foi extraído da coluna “Branco e Preto”, redigida por Di Cavalcanti e publicada no Rio e em São Paulo pelo jornal *Última Hora*, também de 01 de junho do mesmo ano:

Timbaú, em Pernambuco, e Itabaiana, na Paraíba, são duas cidadezinhas que se enfrentam separadas apenas por um riacho e a linha ideal da fronteira interestadual.

Os paraibanos juram que Itabaiana é muito mais importante que Timbaú e os pernambucanos afirmam justamente o contrário. Todos os anos anuncia-se um encontro entre os times das duas localidades.

Os jogadores de Timbaú vestem seus uniformes e os de Itabaiana fazem o mesmo, marcando o encontro na ponte que separa as cidades, e de lá partem para o campo da peleja. Os pernambucanos chegam gritando: Timba, Timba, Timbaú! Os paraibanos respondem: Ita, Ita, Itabaiana!

Os gritos vão aumentando, os nervos vão se exarcebando e, antes que se realize o *match*, jogadores e espectadores se engalfinham. Isto dura há vinte anos!

E ainda se fala no Brasil de união nacional...⁴¹

O colunista conclui:

Ora, garantimos que os leitores não-argumentistas, mal acabaram de ler casos com que inauguramos esta seção e já estão carregados de idéias. Durante a própria leitura, talvez tenham começado a enfeitar os acontecimentos com sua imaginação, sua lembrança de situações paralelas, etc.⁴²

Não só a proposta lançada de fato pouco tem a ver com o neo-realismo italiano, conforme a própria coluna admite logo de saída, como, a julgar pelas duas histórias transcritas, predomina a preferência não pelos “casos comuns”, mas, ao contrário,

⁴⁰ *Apud.* AZEVEDO, Alinor. “Neo-Realismo Cá de Casa”, cit.

⁴¹ CAVALCANTI, Emiliano Di. *Apud.* AZEVEDO, Alinor. “Neo-Realismo Cá de Casa”, cit.

⁴² AZEVEDO, Alinor. “Neo-Realismo Cá de Casa”, cit.

incomuns, o que, por sinal, condiz com a lógica da notícia de jornal: só é noticiado aquilo que foge ao banal e ao corriqueiro. Em 1957, no mesmo *Jornal do Cinema*, Alinor Azevedo, insistindo na referência ao neo-realismo, terá a oportunidade de desenvolver o seu “método” de forma mais ampla e objetiva.⁴³

O texto expõe com vagar o trabalho do argumentista-roteirista na transformação de uma notícia em um “filme”. O tema que vai chamar a atenção de Alinor é o drama carioca do “deslocamento de pedras enormes” que causam “numerosas vítimas quando atingem casas construídas no sopé do morro”. Segundo a nota do jornal, famílias moradoras de uma vila no bairro de Vila Isabel viam-se ameaçadas por uma grande pedra na iminência de rolar. A Prefeitura, após breve vistoria, determinou a construção de um pequeno muro, mas os moradores da vila, intranquilos com a solução apresentada, decidiram se cotizar para erguer um contraforte.

Já não resta a menor dúvida ao argumentista: boa sugestão para um filme de caráter realista, ou, se quiserem, neo-realista à moda cá de casa. A pequena nota do jornal está repleta de realidade, de humanidade e de universalidade, porque está repleta de vida. E de vida carioca. O que se acrescentar – situações novas, efeitos dramáticos, tipos, pormenores e diálogos, se bem que inventados, serão sempre sugeridos pela própria realidade da pequenina e intensa notícia, para que a mesma se transforme numa história cinematográfica. Então, teremos um filme simples e direto, sincero e humano.⁴⁴

Para Alinor, todo o problema estaria em dar a este futuro argumento “maior vigor artístico.” A sua “forma” e o seu “conteúdo” deveriam adequar-se aos “moldes” e à “orientação” do “grande cinema de após-guerra”, isto é, o neo-realismo. Como exemplos brasileiros que poderiam ser seguidos, cita *Rio 40 Graus* e *Agulha no Palheiro* (Alex Viany, 1952), filmes que, segundo ele, “tiveram a benéfica influência do neo-realismo italiano.”⁴⁵

De forma gradual, Alinor transforma o tom ensaístico inicial do artigo em um texto de ficção reflexivo, entremeado por considerações de ordem quase didática. À medida em que vai esboçando personagens, situações e ambientes, Alinor procura

⁴³ AZEVEDO, Alinor. “Neo-Realismo Cá de Casa. De Como dos Acontecimentos da Vida Diária, Pode-se Extrair Bons Temas Cinematográficos”. *Jornal do Cinema* (40). Rio de Janeiro: maio 1957, pp. 42-3.

⁴⁴ AZEVEDO, Alinor. “Neo-Realismo Cá de Casa. De Como dos Acontecimentos da Vida Diária, Pode-se Extrair Bons Temas Cinematográficos”, cit.

⁴⁵ AZEVEDO, Alinor. “Neo-Realismo Cá de Casa. De Como dos Acontecimentos da Vida Diária, Pode-se Extrair Bons Temas Cinematográficos”, cit.

explicitar a lógica da construção dramática que se desenha aos poucos para o leitor. O argumentista, por exemplo, pode recorrer à memória pessoal e pensar “nos deslocamentos de pedras dos quais tem vaga lembrança”.

O recurso à memória desdobra-se na manipulação temporal das ações: o argumentista pode “fazer incidir nesta mesma avenida, muitos anos antes da época de sua história, um desses graves deslocamentos”. O *flash-back* não é a saída indicada, mas sim “uma foto de primeira página do menino que teria tido as pernas esmagadas com o desmoronamento da parede de sua casa.” A fonte jornalística é desta vez *diegeticamente* incorporada, e nos introduz ao núcleo familiar da vítima.

Hoje, esse menino é um jovem de vinte e poucos anos, sentado perenemente numa cadeira de paralítico, sob o mesmo teto. E outra enorme pedra ameaça rolar. Ninguém nessa casa poderá pensar noutra coisa. Mas todos evitam falar no assunto, justamente porque é uma idéia fixa na cabeça da mãe do jovem paralítico, a dona da casa. A solução imediata seria a mudança. Mas, onde achar casa igual àquela, que tão bem acomoda uma família de seis pessoas e pelo preço ínfimo que pagam? [...] Enquanto espera a solução do contraforte, o chefe da família vai enganando a esposa, que realmente está procurando casa para se mudarem. E persiste a grande ameaça.⁴⁶

O iminente desabamento oferece algumas dificuldades de ordem prática para o argumentista. Afinal, “nada mais estático do que uma pedra parada.” Por outro lado, se houver o desabamento, com ou sem vítimas, o filme forçosamente terminaria. É então que o “recurso do sonho” torna-se salvador e o argumentista imagina uma seqüência na qual a mãe do jovem paralítico “vê em sonho o deslocamento da pedra”. A saída perfeita para o argumento cria novas dificuldades de ordem material e estética, pois “o homem que escreve para cinema deve pensar também nas possibilidades de realização. Como emprestar realidade a esse sonho?”

O processo das miniaturas será falso, mesmo num país acostumado a usar trucagens dessa espécie, o que positivamente não é o nosso caso. O melhor seria fazer rolar uma pedra verdadeira, embora de bem menores proporções, fotografando-a com lente de aproximação em todo seu trajeto, de modo que quase toda a tela fosse preenchida pela

⁴⁶ AZEVEDO, Alinor. “Neo-Realismo Cá de Casa. De Como dos Acontecimentos da Vida Diária, Pode-se Extrair Bons Temas Cinematográficos”, cit.

pedra em movimento. O tom fotográfico deveria ser especial, de máxima dramaticidade. A imagem do impacto da pedra sobre a casa seria substituída pelo som, o que sem dúvida aumentaria o efeito dramático em relação à personagem, que despertaria com o estrondo da catástrofe sob forte crise de nervos. Conseguiu-se assim dar dinamismo a um motivo estático.⁴⁷

O fato de que ninguém pode determinar o rumo que a pedra irá tomar caso ela despenque estimula Alinor a delinear uma sub-trama, criando um conflito entre os moradores vizinhos à pedra: os que se acham menos ameaçados pelo desabamento, isto é, os moradores das casas mais afastadas, não querem contribuir financeiramente para a construção de um contraforte, ou contribuem de forma muito modesta. Os moradores que mais diretamente se encontram ameaçados – e que portanto se sentem compelidos a contribuir com quantias maiores para a obra – reduzem-se praticamente a três. Esta sub-trama introduz, segundo Alinor, “um conflito de outra ordem, mais generalizado”, que é a inimizade entre os vizinhos:

Os jogos, as festinhas, a confecção de roupas, as cadeiras na calçada para os agradáveis bate-papos nas noites de verão, os doces e pratinhos especiais que iam e vinham em permutas permanentes sobre os muros do quintal, tudo isso, que tão bem deve ser mostrado no começo do filme [...] começa a esboroar-se à vista do público [...]. É ainda dinamismo gerado por um motivo estático.⁴⁸

Alinor pergunta-se então se ainda falta algum “elemento essencial” na arquitetura do argumento. Sua conclusão é positiva: falta ainda o “elemento ternura”. Se bem que a “ternura” tenha sido sugerida em vários momentos – na caracterização do bairro, na preocupação da mãe com seu filho paralítico –, falta a “ternura de dois jovens que se amam.” Estes jovens, que se conhecem desde a adolescência e são “namorados ideais”, também serão envolvidos pela ameaça de desmoronamento. A briga entre os vizinhos termina por opôr os pais da moça à família do rapaz, antigamente tão unidos. Ela resiste às hostilidades e ele, buscando uma solução para o impasse do desabamento,

⁴⁷ AZEVEDO, Alinor. “Neo-Realismo Cá de Casa. De Como dos Acontecimentos da Vida Diária, Pode-se Extrair Bons Temas Cinematográficos”, cit.

⁴⁸ AZEVEDO, Alinor. “Neo-Realismo Cá de Casa. De Como dos Acontecimentos da Vida Diária, Pode-se Extrair Bons Temas Cinematográficos”, cit.

sugere uma saída polêmica: dinamitar a pedra. A idéia é considerada pelos moradores da vila como “algo assim meio revolucionário”. O conflito toma proporções inesperadas, numa perspectiva que Alinor define como “entre o pitoresco e o dramático”:

Era natural que o assunto dinamite provocasse a explosão dos temperamentos, já exaltados por tantos dias. E a exaltação de ânimos vai além das ofensas, chega às agressões físicas. O pai da moça julga-se agredido por seu pretense genro. A moça ofende-se, não quer aceitar a versão do namorado, que afirma ter participado do entrevero apenas como apartador.⁴⁹

Como o rapaz, um “pacifista por índole”, não quer perder sua namorada, e “é mais arejado de mentalidade que seus caturros vizinhos”, ele consegue convencer os moradores a se unirem em torno de um objetivo comum, isto é, resolver definitivamente, por meio de uma solução “pacífica e imediata”, a ameaça daquela pedra que terminou por se transformar em símbolo do obstáculo para a sua felicidade pessoal. Finalizando o texto, Alinor sugere que

[...] o argumentista pode dar à história um final otimista e sadio: os moradores acabam pelo entendimento geral, na iminência da mesma desgraça. Somente assim conseguem que a Prefeitura tome o encargo que lhe é devido, dinamitando a pedra fatal.

A tranquilidade e o amor voltaram à pacata “avenida” do simpático bairro que Noel Rosa popularizou.⁵⁰

Por este texto podemos ver que o “neo-realismo”, para Alinor Azevedo, está associado não tanto ao aspecto *narrativo* do argumento e sim a um *posicionamento moral* que já está contido na própria escolha do “tema”, ou “assunto”. O filme “vive” na pequena reportagem sobre a ameaça de desmoronamento, e cabe ao roteirista efetuar o trabalho de *previsão* desse filme, criando, com recursos narrativos extraídos de um repertório muito amplo de gêneros cinematográficos, da comédia de costumes ao melodrama, o dinamismo que se deseja imprimir à história.

⁴⁹ AZEVEDO, Alinor. “Neo-Realismo Cá de Casa. De Como dos Acontecimentos da Vida Diária, Pode-se Extrair Bons Temas Cinematográficos”, cit.

⁵⁰ AZEVEDO, Alinor. “Neo-Realismo Cá de Casa. De Como dos Acontecimentos da Vida Diária, Pode-se Extrair Bons Temas Cinematográficos”, cit.

É comum, em textos e entrevistas que dão conta das experiências consideradas “neo-realistas” realizadas no Brasil durante os anos 1950, a menção ao nome ou às idéias de Cesare Zavattini. O próprio Alinor Azevedo, como vimos no Capítulo I da dissertação, chegou a ser comparado com Zavattini por Alex Viany. De acordo com Nelson Pereira dos Santos, o escritor italiano era de fato uma fonte constantemente citada, nem sempre de forma adequada:

Com relação ao Zavattini, a gente não se apoiava propriamente no sistema de idéias dele, eram mais frases. Tinha uma que eu dizia o tempo todo: “O cinema deve procurar a verdade; a poesia vem depois”. Achávamos Zavattini muito bom, mas dizíamos que ele tinha uma visão apolítica da realidade; não bastava denunciar os fatos, como ele fazia, era preciso também apontar soluções.⁵¹

Em “Algumas Idéias Sobre o Cinema”⁵², Cesare Zavattini também combate a idéia de que existiria, no cinema, uma “crise” de argumentos. Só que o ponto de vista de Zavattini é bastante diferente do enfoque proposto por Alinor. Para o escritor italiano, não é possível falar em “crise de argumentos (de fatos), mas sim de conteúdos (da interpretação destes fatos).” Não se pode falar em “falta de tema”, pois seria o mesmo que falar em “falta de realidade”. Essa é a principal distinção entre o neo-realismo italiano e o cinema norte-americano, pois enquanto o primeiro se interessa pela realidade e quer “conhecê-la diretamente”, Hollywood contenta-se “com um conhecimento adoçado para transmiti-lo”.⁵³

Zavattini condena a “preguiça intelectual e moral” deste cinema que não vê qualquer interesse na realidade e está pronto para inserir nela “uma história”, a fim de que se torne “apaixonante” e “espetacular”.

A mais importante característica, e a mais importante novidade do neo-realismo, parece-me, é ter descoberto que a necessidade da “história” era apenas um modo inconsciente de mascarar um defeito humano e que a imaginação, como era exercida, nada mais fazia do que sobrepor fórmulas mortas em fatos sociais vivos.⁵⁴

⁵¹ SANTOS, Nelson Pereira dos. *Apud*. GALVÃO, Maria Rita. *Op. cit.*, p. 208.

⁵² ZAVATTINI, Cesare. “Algumas Idéias Sobre o Cinema”. *Revista de Cinema* (2). Belo Horizonte, maio 1954, pp. 05-15. Com sede em Belo Horizonte (MG), a *Revista de Cinema* era, naquela época, a mais importante revista de textos teóricos publicada no Brasil.

⁵³ ZAVATTINI, Cesare. “Algumas Idéias Sobre o Cinema”, *cit.*, p. 06.

⁵⁴ ZAVATTINI, Cesare. “Algumas Idéias Sobre o Cinema”, *cit.*, p. 05.

Como decorrência deste novo posicionamento, Zavattini aponta uma substancial transformação de caráter narrativo e moral. Se o cinema hollywoodiano convencional preocupava-se em encadear, sucessivamente, um fato após outro, dado que indicaria justamente a sua “desconfiança” nesses mesmos “fatos”, e se, nesse sistema narrativo, cada cena era imaginada e realizada para em seguida ser “abandonada”, o neo-realismo busca deter-se no acontecimento, entranhar-se no fato, demorar-se na cena, pois “uma única cena por si mesma pode conter muitos ecos e reverberações. Pode conter mesmo todas as situações de que necessitamos”.⁵⁵

O cinema hollywoodiano busca “contar a vida” a partir dos seus “momentos mais visíveis e externos”, como “uma série de situações mais ou menos bem selecionadas de fatos cultivados nestes momentos”. O neo-realismo, contrariamente, vai afirmar que “cada um destes fatos, e mesmo cada um destes momentos contém, sozinho, matéria suficiente para um filme”. O ideal zavattiniano é chegar à essência do fato através da análise, pois a “verdadeira função do cinema não é a de contar fábulas”.⁵⁶ O verdadeiro “espetáculo” é o da realidade e por isso não se deve entender a palavra “espetacular” como algo de “excepcional” mas sim de “normal”.

A banalidade desaparece devido à carga de responsabilidade de que é cheio cada momento. Cada momento é infinitamente rico. O banal não existe.⁵⁷

Como já se tornou claro, em “Neo-Realismo Cá de Casa”, Alinor Azevedo apresenta um argumento que se encontra próximo não dos pressupostos teóricos de Zavattini, e sim dos parâmetros clássico-narrativos por ele negados.

Inserir “dinamismo” num motivo “estático” é algo semelhante a inserir “histórias” na realidade para torná-la mais impactante. Daí o recurso ao sonho da mãe do jovem paralítico, a presença dos dois jovens namorados e as sub-tramas que envolvem os moradores da vila ameaçada. Alinor reforça os laços de causalidade típicos

⁵⁵ ZAVATTINI, Cesare. “Algumas Idéias Sobre o Cinema”, cit., p. 06.

⁵⁶ Entre a teoria zavattiniana e os filmes que o roteirista realizou com De Sica há uma grande distância. Basta citarmos *Milagre em Milão* (*Miracolo a Milano*, Vittorio De Sica, 1950) para comprová-lo. Mais do que ninguém, Zavattini tinha consciência dessa distância: “Em certos filmes, como *Umberto D.*, o fato analítico é bem mais evidente, mas a apresentação é ainda tradicional. Não atingimos o centro do neo-realismo”. ZAVATTINI, Cesare. “Algumas Idéias Sobre o Cinema”, cit., p. 08.

⁵⁷ ZAVATTINI, Cesare. “Algumas Idéias Sobre o Cinema”, cit. p. 12.

do paradigma hollywoodiano: os personagens enfrentam um problema (a ameaça do desabamento) e precisam resolvê-lo (dinamitando a pedra) antes que vença um determinado prazo (isto é, que a pedra enfim role).

A preocupação de Alinor Azevedo com o “realismo” – e mais particularmente com a escola “neo-realista” – me leva a situá-lo mais facilmente em conformidade não com as teorias de Cesare Zavattini, mas de teóricos como Vsevolod Pudovkin e Umberto Barbaro.

A associação entre um modelo clássico-narrativo teorizado por Pudovkin e a corrente neo-realista italiana ganha clara conexão com as reflexões de Barbaro. Segundo o teórico italiano, “*as teorias e os filmes soviéticos indicaram aos cineastas italianos a estrada-mestra do realismo*”.⁵⁸ [grifos do autor]

Afirmou-se com Pudovkin que o específico do filme é a montagem [...] A afirmação da importância fundamental da montagem levava à reafirmação da importância fundamental da *previsão da montagem*, isto é: ao roteiro.⁵⁹

A perspectiva de Barbaro, que o leva a se aproximar do realismo-crítico, também o leva a polemizar com Cesare Zavattini que, como vimos, minimizava a importância do roteiro-padrão, chegando mesmo à sua recusa. Se Zavattini⁶⁰ chega ao ponto de dizer que “o cenarista [roteirista] e o autor do argumento deveriam desaparecer” e que seria necessário “chegar ao autor único: o diretor [...]”, Barbaro sustenta que

[...] dizer-se que o roteiro é inútil ou indispensável é um absurdo, como é absurdo propor-se o problema de se dever escrever um romance de improviso, espontaneamente ou de acordo com um plano ordenado dos diversos capítulos que irão compô-lo.⁶¹

Embora admirada por Alinor Azevedo, a postura de Zavattini está distante da concepção cinematográfica do roteirista brasileiro e muito mais próxima do ideário de um cinema de autor tal como o foi desenvolvido no Brasil, durante os anos 1960. Para o Zavattini, um entendimento mais amplo sobre o termo “neo-realismo” apontaria para a

⁵⁸ BARBARO, Umberto. *Op. cit.*, p. 238.

⁵⁹ BARBARO, Umberto. *Op. cit.*, p. 165.

⁶⁰ ZAVATTINI, Cesare. “Algumas Idéias Sobre o Cinema”, cit., p. 13.

⁶¹ BARBARO, Umberto. *Op. cit.*, p. 119.

predominância de um único “autor” e a gradual “eliminação da colaboração técnico-profissional”, incluindo aí a própria função do “escritor de cinema”.⁶²

Virtualmente, o neo-realismo, na concepção de Zavattini, encaminhava-se para o ideal do artista em relação direta com a realidade, pressupondo um território de facilidades técnicas e tecnológicas que apenas nos dias atuais se tornou possível, com as câmeras de vídeo digitais e os programas de edição não-linear abrigados em computadores caseiros: “[...] é evidente que quando existir película aos montões e todos possam ter um filmador, o cinema se converterá num meio expressivo livre e elástico como qualquer outro.”⁶³

A perspectiva de Barbaro, a meu ver mais próxima de Alinor, apontava não para a obra de um único autor, eivada de subjetividade, mas para um processo harmônico de colaboração entre os diversos profissionais, embora com a predominância do diretor:

Uma comunhão de aspirações comuns, um nível cultural semelhante, afinidades de gostos, formação comum, são os melhores elementos para a criação do amálgama humano necessário à criação do filme.⁶⁴

Através dos dois artigos que acabamos de examinar, “O Escritor e o Cinema Brasileiro” e “Neo-Realismo Cá de Casa”, foi possível situar Alinor Azevedo em relação aos tópicos que centralizaram os debates no meio cinematográfico dos anos 1950 sobre a importância e a necessidade do argumento e do roteiro na constituição de um cinema brasileiro “ideal”.

Verificou-se que as concepções de Alinor Azevedo se distanciam da política dos autores mas estão próximas do princípio da produção independente, qual seja, a de que seria necessário um produtor que tivesse uma nova mentalidade, aliando capacidade administrativa, inventividade na solução de problemas de ordem técnica e econômica e sensibilidade artística. Para Alinor, esse produtor não está nos grandes estúdios ou no cinema empresarial, mas nas produções independentes (*Agulha no Palheiro, Rio, 40 Graus e Depois Eu Conto*).

⁶² ZAVATTINI, Cesare. “Algumas Idéias Sobre o Cinema”, cit., p. 13.

⁶³ ZAVATTINI, Cesare. “Algumas Idéias Sobre o Cinema”, cit., p. 14.

⁶⁴ BARBARO, Umberto. *Op. cit.*, p. 94.

Ao trabalhar com a fonte jornalística e apropriar-se de um termo como o “neo-realismo”, Alinor dialogou com duas vertentes de pensamento que, naquela época, dominavam os debates teóricos sobre argumento e roteiro, a saber:

A primeira vertente é a do *realismo*, que se manifestaria menos na narrativa e na decupagem e mais na escolha de um *tema*. Trata-se de uma preocupação central no conjunto das polêmicas sobre forma e conteúdo. Ao mesmo tempo, o realismo serve à busca pelo caráter *autenticamente brasileiro*, dentro de uma perspectiva que unirá realizadores e críticos cinematográficos em torno do ideário nacionalista. Para Alinor, o caráter *autêntico* e o *realismo* não estão necessariamente no campo ou no folclore, mas também nas grandes cidades. A proposta de Alinor Azevedo é sobretudo a de um cinema urbano.

A segunda vertente é a da *correção formal*, que se torna evidente na opção pelo modelo do que hoje consideramos como o cinema clássico-narrativo e que, nos anos 1950, não se prendia apenas ao cinema realizado pela indústria hollywoodiana, mas mantinha laços com o realismo-crítico, através da busca pela comunicabilidade com o público, que levava naturalmente ao rechaço de *hermetismos* e *vanguardas*, e da forma como os *heróis da vida comum* deveriam ser preferencialmente tratados, com histórias que se encaminhassem para um fim positivo, denotando da parte do escritor de cinema a vontade não apenas de *denunciar* o drama do homem comum, mas também de apontar, em seu entrecho, uma *solução*.

CAPÍTULO IX

O POETA DA VILA E OS SANTOS DE CASA

IX.1. “REALISMO CARIOCA”: ALGUNS PROJETOS NÃO REALIZADOS

O objetivo desse capítulo é o estudo de um argumento e de um roteiro, ambos inéditos, co-escritos por Alex Viany e Alinor Azevedo, intitulados *Feitiço da Vila* (1954) e *Estouro na Praça* (1957).¹ Ambos os projetos encaixam-se na tradição da comédia musical carioca, um dos importantes veios defendidos por Alex Viany em seu “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro”, e um dos principais gêneros com os quais Alinor Azevedo trabalhou ao longo dos anos 1950.

Há poucas informações a respeito do histórico do argumento de *Feitiço da Vila*. As únicas que pude coletar foram retiradas de um aparte de Alex Viany durante o depoimento que Alinor Azevedo concedeu ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 1969:

Eu queria lembrar um episódio, em que nós [Viany refere-se a ele e a Alinor Azevedo] colaboramos. [...] era uma história que você tinha tomado o compromisso de escrever, mas não pôde chegar ao fim. Aí, eu fui obrigado a terminar. Chamava-se *O Feitiço da Vila*. [...] Outra vez, alguém queria fazer uma chanchada de carnaval e nós topamos. Chamava-se *O Cacareco É Nosso*, que não era ruim, era até bem engraçada. Fizemos juntos um roteiro que é realmente bom: *Estouro na Praça*, um musical, que está na minha gaveta.²

Além de *Feitiço da Vila*, *O Cacareco É Nosso* e *Estouro na Praça*, cito três outros projetos conjuntos de Viany e Alinor, anunciados na imprensa ou mencionados

¹ Localizei o argumento de *Feitiço da Vila* e o roteiro de *Estouro na Praça* no Arquivo Alex Viany, que se encontra depositado na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A cópia mimeografada de *Feitiço da Vila* tem 98 páginas e está em péssimo estado de conservação, sendo que falta a página 36. *Estouro na Praça* é um roteiro mimeografado de 51 páginas e vem acompanhado de um “Relatório de Produção n. 1 – Confidencial”, assinado por Alex Viany em 8 de setembro de 1958.

² Alex Viany. *Apud.* AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro: 05 ago 1969. Em relação a *O Cacareco É Nosso*, consegui localizar uma cópia registrada como “Argumento Cinematográfico”, com 48 páginas, no Escritório de Direitos Autorais da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Não houve tempo de incluí-lo nessa pesquisa, pois o processo para a liberação da consulta a esse documento ainda se encontra em andamento.

em correspondências. São eles *Lamparina*, *Paraíso Perdido* e *A Voz do Violão*. Tais títulos revelam as preocupações de Viany e de Alinor em cumprir um determinado “programa”, o mais possível identificado a um cinema “popular-brasileiro” e “realista”. Comentarei rapidamente cada um desses projetos irrealizados antes de passar ao exame de *Feitiço da Vila* e de *Estouro na Praça*.

Um resumo do argumento de *Lamparina* encontra-se numa entrevista de Alex Viany a Fritz Teixeira de Salles.

Um morador do Morro do Livramento tinha uma leitoa que foi criada com todo carinho. Fez-se amiga da vizinhança. Cresceu, transformou-se numa linda porca. Um belo dia foi roubada. Encontrada pelo dono em um terreno, a porca que se chamava *Lamparina* é trazida para casa. O ladrão reclama dizendo que a porca é dele. O caso vai à Delegacia: o delegado pergunta ao dono legítimo qual a prova que ele tem da sua propriedade, uma testemunha, por exemplo.

O homem retruca que tem as testemunhas. O delegado:

– Mande entrar as testemunhas.

– Não posso, são mais de quinhentas pessoas. Não poderiam entrar nesta sala.

E leva o delegado lá fora onde quase toda a população do bairro aguardava o resultado da contenda. E no final, o homem sai vitorioso, com sua porca à frente da multidão.³

O argumento, tal como recomendava Alinor Azevedo em sua coluna “Neo-Realismo Cá de Casa”, era tirado de reportagens de Hélio Rocha e Humberto Teles.⁴ Em maio de 1955, o *Jornal do Cinema* informa que *Lamparina* seria produzido pela Unida Filmes, à época dirigida pelo produtor e distribuidor Mário Falaschi. No elenco anunciam-se Modesto de Souza, Ângela Maria e Roberto Bataglin. O diretor de fotografia seria Ruy Santos.⁵ Em dezembro do mesmo ano, *Jornal do Cinema* faz uma reportagem com Ângela Maria, assinada por Célio Gonçalves, na qual o roteiro de *Lamparina* é novamente mencionado, desta vez projetando-se sua realização para janeiro ou fevereiro de 1956.⁶

³ VIANY, Alex. *Apud.* SALLES, Fritz Teixeira de. “Uma Leitoa no Papel Central de Um Filme Brasileiro”. *Último Dia* (2). S. local: s.data, p. 05. Arquivo Alex Viany. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

⁴ “Um Italiano (Carioca) Prepara Uma Porção de Filmes”. *Jornal do Cinema* (37). Rio de Janeiro: jul 1955.

⁵ “Ronda dos Estúdios”. *Jornal do Cinema* (36). Rio de Janeiro: maio 1955, p. 25.

⁶ GONÇALVES, Célio. “Angela Maria Atriz de Cinema”. *Jornal do Cinema* (38). Rio de Janeiro: dez 1955, p. 30.

Em 1957, Cesare Zavattini foi procurado por Alex Viany para integrar o projeto de uma co-produção ítalo-brasileira intitulada *Paraíso Perdido*, baseado no livro *Colônia Cecília*, de Afonso Schmidt, que naquele ano seria lançado na Itália.

O filme abordaria a experiência de um grupo de anarquistas italianos que, em 1889, fundou uma colônia “livre” no Paraná. O convite a Zavattini foi feito por carta e intermediado por Jorge Amado, amigo pessoal do escritor italiano. Na carta, Viany apresenta Alinor Azevedo como “parceiro na empreitada”, e comenta: “Aqui entre nós, damos a Alinor, veterano dos ‘soggettistas’ brasileiros o apelido carinhoso de Zava”.⁷

Na carta, Viany alonga-se em uma série de considerações a respeito dos diversos caminhos pelos quais a adaptação do livro de Afonso Schmidt poderia seguir. Menciona a organização de uma produtora própria em sociedade com Alinor Azevedo e sugere a Zavattini que ele seja o principal argumentista e roteirista do projeto, ficando Alinor e o próprio Viany como colaboradores, com o segundo assumindo também a direção.⁸

A resposta demorou um ano e quase dois meses para chegar, e nela Zavattini, de forma diplomática, adia o compromisso com os dois brasileiros.⁹ Em fins de 1958, Viany endereça outra carta para Zavattini em que, com menos entusiasmo, avisa que está enviando dois exemplares de *Colônia Cecília* – um em italiano, outro em português – e comenta a satisfação que sentiu ao perceber as afinidades no campo “estético-político” que os aproximavam.¹⁰

Por fim, remeto-me ao caso de *A Voz do Violão*, citado por Arthur Autran como um dos vários projetos de Alex Viany “anunciados pela imprensa, mas nunca produzidos”.¹¹ Um roteiro com o mesmo título, escrito por Alinor Azevedo, foi comentado por Flávio Tambellini em uma coluna sobre cinema, em 1953.¹² Não é possível saber se se trata do mesmo projeto. Mesmo assim, algumas passagens do texto

⁷ Carta de Alex Viany para Cesare Zavattini. Rio de Janeiro: 09 jun 1957 (datil.). Arquivo Alex Viany. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em outro bilhete encaminhado à Alinor, com observações sobre um roteiro escrito por Dias da Costa intitulado *Um Homem no Mundo*, Viany saúda o amigo como “Mestre Zavalinôr”. S.local: s. data (datil.). Arquivo Alex Viany. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

⁸ Carta de Alex Viany para Cesare Zavattini. Rio de Janeiro, cit.

⁹ Carta de Cesare Zavattini a Jorge Amado. Roma: 02 ago 1958 (datil.). Ao fim da carta endereçada para o intermediário e amigo comum Jorge Amado, Zavattini comenta: “Em Karlovy Vary, vi o filme brasileiro *Rio, Zona Norte*. Uma esplêndida idéia, desenvolvida de maneira um pouco sumária. Merecia, apesar disso, uma menção.”

¹⁰ Carta de Alex Viany para Cesare Zavattini. Rio de Janeiro: 11 dez 1958 (datil.). Arquivo Alex Viany. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

¹¹ Cf. AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: Crítico e Historiador*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2003, pp. 83-4.

¹² TAMBELLINI, Flávio. “Cinema”. *Diário da Noite*. São Paulo: 10 out 1953.

de Tambellini valem ser aqui destacadas, pois não só fornecem algumas informações sobre o referido roteiro, como oferecem uma curiosa descrição de alguns traços da personalidade de Alinor Azevedo, na época contratado pelo Departamento de Cenários [Roteiros] da Vera Cruz:

Pessoalmente, Alinor nos parece um temperamento inclinado para o humano de substrato social, interessando-se pela convivência de personagens populares, gente simples, proletários e pequeno-burgueses, com os quais realmente se solidariza, com compreensão e ternura. [...] Em *A Voz do Violão* colidem duas idéias centrais e se não gostamos de uma, pela outra nos fascinamos: o herói posto entre dois mundos distintos – entre o samba como pureza e o samba como negócio, num canto à música popular. Trocamos idéias com Alinor a respeito, e fomos encontrar no cenarista uma receptividade rara à crítica – virtude fundamental e básica. [...] Com essa “segunda linha” nasce o Rio de Janeiro com as contradições profundas de sua paisagem humana, social e até mesmo física: “o morro” e a “cidade”. [...] Sublinhemos ainda [...] a grande importância do conhecimento, pelo cenarista, da realidade que vai transpor para o cinema. Carioca, familiar a todos os ambientes que deu à história, Alinor movimenta-se com desembaraço, dá a cor da autenticidade às suas personagens, trazendo-as diretamente para a nossa sensibilidade.¹³

Lamparina, *Paraíso Perdido* e *A Voz do Violão* apontam para tendências que, em ocasiões diversas, Alex Viany e Alinor Azevedo buscaram identificar como válidas para um cinema brasileiro “ideal”. Se a comédia de costumes e o “neo-realismo cá de casa” estão presentes no episódio de *Lamparina*, a aproximação com um dos principais artífices da escola neo-realista italiana, o roteirista Cesare Zavattini, será efetivamente tentada, com o objetivo de realizar *Paraíso Perdido*, um filme dramático sobre uma colônia anarquista. O gênero musical não é esquecido: a julgar pelos comentários de Flávio Tambellini, *A Voz do Violão* conjuga o samba e o morro, afastando-se das fórmulas típicas da chanchada e buscando a “autenticidade” dos personagens e dos cenários.

No argumento de *Feitiço da Vila* (1954) e no roteiro de *Estouro na Praça* (1957), Alex Viany e Alinor Azevedo buscaram conciliar as suas idéias de teor crítico

¹³ TAMBELLINI, Flávio. “Cinema”, cit.

com uma estratégia comercial que pudesse interessar a futuros produtores e ao público cativo das chanchadas. Tanto em um quanto em outro caso, podemos constatar o mesmo tipo de proposta: usar o gênero da comédia musical para realizar um discurso sobre a produção artística no Brasil.

Para que possamos examinar com maior clareza tal proposta, farei os resumos dos enredos de *Feitiço da Vila* e de *Estouro na Praça*.

IX.2. RESUMO DA HISTÓRIA DE FEITIÇO DA VILA (1954)

O “tratamento definitivo” do argumento de *Feitiço da Vila* abre com um “prólogo” documental intitulado “Noel Rosa”. De acordo com a nota explicativa dos autores, o prólogo tenta dar conta de “uma avaliação de Noel Rosa em sua contribuição à poética popular do Brasil, e particularmente do Rio de Janeiro”, ao mesmo tempo em que se busca preparar o espectador para a “atmosfera da história” que será narrada. Não há indicações das imagens, que deverão acompanhar a locução *over*. O texto da locução, sim, está inteiramente escrito, dentro do “estilo documental” característico dos anos 1950.¹⁴

O prólogo acima comentado é muito significativo. Nele se busca construir uma identificação entre Noel Rosa e um Rio de Janeiro de um passado mais *autêntico*, que estaria passando por um processo de descaracterização. Aponta-se a necessidade de se resgatar a figura e a obra do compositor para as novas gerações – incluindo aí o próprio público espectador do filme – pois suas músicas falam de “fatos reais”, de “pessoas vivas”, e por isso estão “destinadas a sobreviver”.¹⁵ A intenção não é apenas a de reafirmar a obra de Noel Rosa para o espectador, mas também a de explicitar a identificação entre os argumentistas e o compositor: para Alinor Azevedo e Alex Viany interessava falar de “fatos reais” e de “pessoas vivas”. O “realismo” já estaria, então, presente de forma virtual na música de Noel Rosa.¹⁶

¹⁴ AZEVEDO, Alinor & VIANY, Alex. *Feitiço da Vila*. Argumento. Rio de Janeiro: maio-jul 1954 (mimeo.), p. 01. A expressão “estilo documental” é usada pelos autores.

¹⁵ AZEVEDO, Alinor & VIANY, Alex. *Feitiço da Vila*, cit., pp. 03-4.

¹⁶ Lembro aqui que em *Introdução ao Cinema Brasileiro*, Noel Rosa será aquele que apontará o “rumo” de um “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro”. Cf. VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959, p. 99-100.

O protagonista de *Feitiço da Vila* é Antônio Barroso, um jovem pianista que mora em Vila Isabel, numa pensão, e que vive de expedientes. Trabalha esporadicamente em uma gravadora, a Discos Cariocas, para a qual faz alguns arranjos de orquestra, aceitando biscates nas horas vagas. Um desses biscates é tocar piano na boate Choupana para fregueses melancólicos e entediados. Seu sonho é ser compositor de sambas ou um arranjador reconhecido. Um dos melhores amigos de Antônio é Juca, um cozinheiro que trabalha no teatro de Sandro Martel. Este, por sua vez, é um empresário teatral inescrupuloso e ríspido, que visa apenas o lucro em seus *shows*.

Dois revistógrafos sem talento algum, Alfonso Raposo e Fernão José, contratados de Sandro Martel, vivem tendo idéias fracassadas para os espetáculos de teatro de revista. Todas as idéias da dupla são rechaçadas por Sandro, que quer sempre algo mais moderno, se possível com coloração estrangeira, americanizada. A última revista feita pela dupla é um inteiro engodo e evidencia a decadência do teatro de Sandro. A “Seqüência 2” do argumento descreve o “espetáculo” com tintas caricaturais:

Metidas em fantasias que misturam motivos mexicanos, argentinos, gaúchos e cascadorenses, patéticas veteranas de carnes flácidas e moças amadurecidas à força (como abacates que amolecem às apalpadelas) irrompem pelo palco, quase tropeçando em monturos de inexperiência, e cercam o tenorino.

Felizmente, a parca resistência do “corpo de baile” não é explorada além de seus limitadíssimos limites. Dentro em pouco, a apoteose termina, com o tenorino num apoteótico agudo.

Cai o pano.

Poucas palmas ecoam, sinistramente, pelo teatro.¹⁷

Após o término do *show*, Sandro Martel, enfurecido, resolve dispensar quase toda a sua equipe, menos a dupla responsável pelo fracasso, Raposo & José. Os dois são chamados ao escritório do empresário, onde são devidamente humilhados e intimados a voltarem com alguma idéia que pudesse salvar o caixa do teatro.

Sabendo que Sandro passa por um momento de “maré baixa”, Juca resolve incentivar seu amigo Antônio a apresentar uma revista ao irascível empresário. Sugere que ele faça algo a partir das músicas de Noel Rosa, idéia há muito acalentada pelo

¹⁷ AZEVEDO, Alinor & VIANY, Alex. *Feitiço da Vila*, cit., p. 06.

pianista. Na pensão, já amanhecendo, Juca procura convencer o rapaz, ainda relutante – afinal, seria muito difícil convencer alguém a investir em um desconhecido. Mas Juca insiste e de tanto falar, Antônio sonha com um número musical em que Noel Rosa aprende as primeiras letras na escola.

Outros personagens secundários vão surgindo na trama: Maria da Glória, moça simples do interior que quer ser bailarina e começa a namorar Pedro, afilhado de Juca. Madalena, uma secretária que quer vencer como vedete de teatro de revista. Norma, vendedora em uma loja de discos, que pretende ser cantora e vive sendo assediada por Seu Oswaldo, o gerente impertinente. Todos esses personagens, mais o pianista Antônio Barroso, ou melhor, Tony Barrows, como ele prefere assinar pensando assim fazer mais sucesso, encontram-se no teatro de Sandro Martel para fazer testes para um próximo espetáculo.¹⁸

Casualmente, Tony e Norma apresentam juntos, no teste, uma música de Noel Rosa, ele no piano e ela como cantora. Os dois jovens sentem-se mutuamente atraídos. A apresentação é boa, mas Sandro não gosta, pois considera Noel antiquado. Tem início um bate-boca entre Sandro e Tony, com o segundo defendendo a atualidade e a consistência da obra do poeta de Vila Isabel. Raposo & José, os dois revistógrafos sem talento, assistem a tudo. Percebendo a presença dos dois, Sandro lança um desafio a Tony: se ele trouxesse uma boa revista com músicas de Noel Rosa, aceitaria montá-la. Raposo & José se entreolham e se apressam em elaborar a *súbita inspiração*.

Exultante, Tony Barrows anuncia a oportunidade na Discos Carioca, onde trabalha. Um funcionário da gravadora, Arlindo Lacerda, cresce o olho. Lacerda é assim descrito por Viany e Alinor: “[...] funcionário boa-vida, tipo de malandroco, que usa calça de boca fina, bigode igualmente fino – e é compositor sem saber música”.¹⁹

Norma e Tony namoram. Ela encanta o rapaz com seu jeito decidido e objetivo de resolver questões pessoais e afetivas. É Norma, praticamente, quem toma a iniciativa e resolve iniciar o namoro. E Tony, com naturalidade, conta todas as idéias que tem para a namorada.

As idéias de Tony para a revista sobre Noel Rosa nos são apresentadas através dos números musicais, que se espalham ao longo da narrativa. As cenas que se passam

¹⁸ O pseudônimo Tony Barrows é especialmente saboroso se pensarmos no nome de um dos autores do argumento, Alex Viany – ou melhor, Almiro Viviani Fialho.

¹⁹ AZEVEDO, Alinor & VIANY, Alex. *Feitiço da Vila*, cit., p. 43.

na Discos Carioca, por exemplo, suscitam três números, em momentos diferentes do argumento: a partir de uma conversa com Braguinha, diretor artístico da gravadora, surge o número musical com o Bando dos Tangarás na Rádio Cajuti; quando Tony encontra-se com Elisete Cardoso e Black-Out, os dois cantores, entusiasmados com a idéia do pianista, cantam músicas de Noel; em outra conversa com Braguinha, Ary Barroso surge e, ao piano, executa uma música que compôs com Noel Rosa sobre o bairro da Penha. Tais números evoluem do *naturalismo* para a *estilização* cenográfica e teatral comum ao filme musical.

Ao longo da narrativa, os dois revistógrafos recebem por telefone informações sobre os números musicais criados por Tony. Não sabemos ainda quem é o informante, mas a montagem das seqüências nos induz a pensar que pode ser Norma, sua namorada-confidente.²⁰

Alfonso Raposo e Fernão José são mais rápidos do que Tony e logo apresentam a Sandro o musical com as idéias roubadas do jovem pianista. Ironizando a “inspiração” da dupla de revistógrafos, Sandro resolve montar o espetáculo, pois afinal o roteiro estava de fato muito bom.

Quando Tony surge no escritório de Sandro com sua revista concluída, dentro do prazo previsto, é friamente dispensado por Sandro Martel. Humilhado, Tony se retira. Em reunião com Alfonso Raposo e Fernão José, Sandro se lembra de Norma, “aquela menina que fez o teste de voz”, como intérprete ideal para a cena de abertura da revista. Ela é então chamada a uma reunião e recebe o convite para ingressar no espetáculo. Norma hesita, sugere que Tony Barrows seja também contratado como pianista. Sandro recusa e convence Norma a aceitar a sua proposta.

Caminhando pela rua, Tony vê Norma entrando no carro de Sandro Martel, escoltada pelos dois revistógrafos. Sentindo-se traído, o compositor entra em depressão. E quando seu amigo Juca resolve contar como andam os ensaios, Tony é tomado por uma súbita revolta: trata-se da mesma revista que ele escreveu, com todas as piadas, inclusive a ordem das músicas. Já não resta nenhuma dúvida de que se trata de um plágio vergonhoso. Tony então junta as peças do quebra-cabeça e passa a desconfiar de Norma, mas Juca insiste em que ela não poderia ter feito isso, prometendo desvendar o caso.

²⁰ Veremos adiante como essa montagem será desenvolvida no argumento.

No teatro, Juca afinal surpreende e desmascara o verdadeiro informante, que vem a ser Arlindo Lacerda, o mesmo “funcionário boa-vida” que já conhecíamos da Discos Carioca. Na estréia da revista, tudo se resolve: enquanto Elisete Cardoso canta “Feitiço da Vila”, Juca, ajudado por Braguinha, denuncia Arlindo Lacerda e a dupla Raposo & José para o enfurecido Sandro Martel. No palco, os dois revistógrafos são forçados por Juca a anunciar o verdadeiro autor do espetáculo, o pianista Tony Barrows. O número final é uma “apoteose”²¹, em que participam Sílvio Caldas, Elisete Cardoso, Black-Out e Norma. Tony Barrows é devidamente reconhecido e aclamado pelo público e pode voltar a ser chamado, desta vez com orgulho, de Antônio Barroso.

IX.3. RESUMO DA HISTÓRIA DE *ESTOURO NA PRAÇA* (1957)

Cosme de Araújo e Damião Ferreira são os heróis do roteiro de *Estouro na Praça*, irmãos de criação e parceiros de música. Cosme é pianista, maestro e arranjador, e Damião é letrista. Apesar de comporem diversos sambas juntos, nenhum dos dois trabalha profissionalmente com música. Cosme trabalha numa loja de música, “suando por todos os poros para empurrar mais sambas e menos tangos e boleros”, segundo as próprias palavras do personagem.²² Damião, por sua vez, é um relapso ascensorista num prédio comercial do centro do Rio. Os dois irmãos moram na casa do pai em Cascadura, subúrbio carioca.²³ O velho Eugênio Ferreira criou os dois filhos com amor e dedicação, tendo como única forma de sustento a música. Virtuoso, Eugênio toca mais de sete instrumentos com igual perfeição.

Cosme e Damião têm um sonho: gravar seus sambas e vê-los tocados no rádio. Eugênio lhes dá apoio neste projeto, embora não possa fazer mais do que incentivá-los, já que não tem qualquer contato no mundo comercial da música, apenas um extraordinário talento para tocar. Há, porém, uma esperança para os dois irmãos: Iracema Cardoso, amiga de infância de Cascadura. Ela agora está no estrelato como cantora de rádio. Damião, que nutre uma paixão não de todo correspondida por Iracema,

²¹ Termo usado pelos autores. Cf. AZEVEDO, Alinor & VIANY, Alex. *Feitiço da Vila*, cit., p. 97.

²² VIANY, Alex & AZEVEDO, Alex. *Estouro na Praça*. Roteiro. Rio de Janeiro: mar 1957 (mimeo.), p. 17.

²³ Cascadura é o bairro em que Alex Viany se criou.

procura manter contato com ela, mas os compromissos da agora estrela do rádio terminam por criar uma barreira entre os dois.

Há também um outro obstáculo para Cosme e Damião: Iracema vem sendo *gerenciada* por Wilson Ribeiro, um ex-bicheiro cercado de capangas, espécie de *gangster* do mundo musical, desses que compram parcerias de samba, fazem o jogo das gravadoras e das rádios e não hesitam em usar da violência e da contravenção para alcançar seus objetivos.

Cosme vai acabar se apaixonando por Lina Real, uma jovem inocente e encantadora que tenta seguidas vezes vencer um concurso de calouros – “A Hora da Guilhotina” – comandado pelo animador de auditório Pereira de Souza, mas é sempre “guilhotinada” por não conseguir, por puro nervosismo, emitir qualquer som na hora de cantar. Lina é filha de Pérola Real, veterana radiatriz de uma novela de sucesso. Pérola acompanha as aflições da filha sem se fazer notar, e Lina, por sua vez, procura esconder da mãe seu desejo de virar cantora.

Depois de algumas tentativas, Cosme e Damião conseguem furar o bloqueio e fechar um acordo de gravação de um samba, a ser cantado por Iracema e produzido por seu agente Wilson Ribeiro. Durante a gravação, porém, os dois irmãos ficam indignados com o tratamento musical dado por Wilson ao que seria originalmente um samba autêntico. Ao invés disso, Iracema canta uma espécie de “sambop”, cheio de notas dissonantes num arranjo americanizado. Furiosos, Cosme e Damião invadem o estúdio, desencadeando grande confusão. A partir daí, já não é mais possível qualquer tipo de acordo entre Wilson e os dois irmãos.

Mas é durante o grande concurso para eleger a Rainha do Samba que a guerra entre Wilson e a dupla de compositores se intensifica e se radicaliza. A candidata natural de Wilson é Iracema. Incentivada por Cosme e Damião, pelo velho Eugênio e até mesmo por sua mãe, Pérola Real, Lina acaba se convencendo a ser a outra candidata. Para tanto, deverá ser lançada no concurso de calouros de Pereira de Souza.

Ocorre a Cosme e a Damião uma idéia inovadora: ao invés de dependerem da orquestra da própria rádio, eles se apresentariam como um conjunto, formado por músicos próprios, tendo como cantora-estrela a própria Lina e como tema musical a ser defendido uma composição dos dois irmãos. Entusiasmados, Cosme e Damião formam um conjunto de sete músicos – em referência aos sete instrumentos que o velho Eugênio sabe tocar – , todos recrutados nos subúrbios e no centro da cidade, em seus respectivos

“empregos oficiais”: Luizinho, trombonista do Corpo de Bombeiros; Nozinho, saxofonista e sapateiro; Falaschi, um homenzinho que carrega seu imenso contra-baixo pela cidade; Miguel Dedo-de-Ouro, bandolinista pontual, “apesar de trabalhar na Central do Brasil”; e Zé Pagode, baterista e metalúrgico. O grupo se apresenta no programa de Pereira de Souza e é um sucesso. A candidatura de Lina emplaca, ameaçando os planos de Wilson Ribeiro.

Nessa altura, a caracterização de Wilson como um *gangster* é inteiramente assumida. Iracema, por sua vez, revolta-se com o nível cada vez mais baixo das músicas que é obrigada a cantar e rompe com seu agente, bandeando-se para o grupo de Cosme e Damião e transferindo todos os seus votos para a novata Lina. Enquanto isso, Candinho de Azevedo, um dos asseclas de Wilson Ribeiro, faz jogo duplo e começa a angariar votos para Lina, até que é descoberto e expulso do bando. Como último recurso, o exibicheiro acaba contratando Sofia Thompson, uma alpinista social que aceita fazer o jogo de Wilson e se candidata no lugar de Iracema.

Aproxima-se a noite do concurso, no qual as duas candidatas deverão se apresentar, e Wilson Ribeiro parte para sua última cartada: com a ajuda de Madame Bazin, uma falsa francesa, seqüestra Lina a fim de evitar que ela chegue a tempo para a apresentação, transferindo automaticamente o prêmio para a segunda colocada, Sofia Thompson. O grupo de Cosme e Damião é informado da tramóia e decide agir. O concurso se inicia e, para ganhar tempo, o velho Eugênio faz uma apresentação de berimbau que dura o tempo necessário para que tudo se arranje: numa montagem paralela, vemos o grupo de Cosme e Damião enfrentar Wilson e seu bando, salvando Lina do seqüestro, enquanto, no palco do teatro, Eugênio, com apenas um berimbau, usa todo o seu talento de musicista para prender a atenção da platéia inquieta, que já começa a vaiar e a pedir as candidatas.

A ação se desenvolve como numa espécie de híbrido de Griffith, Irmãos Marx e Watson Macedo: o grupo de Cosme e Damião, após uma pancadaria cômica, vence Wilson e seus asseclas; a polícia irrompe no local para assegurar a normalidade; Lina, Cosme, Damião e os amigos partem num caminhão para a rádio; chegam a tempo de salvar o velho Eugênio, que até então mantinha-se bravamente no palco com seu berimbau; nesse interim, Iracema briga com Sofia Thompson e esta é nocauteada; Lina e seus amigos conseguem, enfim, se apresentar.

O número final chama-se justamente “Estouro na Praça” e é uma espécie de painel musical sobre a história do samba e suas variações: os cenários e os bailados

reproduzem, sucessivamente, uma Aldeia Africana, um Navio Negreiro, um Terreiro no Brasil, o Batuque, o Lundu, a Polca, a Habanera-Polca Lundu, o Tango Brasileiro, o Maxixe, a Praça Onze e a Pavuna. A percussão vai mostrando a evolução da batida do samba. O número – e o roteiro – termina num “ambiente” de escola de samba, onde o “ritmo é frenético e as evoluções dos bailarinos embriagadoras”.²⁴

IX.4. UM CINEMA CLÁSSICO-NARRATIVO

No argumento de *Feitiço da Vila* (1954) e no roteiro de *Estouro na Praça* (1957), Alinor Azevedo e Alex Viany propõem a realização de dois filmes de gênero – duas comédias musicais – estruturadas segundo o cinema clássico-narrativo.²⁵

Os dois projetos ajustam-se ao modelo clássico-narrativo não apenas porque procuram seguir as convenções genéricas e os padrões de narração característicos, mas também porque, nesse percurso, adotam mecanismos de *diferenciação* no interior da narrativa, isto é, tornam visíveis ao leitor/espectador as convenções do gênero, chamando a atenção para os recursos narrativos e para a sua utilização aplicada a um discurso crítico. *Feitiço da Vila* e *Estouro na Praça* não pretendem *subverter* a comédia musical, mas trabalhar com as suas potencialidades para realizar um discurso sobre o tema da criação artística no Brasil, tomando como objeto principal a música popular.

Alex Viany e Alinor Azevedo preocupam-se sobretudo em discutir e em propor reelaborações na forma como a comédia musical vinha sendo realizada *no cinema brasileiro*. Por exemplo: a atenção dos autores dirige-se à construção de uma *trama* que pudesse integrar os números musicais à *história*, reforçando os laços entre as cenas de ação musical e não-musical.²⁶

²⁴ VIANY, Alex & AZEVEDO, Alex. *Estouro na Praça*, cit., p. 51.

²⁵ Para um estudo dos parâmetros narrativos do cinema clássico em Hollywood, cf. BORDWELL, David. “El Estilo Clásico de Hollywood, 1917-1960”. In: BORDWELL, David, STAIGER, Janet & THOMPSON, Kristin. *El Cine Clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 1997. Cf. também BORDWELL, David. “O Cinema Clássico Hollywoodiano: Normas e Princípios Narrativos”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e Narratividade Ficcional*. (Vol. II). São Paulo: Senac, 2005, pp. 277-301.

²⁶ As chanchadas já apresentavam esses laços entre o fio narrativo e os números musicais. Nos anos 1950, contudo, a percepção corrente era a de que a narrativa “suspendia-se” para que os números musicais pudessem entrar (o tão criticado *pára-pra-cantar*). Isso explica a preocupação de Alinor e Viany em reforçar para o leitor/espectador os nexos causais entre as cenas musicais e não-musicais, operação já presente em 1954, no argumento de *Feitiço da Vila*, e melhor elaborada três anos depois, no roteiro de *Estouro na Praça*.

Um dos aspectos mais significativos de *Feitiço da Vila* e de *Estouro na Praça* é a consciência de que a *montagem* é uma das principais armas na proposição dessa nova abordagem da trama. Dentro dos limites de uma comédia musical, a montagem como reforço do nexos causal possibilita aumentar o efeito de realismo e, ao mesmo tempo, permite retrabalhar as convenções do gênero.

Meu objetivo é examinar os procedimentos de montagem como elementos de diferenciação presentes nas tramas de *Feitiço da Vila* e de *Estouro na Praça*. Nesse percurso, interessa analisar como, nos dois projetos, os autores constroem a vitória final dos *heróis positivos*, dentro da concretização de um discurso crítico sobre o tema da criação artística no Brasil.

IX.5. A MONTAGEM PREVISTA NO ARGUMENTO DE FEITIÇO DA VILA (1954)

Feitiço da Vila apresenta um protagonista, Antônio Barroso, cujo nome artístico é Tony Barrows. Ele tem um sonho: ser reconhecido como compositor e arranjador. Também pretende conquistar um objetivo: ver montada sua revista musical sobre Noel Rosa. Para tanto, conta com um grande amigo, o cozinheiro Juca, ao lado de quem Tony enfrentará três inimigos, Arlindo Lacerda e a dupla de revistógrafos Alfonso Raposo & Fernão José. Tony precisará, ainda, vencer a resistência do empresário Sandro Martel, o intratável patrão da dupla de revistógrafos. Uma sub-trama amorosa delinea-se quando Tony conhece Norma, uma jovem vendedora de uma loja de discos que quer se tornar cantora.

O problema central a ser resolvido por Tony e por Juca é o plágio de que o primeiro vai ser vítima, o que o fará perder a oportunidade de ter sua revista montada por Sandro Martel. Quando Tony tem sua idéia roubada por Raposo & José, há um mal-entendido: o jovem compositor pensa que Norma, sua namorada, foi a informante. Um momento de crise abarca, ao mesmo tempo, a trama principal (o roubo da revista) e a sub-trama (o namoro de Tony e Norma).

Desconfiando que Arlindo Lacerda é o verdadeiro informante, Juca o surpreende e o força a confessar. A noite de estréia da revista musical sobre Noel Rosa finalmente chega. Antes que a revista termine, os plagiários Raposo & José, já devidamente desmascarados por Juca, são obrigados a subir ao palco e a apresentar o verdadeiro autor da revista: Tony Barrows, ou melhor, Antônio Barroso.

O resumo acima corresponde, em linhas bastante gerais, aos três momentos-chave na estrutura de um drama clássico: o ato de *apresentação*, em que o espectador toma contato com o ambiente em que se passa a história, com os personagens centrais e secundários e com o esboço do problema central a ser resolvido pelo protagonista; o ato de *confrontação*, no qual o protagonista enfrenta os obstáculos que existem entre ele e o seu objetivo; e, finalmente, o ato de *resolução* dos conflitos e de restauração da ordem anteriormente perturbada.

Embora sigam o drama clássico, Alinor e Viany lançam mão de recursos de diferenciação na narrativa, que os permitem trabalhar de forma *distanciada* e *crítica* com os padrões clássicos-narrativos.

Examinaremos em seguida alguns trechos do argumento de *Feitiço da Vila* em que a *previsão da montagem* atua sobre a nossa percepção da história por meio de efeitos de diferenciação na narrativa. Veremos como Alinor Azevedo e Alex Viany, criando na construção da trama um efeito de reconhecimento-distanciamento e um jogo de revelação-ocultação de informações, vão jogar conscientemente com o repertório do leitor/espectador acostumado aos padrões narrativos do cinema clássico hollywoodiano.²⁷

IX.5.1. O prólogo de *Feitiço da Vila*

O prólogo documental que abre o argumento de *Feitiço da Vila* nos interessa por significar, no conjunto do texto, o momento em que mais claramente Alinor Azevedo e Alex Viany chamam a atenção do leitor/espectador para a narração. Trata-se da previsão de um *filme dentro do filme*, ou melhor, de um documentário de curta-metragem acoplado ao longa de ficção.

Sendo *Feitiço da Vila* uma comédia musical, a inclusão desse prólogo reforça um certo distanciamento entre o leitor/espectador e o espetáculo. O texto da narração *over* do locutor não sugere uma paródia ao estilo documental, antes o respeita em seu tom apropriado. O prólogo tampouco é ironizado pelos autores: ao contrário, ele está ali para melhor introduzir o leitor/espectador no universo de Noel Rosa, o autor das músicas que serão apresentadas pelo filme.

²⁷ Os números musicais serão analisados mais adiante, razão pela qual não me deterei neles nesse momento.

Para delinear com maior nitidez a diferença entre o prólogo e o longa propriamente dito, o primeiro possui um título: “Noel Rosa”. Mas não se trata de uma peça desvinculada; a última frase da narração *over* do prólogo remete o espectador ao filme musical que irá assistir: “Muitas versões correm sobre os motivos que trouxeram a ressurreição de suas músicas [das músicas de Noel]. Ninguém há de nos culpar se também contarmos uma”.²⁸ Ao fim do prólogo, há a indicação técnica de um *escurecimento*. O passo seguinte é o desenrolar dos letreiros de apresentação de *Feitiço da Vila*, a marcar o encerramento do curta e o início do longa.

A frase final do prólogo é significativa e nos leva a indagar quem é o “nós” oculto ao qual o locutor se refere. Certamente não é ele, o locutor, nem se trata de um personagem que narra um acontecimento em *flash-back* (a narração é neutra e refere-se a Noel em terceira pessoa). Só pode tratar-se então de quem escreveu o texto. O prólogo não é claro quanto a isso, mas a conclusão a que o leitor/espectador logo chega é que o “nós” da frase final são os próprios autores, Alinor Azevedo e Alex Viany.

Em relação às chanchadas produzidas no Brasil durante os anos 1950, o prólogo de *Feitiço da Vila* propõe algumas diferenciações importantes. Em 1954, Viany e Alinor preocupam-se em demarcar uma linha bastante clara entre os autores que se dirigem diretamente ao leitor/espectador e a narração ficcional que vem logo a seguir. Tal demarcação age sobre as convenções das chanchadas, deslocando *Feitiço da Vila* de um contexto unicamente voltado à celebração dos ídolos do rádio. O que Viany e Alinor pretendem realçar é a figura do *compositor*.

Para que o leitor/espectador *reconheça* os autores – tanto os argumentistas quanto o compositor – busca-se a *diferenciação* na linguagem. Por isso a opção pelo recorte documental serve tão bem às intenções de Viany e de Alinor. Mas embora sublinhe a diferenciação, o prólogo se mantém coerente com as normas do filme clássico-narrativo.²⁹

²⁸ AZEVEDO, Alinor & VIANY, Alex. *Feitiço da Vila*, cit., p. 04.

²⁹ Como se trata da abertura do argumento, a narração pode se dar de forma mais aberta para o espectador, pois, conforme David Bordwell: “A abertura e o final do filme [clássico-narrativo] são caracteristicamente as passagens mais oniscientes, autoconscientes e comunicativas. A seqüência de abertura com os créditos e os planos iniciais em geral exibem traços de narração aberta. Porém, uma vez iniciada a ação, a narração torna-se mais velada, permitindo que os personagens em sua interação assumam o controle da transmissão de informações”. BORDWEL, David. “O Cinema Clássico Hollywoodiano: Normas e Princípios Narrativos”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Op. cit.*, p. 285.

IX.5.2. O encadeamento das seqüências: *revelação-ocultação* de informações

Encarando o argumento como uma *previsão da montagem*, Alinor Azevedo e Alex Viany preocupam-se em proceder com o leitor como se este fosse um espectador diante da tela de cinema. Seguindo os padrões do cinema clássico-narrativo, as informações são reveladas e ocultadas de acordo com a sua funcionalidade para a trama: quando é necessário avançá-la, as informações são passadas ao leitor/espectador; quando é necessário criar o *suspense*, as informações são retidas.

Em *Feitiço da Vila* a própria redação do argumento compreende este tipo de procedimento. Como não há indicações técnicas a respeito de escala de planos e de movimentos de câmera, Alinor e Viany sugerem tais artifícios pela própria construção dos períodos e dos parágrafos. Vejamos um exemplo simples, extraído da “Seqüência 44”:

Timidamente, a mão fechada ataca a porta. De dentro, a voz de Sandro diz: “Entre!”

A mão se abaixa, suspende uma maleta. A outra mão pega a maçaneta, torcendo-a. Abre-se a porta. Sandro levanta os olhos: é evidente que não reconhece o recém-chegado. Mas este avança para a mesa a que está sentado o empresário.

– Eis aqui! – diz, triunfante, jogando sobre a mesa uma pasta de papéis.

É Tony, que sorri.³⁰

Neste curto trecho do argumento é possível imaginar as indicações de uma decupagem clássica baseada no mecanismo de *revelação-ocultação* de informações: a mão que bate “timidamente” à porta do escritório de Sandro pertence a Tony Barrows, mas nós só ficamos sabendo disso ao final.³¹

A forma como Alinor e Viany conduzem a descrição da ação nos sugere o uso do *primeiro plano* para revelar apenas parte do corpo de Tony, ocultando assim seu rosto. Com isso, a atenção do leitor/espectador é canalizada para Sandro: que reação ele terá diante da visita?

³⁰ AZEVEDO, Alinor & VIANY, Alex. *Feitiço da Vila*, cit., p. 70.

³¹ A lógica desse trecho reproduz, em escala mínima, toda a lógica da trama, baseada na dificuldade que Tony sente em ser *reconhecido* (como compositor, como músico). Diegeticamente, Tony só será revelado à platéia do teatro de Sandro Martel, ao final. A reiteração do sistema dramático nos segmentos fechados de um filme clássico (planos, cenas, seqüências, atos) também faz parte do modelo canônico cristalizado por Hollywood.

Dentro das diversas variantes possibilitadas pela linguagem clássica, a ação que selecionamos acima poderia ser contada em, por exemplo, três planos e três movimentos de câmera:

1) *primeiro plano* de mão que bate na porta e se abaixa para pegar a maleta (câmera corrige para acompanhá-la); ao erguer-se (a câmera novamente corrige, acompanhando-a), podemos ver a outra mão que torce a maçaneta da porta. Ela se abre.

– *corta para* –

2) *plano de conjunto* do escritório de Sandro. *Travelling-in* até um *plano médio* do empresário, sentado à sua mesa. Ele ergue o olhar. Entra em quadro o braço do recém-chegado, que joga a pasta na mesa de Sandro.

– *corta para* –

3) Tony. Em *plano médio*, o pianista olha sorridente para Sandro.

Examinaremos outro exemplo do jogo de revelação-ocultação de informações, dessa vez em escala mais ampla: quatro seqüências que ligam os personagens Tony e Norma a Raposo & José. O que interessa observar são os significados que o encadeamento de uma seqüência a outra podem suscitar no leitor/espectador. O primeiro encadeamento liga as seqüências 30-31; o segundo, liga as seqüências 37-38.³²

Primeiro encadeamento (seqüências 30-31):

A “Seqüência 30” mostra Tony e Norma conversando num restaurante. Já namoram, e ele conta para ela “dois ou três números novos” que ele criou para a revista. Tony a convida para ir ao cinema, ela aceita, mas diz que precisa “avisar o pessoal lá em casa”. Norma então afasta-se para o telefone, enquanto observamos Tony, que acerta a conta com o garçom.

Corta para a “Seqüência 31”, cuja ação se passa no escritório de Alfonso Raposo. Ele atende o telefone e começa a anotar as informações sobre “dois números novos” para a revista sobre Noel Rosa. Desligando o telefone, Raposo volta-se para Fernão José, esfregando as mãos: “Agora, vamos ao trabalho, que inspiração não falta”.
Escurecimento.

³² AZEVEDO, Alinor & VIANY, Alex. *Feitiço da Vila*, cit., pp. 53-5 e 62-3.

Segundo encadeamento (seqüências 37-38):

A “Seqüência 37” também se passa num restaurante. Tony e Norma acabam de almoçar e ele se mostra cada vez mais entusiasmado com a sua revista. Tony acaba de contar mais um número que ele criou. Norma fala de um determinado “número do botequim”. Tony conta sua idéia para o final da revista e diz que faltam apenas “dois números” para completar o roteiro. Ela então olha no relógio e diz que precisa telefonar ao gerente da loja em que trabalha. Novamente, enquanto ficamos com Tony, que acerta com o garçom, Norma ao fundo fala ao telefone.

Corta para a “Seqüência 38”. Fernão José já está ao telefone: “Sim, estou escutando... Tá bem, já peguei tudo sobre o número do botequim... Agora, trate de arranjar os pormenores dos outros dois.”

Os dois blocos seqüenciais (30-31 e 37-38) reiteram o mesmo tipo de ligação entre as ações finais e iniciais de cada uma das cenas: Norma ao telefone do restaurante – Raposo & José ao telefone do escritório. Alinor Azevedo e Alex Viany jogam com o fato de que a narração clássica apóia-se sobretudo na interação dos personagens. O leitor/espectador logo formula as hipóteses: Norma estaria ligando para Raposo & José? Qual o interesse que a jovem teria em trair Tony? Seria ela capaz disso?

O objetivo de Alinor e Viany não é apenas criar *suspense*, mas também evidenciar o artifício da construção narrativa convencional, apontando para o seu caráter ambíguo. O que me leva a afirmar isso é a “Seqüência 52”, na qual Juca critica Tony por desconfiar de Norma. O cozinheiro diz o seguinte para Tony:

– Você até parece esses mocinhos bocós de Hollywood! Aparece um pinta-brava, até fantasiado de bandido, e o gajo vai logo caindo na conversa dele. Ninguém é capaz de convencer o bocó de que o pinta-brava é mesmo pinta-brava. Mas basta a mocinha tossir de mau jeito para ele pensar que é uma traidora.³³

A referência de Juca à Hollywood atesta que *Feitiço da Vila* foi escrito como uma espécie de resposta aos clichês do cinema corrente – estrangeiro ou brasileiro –, ao qual Viany e Alinor buscavam escapar. Ainda assim, a denúncia do caráter manipulador da linguagem cinematográfica convencional se dá no campo das soluções típicas do

³³ AZEVEDO, Alinor & VIANY, Alex. *Feitiço da Vila*, cit., pp. 86-7.

cinema clássico-narrativo, o que faz com que os argumentistas reforcem os efeitos que pretendem desnudar ao leitor/espectador. A partir da manipulação da montagem prevista no argumento, Alinor Azevedo e Alex Viany pretendem chamar a atenção do leitor/espectador para o *caráter equívoco* do cinema convencional hollywoodiano – e novamente o fazem com as mesmas armas fornecidas por esse mesmo cinema que criticam.

IX.6. A MONTAGEM PREVISTA NO ROTEIRO DE *ESTOURO NA PRAÇA* (1957)

A história de *Estouro na Praça* também pode ser resumida dentro dos parâmetros do drama clássico: *apresentação, desenvolvimento e resolução*.

Cosme e Damião têm a ambição de serem reconhecidos como músicos e compositores. O velho Eugênio, que os criou, os ajuda em seus projetos. A sub-trama amorosa une Damião à estrela de rádio Iracema Cardoso. Cosme, por sua vez, apaixona-se por Lina Real. Iracema é agenciada por Wilson Ribeiro, o vilão.

Cosme, Damião e Lina vão se unir em torno de dois objetivos: apresentarem-se num programa de auditório e ganharem o concurso de Rainha do Samba. Wilson Ribeiro será o principal obstáculo. O primeiro objetivo é alcançado: Lina apresenta-se no programa e é um sucesso. Com isso, lança sua candidatura à Rainha do Samba. À medida em que se aproxima o concurso, as rivalidades se acirram entre os grupos de Cosme e Damião e de Wilson Ribeiro. Lina é seqüestrada.

A noite do concurso enfim chega. Lina está desaparecida. Cosme e Damião precisam encontrá-la a tempo para que ela se apresente. Final em montagem paralela: o velho Eugênio entretém a platéia com seu berimbau, ganhando tempo; Cosme e Damião descobrem onde Lina se encontra e lutam contra o grupo de Wilson Ribeiro. Chegam a tempo para a apresentação e vencem o concurso.

Em 1957, *Estouro na Praça* mantém-se fiel aos mesmos padrões estruturais que regem o argumento de 1954, *Feitiço da Vila*, mas há uma maior complexidade nas linhas de ação, decorrente do fato de que, no roteiro de *Estouro na Praça*, as relações entre os personagens – e os próprios personagens – se apresentam de forma mais consistente do que no argumento de *Feitiço da Vila*.³⁴

No roteiro de *Estouro na Praça* as linhas de ação se instauram, se desenvolvem e se fecham com maior nitidez. Todos os personagens se encontram presos a uma bem urdida cadeia causal: mesmo os tipos secundários exercem um papel importante no fortalecimento das associações de causa e efeito, fazendo avançar ou suspender a trama. Em relação ao argumento de 1954 (*Feitiço da Vila*) verifica-se no roteiro de 1957 (*Estouro na Praça*), uma maior ênfase no realismo.

Examinaremos dois procedimentos da previsão de montagem utilizados por Alex Viany e Alinor Azevedo em *Estouro na Praça*, procurando relacioná-los à busca pelo realismo e à concretização de um discurso crítico que os autores procuraram imprimir no roteiro.

O primeiro procedimento relaciona-se à recusa aos recursos de *pontuação* nas passagens das cenas (o *corte direto* substituindo as *fusões* e os *escurecimentos*) e a preocupação com um *ritmo interno* da narrativa. Insere-se na busca pelo *realismo*.

O segundo procedimento refere-se ao uso que os roteiristas fazem da *montagem paralela* ao final da narrativa, que acentua a idéia de um *prazo final* (Lina conseguirá ou não apresentar-se no palco?) e ao mesmo tempo reforça o significado ideológico do conflito entre dois grupos rivais. Insere-se na busca pela construção de um discurso crítico.

IX.6.1. O “realismo carioca” e o “ritmo brasileiro”

Em 1963, Glauber Rocha escrevia em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* que *Estouro na Praça*, considerado pelo ensaísta baiano como “um dos melhores roteiros já escritos no Brasil”, resultaria, se realizado com as necessárias atualizações, na “obra-prima” do “realismo carioca”.³⁴ Glauber enxergava na trajetória de Alex Viany a busca pela expressão de um “realismo brasileiro”, exercitado por meio de diversos tipos de

³⁴ Em *Feitiço da Vila* há, por exemplo, personagens que surgem com relativo destaque e depois desaparecem sem que exerçam qualquer função necessária ao desenvolvimento da trama. É o caso de Madalena e Maria da Glória, dançarinas, e de Pedro, afilhado de Juca. Por outro lado, o informante Arlindo Lacerda – personagem crucial na resolução da trama – quase não é trabalhado pelos argumentistas, provavelmente receosos de dar ao mesmo um destaque excessivo que atrapalhasse a construção do *falso nexo* entre Norma e a dupla Raposo & José. A diferença entre o argumento de *Feitiço da Vila* e o roteiro de *Estouro na Praça* no que diz respeito ao tratamento dos personagens também pode ocorrer do fato de que, no argumento, geralmente a trama se encontra ainda em elaboração, o que não ocorre em um roteiro.

³⁵ ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 80.

“realismos”: o *realismo carioca* de *Agulha no Palheiro* (1952) e de *Rua Sem Sol* (1954), o *realismo-socialista* do episódio *Ana*, de *Rosa dos Ventos* (*Die Windrose*, 1955) e, por fim, o *realismo-crítico*, visto como a “posição definitiva” firmada por Alex Viany em *Sol Sobre a Lama* (1962-1963), seu terceiro longa-metragem.³⁶

Enquanto finalizava *Sol Sobre a Lama*, em 1963, Alex Viany concedeu uma entrevista à *Revista de Cultura Cinematográfica*, na qual comentava a elaboração do roteiro desse filme, escrito em parceria com Miguel Torres. A experiência o permitiu chegar à conclusão de que o cinema brasileiro, “para ser *cinema e brasileiro*”, deveria ser “empenhado e popular” [grifos do autor]. De acordo com Viany, *Sol Sobre a Lama* seria uma ampliação dos procedimentos narrativos já elaborados com Alinor Azevedo no roteiro não filmado de *Estouro na Praça*. Em ambos os projetos, a principal preocupação teria sido evitar a “quebra do ritmo” e da “narrativa”, eliminando recursos de pontuação como *fusões* e *escurecimentos*. O objetivo seria alcançar um determinado “ritmo tropical”, segundo a definição do próprio Viany.³⁷

A preocupação do autor com um *ritmo brasileiro* (ou “tropical”) já estava presente em *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1959). Nesse livro, Viany afirma que, para Humberto Mauro, “o ritmo brasileiro” era “muito diferente” das “correrias” dos filmes de faroeste, e o cineasta mineiro procurava seguir esse princípio.³⁸ Mais adiante, comentando sobre *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), Viany cita o crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva, para quem a narrativa desse “filme de aventuras” teria um “tempo justo”, isto é, mais lento que o dos filmes norte-americanos. Para Viany, conscientemente ou não, Lima Barreto estaria seguindo a “teoria” de Humberto Mauro, qual seja, a de que “não podemos e não devemos imitar o ritmo cinematográfico de escolas estrangeiras”.³⁹

Duas observações merecem ser feitas a propósito desse *ritmo brasileiro*, cujos princípios teóricos Alex Viany procurou esboçar nas considerações acima transcritas. Em primeiro lugar, a valorização do *ritmo* sinaliza uma guinada expressiva do crítico em relação à superação da dicotomia “forma e conteúdo”, dominante no pensamento cinematográfico brasileiro dos anos 1950.

³⁶ ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, p. 79.

³⁷ VIANY, Alex. *Apud*. PORTO, Sérgio Payrell. “Alex Viany Fala do Cinema Novo”. *Revista de Cultura Cinematográfica*. Belo Horizonte: s. data [o ano é, provavelmente, 1963], p. 10.

³⁸ VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*, cit., p. 89.

³⁹ VIANY, Alex. *Op. cit.*, p. 141.

Em segundo lugar, *ritmo* nos lembra *música*. A afirmação de Alex Viany de que a busca por um “ritmo tropical” em *Sol Sobre a Lama* já vinha sendo tentada anteriormente por ele e por Alinor Azevedo se torna ainda mais significativa por ser *Estouro na Praça* o roteiro de uma comédia *musical*.⁴⁰

O propósito, aqui, não é refazer o percurso teórico que levou Alex Viany a se preocupar com a construção da idéia de um ritmo brasileiro no cinema, tampouco questionar a hipótese da existência ou não de uma nacionalidade aplicável a determinados procedimentos de narrativa. O que se propõe é verificar como Alex Viany e Alinor Azevedo, através da previsão da montagem, instituíram no roteiro de *Estouro na Praça* a presença de ritmos diferenciados para determinadas cenas e seqüências, e de que forma estes ritmos diferenciados negociam com o modelo de um cinema clássico-narrativo sem deixar de servir à construção do discurso crítico que interessava aos autores.

Em relação aos procedimentos narrativos, o próprio Alex Viany sugere, como vimos em seu depoimento à *Revista de Cultura Cinematográfica*, que um dos aspectos que determinaria o chamado “ritmo tropical” seria a eliminação de tudo o que viesse a provocar “quebra” de narrativa (Viany fala em *fusões* e *escurecimentos*). De fato, ao longo das 51 páginas do roteiro de *Estouro na Praça*, em nenhum momento há a indicação técnica de *fusões* e *escurecimentos*: todas as cenas e seqüências são encadeadas por meio de *cortes*.

A valorização do *corte direto* em *Estouro na Praça* aponta para a recusa de um determinado tipo de artificialismo na montagem. Viany e Alinor buscam o encadeamento direto das ações, livre de uma gramática tradicional atrelada ao simbolismo das pontuações. Um dos objetivos principais da substituição dos recursos de pontuação pelo corte direto é, portanto, a realização de uma narrativa fluente e ininterrupta – sempre dentro dos limites da *correção* de linguagem, isto é, dentro dos moldes de um cinema clássico-narrativo.

A valorização do corte direto e a simples eliminação dos recursos de pontuação – por si só – não possibilitaria falar em reestruturação da decupagem, embora seja

⁴⁰ Vale aqui recordar a crítica que, em 1959, Glauber Rocha dirige a Viany, afirmando que em *Introdução ao Cinema Brasileiro* o historiador se preocupava de forma excessiva com a *temática*, relegando a *expressão* a um segundo plano. Nas palavras de Glauber: “Se o samba tem um ritmo diferente do jazz, o filme de samba precisa ter um ritmo diferente dos filmes musicais americanos. E isto é expressão” [grifo do autor]. Cf. ROCHA, Glauber. “Introdução ao Cinema Brasileiro”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 28 nov 1959.

perceptível em *Estouro na Praça*, para além dos predicados de dinamismo e fluência de sua narrativa, a busca por uma expressão *realista*, tal como sugere Glauber Rocha em suas observações sobre o projeto de Viany e Alinor.⁴¹

Não será, portanto, na simples eliminação das *fusões* e *escurecimentos* e na escolha do *corte direto* que se encontra essa procura pelo realismo dentro do gênero da comédia musical, proposto por Viany e Alinor. O realismo se dará no âmbito da previsão da montagem, mas não em sua aparência externa (o corte em substituição aos signos de pontuação), e sim na *duração* de determinados momentos, ou seja, no *ritmo interno* das ações previstas pelo roteiro.⁴²

É na cena 3 de *Estouro na Praça* que se encontra o exemplo do que afirmei acima. A ação se passa pela manhã na casa de Eugênio, em Cascadura. A casa é descrita à medida em que os personagens se movimentam em seus cômodos – sala, corredores, cozinha, banheiro. Enquanto Eugênio experimenta mais um instrumento musical – um serrote – Damião, vestido num pijama listrado, dirige-se à cozinha e começa a se servir do café da manhã. Cosme, por sua vez, termina de fazer a barba e resolve tomar banho.

Trata-se, a princípio, de uma cena pertencente ao ato de *apresentação* dos protagonistas ao leitor/espectador. Mas as ações são enriquecidas pelas falas de Eugênio, Damião e Cosme e pela observação detalhada do cotidiano. Alex Viany e Alinor Azevedo não somente apresentam os personagens principais da história como também aproveitam para fixar alguns dos dramas vividos no dia-a-dia pelo carioca, como a falta de água e de energia e a péssima qualidade do leite vendido em padaria:

No banheiro, debaixo do chuveiro, COSME está com a cabeça cheia de sabão quando a água começa a faltar. Ele grita.

COSME: Seu Eugênio! Regador!

EUGÊNIO larga relutantemente o instrumento, enquanto, na cozinha, DAMIÃO termina de passar uma calça. Verifica que o ferro está frio, experimenta o interruptor da luz, e vê então que se trata de falta de energia. EUGÊNIO entra, apanha um regador já preparado para as eventuais faltas do precioso líquido, e torna a sair, sacudindo a cabeça ante as palavras do filho.

⁴¹ Falar em *realismo* a propósito de *Estouro na Praça* não deve causar estranhamento, visto que, para Alex Viany e Alinor Azevedo, não haveria impedimento em se tentar realizar uma comédia musical que contivesse elementos provenientes de uma observação mais detida da realidade.

⁴² Mais uma vez, não me deterei aqui nos números musicais, que serão analisados adiante.

DAMIÃO: Depois, ainda dizem que eu falo sozinho! Mas, não é pra falar?! A coisa é comigo, é pessoal! Enquanto essa companhia não estiver na mão de brasileiro, não vai pra frente!

[...]

Na sala, DAMIÃO já está sentado à mesa, servindo-se de café e leite. [...] Vindo dos fundos da casa, EUGÊNIO serve-se de leite.

EUGÊNIO: Se tem de faltar água, por que não falta pros leiteiros?⁴³

Lembro que estamos em 1957: a crítica às mazelas da política, da economia e do cotidiano carioca já eram rotina nas chanchadas, portanto não é isso que confere realismo à cena. O que torna este trecho do roteiro de *Estouro na Praça* um exemplo da busca pela expressão realista não é o que se diz nos diálogos, mas o *tempo das ações*.

Os roteiristas sugerem um *ritmo interno* na medida em que privilegiam não só o *resultado prático* mas sobretudo o *trajeto* das ações de cada personagem. Assim, acompanhar Eugênio no gesto corriqueiro de ir buscar um regador passa a ser tão significativo e importante quanto compreender o viés nacionalista do discurso de Damião sobre a falta de energia.⁴⁴

É verdade que a preocupação em trabalhar com o ritmo interno na descrição das ações logo desaparece.⁴⁵ Ao longo do roteiro, a observação dos gestos cotidianos dá lugar à ênfase na sucessão dos fatos. Como Alex Viany e Alinor Azevedo seguem os padrões do cinema clássico-narrativo, os personagens tendem a se definir cada vez mais pela praticidade das ações.

IX.6.2. A montagem paralela

Em *Estouro na Praça*, o conflito que interessa a Alex Viany e a Alinor Azevedo é de ordem ideológica. Trata-se de opôr um determinado estilo de arte que deve ser alçado à condição de arte *brasileira* a um outro estilo que deve ser negado, por suas características *estrangeiras*.⁴⁶

⁴³ VIANY, Alex & AZEVEDO, Alinor. *Estouro na Praça*, cit., p. 02.

⁴⁴ Acrescento que uma diferença fundamental entre esta cena de *Estouro na Praça* e as chanchadas é que não há, por parte de Viany e Alinor, a intenção de tornar caricatos os protagonistas. Isso também reforça o efeito de realismo pretendido pelos autores.

⁴⁵ Ela ressurge de forma tênue na cena 12, que se passa no bar da emissora de rádio, na qual acompanhamos o diálogo entre Damião e Iracema.

⁴⁶ Um aspecto comum entre o argumento de *Feitiço da Vila* e o roteiro de *Estouro na Praça* é o discurso nacionalista que atravessa de ponta a ponta as duas histórias. Um dos temas principais de *Feitiço da Vila*

Viany e Alinor buscam fixar um discurso contra a absorção acrítica dos *estrangeirismos* e da cultura norte-americana, européia e até mesmo latino-americana (em *Estouro na Praça* haverá uma condenação explícita ao tango; em *Feitiço da Vila*, ridiculariza-se o bolero). Na já citada entrevista à *Revista de Cultura Cinematográfica*, Alex Viany comenta:

Há toda uma engrenagem em funcionamento para que aceitemos Coca-Cola e Brigitte Bardot, *blue-jeans* e *blues*, bambolê e *twist*, medidas femininas e máquinas domésticas, padrões de comportamento e de moral. Parece-me fora de dúvida que não estávamos suficientemente armados para reagir, como povo e como cultura, a essa invasão.⁴⁷

O significativo é que em *Estouro na Praça* (e também em *Feitiço da Vila*) o discurso crítico contra tal “invasão” se dá, muitas vezes, nos moldes da incorporação do cinema clássico hollywoodiano. Isso porém não significa que haveria, da parte de Viany e de Alinor, qualquer tipo de inconsciência a respeito dessa incorporação.

Entrevistando Joaquim Pedro de Andrade em 1966, Viany relembra o roteiro de *Estouro na Praça* afirmando tratar-se de uma “experiência declaradamente desalienante”, em que se aproveitavam as “lições da chanchada” para defender a música popular brasileira “contra o iê-iê-iê da época [1957]”. E Viany acrescenta: “Escrevendo o roteiro, Alinor Azevedo e eu tivemos sempre essa preocupação.”⁴⁸

é a questão da originalidade (valor do que é brasileiro) em confronto com a cópia (valor do que é estrangeiro). As referências estrangeiras, tanto em *Feitiço da Vila* quanto em *Estouro na Praça*, são em geral relacionadas aos vilões. Em *Feitiço da Vila* o discurso nacionalista é explícito, porém menos didático do que em *Estouro na Praça*. Nesse roteiro, em contraposição ao grupo *cosmopolita* do vilão Wilson Ribeiro, temos o grupo de Cosme e Damião, ao qual pertencem personagens *tipicamente brasileiros*, a começar pelo velho Eugênio, com seu acentuado sotaque nordestino, que os roteiristas fazem questão de indicar. Quando os dois irmãos Cosme e Damião, tentando compor um samba abolerado na intenção de vendê-lo para Wilson Ribeiro, são surpreendidos pelo pai em pleno momento de criação, Eugênio condena veementemente a composição dos filhos. Eles retrucam: “é o que está na moda”. Afinal, argumenta Damião, “todas as músicas populares receberam influências de outros ritmos”. É o pretexto para que Eugênio comece a discursar: “[...] o samba não precisa mais de nenhuma influência. Já está pronto; e custou muito cansaço a muita gente boa. Primeiro, os negros trouxeram o ritmo da África. Depois, entrou a Europa, com a polca. [...] E veio o lundú, e veio a habanera, e daí saiu a polca-lundú, que já era samba. [...] Daí para cá, foi só temperar. [...] E hoje nós temos uma música brasileira, uma dança brasileira! Essa, sim, é que ninguém resiste! Influência!... Então não estão vendo que em bolo pronto não se põe tempero?” Ao longo de *Estouro na Praça*, os números musicais valorizam o samba e o número final – tal como a fala do velho Eugênio – é uma espécie de painel da história do samba no Brasil. Cf. VIANY, Alex & AZEVEDO, Alinor. *Estouro na Praça*, cit. pp. 18 e 50-1.

⁴⁷ VIANY, Alex. *Apud.* PORTO, Sérgio Payrell. “Alex Viany Fala do Cinema Novo”, cit., p. 6.

⁴⁸ VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. AVELLAR, José Carlos (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 169.

Aproveitar as “lições da chanchada” era também aproveitar as lições do cinema hollywoodiano. E a base dessa estratégia – trabalhar com modelos francamente assimiláveis pelo espectador para realizar um discurso “desalienante” – tinha como principal meta realizar a *comunicabilidade* com o público, sem deixar de concretizar um discurso crítico explicitamente articulado. Uma das preocupações principais de Alex Viany e de Alinor Azevedo era realizar filmes que pudessem ter uma ampla resposta de público. Não por acaso, o modelo clássico-narrativo foi reconhecido e apropriado por ambos como o mais adequado.

A forma pela qual Viany e Alinor buscaram construir o conflito entre os dois grupos rivais (Cosme & Damião *versus* Wilson Ribeiro) tem seu ponto de culminância já ao final do roteiro de *Estouro na Praça*, numa seqüência de montagem paralela. Tendo identificado os dois grupos às duas correntes opostas (os *nacionalistas* contra os *cosmopolitas*), Viany e Alinor reproduzem o debate ideológico através de uma das mais tradicionais formas de composição de montagem do cinema clássico-narrativo, isto é, a montagem de duas ações simultâneas que ocorrem em espaços diferentes e que, ao fim, se conclui com a vitória de uma das duas forças em conflito. Ou seja, não é apenas o debate de idéias que interessa representar, mas sobretudo a *vitória* de um dos dois lados da disputa.

Mesmo levando-se em conta que a redação de *Estouro na Praça* foi concluída em 1957, a escolha de um final tão tradicional mais uma vez não deve causar estranhamento. Como já foi dito, a Viany e a Alinor importava a comunicação com o público, e sabemos que a montagem paralela, tal como a proposta em *Estouro na Praça*, nunca deixou de ser usada pelo cinema, sendo até hoje um dos recursos mais freqüentes.

Por outro lado, não era apenas o cinema hollywoodiano que estava na base desta escolha. As próprias chanchadas recorriam à montagem paralela com bastante assiduidade. O seu uso poderia ser, assim, aplicado a um discurso ideológico mais facilmente compreendido pelo público. Não se deve esquecer, ainda, que o modelo clássico-narrativo não foi aplicado somente no cinema hollywoodiano. Um de seus principais teóricos foi o russo Vsevolod Pudovkin.

Em seu *A Técnica do Cinema*, livro escrito em 1926, Pudovkin dirá que um roteiro sempre apresenta em seu desenvolvimento “um momento de grande tensão”, e esse momento em geral se encontra quase ao fim do filme:

Nos filmes americanos, a parte final é construída a partir do desenvolvimento rápido e simultâneo de duas ações, nas quais a resolução de uma depende da resolução da outra. [...] O método é puramente emocional, e hoje [1926] já tão usado que chega a aborrecer, mas não se pode negar que, *de todos os métodos de construção de desenlaces, este é o mais eficaz* [grifos meus].⁴⁹

A eficácia é justamente o ponto que interessa a Alex Viany e Alinor Azevedo, e ambos não hesitam em recorrer ao modo mais tradicional de resolução da trama para pretender alcançar a comunicabilidade com o público. Assim, quando Lina é seqüestrada por Madame Bazin para experimentar os cosméticos de Isabella Steinberg, os roteiristas passarão a trabalhar com deslocamentos espaciais sucessivos de forma a concentrá-los, basicamente, em dois cenários: o salão de beleza em que Lina se encontra e o palco do teatro em que o velho Eugênio se apresenta com o berimbau. A duração das ações em ambos os espaços será cada vez mais curta, à medida em que o prazo para que Lina se apresente no concurso vai chegando ao fim. O final da montagem paralela promove a vitória de Cosme e Damião.

Embora todo o desenrolar das ações simultâneas levasse o leitor/espectador a esperar pela apresentação de Lina, o número final – um painel da história do samba – tem uma intenção bem mais ambiciosa. Não se trata apenas de um número musical, mas de um *programa estético e temático* de caráter nacionalista que Cosme e Damião – os compositores vitoriosos – apresentam ao público.

A música produzida por Cosme e Damião possui um passado, uma tradição. Da Aldeia Africana à Escola de Samba verifica-se um percurso histórico que atesta a *autenticidade cultural* de uma expressão *brasileira* – ainda que nascida na África. Assim, o programa *nacionalista* proposto por esse número final identifica Cosme e Damião aos roteiristas Alex Viany e Alinor Azevedo, e projeta no campo da ficção a vitória de “um programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro”.⁵⁰

⁴⁹ PUDOVKIN, Vsevolod. “Métodos de Tratamento do Material (Montagem Estrutural)”. In: XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983, pp. 63 e 65.

⁵⁰ Evidentemente estou aqui me referindo ao “programa estético e temático” que Alex Viany cristalizará dois anos mais tarde em seu livro *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1959).

IX.7. OS NÚMEROS MUSICAIS DE *FEITIÇO DA VILA* E DE *ESTOURO NA PRAÇA*

A forma como os números musicais são trabalhados no argumento de *Feitiço da Vila* e no roteiro de *Estouro na Praça* apresenta diferenças substanciais: em *Feitiço da Vila* as passagens para as cenas musicadas não se encontram, em sua maior parte, integradas à diegese; já em *Estouro na Praça*, há por parte de Viany e Alinor a preocupação de quase sempre unir o número musical à diegese.⁵¹

É importante lembrar que entre o argumento e o roteiro decorreram-se três anos (1954-1957), o que indica uma mudança estética no trabalho de Alinor Azevedo e Alex Viany rumo ao realismo.

IX.7.1. Os números musicais do argumento de *Feitiço da Vila* (1954)⁵²

A criação de Tony (“Seqüência 6”)

Na “Seqüência 5”, vemos Juca saindo do quarto de Tony, enquanto o rapaz vira-se na cama e cobre o rosto com o lençol, procurando escapar da luz matinal que já começa a entrar pela janela. A frase que Juca profere antes de se retirar – Noel Rosa “já fazia sambas quando ainda estava na escola” – ecoa na cabeça do rapaz. Há, então, a indicação técnica de uma *fusão muito lenta* transportando-nos para a “Seqüência 6”, que sugere o número musical propriamente dito, no qual Tony Barrows

Sonha com a escolinha, onde Dona Marta ensinou as primeiras letras a Noel. Sendo este um sonho tão estilizado como todos os sonhos, a escolinha lhe aparece diferente, tão diferente que só tem alunas bonitas.

E a aula é musical...

A-e-i-o-u... dablíú... dablíú... na cartilha da Jujú... Jujú...

E Tony vê o primeiro número musical de sua revista...

⁵¹ Se tomarmos o filme *Tudo Azul* (Moacyr Fenelon, 1952) como uma referência, poderemos aproximar a encenação proposta no argumento de *Feitiço da Vila* à seqüência *onírica* de *Lata D'Água*, em que vemos Marlene cantando num apartamento intercalada com imagens de uma favela; já o roteiro de *Estouro na Praça* está mais próximo da seqüência *realista* de *Mundo de Zinco*, na qual Ananias Fregoso vai à Rádio Continental e fala com Jorge Goulart, que o dispensa e em seguida se apresenta no estúdio. Cf. análise dessas duas seqüências no Capítulo IV da dissertação.

⁵² As indicações que os autores fornecem sobre as cenas musicadas são bastante sumárias, não só porque se trata de um argumento – ainda que em seu “tratamento definitivo” – mas também porque as cenas apresentam dificuldades particulares do ponto de vista de sua *previsão* (música, coreografia, cenografia etc.).

É pena que seja interrompido pela sineta da professora, abruptamente enérgica.⁵³

Nova indicação técnica – um *corte direto* – nos leva à “Seqüência 7”, que abre com a seguinte frase: “O despertador mata o sonho”.⁵⁴

O número musical é relacionado ao sonho, o que em parte justifica a encenação estilizada. Uma *ponte sonora*, isto é, o som da sineta/do despertador, é o recurso que vai trazer Tony – e os espectadores – de volta ao universo diegético do quarto de pensão. A estratégia de associar os números musicais à imaginação desenfreada do jovem compositor será utilizada outras vezes ao longo do argumento de *Feitiço da Vila*, marcando diversas passagens em que o *ponto de vista subjetivo* de Tony Barrows será privilegiado.⁵⁵

A criação roubada (“Seqüência 39”)

Nem sempre o recurso à imaginação do compositor é utilizado pelos argumentistas. A “Seqüência 39”, por exemplo, que concentra cinco números musicais em um só, não se desenvolve, como das outras vezes, a partir do acesso do leitor/espectador ao imaginário de Tony, mas sim através da narração de Fernão José ao seu parceiro Alfonso Raposo, logo após o primeiro ter colhido pelo telefone novas informações sobre a revista.

Na seqüência imediatamente anterior, José acaba de colocar o telefone no gancho e se volta para Raposo, satisfeito: “Mais um número e tanto. Agora, só temos de tirar o amadorismo deste negócio, e dar o polimento”. Raposo pede ao parceiro que conte como é o número. Com “ar inspirado”, Fernão José começa a contar: “Bem, a coisa começa numa gafeira, a ‘Flor de Lys’... Imagine, por exemplo, o Blackout cantando...”

⁵³ AZEVEDO, Alinor & VIANY, Alex. *Feitiço da Vila*, p. 17.

⁵⁴ AZEVEDO, Alinor & VIANY, Alex. *Feitiço da Vila*, p. 18.

⁵⁵ Entre os números musicais de *Feitiço da Vila* que estão associados ao *ponto de vista subjetivo* do compositor podemos citar a “Seqüência 16”, na qual Tony tem a imaginação aguçada por um disco que Braguinha coloca na vitrola, e a seqüência seguinte descreve o número musical imaginado por Tony, com o Bando dos Tangarás na Rádio Cajuti. Em outra cena na Discos Carioca, que compreende as seqüências 23 e 24, Tony conversa com Elisete Cardoso e Black-Out, e os dois começam a cantar. Tony logo os imagina em sua revista, ela caracterizada como uma cabrocha e Black-Out como um malandro. Temos ainda a “Seqüência 36”, que surge a partir de uma música tocada por Ary Barroso ao piano. A seqüência

Uma *fusão* nos introduz à “Seqüência 39”, cuja encenação musical é assim sugerida por Viany e Alinor:

No baile da “Flor de Lys”, um cantor está no fim do último samba da noite. Os pares rodopiam ritmicamente pelo salão...

Mas a noite acaba. Os pares vão saindo, descendo as escadas. Lá embaixo, ninguém vê o vagabundo que dorme num vão de porta. Ninguém – só uma mulher que sai sozinha. E, cantando, ela conta a história de “João Ninguém”.

O guarda vem. Acorda o vagabundo, que conta então a sua história: “O orvalho vem caindo...”

Quando ele termina, a mulher se afasta, encaminhando-se para o boteco da esquina.

Lá, o cantor da gafeira faz as suas exigências: “Seu garçã, faça o favor de me trazer depressa...”

Quando acabam as suas reclamações e exigências, há outro freguês pedinchão, um sujeito de cara triste, que, ao receber tinta, caneta e papel do garçã, começa a escrever uma carta: “Estimo que este mal traçado samba...”⁵⁶

Em relação à “Seqüência 39” acima transcrita, merece ser dito o seguinte: o fato de – a certa altura do argumento – tomarmos contato com um número musical não a partir do imaginário de Tony Barrows e sim da fala de Fernão José é coerente com a história, pois a obra do jovem compositor já está sendo roubada pelos dois plagiários.

A criação restituída à Tony (“Seqüência 51”)

Alinor Azevedo e Alex Viany restituem o contato do leitor/espectador com o número musical narrado a partir do *ponto de vista subjetivo* de Tony Barrows na seqüência em que Juca conta a Tony um número da revista que viu ser ensaiado no teatro, o “número de morro”. O cozinheiro imita os cantores e explica a cena, sem notar que Tony vai se tornando cada vez mais sério e raivoso. Em seguida, os argumentistas indicam: “Em sua imaginação, o rapaz tem todo o número – tal como ele próprio o compôs”. Por meio de uma *fusão*, passamos à “Seqüência 51”, que descreve de forma sumária a cena musical:

descreve a Penha num dia de festa, mas as cenas que vemos também são fruto da imaginação prodigiosa de Tony.

⁵⁶ AZEVEDO, Alinor & VIANY, Alex. *Feitiço da Vila*, p. 64.

O morro...

Rosinha, que é a cabrocha de alta linha, disputada por dois malandros bambas.

O samba, a disputa... A história contada por uma testemunha. Sílvio Caldas...⁵⁷

Através da narração de Juca, Tony toma consciência do roubo e os argumentistas devolvem a nós, espectadores, o contato com o imaginário do rapaz. É significativo o fato de que o número musical descreve uma disputa de dois malandros pela posse de uma cabrocha: Rosinha é a própria obra de Noel Rosa.

IX.7.2. Os números musicais do roteiro de *Estouro na Praça* (1957)

O roteiro de *Estouro na Praça* apresenta 14 números musicais. Ao contrário do argumento de *Feitiço da Vila*, a maior parte deles encontra-se totalmente integrada ao universo diegético que os produz. Tal procedimento, em 1957, denota a preocupação de Viany e de Alinor em conduzir a narrativa da comédia musical dentro de parâmetros narrativos mais próximos ao realismo, ligando a música à ação dos personagens e ao cenário. Essa preocupação, como vimos, não era dominante em 1954, no argumento de *Feitiço da Vila*.

Os números que se passam em cenários como um programa de auditório, uma gravadora, uma gafieira, a casa do velho Eugênio e um teatro estão plenamente justificados: os personagens estão se apresentando a um público, gravando um disco, tocando para os pares de dançarinos ou em reuniões e festas, onde as músicas são executadas a pedidos ou espontaneamente.⁵⁸

Apesar dessa preocupação com a continuidade da diegese, *Estouro na Praça* às vezes envereda por uma encenação claramente fantasiosa: reforçam-se as convenções

⁵⁷ AZEVEDO, Alinor & VIANY, Alex. *Feitiço da Vila*, pp. 84-5.

⁵⁸ É evidente que, sendo *Estouro na Praça* o roteiro de um filme musical, podemos imaginar que as cenas musicadas incluem a orquestração extra-diegética e a coreografia ensaiada, mas todos esses recursos condizem com a economia de um filme musical e não interferem no fato de que em primeiro plano está a *motivação realista* dos personagens, isto é, o que os levam a tocar, cantar ou dançar as músicas. O que é bem diferente do procedimento verificado em *Feitiço da Vila*, onde os números musicais, sendo em sua maior parte a visualização dos *pontos de vista subjetivos* dos personagens – sobretudo de Tony Barrows –, rompem com a relação espaço-temporal diegética que os engendra.

genéricas do filme musical e destacam-se os artifícios com os quais se construiu a seqüência musical.

Sempre em concordância com os princípios da narrativa clássica, na qual a abertura – incluindo os letreiros de apresentação e a primeira seqüência do filme –, apresenta uma narrativa mais aberta e dirigida ao espectador, o roteiro de *Estouro na Praça* estabelece uma ligação direta entre as três primeiras cenas, como veremos a seguir.

O sonho de Damião (Cenas 1, 2 e 3)

Dos letreiros de apresentação (cena 1), exibidos contra um “fundo de instrumentos rítmicos do samba”, passamos à cena 2 através de uma *ponte sonora* (uma batucada). A cena 2 se passa num palco de teatro e apresenta Damião regendo uma versão sinfônica do “Samba Concertante”, reunindo uma grande orquestra e uma bateria de escola de samba. Cosme está ao piano, atento à batuta de Damião. Mas o concerto é constantemente atrapalhado por sons estranhos que quebram a harmonia da orquestra: é o velho Eugênio, trepado em uma escadinha, que está ocupado em “serrar” um gigantesco contrabaixo com seu arco. Damião tenta recomeçar o concerto, e é novamente interrompido por Eugênio, que agora surra o seu instrumento com a palma da mão. Damião explode : “Não! Não é possível! Pára! Vá tocar assim na televisão! Aqui, não!”.

Nova *ponte sonora* – um “som agudo e malévolo” – nos faz passar à cena 3, em que Damião leva as mãos aos ouvidos e acorda em sua cama, perturbado com os sons que o velho Eugênio, de lá da sala, tira de um serrote. Na mão de Damião, ao invés de uma batuta, vemos a vareta que ele, durante o sonho, arrancou da guarda da cama.

De modo semelhante ao número musical de *Feitiço da Vila* que analisamos anteriormente (representação do sonho de Tony Barrows), as três primeiras cenas de *Estouro na Praça* também trabalham com a passagem do *sonho à realidade*. Os letreiros de apresentação já fazem parte do sonho de Damião e, tal como a sineta/despertador do sonho de Tony Barrows, também um som desagradável faz o personagem acordar.⁵⁹

Apesar da *ponte sonora* do serrote, este número musical é um dos poucos que fogem à continuidade diegética, dominante em *Estouro na Praça*. E não é à toa que ele

⁵⁹ É também um despertador que faz Ananias Fregoso (Luiz Delfino) acordar de seu sonho em *Tudo Azul*.

está estrategicamente situado na abertura do roteiro, fase em que a narrativa se mostra mais aberta ao leitor/espectador e o efeito de realidade não é necessariamente exigido.

Cosme rege o vento (Cenas 19, 20 e 21)

A seqüência tem início num banco de jardim, em que Cosme e Lina conversam e namoram. Cosme está cabisbaixo e, com um pequeno galho de árvore, desenha na areia do chão alguns rabiscos. Ele se sente desanimado e fala em desistir de sua carreira de compositor. Lina procura animá-lo. Notando no banco de jardim um rolinho de papel, ela o abre e começa a cantarolar a música que está escrita, para surpresa de Cosme. Ele então se anima e a interrompe: “Não vai cantar assim, a seco. Afinal de contas, pra que está um maestro aqui presente?” Lina então pergunta: “E a orquestra?”

A um gesto de Cosme com o galhinho que tem na mão, Lina começa a ouvir a afinação de instrumentos. Cosme rege uma “orquestra invisível”, que começa a tocar a música “Samba Pra Namorar”. Lina fica embevecida e começa a cantar.

Há então um corte para uma *montagem em seqüência* – a cena 20 –, embalada pelo “Samba Pra Namorar”, assim descrita pelos roteiristas:

À proporção que a voz de LINA canta o “Samba prá Namorar”, vemos o progresso de seu namoro com COSME, sempre juntinhos em vários ambientes românticos da cidade e seus arredores: no bondinho do Pão de Açúcar; de mãos dadas pelas alamedas do Jardim Botânico; pedalando bicicletas em Paquetá; na amurada da praia, abarracados entre outros pares; jogando migalhas para os pernaltas do Jardim Zoológico; subindo as escadas do Corcovado.⁶⁰

Por meio de um corte, pulamos para a cena 21, que se passa na casa do velho Eugênio, onde Cosme está ao piano e Lina termina de cantar o “Samba Pra Namorar”, em continuidade sonora com a montagem em seqüência anterior. Damião e Eugênio ouvem e, ao final do último acorde, aplaudem.

A estrutura dessa seqüência que acabamos de descrever (cenas 19, 20 e 21 do roteiro) é similar à seqüência do sonho de Damião interrompido pelo serrote. Também aqui partimos de motivações não realistas, como Cosme segurando um galhinho como se fosse uma “batuta” e efetivamente regendo uma “orquestra invisível”.

⁶⁰ AZEVEDO, Alinor & VIANY, Alex. *Feitiço da Vila*, p. 24.

Passamos em seguida para um segmento narrativo abertamente dirigido ao leitor/espectador (a montagem em seqüência). Nesse segmento, bastante usual no cinema clássico-narrativo, a concentração do espaço e do tempo servem ao propósito de apresentar a evolução do namoro de Cosme e de Lina, fazendo assim avançar a trama e justificar a inclusão de Lina no grupo familiar comandado pelo velho Eugênio.

Por fim, é na casa de Eugênio que passamos à cena em que predomina o realismo: o samba que vínhamos ouvindo durante a montagem em seqüência, está sendo tocado e cantado – em continuidade – por Cosme e por Lina. Agora já não somos apenas nós, leitores/espectadores, os únicos a “ouvirmos” a música, mas também um seletor público diegético – no caso, o velho Eugênio e Damião.

Do berimbau à valsa vienese (Cena 51)

O último número musical de *Estouro na Praça* a ser aqui analisado se passa no salão de beleza em que Lina é prisioneira de Madame Bazin. Cosme e Damião decidem resgatar Lina, mas são impedidos por Wilson Ribeiro e seus capangas armados. Estas cenas pertencem à seqüência em montagem paralela, já analisada.

Quando a briga no salão de beleza inicia-se, um rádio portátil carregado por um dos amigos de Cosme e Damião transmite a apresentação de berimbau tocado pelo velho Eugênio, que está se apresentando no teatro. Ao som do berimbau, todos lutam capoeira. A certa altura, o som do berimbau se torna mais frenético, o que faz com que os dois grupos se enfrentem com igual velocidade. Até que um pontapé atinge o rádio portátil e, com o golpe, a estação muda e o rádio passa a transmitir uma valsa vienense. Com isso, todos passam a lutar no ritmo da valsa.⁶¹

O efeito é cômico e transforma a cena numa paródia dos filmes hollywoodianos de ação, desnudando para o leitor/espectador o artifício do gênero. A simultaneidade temporal da montagem paralela, que alterna a pancadaria no salão de beleza com a apresentação de Eugênio no teatro, é reforçada pela ponte sonora entre as duas ações: o rádio portátil passa a ser, ao mesmo tempo, elemento diegético de ligação entre os dois ambientes (salão de beleza/palco de teatro) e objeto da transformação cômica (ao substituir, por meio de um golpe, o som do berimbau por uma valsa vienense).

⁶¹ AZEVEDO, Alinor & VIANY, Alex. *Feitiço da Vila*, p. 47.

O que foi dito sobre os números musicais de *Feitiço da Vila* e de *Estouro na Praça* pretende reforçar nossa hipótese de que Alex Viany e Alinor Azevedo fazem o uso consciente da linguagem clássica-narrativa como uma forma de garantir a comunicabilidade com o público e, ao mesmo assegurar um discurso crítico. Nos limites do padrão clássico-narrativo, os artifícios da linguagem são utilizados para reforçar o conflito central. Em *Feitiço da Vila*, o plágio é tematizado no jogo de transferência dos pontos de vista subjetivos que passam de Tony para Raposo & José; de Raposo & José para Juca; e de Juca de volta para Tony.

Em *Estouro na Praça*, a busca pelo realismo encontra-se no trajeto entre o universo não-diegético e não-realista (o sonho de Damião, a “orquestra invisível”, a pancadaria cômica) para o universo diegético e realista (Damião acorda, o samba executado pela “orquestra invisível” completa-se no piano de Cosme, e o rádio de pilha é o objeto que estabelece a relação diegética entre o palco de teatro onde Eugênio se apresenta e a briga no salão de beleza).

IX.8. A CRIAÇÃO ARTÍSTICA ENTRE DOIS MUNDOS

Já vimos que Alex Viany, em seu “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro”, compreende como uma figura central desse cinema o *compositor popular irreconhecido*. Ao criar personagens como o pianista Olavo, interpretado por Custódio Mesquita em *Moleque Tião*, e o sambista frustrado Ananias Fregoso, vivido por Luiz Delfino em *Tudo Azul*, Alinor Azevedo contribuiu para essa galeria de anônimos heróis-compositores, já presentes em *Favela dos Meus Amores* (Humberto Mauro, 1935) e *João Ninguém* (Mesquitinha, 1937), e representados posteriormente por Espírito da Luz Soares, personagem encarnado de forma magistral por Grande Otelo em *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957).

Antônio Barroso – ou Tony Barrows –, o protagonista do argumento de *Feitiço da Vila*, assim como Cosme e Damião, os irmãos de criação do roteiro de *Estouro na Praça*, também pertencem a essa linhagem de tipos. Não podemos esquecer que, no entender de Alex Viany, o “programa estético e temático” foi ditado pelo “rumo” apontado por Noel Rosa em seu samba *São Coisas Nossas*, o que torna *Estouro na Praça* e sobretudo *Feitiço da Vila* bastante coerentes com a “pequena tradição do filme carioca” canonizada pelo historiador em *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1959).

Ao elegerem o compositor popular inédito como o “herói” de seus projetos, Alinor Azevedo e Alex Viany não estão apenas interessados em retratar o ambiente musical – seja dos subúrbios ou das rádios – ou em fixar o drama do músico, do compositor ou do cantor que não consegue gravar suas canções. Se esse é o ponto de partida, o seu desdobramento aponta para a realização de uma metáfora mais ampla sobre o próprio tema da criação e da produção artísticas, incluindo aí, naturalmente, a criação artística *no cinema*.⁶²

O tema da criação, transposto para o plano ficcional, estabelece uma relação entre os dramas vividos pelos personagens e pelos próprios argumentistas/roteiristas. Tais dramas traduzem, por sua vez, uma visão dicotômica do ambiente artístico, em que se confrontam heróis e vilões dentro de uma tradição do melodrama e da comédia. Os *compositores inéditos* vivem entre dois “mundos” que se opõem: o mundo dos artistas verdadeiros, idealistas e, em certa medida, ingênuos, e o mundo dos mercenários e falsos artistas, freqüentemente associados à desonestidade e à contravenção.⁶³

No argumento de *Feitiço da Vila* e no roteiro de *Estouro na Praça*, os heróis-compositores pertencem ao primeiro universo, o dos artistas que chamarei de “verdadeiros”, em oposição aos “falsos artistas”. O grande objetivo dos “artistas verdadeiros” é poder penetrar no mundo dominado pelos “mercenários” e pelos “falsos artistas” e conquistar, nele, um lugar de destaque.

No plano oposto ao dos “artistas verdadeiros” encontramos o universo dos “falsos artistas” e dos “mercenários”, personagens que dominam o meio radiofônico, teatral e musical e impedem que os jovens idealistas realizem os seus sonhos.⁶⁴

⁶² Em um ensaio sobre *Rio, Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos, Jean-Claude Bernardet desenvolve algumas idéias instigantes sobre a metáfora da criação artística. Analisando a seqüência em que Espírito (Grande Otelo) compõe um samba enquanto anda no trem, Bernardet chega à conclusão de que tal composição se apresenta como um “programa”; a letra fala em um “samba meu que é do Brasil também”. E acrescenta: “O samba ‘meu’ é a expressão do indivíduo, do criador, da subjetividade. Mas esse verso propõe que a obra não seja apenas manifestação do subjetivo, mas também a expressão do coletivo, no caso, da nação. A obra une o criador e a nação, o individual e o coletivo, o particular e o geral. Assim, este trecho de *Rio, Zona Norte* refere-se tanto às condições individuais da criação artística, como também aponta para um ideal artístico.” Creio ser possível aplicar essas considerações de Bernardet em relação ao argumento de *Feitiço da Vila* e ao roteiro de *Estouro na Praça*. Cf. BERNARDET, Jean-Claude. “O Tema da Criação em *Rio Zona Norte*.” *Cisco: Revista de Cinema* (9). Ano II. São Paulo: 1988, pp. 22-3.

⁶³ Em *Estouro na Praça*, Lina triunfa pela primeira vez cantando no programa de auditório de Pereira de Souza um samba de Cosme e Damião significativamente intitulado “Dois Mundos”. Cf. VIANY, Alex & AZEVEDO, Alinor. *Estouro na Praça*, p. 29.

⁶⁴ No argumento de *Feitiço da Vila* esses vilões são representados pelo empresário de teatro de revista Sandro Martel e pelos seus dois revistógrafos contratados, Alfonso Raposo e Fernão José. No roteiro de *Estouro na Praça*, o vilão é o ex-bicheiro e empresário musical Wilson Ribeiro, agente de Iracema.

Um aspecto que sublinha a diferença entre o mundo dos “falsos artistas” e o mundo dos “artistas verdadeiros” é a maneira pela qual Alinor Azevedo e Alex Viany constroem seus respectivos personagens. Enquanto os heróis-compositores estão mais próximos de uma caracterização naturalista e apresentam traços psicológicos mais elaborados, os vilões recebem um tratamento francamente caricatural, herdado de gêneros como a comédia e o cinema policial.

Ocorre que os “falsos artistas” controlam os meios de produção, enquanto os “artistas verdadeiros” estão aliçados da engrenagem comercial que sustenta os primeiros. Resta aos “artistas verdadeiros” sobreviver de *biscates* ou de empregos que nada têm a ver com a sua vocação artística.⁶⁵

Os “artistas verdadeiros” pertencem à camada social de baixo poder aquisitivo e moram em bairros populares como Vila Isabel e Cascadura, alugando um quarto em uma pensão barata (como é o caso de Tony, no argumento de *Feitiço da Vila*) ou vivendo ainda na casa do pai (caso de Cosme e Damião, no roteiro de *Estouro na Praça*). Há, porém, uma compensação: se a pobreza dificulta o acesso às oportunidades, a proximidade com a ambiência popular os fazem estar mais próximos dos valores culturais indicados pelos autores como *autênticos*.

IX.8.1. Os “dois mundos” em *Feitiço da Vila*

Na “Seqüência 5” de *Feitiço da Vila*, o drama do “artista verdadeiro” é explicitado, através de uma conversa no quarto da pensão entre Tony e seu amigo Juca. Este tenta convencer o jovem pianista a propôr a tão sonhada revista sobre Noel Rosa para o empresário Sandro Martel, mas o rapaz reluta, desanimado com a falta de oportunidades para o seu talento.

“[...] eu nunca pensei em fazer uma revista!” protesta Tony, já vestindo o paletó de pijama.

⁶⁵ Tony Barrows, por exemplo, é descrito pelo argumento de *Feitiço da Vila* como um jovem atingido pela “dureza da vida”. Sustentado por um emprego “mais ou menos fixo” em uma gravadora de discos, cumpre um contrato temporário na boate Choupana, onde entretém os fregueses tocando piano. Em *Estouro na Praça*, Cosme vende discos numa loja e Damião é ascensorista em um prédio comercial no centro da cidade.

– Pensar, pensou – desmente Juca, que está enxugando o rosto. – Não tem pensado noutra coisa. Mas tem medo de enfrentar a trabalhadeira. Prefere tocar piano naquela espelunca e orquestrar músicas alheias!

Tony, já acomodado na cama, não quer saber de briga.

– Sei o que posso fazer. Não tenho imaginação. Se eu tivesse, não seria um intérprete, seria um criador.

– Criador! – caçoa Juca. – Você vive criando, vive sonhando, mas tem medo de sonhar de olhos abertos.

– Já apanhei muito – murmura Tony, sonolento.

– E parece que quer apanhar mais. Se você continua assim, vai ficar velho tocando piano. Por que não põe no papel o que sabe de Noel Rosa? Garanto que daria uma revista e tanto.⁶⁶

A afirmação de Juca de que Tony “vive criando” e “sonhando” confirma o caráter de “artista verdadeiro” que o jovem pianista evidencia ter.

Em *Feitiço da Vila*, Raposo & José surgem como a dupla de trapalhões subalternos e subservientes, que tentam adular o patrão mas são sempre escorraçados. O empresário teatral Sandro Martel, por sua vez, é apresentado como um tipo irascível, rude, disposto a usar de sua autoridade sempre que é contrariado. Em todas as cenas protagonizadas por Sandro, ele se encontra na situação de quem pressiona, humilha ou ordena, da forma mais grosseira e autoritária.

Raposo & José roubam todas as idéias de Tony Barrows, reforçando assim a dicotomia entre os dois universos: o dos “artistas verdadeiros”, autênticos criadores, e o dos “falsos artistas”, plagiários sem escrúpulos.⁶⁷

A “Seqüência 27” de *Feitiço da Vila* ridiculariza Raposo & José, mostrando-os em seu ambiente de trabalho enquanto tentam esboçar a revista sobre Noel Rosa:

⁶⁶ AZEVEDO, Alinor & VIANY, Alex. *Feitiço da Vila*, cit., p. 15.

⁶⁷ A questão do plágio tinha para Alex Viany uma significação especial. Quando do lançamento de *Agulha no Palheiro*, em 1953, B. J. Duarte acusou Viany de ter plagiado *O Coração Manda (Quatro Passi Tra Le Nuvole*, Alessandro Blasetti, 1942). Em 1955, portanto um ano depois do argumento de *Feitiço da Vila*, Alex Viany sofreria nova campanha, dessa vez por parte do crítico Moniz Vianna, acusando o filme de ser plágio de *O Último Endereço (Sans Laisser Adresse*, Jean Paul Le Chanois, 1950). Arthur Autran aponta o caráter ideológico das acusações, ao que parece infundadas – pelo menos quanto ao filme de Blasetti –, pois sabidamente tanto Moniz Vianna quanto B. J. Duarte eram inimigos políticos de Viany. Cf. AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: Crítico e Historiador*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, pp. 119-120.

– Dois dias, e só temos um número para a revista...

– Outros virão – afirma Fernão José. – Mas nós também precisamos fazer alguma coisa. Temos de dar um jeito para ligar os números musicais.

Dito isto, José tira o papel da máquina de escrever, amassa-o raivosamente, e torna a fazer mira contra a sereia que, zombeteiramente, continua a olhar para ele desde a folhinha da parede.

Raposo faz pose de pensador.

– Noel Rosa... uma mulher o inspira... dificuldade para subir... privações... e, finalmente, o sucesso! – Raposo fica intrigado com o que está dizendo: – Mas parece que já vi isso tudo num filme americano!

Seu parceiro confirma:

– Pois é isso! Todo compositor tem vida igual. Você não viu os filmes sobre Jerome Kern, Cole Porter e Zequinha de Abreu? É tudo a mesma coisa. E, se nós tentássemos fazer diferente, o Sandro dava o estrilo.⁶⁸

A crítica que Alinor e Viany fazem aos “falsos artistas” estende-se ao cinema e também serve como condenação às chanchadas cariocas, então dominantes no cinema brasileiro dos anos 1950. No argumento, Raposo & José são dois escritores desprovidos de qualquer traço de criatividade ou de autenticidade e o máximo que fazem é copiar os clichês dos filmes musicais norte-americanos, alinhavando de forma frouxa os números musicais através de um fio narrativo tradicional repetido à exaustão. Trata-se de uma transposição para o campo da ficção das críticas que os autores de *Feitiço da Vila* digiriam às chanchadas, o que pode ser aferido em textos da época de Alex Viany e nas declarações de Alinor Azevedo publicadas na imprensa.⁶⁹

⁶⁸ AZEVEDO, Alinor & VIANY, Alex. *Feitiço da Vila*, p. 50. O irônico é que, em relação aos protagonistas Tony Barrows e Norma, o argumento de *Feitiço da Vila* poderia ser exatamente resumido assim: “Noel Rosa – uma mulher o inspira – dificuldade para subir – privações – e, finalmente, o sucesso.” Mas não acredito que a intenção de Alinor e Viany, no caso dessa fala de Alfonso Raposo, fosse realizar uma auto-ironia.

⁶⁹ Sobre *Carnaval no Fogo*, filme dirigido por Watson Macedo e co-roteirizado por Alinor Azevedo, escreveria Viany: “Já há uma história mais ou menos inteligível [...] e – na parte técnica – podem mesmo ser notados alguns vestígios de continuidade e ritmo. [Mas] Seus defeitos ainda são por demais óbvios para que possam ser perdoados patrioticamente. Nota-se que o cenário é apressado – e isso não pode ser perdoado nem num filme carnavalesco. Há situações ilógicas, corte descuidado, personagens mal desenvolvidos. [...] Espero que no próximo ano os fazedores de filmes carnavalescos comecem mais cedo, pensem mais, tenham mais cuidado – e façam uma comédia à altura da folia favorita dos cariocas.” VIANY, Alex. “*Carnaval no Fogo*”. *A Cena Muda*. Rio de Janeiro: 07 mar 1950, p. 11. Já vimos no capítulo anterior as críticas que Alinor Azevedo desferiu às chanchadas no artigo de 1956 “O Escritor e o Cinema Brasileiro I e II” Anos mais tarde, em entrevista concedida a Alex Viany, Alinor diria: “Eu achava há muito tempo que o cinema brasileiro precisava agitar-se mais um pouco, acompanhar mais de

Na fala de Fernão José, é também significativa a menção à Zequinha de Abreu, referência à *Tico-Tico no Fubá* (Adolfo Celi, 1951), cuja produtora, a Vera Cruz, era igualmente criticada por Viany e Alinor por realizar filmes “cosmopolitas” e “falsos”.

Um traço relevante na personalidade do “artista verdadeiro” construído por Alinor Azevedo e Alex Viany no argumento de *Feitiço da Vila* é seu *idealismo*, muitas vezes visto como ingenuidade. Na “Seqüência 47”, Tony queixa-se a Juca do fiasco da revista encomendada por Sandro, expondo assim sua personalidade ingênua:

– [...] Até parece que ainda acredito em Papai Noel! Um sujeito que nunca me viu, que nunca ouviu falar em Tony Barrows ou Antônio Barroso, cai do céu para encomendar uma revista. E eu vou na onda! Trabalho que nem um danado, abandono tudo o que estou fazendo só para me dedicar ao negócio, falo com Deus e todo o mundo, e venho todo prosa apresentar a minha obra-prima...⁷⁰

Falta energia para que o jovem pianista disponha-se a enfrentar as adversidades. É Juca quem o incentiva a brigar:

– Você não tem razão para ficar abatido. [Raposo & José] não tomam nada de teatro. Por isso mesmo é que sabotam os novatos de talento, como você. Mas, um dia destes, você consegue entrar, e aí eles saem. E já vão tarde!⁷¹

É contra tais “falsos artistas” – identificados, como vimos, aos que realizavam as chanchadas e os filmes ditos cosmopolitas – que o herói-compositor Tony Barrows precisa lutar, não só para denunciá-los como plagiários mas também para efetivamente *expulsá-los* do meio artístico. Mas com a inércia de Tony, Juca toma a dianteira e desmascara não só a dupla de revistógrafos como o seu informante, o “malandrecão” e “funcionário boa-vida” da Discos Carioca, Arlindo Lacerda, promovendo assim a

perto a realidade brasileira. [...] Era preciso dismantelar essa falsa afirmação dos produtores, de que nosso cinema só dá dinheiro quando é feito para analfabetos. Não sou contra o filme musical, leve, agradável; já trabalhei nele, às vezes até com algum prazer, e não me importarei de voltar amanhã à comédia, com ou sem música, logo que me reconheçam o direito de exigir seriedade em sua realização”. AZEVEDO, Alinor. *Apud*. VIANY, Alex. “Operação (Anti-) Chanchada. Depois de 18 Anos Alinor Azevedo Chega à Tela com ‘Passarinho’”. *Shopping News*, Rio de Janeiro: 27 mar. 1960.

⁷⁰ AZEVEDO, Alinor & VIANY, Alex. *Feitiço da Vila*, p. 78.

⁷¹ AZEVEDO, Alinor & VIANY, Alex. *Feitiço da Vila*, p. 83.

vitória do herói-compositor, do “artista verdadeiro”, finalmente reconhecido como o autor da revista musical sobre Noel Rosa.

Chamo a atenção para o fato de que a tarefa “heróica” de resolução do conflito e de restauração da ordem não é realizada pelo “artista”, e sim pelo personagem secundário do cozinheiro Juca. O notável nessa operação é que Juca é um empregado do empresário teatral Sandro Martel que não pertence à esfera da produção artística.

Feitiço da Vila realiza, assim, no interior da metáfora mais ampla do tema da criação artística, uma segunda metáfora: a união entre o artista e o trabalhador, irmanados não apenas pelo fato de pertencerem à mesma classe social (Tony e Juca moram juntos) mas também pelos laços culturais, no caso, a música de Noel Rosa. O conflito que se estabelece entre os dois universos, o dos “artistas verdadeiros” e o dos “falsos artistas” encontra na figura do trabalhador Juca uma força transformadora, pois é a partir de sua ação que os “falsos artistas” são derrotados e a obra de Noel Rosa pode ser restituída ao domínio dos “artistas verdadeiros”.

Há outro aspecto significativo em *Feitiço da Vila*: a reviravolta final que destitui os “falsos artistas” e promove o reconhecimento dos “artistas verdadeiros” não faz o produtor e empresário Sandro Martel sofrer qualquer conseqüência. Ao contrário, com a revista sobre Noel Rosa, ele volta a ter sucesso de público, talvez até com um provável reconhecimento de crítica. Não só a autoridade de Sandro Martel não é questionada, como a sua permanência no cenário artístico é vista como necessária, pois é a partir dela que o trabalho de Tony Barrows pode ser viabilizado e divulgado. Por outro lado, Sandro Martel é o produtor, e o produtor precisa ser “conscientizado” pelos “artistas verdadeiros”, o que ocorrerá quando os “artistas verdadeiros” comprovarem que a arte que eles defendem é popular, e que portanto trará retorno de bilheteria ao empresário.

Trata-se de uma resolução harmônica dos conflitos, em que se busca transformar o discurso ideológico e cultural dos que detêm os meios de produção sem atingir as estruturas econômicas e as relações de trabalho que o determinam. *Feitiço da Vila* aposta, assim, na solução típica dos filmes que Alinor Azevedo e Alex Viany criticam, ou seja, as chanchadas.⁷²

⁷² Penso sobretudo em *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1953), no qual o produtor Cecílio B. de Milho é convencido pelos seus empregados a desistir de filmar a história de Helena de Tróia e a produzir um filme carnavalesco. Com relação a esse filme e suas ligações com o pensamento industrial no cinema brasileiro, cf. AUTRAN, Arthur. *O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro*. Tese de doutoramento apresentada ao Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas, 2004, pp. 142-4.

IX.8.2. Os “dois mundos” em *Estouro na Praça*

Se em 1954 o argumento de *Feitiço da Vila* dialogava sobretudo com o universo das chanchadas, em 1957 *Estouro na Praça* vai aproximar a metáfora do tema da criação artística ao ideário do *cinema independente*. Assim, no interior da dicotomia entre artistas “verdadeiros” e “falsos”, ou entre “idealistas” e “mercenários”, *Estouro na Praça* articula um outro conflito mais nuançado, qual seja, entre a arte produzida a partir dos compromissos empresariais e a arte produzida de forma independente, isto é, a partir da auto-organização dos grupos amadores.

A cena 9 do roteiro narra o primeiro encontro entre Cosme e Damião e Wilson Ribeiro, no corredor da emissora de rádio. O diálogo entre os três revela o jogo de forças desigual entre o agente musical e a dupla de compositores inéditos.

WILSON: Como é que vão, meninos? Vieram falar com Iracema? Pois podem falar aqui com o papai... [...] Vocês já deviam saber que, se não querem ficar com todos esses sambas engavetados, têm de entrar num acordo comigo.

COSME: Acordo com você é o mesmo que um acordo entre a formiga e o elefante.

WILSON dá uma pequena gargalhada, envaidecido.

[...]

COSME: Tá bem. E quais seriam as condições?

WILSON: Fico com toda a produção de vocês e cuido de tudo. 75% pra mim e o resto pra vocês.

DAMIÃO: Mas, isso é um absurdo!

COSME: A parte do elefante...

WILSON: Ué! Mas vocês só terão o trabalho de compor a música; eu é que vou dar o duro!

[...]

DAMIÃO: Nós vamos pensar melhor nesse negócio. Você não pode esperar uns dois dias?

WILSON mostra-se triunfante. Passa o braço pelo pescoço de DAMIÃO.

WILSON: Isso! Discussão não resolve... Eu sabia que vocês eram rapazes inteligentes!

[...] Mas, olha: vocês precisam fazer uns sambas mais modernos, coisa assim com um jeitão de bolero. É o que tá dando.⁷³

⁷³ VIANY, Alex & AZEVEDO, Alinor. *Estouro na Praça*, pp. 09-10.

Este trecho do roteiro de *Estouro na Praça* atinge diretamente a figura do *produtor* – e aqui poderíamos fazer uma relação nominal entre Wilson Ribeiro e Luiz Severiano Ribeiro Jr. Mas as semelhanças não vão muito além do nome, já que Wilson não é o proprietário da rádio (figura ausente do roteiro), e sim uma espécie de “intermediário”, um agente que transita e influi no meio radiofônico.⁷⁴ O que mais aproxima Wilson de Severiano, fora o sobrenome, é a crítica que Viany e Alinor dirigem ao que o agente musical do roteiro e o dono da Atlântida produzem: sempre algo de baixa qualidade, porque falsamente brasileiro por um lado e falsamente americanizado, por outro. Além disso, seus métodos são os piores, pois só conseguem desagregar quem está à sua volta.

Wilson Ribeiro é o “elefante”, em contraposição às “formiguinhas”, representadas por, justamente, Cosme e Damião. E cabe a estas “formiguinhas” associarem-se para furar o bloqueio imposto por Wilson e seus métodos escusos. E assim o fazem, cooperativando-se com músicos que, como eles, pertencem ao *povo*, moram nos subúrbios, são trabalhadores e operários.⁷⁵

A associação com os músicos populares é, como diz Damião, o começo da “independência” dos dois irmãos e do grupo que os acompanha. Para vencer o concurso do programa de auditório de Pereira de Souza, Cosme e Damião tornam-se *produtores independentes* que lutam por um espaço no terreno dominado pelo inimigo, ou seja, no espaço da rádio ocupado por “mercenários” como o ex-bicheiro Wilson Ribeiro. E quando Cosme, Damião e Lina afinal conseguem triunfar no *show* de Pereira de Souza, eles recebem o convite para gravar em uma “gravadora nova” que tem o significativo nome de “Favela”. Cosme explica que tal gravadora “justamente depende de gente nova, pois todos os grandes cartazes estão com as mais antigas”.⁷⁶

Estouro na Praça não apenas prega a produção independente como aponta para a existência de pequenas produtoras independentes que podem fazer frente às tradicionais. Por outro lado, o valor simbólico do nome “Favela” é inequívoco. Basta lembrarmos da significação que *Favela dos Meus Amores* (Humberto Mauro, 1935) e *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) têm para Alinor Azevedo e Alex Viany: o primeiro considerará os dois filmes como os únicos a retratarem a favela com

⁷⁴ Nesse sentido, Sandro Martel estaria mais próximo de Severiano Ribeiro.

⁷⁵ Cf. VIANY, Alex & AZEVEDO, Alinor. *Estouro na Praça*, pp. 26-7.

⁷⁶ VIANY, Alex & AZEVEDO, Alinor. *Estouro na Praça*, p. 34.

“dignidade”; o segundo, os incorporará em seu “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro”.⁷⁷

IX.8.3. Construindo a vitória dos independentes

Em *Feitiço da Vila*, Tony Barrows é um “artista verdadeiro”, mas desarticulado politicamente; em *Estouro na Praça*, Cosme e Damião aliam ao talento natural que possuem para a arte, uma consciência política que os fazem partir para a ação cooperativada e até mesmo para a luta corporal no mesmo terreno de Wilson Ribeiro e seus capangas.

De *Feitiço da Vila* a *Estouro na Praça*, há portanto substanciais transformações nos personagens que se opõem: os “artistas verdadeiros” se tornam politicamente mais conseqüentes e os “mercenários” já não são os proprietários dos meios de produção, e sim seus agentes intermediários.

Para exemplificar as mudanças que no espaço de 1954 (*Feitiço da Vila*) a 1957 (*Estouro na Praça*) se operam em Alinor Azevedo e Alex Viany na construção dos heróis-compositores, comparo duas cenas de *Feitiço da Vila* e de *Estouro na Praça*. Examinaremos de início a “Seqüência 47” de *Feitiço da Vila*, em que Tony se queixa da sorte ao amigo Juca. Nesta cena, nota-se o quanto a desarticulação política do jovem músico o força a uma atitude conformista:

Juca abraça o rapaz, consolando-o.

– Não se impressione muito. Seu dia chegará.

Tony faz uma careta.

– É o que dizem por aí. Mas, a esta altura, nem sei mais se vale a pena acreditar...

Pegando a maleta, o rapaz faz menção de sair, e Juca vai acompanhá-lo até a porta dos fundos.

– Ora, se a gente fosse recuar diante de qualquer dificuldade, nem punha a cara no mundo... Você tem talento e, mais cedo ou mais tarde, aparecerá alguém para apreciá-lo.

⁷⁷ Cf. AZEVEDO, Alinor. “O Escritor e o Cinema Brasileiro, II: Nova Mentalidade Fará o Produtor de Amanhã”. *Para Todos*. Rio de Janeiro: 1a. quinzena set 1956 e VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*, cit, pp. 99-100. Lembro ainda da presença da favela em dois filmes musicais escritos por Alinor Azevedo: *Tudo Azul* (Moacyr Fenelon, 1952), com seu número musical passado num morro, e *Depois Eu Conto* (José Carlos Burle, 1956), em que, ao final, os protagonistas decidem montar por conta própria uma boate numa favela para produzir seus próprios espetáculos.

Já à porta dos fundos, o rapaz pára e sorri.

– É bom que apareça já. Não sou dos mais pacientes...

Juca também sorri.

– Não se incomode. Às vezes, a gente pode dar uma mãozinha...

E empurra gentilmente o rapaz, que se afasta. Juca coça a cabeça, voltando aos seus afazeres.⁷⁸

Em *Estouro na Praça*, bem diverso é o tratamento dado aos irmãos Cosme e Damião, quando, pela primeira vez no roteiro, os dois irmãos têm a chance de ver uma de suas músicas, o “Samba Pra Namorar”, gravada por Iracema. A ação, concentrada na cena 18, se passa numa gravadora que, tal como em *Feitiço da Vila*, também se chama Discos Carioca.

Felizes com a oportunidade, Cosme, Damião, o velho Eugênio e Lina reúnem-se do lado de fora do aquário do estúdio de gravação. Também está com eles Candinho, um dos asseclas de Wilson Ribeiro que mais tarde passará para o grupo dos dois irmãos. Dentro do estúdio, Iracema e a orquestra contratada por Wilson Ribeiro preparam-se para gravar. Ribeiro, junto aos técnicos do estúdio, dá as últimas coordenadas.

Pelos alto-falantes, Cosme e Damião são surpreendidos com a orquestra que “começa a produzir uma barulheira infernal”. Damião pergunta-se se não é o “tal de bebop”, enquanto Eugênio imagina ser o “tal de roquenrol”. Quando ouvem Iracema cantar e descobrem que a “barulheira infernal” é o arranjo para o samba que compuseram, os dois irmãos gritam, em uníssono: “Não é possível!” E partem para dentro do estúdio.

Assustado, o técnico de som desliga o aparelho de gravação; Eugênio, Lina e Candinho assistem do lado de fora do aquário a ação de Cosme e Damião, como se estivessem diante de um filme mudo, sem letreiros:

[...] COSME & DAMIÃO gesticulam, ameaçadores, e há uma movimentação geral. IRACEMA parece estar prestes a desmaiar, WILSON quase dá pulos de raiva, o MAESTRO irrompe em interrogações, e os músicos levantam-se. [...] COSME & DAMIÃO dirigem-se cada um para uma estante, rasgando em pedacinhos as músicas que ali encontram. [...] WILSON corre para deter COSME, é empurrado e, ao cair, leva ao chão diversas estantes. IRACEMA corre atrás de DAMIÃO, tropeça, e vai se

⁷⁸ AZEVEDO, Alinor & VIANY, Alex. *Feitiço da Vila*, cit., pp. 78-9.

arrastando, como num antigo melodrama, aos pés do furioso destruidor do sambop. E em poucos instantes termina a cena. [...] Cá fora, o velho EUGÊNIO vibra.

EUGÊNIO: Os meninos estão com a razão! É isso mesmo! Emporcalhando o nosso samba!

CANDINHO deixa-se entusiasmar também.

CANDINHO: É, essa gente precisa subir o morro para ver o que é samba!

Wilson Ribeiro resolve então reagir com ameaças:

WILSON: Vocês vão me pagar este prejuízo! E nunca mais terão uma oportunidade de gravar: nem aqui, nem em gravadora nenhuma! Não gravam nem que façam outra “Aquarela do Brasil”!

COSME pára, virando-se para WILSON.

COSME: Ora, não seja idiota! Você não é o dono da música!

DAMIÃO: Praga de urubú não mata cavalo gordo; nem mesmo de urubú malandro como você!⁷⁹

Cosme e Damião não só não aceitam o arranjo americanizado imposto por Wilson Ribeiro ao samba que compuseram, numa nítida recusa ao modelo “cosmopolita” e “falso”, como efetivamente partem para uma ação violenta e impedem que o samba seja gravado. Ao contrário da atitude passiva de Tony Barrows em *Feitiço da Vila*, Cosme e Damião não se intimidam com as ameaças de Wilson Ribeiro e preferem arriscar a carreira a deixar que a “emporcalhem”, como diz o velho Eugênio.

É flagrante a diferença de atitudes entre Tony Barrows, protagonista de *Feitiço da Vila*, e os irmãos Cosme e Damião, os heróis de *Estouro na Praça*. Enquanto o primeiro se mostra freqüentemente desanimado com a perspectiva de lutar por um espaço no teatro de Sandro Martel, sendo sempre *empurrado* por Juca – a ponto de depender do cozinheiro para que os dois revistrógrafos sejam desmacarados –, Cosme e Damião são ativos, não dependem de ninguém para reagir aos golpes de Wilson Ribeiro e tomam a iniciativa de formar um grupo, o qual lideram, para furar o bloqueio da rádio.

Para Cosme e Damião, não basta que o criador imprima no trabalho artístico o caráter de *autenticidade*. Já que os produtores comprometidos com a engrenagem

⁷⁹ VIANY, Alex & AZEVEDO, Alinor. *Estouro na Praça*, cit., pp. 22-3.

comercial das indústrias radiofônica e fonográfica descaracterizam a criação artística, é preciso passar à produção *independente*, pois só assim a *autenticidade* estaria garantida. No *programa de ação* de Cosme e Damião há uma espécie de síntese do ideário do cinema independente brasileiro dos anos 1950.

Refletindo sobre esse ideário, Roberto Santos explica que, naquela época, o produtor “independente” aspirava a um cinema que tivesse os mesmos recursos das grandes empresas, embora desenvolvendo novos temas:

Era uma posição realmente contraditória, a nossa. Porque pensar em novos temas radicalmente diversos da linha de produção das empresas e supor que se podia contar com elas, ou mesmo atuar dentro delas, para modificar a linha de produção que elas tentavam impor, é um negócio bem incongruente, incoerente mesmo.⁸⁰

Da mesma forma, Alex Viany e Alinor Azevedo também não enxergam contradição no fato de seus heróis-compositores quererem produzir de forma independente *no interior* de um sistema comercial-industrial, como se a criação artística por si só pudesse transformar *de baixo para cima* a engrenagem que a tornaria possível existir.

Do ponto de vista da relação política entre os heróis-compositores e os vilões, o fato de Alex Viany e Alinor Azevedo tematizarem a produção independente em *Estouro na Praça* torna esse roteiro bem diverso do argumento de *Feitiço da Vila*. Se neste, o conflito se limita à questão da arte como *forma de expressão*, no roteiro de *Estouro na Praça* não são só as formas de expressão da criação artística que estão em jogo, mas também – e principalmente – as suas *formas de produção*.

Em 1954, *Feitiço da Vila* traz para o primeiro plano a música popular de Noel Rosa, mas o herói-compositor ainda está desconfiado de que “santo de casa não faz milagres”, tanto que prefere mudar seu brasileiríssimo nome Antônio Barroso para o pseudônimo cosmopolita de Tony Barrows.

⁸⁰ SANTOS, Roberto. *Apud*. GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o Caso vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 210.

Em 1957, o roteiro de *Estouro na Praça* preocupa-se em pensar a música popular através da estratégia da produção independente, e seus protagonistas Cosme e Damião são heróis tão positivos que já possuem, eles mesmos, nomes de santos bem brasileiros.

O poeta da Vila apontou o “rumo”; caberia aos santos de casa fazer o “milagre”.

CONCLUSÃO

No livro de Alberto Cavalcanti *Filme e Realidade* (1951), dentro do capítulo em que o autor se dedica a discutir questões relacionadas ao argumento e ao roteiro, encontramos uma citação do romancista inglês Graham Greene sobre os problemas relacionados às adaptações literárias para o cinema. Extraio dessa citação um trecho que me parece indicar, em síntese, o drama do argumentista e do roteirista no trabalho de realização de um filme:

Se faço [...] um roteiro técnico para um diretor incapaz, ele segue o meu roteiro e realiza um mau filme, de modo que estou perdendo o meu tempo; se faço este mesmo roteiro para um diretor que sabe o seu ofício, ele naturalmente não o seguirá, de maneira que também estou perdendo o meu tempo.¹

Tal parece ser a condição do *escritor de cinema* no processo de criação cinematográfica: um profissional da equipe técnica ligado de forma estreita à *concepção* da obra, que no entanto não possui sobre ela qualquer controle efetivo.

Essa pode ser uma das explicações plausíveis para a ausência de trabalhos de cunho historiográfico sobre a específica atividade do argumentista e do roteirista. O argumento e o roteiro não são considerados obras acabadas, mas peças literárias transitórias, destinadas a se transfundir em outro meio de expressão artística, no caso as imagens impressas em uma película. No conjunto de uma cinematografia periférica e não-industrial, como é o caso da brasileira, o filme – a materialidade da obra fílmica – ganha um valor de importância muito superior aos demais processos que igualmente tornam possível a sua concretização. O objeto-filme é a comprovação da existência – e da maior ou menor pujança – de uma cinematografia.

O presente trabalho procurou não perder de vista o fato de que, no conjunto da historiografia clássica, a contribuição do argumentista e roteirista Alinor Azevedo no cinema brasileiro dos anos 1940 e 1950 foi apontada como sendo tão – ou, às vezes, até mais – importante do que o trabalho do diretor na realização de filmes canônicos para essa mesma historiografia. Refiro-me aos longas *Moleque Tião* (José Carlos Burle,

¹ GREENE, Graham. *Apud*. CAVALCANTI, Alberto. *Filme e Realidade*, Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957, p. 109.

1943) e *Tudo Azul* (Moacyr Fenelon, 1952), reconhecidos por autores tão diferentes como Alex Viany, Glauber Rocha e Paulo Emílio Salles Gomes como dois importantes marcos do cinema brasileiro daquele período.

Atentou-se aqui para o ineditismo desse fato, posto que nenhum outro argumentista e roteirista teve da historiografia clássica o mesmo tratamento recebido por Alinor Azevedo.² Partindo dessa constatação, buscou-se entender as suas razões, o que naturalmente levou a pesquisa a centrar-se em dois campos específicos: o discurso historiográfico tradicional sobre o cinema brasileiro, construído nos anos 1950-1960, e a obra de Alinor Azevedo (filmes roteirizados; argumentos e roteiros inéditos).

A necessidade de trabalhar com esses dois campos tem sua justificativa nas relações entre a historiografia clássica e o trabalho de Alinor Azevedo. O lugar de destaque ocupado por Alinor na história do cinema brasileiro se deve sobretudo às histórias escritas por Alex Viany (*Introdução ao Cinema Brasileiro*, 1959) e por Glauber Rocha (*Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, 1963). Como já foi demonstrado ao longo dessa dissertação, Viany e Rocha foram os dois autores que mais se preocuparam em situar a figura e o trabalho de Alinor Azevedo no cinema brasileiro dos anos 1940 e 1950.

No caso de Alex Viany, trata-se de uma relação ainda mais estreita: o historiador foi parceiro de Alinor Azevedo na elaboração de diversos argumentos e roteiros não filmados, dentre os quais o argumento de *Feitiço da Vila* (1954) e o roteiro de *Estouro na Praça* (1957), aqui analisados.

Verifica-se, assim, não só uma relação entre discursos construídos em diferentes campos do trabalho intelectual – a elaboração de uma história do cinema brasileiro e a criação de argumentos e roteiros para o cinema –, como também relações de amizade e de troca de idéias entre autores pertencentes a ambas esferas: amigos e colaboradores, Viany e Alinor deram corpo, no trabalho ficcional de argumentos e roteiros, ao programa ideológico posteriormente fixado pela historiografia.

A partir da mútua influência entre a construção da história e o trabalho de criação artística, a pesquisa centrou-se em um tópico dessa relação, relevante para a compreensão do trabalho de Alinor Azevedo como argumentista e roteirista. Trata-se da

² Estendo o meu comentário aos demais profissionais ligados às outras áreas técnicas e artísticas, tais como produtores, fotógrafos, montadores, técnicos de som, cenógrafos, figurinistas, maquinistas e diretores de arte, entre outros.

construção de uma linha de continuidade percebida entre diferentes filmes, que formariam a tradição de um determinado *cinema carioca*, conceito ao mesmo tempo *estético e temático*.

Esse *cinema carioca* não possui tal denominação apenas por ser produzido no Rio de Janeiro. Abrange uma série de elementos que, relacionados, formam um repertório de *temas* – a música popular brasileira, o drama do artista irreconhecido, o carnaval –, de *ambientes* – a favela, o subúrbio, as rádios, as gravadoras, o teatro de revista – e de *personagens* – o compositor popular, o sambista do morro, o empregado de repartição, a cantora de rádio, os produtores e empresários do meio artístico e cultural, entre outros.

O conceito de *cinema carioca* apresenta características *estéticas*, como a exigência de um determinado *realismo* no tema e no tratamento das situações, e *genéricas*, trabalhando preferencialmente com a comédia musical, a comédia de costumes e a comédia romântica.

A pesquisa procurou demonstrar que o trabalho de Alinor Azevedo insere-se nessa construção do conceito de *cinema carioca*, e que essa inserção podia ser observada a partir de dois movimentos. Construiu-se o conceito de *cinema carioca* a partir dos filmes roteirizados por Alinor Azevedo; esses filmes, por sua vez, ganharam sentido na história do cinema brasileiro na medida em que são localizados como pertencentes ao *cinema carioca*. Trata-se, portanto, de uma operação interligada de legitimação dos filmes através do discurso histórico e *vice-versa*.

Ao elaborar em *Introdução ao Cinema Brasileiro* o seu “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro”, Alex Viany incluiu seu próprio filme *Agulha no Palheiro* (1953) como pertencente à tradição do *cinema carioca*. No entendimento de Viany, *Agulha no Palheiro* foi gerado por *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943) e por *Tudo Azul* (Moacyr Fenelon, 1952) e gerou, por sua vez, *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955). Mais do que verificar linhas de continuidade estética entre os filmes, Viany estabeleceu um programa baseado em relações de produção, pois os três filmes foram feitos por equipes semelhantes e seus diretores são identificados ao chamado cinema independente dos anos 1950. Lembro que Alinor Azevedo encontra-se presente nesse programa como, respectivamente, o argumentista e o roteirista de *Moleque Tião* e de *Tudo Azul*.

Glauber Rocha, em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, fará um percurso semelhante ao de Alex Viany, ao buscar as origens do cinema novo – do qual o autor fazia parte, tendo realizado até a data da publicação do livro um filme curto (*O Pátio*, 1958) e um longa-metragem (*Barravento*, 1962). Glauber primeiramente situa Humberto Mauro como o *patriarca* do movimento. A segunda tradição originária é localizada no *cinema carioca* dos anos 1940 e 1950 por seu caráter *realista*, tanto que o ensaísta baiano chamará esse cinema de “realismo carioca”. Na concepção de Glauber, fariam parte do “realismo carioca” Alex Viany (na crítica e na realização de *Agulha no Palheiro*), Nelson Pereira dos Santos (*Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte*, 1957) e Alinor Azevedo, considerado como “autor intelectual” de *Moleque Tião*. A “obra-prima” desse “realismo carioca” seria um roteiro não filmado, escrito em 1957 por Viany e Alinor, intitulado *Estouro na Praça*.

Alinor Azevedo é visto em diferentes momentos (em 1959 e em 1963) como um dos principais nomes do *cinema carioca*, participando do cinema independente dos anos 1950 e sendo uma espécie de precursor do cinema novo dos anos 1960. Tal é a conclusão a que se chega, ao analisar o modo como a historiografia clássica do cinema brasileiro situou a obra desse argumentista e roteirista.

A presente pesquisa buscou problematizar essa construção ao estudar o caso de *Também Somos Irmãos*. Esse filme produzido em 1949 pela Atlântida e dirigido por José Carlos Burle não consta do “programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro” formulado por Alex Viany, e também não é citado por Glauber Rocha como um exemplo de “realismo carioca” dos anos 1940. O caso de *Também Somos Irmãos* evidencia os limites dos parâmetros historiográficos com os quais se construiu o conceito de *cinema carioca* no qual Alinor Azevedo está incluído.

Foram apontadas três razões para a não-inclusão de *Também Somos Irmãos* entre os filmes canonizados por Alex Viany e Glauber Rocha.

A primeira delas relaciona-se aos aspectos estéticos e genéricos acima apontados que definiriam o *cinema carioca*. Embora dialogue com alguns aspectos estilísticos do cinema neo-realista italiano, *Também Somos Irmãos* é um melodrama. E o melodrama não faz parte dos parâmetros estéticos e genéricos prezados pela historiografia clássica.

A segunda razão decorre da opção metodológica em datar um ponto de ruptura na história da Atlântida a partir da entrada de Luiz Severiano Ribeiro Jr. em 1947. A partir de Alex Viany, cristaliza-se a percepção de que, no período entre 1941-1947 a Atlântida viveria o seu auge como projeto artístico, o que se tenta comprovar a partir do

sucesso do primeiro longa da empresa, *Moleque Tião*. Após 1947, a Atlântida seria predominantemente uma produtora de chanchadas e os projetos “sérios” que fariam parte do programa original da Atlântida não teriam mais continuidade. Como *Também Somos Irmãos* foi realizado em 1949 – portanto depois da entrada de Severiano Ribeiro como acionista majoritário da Atlântida –, não é dada a esse filme uma atenção maior.

A terceira razão apontada para a indiferença em torno de *Também Somos Irmãos* encontra-se na ideologia nacionalista que é a base do discurso historiográfico de Alex Viány e Glauber Rocha. Aqui acrescento Paulo Emílio Salles Gomes, pois em seu texto “Panorama do Cinema Brasileiro: 1896/1966” *Também Somos Irmãos* também não é mencionado. O fato de *Também Somos Irmãos* abordar o racismo no Brasil sob uma ótica de contestação direta à idéia de democracia racial cria uma série de problemas ao pensamento nacionalista, notadamente em relação ao mito da união nacional, que tem na diversidade e no sincretismo étnico e cultural um de seus pilares. A denúncia do racismo, presente num filme como *Também Somos Irmãos*, aponta para uma profunda divisão interna entre negros e brancos no seio da sociedade brasileira.

Com o estudo de caso sobre *Também Somos Irmãos* buscou-se apontar uma tensão existente nessa relação entre o discurso histórico e a criação artística, identificada na construção do conceito de *cinema carioca* e na inclusão da obra de Alinor Azevedo nesse conceito. Alinor é reconhecido pela historiografia clássica, porém apenas *em parte*: nem todos os seus filmes *podem* ou *devem* ser incluídos no conceito de *cinema carioca*, porque esse conceito não atende apenas a determinados requisitos estéticos e temáticos, mas sobretudo a um discurso ideológico que tem como base o nacionalismo. Nesse percurso, alguns filmes devem ser realçados e defendidos; outros terminam por ser minimizados ou mesmo totalmente apagados da história. *Também Somos Irmãos* encaixa-se no segundo caso.

Um outro aspecto do discurso historiográfico relacionado ao trabalho de Alinor Azevedo no cinema brasileiro ganhou relevo na presente pesquisa a partir da observância de uma guinada na teoria cinematográfica, cujos efeitos no Brasil se verificaram na passagem dos anos 1950 para os anos 1960. Refiro-me aos estatutos do *escritor de cinema* e do *cinemasta-autor*.

A afirmação de Glauber Rocha constante na *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, de que o *roteiro* de *Estouro na Praça*, co-escrito por Alex Viány e Alinor Azevedo, seria uma virtual obra-prima do “realismo carioca”, indicou a necessidade de se realizar um levantamento sobre o estatuto do argumento e do roteiro ao longo dos

anos 1950 e 1960. A afirmação de Glauber situava *Estouro na Praça* no interior de uma construção histórica que identificava no “realismo carioca” uma *etapa superada*, que seria a segunda tradição originária de um cinema novo. Sendo uma etapa superada, quais seriam suas características definidoras, relacionadas especificamente ao lugar ocupado pelo argumento e o roteiro na criação fílmica?

Partiu-se dessa interrogação para se verificar que, nos anos 1950, o argumento e o roteiro ocupavam posições *centrais* no entendimento do processo de realização de um filme, e a figura do argumentista e roteirista, também chamado de *escritor de cinema*, acompanhava tal centralidade. Diversas são as causas responsáveis pela valorização do escritor de cinema na década de 1950 e, como se procurou demonstrar, elas decorrem de fatores ideológicos e estéticos. Verificou-se uma polaridade no meio cinematográfico brasileiro daquela época entre os que acreditavam no cinema como *expressão estética universal* e os que buscavam no cinema um meio para tratar de *problemas nacionais* e difundir *idéias políticas e sociais*.

A dicotomia “forma e conteúdo” canalizava os debates em torno da importância determinante do argumento num filme, e novamente as posições eram antagônicas: de um lado, reuniam-se os que criam ser o cinema uma arte universal, sendo importante a sua forma estética, compreendida por todos em qualquer situação; de outro lado, agrupavam-se os que acreditavam que o público se interessava por histórias, portanto seria nelas que as *mensagens* deveriam ser passadas. A polarização, nos termos e na compreensão da época, definia os primeiros como *cosmopolitas* e os segundos como *nacionalistas*.

A partir do estudo sobre os debates travados em torno do argumento e do roteiro por esses dois grupos ao longo dos anos 1950, verificou-se um ponto de convergência entre *cosmopolistas* e *nacionalistas*: ambos viam no modelo do cinema clássico-narrativo a forma ideal de cinema a ser atingida. Claro está que esse modelo não foi o único a ser visto como apropriado ao cinema brasileiro. O seu principal contraponto foi o cinema italiano neo-realista, que em fins dos anos 1940 chega ao Brasil, provocando forte e duradouro impacto.

O que se tentou demonstrar nessa pesquisa é que mesmo incorporando alguns pressupostos neo-realistas, o meio cinematográfico dos anos 1950 ficou preso aos procedimentos do cinema clássico-narrativo, muitas vezes preferindo-o a qualquer tipo de inovação mais arrojada.

O *escritor de cinema* Alinor Azevedo foi o principal exemplo para a confirmação do que foi dito acima, a partir de um estudo comparativo de suas idéias sobre argumento e roteiro, e dos pressupostos de teóricos do neo-realismo como Umberto Barbaro e Cesare Zavattini. Evidenciou-se a distância entre Alinor e este último, ao mesmo tempo em que se verificou a correspondência de idéias entre o roteirista brasileiro e Umberto Barbaro, ou seja, entre Alinor e uma linha de pensamento que vai perseguir o *realismo* no cinema a partir do cinema clássico-narrativo.

A expressão “realismo carioca” usada por Glauber Rocha em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* a propósito do roteiro de *Estouro na Praça* ganha assim uma nova textura. Ao mesmo tempo em que identifica Alinor Azevedo e Alex Viany à vertente do *realismo* clássico-narrativo, Glauber demarca, nessa identificação, uma etapa histórica superada, pois o cinema moderno estaria se encaminhando num outro sentido, em que um outro ritmo interno e externo de montagem exigiria também uma nova elaboração no plano imagético.

Tal foi o percurso de análise até o estudo do argumento de *Feitiço da Vila* (1954) e do roteiro de *Estouro na Praça* (1957). Os três anos que distanciam o argumento do roteiro imprimiram substanciais mudanças na forma como Alinor Azevedo e Alex Viany trabalharam com o tema da criação artística, comum aos dois projetos, mas a filiação ao modelo clássico-narrativo permaneceu.

Procurou-se discutir o argumento de *Feitiço da Vila* e o roteiro de *Estouro na Praça* tendo em vista o fato de que ambos consistiam na construção de um discurso de teor crítico sobre o problema da *autenticidade* da arte brasileira dentro de parâmetros clássico-narrativos. Como se tratam de um argumento e de um roteiro escritos para serem comédias musicais, Viany e Alinor operaram com um vasto repertório de soluções que, se levadas às telas, poderiam ter sido assimiladas com facilidade pelo grande público. A obediência ao drama clássico e o uso de procedimentos tradicionais de linguagem, como a *montagem em seqüência* e a *montagem paralela*, traduzem a intenção de estabelecer *comunicabilidade* com o público, principal preocupação de Alex Viany e de Alinor Azevedo.

Não se deixou de atentar para o fato de que a intenção de Viany e de Alinor era construir um discurso ideológico de viés nacionalista sobre o que seria ou não *autêntico* na arte brasileira. Esse discurso encontra no universo escolhido pelos autores – a criação artística – um território privilegiado. Os autores trabalham esse universo – e a figura

dos heróis-compositores que o habitam – como uma metáfora do tema da criação artística em si, o que inclui evidentemente o cinema. Assim, Alinor Azevedo e Alex Viany *projetam-se* no argumento de *Feitiço da Vila* e no roteiro de *Estouro na Praça* através dos heróis-compositores que buscam criar e divulgar a sua obra dentro de condições adversas, que vão desde o pragmatismo argentário dos empresários ao roubo de idéias por colegas de profissão. Paira sobre todos esses obstáculos a sombra da colonização cultural, a tornar *falso* e *cosmopolita* tudo aquilo que é *autêntico* e *brasileiro*.

Resta aos heróis-compositores lutarem pela arte autenticamente brasileira. Para isso, precisam de um *programa de ação*. Até aí, *Feitiço da Vila* e *Estouro na Praça* caminham juntos. Mas do argumento de 1954 ao roteiro de 1957 estabelecem-se diferenças significativas quanto ao *programa de ação* adequado.

No argumento de *Feitiço da Vila*, a resolução da trama procura harmonizar o artista e a figura do produtor-empresário em torno de um mesmo programa: a música popular brasileira. O artista conseguiria a adesão do produtor, porque sua arte era popular – conseqüentemente o produtor teria lucro e poderia continuar produzindo, num ciclo harmônico de produção-criação-difusão de uma arte *autêntica*.

Já no roteiro de *Estouro na Praça* tudo se passa de outro modo: entre o produtor mercenário e *cosmopolita*, e os heróis-compositores que buscam levar ao público a sua arte *autenticamente brasileira*, não é possível um acordo. É necessário partir para um enfrentamento radical, e a opção adequada é a *produção independente*, seja a partir da ação cooperativada, seja aliando-se às pequenas empresas que incentivam novos e/ou desconhecidos talentos.

Como é possível perceber, com *Feitiço da Vila* e *Estouro na Praça* Alinor Azevedo e Alex Viany já elaboram, no campo da ficção, diversas questões que, mais tarde, a historiografia clássica do cinema brasileiro irá fixar como cânone ideológico e estético: uma arte ao mesmo tempo nacional e popular, autêntica e positiva, sempre que possível realista, e que sintetizasse nossa diversidade em uma só expressão: *identidade cultural*.

O aspecto do realismo é o que traz à análise maiores problemas. Em primeiro lugar, o meio cinematográfico brasileiro dos anos 1950 – incluindo aí Alex Viany e Alinor Azevedo – nunca definiu com clareza o que viria a ser tal “realismo”. A dicotomia “forma e conteúdo” predominantemente enxergava o realismo no *tema*.

Ao longo da dissertação procurei dar atenção especial às escolhas estéticas operadas em filmes como *Tudo Azul* e *Também Somos Irmãos* (excluo *Moleque Tião* pela inexistência de cópias disponíveis) e no argumento de *Feitiço da Vila* e *Estouro na Praça*. Especialmente a partir do estudo desses dois projetos irrealizados co-escritos por Alex Viany e Alinor Azevedo, a conclusão a que se chega é que o *realismo* no cinema brasileiro dos anos 1950 é entendido e aplicado por esses dois autores nos termos de uma *adesão ao cinema clássico-narrativo em sua matriz hollywoodiana, atravessado por absorções parciais e rarefeitas do neo-realismo*.

O que se busca demonstrar nessa pesquisa é que tal escolha estética não pode ser simplesmente encarada como uma ausência de opção, isto é, como se o filme clássico-narrativo, por ser dominante, impusesse seu modelo como o único possível. Tomando como exemplos o argumento de *Feitiço da Vila* e o roteiro de *Estouro na Praça*, procurou-se sustentar a hipótese de que a opção pelo modelo clássico-narrativo refletia *sim* uma escolha consciente – e, até certo ponto, *crítica* – que tinha como fundamento a crença de que ela seria mais adequada e eficaz na transmissão das idéias para um público amplo.

A estrutura da dissertação está marcada por uma bipartição, condicionada sobretudo pelos dois tipos de material com os quais se trabalhou, isto é, os filmes efetivamente realizados e os roteiros escritos. Parece-me claro que uma terceira etapa de pesquisa poderia ser perseguida, qual seja, o estudo da *passagem* dos roteiros escritos para os filmes. Contudo, optou-se por analisar os filmes (*Moleque Tião* e *Tudo Azul*) e os roteiros (*Feitiço da Vila* e *Estouro na Praça*) que estivessem diretamente ligados à construção do discurso historiográfico em questão, notadamente representado por Alex Viany e por Glauber Rocha.

Assim, procurou-se estudar as conexões e tensões estéticas, temáticas e ideológicas entre os filmes, os roteiros e as narrativas históricas elaboradas por Alinor, Viany e Rocha. Importante também é atentar para a parceria entre Alex Viany e Alinor Azevedo na construção dessas afinidades, pois no argumento de *Feitiço da Vila* e no roteiro de *Estouro na Praça* seus autores já elaboram no campo da criação artística um discurso nacionalista que posteriormente será absorvido, retrabalhado e cristalizado como texto de cunho historiográfico, e não mais artístico.

Quanto a *Também Somos Irmãos*, sua inclusão na dissertação atendeu a uma necessidade de apontar os limites e propor a revisão desses parâmetros historiográficos,

bem como apontar para outras possibilidades de pesquisa, tais como a relação entre o cinema brasileiro e outros campos artísticos. Foi o que busquei fazer ao analisar, a propósito de *Também Somos Irmãos*, o diálogo entre a Atlântida e o Teatro Experimental do Negro.

Uma última consideração merece ser feita sobre a *transitoriedade* do argumento e do roteiro na criação cinematográfica e seu valor como fonte de pesquisa para o estudo da história do cinema brasileiro. Não há dúvidas de que, para a análise fílmica, necessário é *ver* o filme. É a partir do contato com a obra filmada que se torna possível discuti-la em todos os seus pormenores. O que não significa que, nesse processo, outras fontes de pesquisa não possam ser utilizadas. Naturalmente, o argumento e o roteiro são documentos com os quais se pode *complementar* uma pesquisa consistente sobre uma obra ou um conjunto de obras. Isso no caso de um filme que foi realizado e que se encontra disponível para visualização.

No caso do cinema brasileiro, em que os filmes sofrem um processo de deterioração e se perdem com uma velocidade infelizmente muito maior do que a nossa capacidade de preservá-los, a existência de roteiros e de argumentos dos filmes realizados passa a ter um valor ainda maior, na verdade inestimável. Calcule-se os avanços que as pesquisas sobre o cinema brasileiro dos anos 1940 conheceriam, se o argumento ou o roteiro de um filme como *Moleque Tião*, há décadas desaparecido, tivesse sido preservado.

Esse é apenas um exemplo.

ANEXO I

ENTRE A CHANCHADA E O CINEMA INDEPENDENTE

Os projetos de *Feitiço da Vila* e de *Estouro na Praça* inserem-se num período – 1954 a 1958 – posterior à falência dos grandes estúdios paulistas (Vera Cruz e Maristela) e anterior ao surgimento dos primeiros manifestos e curtas-metragens que evidenciariam o emergente grupo do cinema novo, já nos anos 1960. Tal período é reconhecido pela historiografia vigente como aquele marcado pelas tentativas esparsas da chamada produção “independente”, representada sobretudo por *O Saci* (Rodolfo Nanni, 1951-53), *Agulha no Palheiro* (Alex Vianny, 1953), pelos dois primeiros longas de Nelson Pereira dos Santos – *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957) – e pelo filme de estréia de Roberto Santos, *O Grande Momento* (1958), não esquecendo da atuação isolada de Walter Hugo Khouri (*O Gigante de Pedra*, 1953; *Estranho Encontro*, 1957 e *Fronteiras do Inferno*, 1958).

Mas os anos de 1954 a 1958 compreendem também o período em que os irmãos Alípio e Eurides Ramos produziram e dirigiram nove filmes em sua pequena produtora carioca Cinelândia Filmes; em que Carlos Manga, na Atlântida, dirigiu 13 filmes, entre eles *Nem Sansão Nem Dalila* (1954), *Matar ou Correr* (1954), *De Vento em Popa* (1957), *Esse Milhão É Meu* (1958) e *O Homem do Sputnik* (1958).

De 1955 a 1958 Victor Lima dirige nove filmes para a Cinelândia e a Herbert Richers, entre eles *Chico Fumaça* (1957), *É de Chuá!* (1958) e *Pé Na Tábuca* (1958). O prolífico Luiz de Barros é contratado para dirigir um total de oito filmes (para a Atlântida, a Flama, a Cinelândia, a Cine Sul e a Cinematográfica Franco Brasileira, dentre os quais pode-se citar *Malandros em Quarta Dimensão* (1954), *Trabalhou Bem, Genival* (1954) e *Quem Sabe... Sabe!* (1956); o iugoslavo J. B. Tanko realiza sete filmes, um para a Atlântida (*A Outra Face do Homem*, 1954) e seis para a Herbert Richers (entre eles, *E o Bicho Não Deu* e *Mulheres À Vista*, ambos de 1958).¹

Entre 1954 e 1958, ainda, as distribuidoras Cinedistri e Unida Filmes participam da produção e da distribuição de mais de cinquenta filmes brasileiros, a maior parte composta de comédias musicais. Por fim, Watson Macedo dirige cinco filmes

¹ Em dois anos (1956-1958), a Herbert Richers produz oito longas-metragens.

produzidos pela sua empresa independente Watson Macedo Produções, obtendo grande retorno nas bilheterias.

Ao longo desses anos, Alex Viany vai enfrentar um mercado de trabalho muito pouco propício ao projeto de cinema independente pelo qual o crítico e cineasta vinha lutando. Numa entrevista concedida à *Revista de Cultura Cinematográfica*, Viany relembriaria esta fase de longa “trégua diretorial”, tal como ele assim a define:

Agulha no Palheiro e Rua Sem Sol, meus primeiros filmes, não obtiveram suficiente sucesso comercial para fazer meu cartaz junto aos homens que, nesse período, controlavam as finanças de nosso cineminha. Nem quando, em desespero, eu quis ceder à chanchada, eles se interessaram por mim: ao que parece, minha chanchada não seria totalmente chanchada. Portanto, sem jamais desistir de uma carreira como diretor, retornei à crítica [...].²

Em 1954 Alinor Azevedo volta ao Rio de Janeiro, após a experiência como argumentista contratado da Vera Cruz, e se integra no panorama das produções comerciais: vai trabalhar com Watson Macedo (*Carnaval em Marte*, 1955, e *Depois Eu Conto*, 1956), com Eurides Ramos, na Cinelândia (*Na Corda Bamba*, 1957) e com Carlos Manga na Atlântida (*Colégio de Brotos*, 1956). Em seu depoimento ao MIS, Alinor recorda o período com alguma dose de desilusão:

[...] voltamos para o Rio, eu e minha mulher, completamente destituídos de perspectiva, mas eu tinha uma esperança, que era o Luiz Severiano Ribeiro. Ele tinha mandado um recado para São Paulo, dizendo que precisava de mim. Quando eu cheguei, fui logo ao escritório dele e lá estava o Carlos Manga. [...] Com aquele jeitão dele, me pediu uma história rapidamente. Eu disse: “Não tenho nada agora aqui, na cabeça”. Ao que ele respondeu: “Mas eu tenho. Vamos resolver isso agora”. E me contou uma história, que não pegava mesmo. [...] O Manga ficou desajeitado, eu pedi desculpa, mas ficaria mal se eu aceitasse isso. Assim mesmo, eu entrei novamente na Atlântida, para fazer novamente chanchada, novamente com o Watson Macedo [...].³

² VIANY, Alex. *Apud*. PORTO, Sérgio Payrell. “Alex Viany Fala do Cinema Novo”. *Revista de Cultura Cinematográfica*. Belo Horizonte: s. data [o ano é, provavelmente, 1963], p. 10.

³ AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro: 05 ago 1969.

O único filme em que Alinor Azevedo e Alex Viany efetivamente fizeram parte da mesma equipe técnica, mas em funções não-integradas, foi *Balança Mas Não Cai* (Paulo Vanderley, 1953), baseado no programa radiofônico humorístico de mesmo nome. Alinor foi co-roteirista (ao lado de Mário Brasini, Max Nunes, Brandão Filho e Paulo Gracindo) e Viany diretor de produção.

Feitiço da Vila e *Estouro na Praça* pertencem, assim, ao período em que Alex Viany, devido às dificuldades encontradas no meio cinematográfico da época, “quis ceder à chanchada”, à qual, como vimos, Alinor Azevedo já se encontrava integrado. Um período, portanto, em que o cinema “ideal” – aquele traduzido pelo ideário dos independentes, isto é, dos “homens de cinema” alinhados à esquerda – será duramente posto em cheque pelas condições adversas do cinema “real”, controlado pelo pragmatismo dos produtores e exibidores, isto é, dos “homens do dinheiro”.⁴

Uma vez desfeitas as esperanças de industrialização em São Paulo, o cinema empresarial voltava a ser monopólio da Atlântida, no Rio de Janeiro. Fora dela, o único caminho que restava a quem buscasse um mínimo de continuidade na carreira profissional de cinema era unir-se às pequenas produtoras independentes que disputavam o mercado de exibição compulsória realizando comédias musicais, entre elas a Cinelândia, a Flama, a Herbert Richers, a Watson Macedo Produções e a Unida Filmes.

É com esse núcleo de produtores independentes, que muitas vezes agia associado a uma distribuidora paulista como a Cinedistri, de Oswaldo Massaini, e a um bem-equipado estúdio de filmagem, como a Brasil Vita Filmes, que Viany e Alinor buscarão viabilizar suas idéias, atrelando-as à mais evidente estratégia comercial possível naquela época, isto é, à realização de comédias musicais – ou melhor, chanchadas.

Nesse texto, pretendo delinear com maior precisão as dificuldades enfrentadas por Alex Viany como um *diretor e produtor não-capitalizado*, bem como evidenciar os laços entre o chamado cinema independente e a chanchada. Tomarei como objeto de análise o “Relatório de Produção n. 1 – Confidencial” que Viany escreveu em 1958 durante o período em que tentou viabilizar o roteiro de *Estouro na Praça*.

⁴ As expressões “homens de cinema” e “homens do dinheiro” foram retiradas de VIANY, Alex. “O Autor do Filme”. *Leitura* (4). Ano XV. Rio de Janeiro: out 1957, pp. 52-3.

Uma chanchada “independente”?

Endereçado a Célio Gonçalves⁵, Mário Falaschi⁶ e Carlos Fernando O. Santos⁷, o “Relatório de Produção n. 1 - Confidencial” que acompanha o roteiro de *Estouro na Praça* é um documento de quatro páginas mimeografadas. Divide-se nos seguintes tópicos: Produção em Geral, Orçamento, Financiamento, Estúdio, Material, Laboratório, Turma Técnica, Cinegrafia, Cenografia, Música, Coreografia, Sonografia, Coordenação (isto é, montagem), Elenco, Publicidade, Direção e Produção.

O exame de alguns trechos deste relatório será útil para mapearmos em que pé se encontrava a produção de *Estouro na Praça*, bem como os procedimentos e objetivos almejados por Viany como diretor. Ao mesmo tempo, a forma como o relatório foi escrito expõe as contradições inerentes a um projeto que busca um meio-termo entre o filme *pessoal* e o filme de intenções francamente comerciais. Tal preocupação já se faz presente em relação ao tratamento fotográfico a ser adotado:

[...] precisamos decidir, urgente e definitivamente, se o filme será total ou parcialmente colorido, ou em preto-e-branco; de qualquer maneira, será feito para projeção em tela comum ou panorâmica.⁸

Pelo relatório, verifica-se que quase tudo estava por ser feito em termos de produção, num projeto que “apresenta inúmeros e complexos problemas em todos os setores”. Alex Viany mostra-se um tanto irritado com o fato de que um simples “registro da firma” ainda não havia sido providenciado, pois dele dependia o pedido de empréstimo ao Banco do Estado de São Paulo com o qual a produção seria efetivamente iniciada. Além do registro da firma, a documentação exigida pelo Banco consistia em um “plano de trabalho”, isto é, um plano de produção contendo um cronograma das etapas de realização, um orçamento, o elenco, a lista da equipe técnica com seus respectivos “cadastros”, o roteiro e a análise técnica do roteiro. Até a data do relatório, apenas o roteiro e os cadastros da equipe técnica estavam feitos, sendo que o roteiro já havia sido entregue para o Banco.

⁵ Jornalista, fundador e diretor do *Jornal do Cinema*, revista da qual Alex Viany era um dos editores.

⁶ Diretor de uma das principais distribuidoras nacionais, a Unida Filmes, e co-produtor de *Esta é Fina* (Luís de Barros, 1948) e *Depois eu Conto* (José Carlos Burle, 1956).

⁷ Jornalista, redator do *Jornal do Cinema*.

⁸ VIANY, Alex. “Relatório de Produção n. 1 – Confidencial”. Rio de Janeiro: 08 set 1958 (datil.), p. 01.

Viany confessa-se angustiado sobretudo com a demora da produção e os adiamentos do período de filmagem, embora se mantivesse confiante quanto às qualidades do projeto.

Para que *Estouro na Praça* pudesse obter sucesso comercial, o filme necessitaria de atores que garantissem público. Alex Viany lista os “pouquíssimos” nomes que, segundo ele, valeriam “alguma coisa na bilheteria”: no Rio, Oscarito, Grande Otelo e Zé Trindade. Em São Paulo, Mazzaropi. Há ainda Anselmo Duarte, Eliana Macedo, Ankito e Violeta Ferraz. Ou seja, nomes consagrados pela chanchada. E Viany prossegue:

Infelizmente, só poderíamos contar, em teoria e na prática, com dois ou três dos citados. Eliana – a quem abomino – estragaria qualquer dos dois papéis femininos principais do filme. Se a usássemos, valeria seu nome, sua força nas bilheterias, o que perderíamos em qualidade? Dos demais, apenas Anselmo tem um papel adequado no roteiro.⁹

Viany se preocupa com o fato de já ter se compromissado com Jackson de Souza para o papel de Damião. O compromisso vinha da época em que os dois tinham trabalhado juntos em *Agulha no Palheiro*, em 1953. Cinco anos depois, Viany já não tinha certeza se Jackson seria um bom nome para a bilheteria: “como explicar a Jackson que, por motivos comerciais, não posso agora usá-lo num papel de tamanha responsabilidade?”

Há, enfim, a sugestão do seguinte elenco: Anselmo Duarte faria o papel de Cosme e Luiz Delfino o de Damião. Doris Monteiro faria Iracema. Os papéis secundários seriam feitos por Modesto de Souza (Eugênio), Sarah Nobre (Pérola Real), Jorge Murad (Pereira de Souza) e Norma Benguell (Sofia Thompson).

Resta-nos [...] o grande papel de Lina. [...] Devemos lançar uma nova pequena? Ou devemos procurar alguém já tarimbada? [...] talvez fosse esta a oportunidade há muito merecida por Consuelo Leandro, para mim o maior talento cômico feminino do Brasil.¹⁰

A chanchada não está presente apenas na escolha do elenco, mas também na estratégia de financiamento. Após informar que o Banco do Estado de São Paulo havia

⁹ VIANY, Alex. “Relatório de Produção n. 1 – Confidencial”, cit., p. 03.

¹⁰ VIANY, Alex. “Relatório de Produção n. 1 – Confidencial”, cit., p. 03.

elevado seus empréstimos cinematográficos, o que talvez permitisse o financiamento de Cr\$ 3 milhões, Viany lembra que Mário Falaschi já

obteve promessas de financiamento de [Luiz] Severiano [Ribeiro] e [Oswaldo] Massaini [...]. Para nós, acho, tanto faz um como outro: devemos confiar em M. F., que saberá qual o caminho mais vantajoso.¹¹

Se Severiano Ribeiro representava a Atlântida, isto é, o próprio esquema ao qual os independentes buscavam recusar, Oswaldo Massaini era o dono da Cinedistri, produtora e distribuidora de diversas chanchadas co-produzidas pela Cinelândia, pela Unida Filmes, pela Herbert Richers e pela Watson Macedo Produções.

Também quanto aos estúdios, as opções são bem poucas, e o relatório aponta apenas o de Carmem Santos (antigo palco da Brasil Vita Filmes). Porém,

Com a demora da produção, já o perdemos várias vezes, e talvez nem consigamos contar com ele em outubro, pois soubemos que será então ocupado por Alípio Ramos e José Carlos Burle.¹²

Outro item para o qual Viany concentra as suas atenções é o relativo à publicidade. As medidas para o setor são listadas: é preciso definir “combinações ou permutas de publicidade” com “jornais e revistas, firmas e produtos, estações de rádio e televisão”; essas definições precisam ser feitas tendo por base um levantamento urgente de todos esses veículos de comunicação, e para isso podem ser consultadas as distribuidoras de cinema e os “ótimos amigos” do setor de publicidade da Paramount, Universal, Metro e United Pictures, além dos “almanaques de imprensa”; é necessário, ainda, fazer um levantamento de programas de rádio e TV que pudessem divulgar os técnicos e artistas, “antes, durante e depois das filmagens”.

Seguem outras sugestões para a publicidade de *Estouro na Praça*: oferecer uma “Noite na Gafieira” à alta sociedade, com a colaboração de algum “cronista social”; organizar um programa de visitas a “clubes e colégios”; afixar painéis em que, semanalmente, possam ser expostas novas fotografias de cena, sempre em “lugares de

¹¹ VIANY, Alex. “Relatório de Produção n. 1 – Confidencial”, cit., p. 02.

¹² VIANY, Alex. “Relatório de Produção n. 1 – Confidencial”, cit., p. 02. A Cinedistri, a Unida e a Brasil Vita Filmes foram co-produtores de *Rua Sem Sol* (1954), o segundo filme de Alex Viany.

grande afluência de público”, tais como as agências da Caixa Econômica Federal; programar pré-estréias e estréias nas principais capitais brasileiras.

Todas essas atividades demandam custos que devem ser cuidadosamente previstos, para não haver estouro de verba: “Estouro, enfim, só o da praça”, emenda Viany. Assim, a estratégia de publicidade deveria começar com a resolução de algumas pendências nada entusiasmantes:

[...] precisamos saber se devemos comprar um mimeógrafo ou arranjar um emprestado ou alugado [...]. É necessário calcular com urgência a quantidade de papel que vamos precisar para a publicidade: papel para mimeógrafo, correspondência, etc.; e também pedir a Monteiro Filho [cenógrafo] um timbre do filme para ser impresso em toda essa papelada.¹³

Quanto à “turma técnica”, esta igualmente apresenta indefinições. Esse é um dos itens com os quais Viany mais se preocupa, pois os “bons elementos são poucos, estão sempre ocupados ou comprometidos, e têm de ser contratados com antecedência”. Por isso é um alívio que Alcebíades Monteiro Filho esteja já garantido na função de cenógrafo. Viany recomenda que ele seja “uma das primeiras pessoas a entrar na folha de pagamentos”: os cenários devem ser planejados com a maior urgência, pois é a partir das “plantas baixas” dos mesmos que será feita a “planificação final do roteiro”. Para esse setor, Viany ainda prevê a construção de maquetes para “facilitar a execução do número musical final” que dá título ao filme.

Outro nome que deve entrar imediatamente na folha de pagamentos é o do coreógrafo Solano Trindade, encarregado de arregimentar, escolher e treinar os dançarinos, tarefas devidamente supervisionadas por Viany, que sugere:

Para esquentar todo o pessoal – inclusive eu próprio, que estou afastado há cinco anos dos estúdios – e também para entrosar bem a turma técnica e o elenco, proponho que comecemos com o número da gafeira, por ser o mais fácil.¹⁴

Se os entendimentos com a cenografia e a coreografia mostravam-se ao menos iniciados, não havia a confirmação na equipe de nenhum técnico de som e isso é

¹³ VIANY, Alex. “Relatório de Produção n. 1 – Confidencial”, cit., p. 03-4.

¹⁴ VIANY, Alex. “Relatório de Produção n. 1 – Confidencial”, cit., p. 03.

preocupante: “Num filme musical, não podemos entregar a qualquer um esse setor”. Também não há quem realize o “trabalho mecânico” de montagem, já que a “coordenação” seria responsabilidade do próprio Viany.

Cláudio Santoro não está confirmado para a partitura musical. É preciso retomar contatos com Ary Barroso, não só para pagá-lo pelas músicas já compostas como para pedir que ele refaça a letra de uma delas, intitulada “Samba Pra Namorar”. Da definição do diretor musical depende a idéia de entrar em contato com Pixinguinha, cujo conjunto está previsto para o número musical de São João e para o número final.

Mário Pagés, com quem Viany já havia trabalhado em *Agulha no Palheiro* e em *Rua Sem Sol* (1954) é dúvida para a fotografia. Alex Viany sugere outros nomes para o setor: Ruy Santos, Chick Fowley ou Manoel Ribeiro, do INCE. De resto,

Já tenho meu primeiro assistente, Alinor [Azevedo], que é verdade será mais um diretor assistente do que um assistente de diretor. Mas preciso de outro assistente (Miguel Torres é o mais sério candidato) e um anotador (ou anotadora). Quem? ¹⁵

Por estes trechos selecionados, é possível verificar o tamanho e a quantidade dos obstáculos contra os quais os produtores independentes não-capitalizados – como é o caso de Célio Gonçalves e de Alex Viany, responsáveis pela produção de *Estouro na Praça* – precisavam lutar para, em 1958, começar a produzir um filme. Não por acaso, Viany resolve unir-se ao distribuidor Mário Falaschi, provavelmente o responsável pelo setor financeiro da produção.¹⁶

¹⁵ VIANY, Alex. “Relatório de Produção n. 1 – Confidencial”, cit., p. 04. Miguel Torres (1926-1962) foi ator no episódio *Ana*, dirigido por Alex Viany para o filme *Rosa dos Ventos* (*Die Windrose*, 1955) e em *Cidade Ameaçada* (Roberto Faria, 1959), filme roteirizado por Alinor Azevedo. Foi roteirista de *Os Cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), *Sol Sobre a Lama* (Alex Viany, 1963) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1963). Em entrevista à Alex Viany, em 1986, Nelson Pereira dos Santos afirma que “Miguel [Torres] foi outro aprendiz do Alinor”. Cf. SANTOS, Nelson Pereira dos. *Apud*. VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. AVELLAR, José Carlos (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 491.

¹⁶ Entre os produtores de *Estouro na Praça* aos quais Viany endereça o “Relatório”, o diretor da Unida Filmes era o elemento de maior contato e de maior capacidade de articulação com possíveis financiadores (as distribuidoras e o Banco do Estado de São Paulo). Falaschi era o ponto de apoio de Viany no setor que hoje conhecemos por “captação de recursos”. A trajetória desse italiano de Pisa, que chegou ao Brasil em 1925, é uma das mais curiosas. Inicialmente trabalhando como gerente de cinema, fundou em 1928 uma distribuidora com o nome de American Films, mas cujo principal cardápio consistia em filmes italianos e dinamarqueses. Na virada do cinema mudo para o sonoro, empregou-se no setor de distribuição da Warner Brothers, em São Paulo. Em fins de 1930, tornou-se distribuidor da Sonofilmes, trabalhando a seguir na DFB (Distribuidora de Filmes Brasileiros) e na UFA (Universum Film Aktiengesellschaft),

Mário Falaschi e a Unida Filmes são, portanto, dois importantes pontos de cruzamento entre o chamado “cinema independente” brasileiro dos anos 1950 e as chanchadas co-produzidas pelo Rio de Janeiro e por São Paulo que disputavam o mercado com a Atlântida.

Em depoimento à Maria Rita Galvão, Roberto Santos chama a atenção para o fato de que, no final dos anos 1950 – período, portanto, ao qual pertence o “Relatório” de *Estouro na Praça* – houve em São Paulo uma “fórmula alternativa de produção para o cinema brasileiro”, levada a termo na experiência de *O Grande Momento* (Roberto Santos, 1958), cujo produtor foi Nelson Pereira dos Santos. Tal fórmula pressupunha uma produção independente mas não em “estado puro” (com risco total por parte do diretor), e sim associada a diversos esquemas de produção que pudessem garantir a viabilidade econômica do filme e, ao mesmo tempo, a liberdade de expressão para seu realizador.

A fórmula passou a ser a seguinte: a idéia de um diretor + uma equipe co-participando da renda, com pagamento posterior à feitura do filme + estúdio e equipamento de uma empresa qualquer + financiamento oficial.¹⁷

Pela leitura do “Relatório de Produção” de *Estouro na Praça* e pelo depoimento de Roberto Santos acima transcrito, pode-se concluir que Alex Vianny, como diretor não-contratado por uma empresa e como produtor não-capitalizado, via como única possibilidade para a realização de sua comédia musical o modelo de produção independente, pois, com exceção ao pagamento posterior à realização do filme, a

distribuidora alemã da qual saiu com a Segunda Guerra Mundial. Em 1943, integra a Cooperativa Cinematográfica Brasileira, que distribuiu os dois primeiros filmes da Atlântida, *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943) e *É Proibido Sonhar* (Moacyr Fenelon, 1943). Quando Severiano Ribeiro assume a maior parte das ações da Atlântida, em 1947, Falaschi organiza a UCB (União Cinematográfica Brasileira) e, em 1952, transfere-se para a Unida Filmes, da qual passa a ser diretor a partir de 1954. Com a Unida, Falaschi distribui os filmes da Flama, de Watson Macedo e de outras produtoras independentes, como a Brasiliense Filmes (*O Saci*), o Estúdio Pinto Filho (*Queridinha do Meu Bairro*, Felipe Ricci, 1954), a Brasil Vita Filmes (*Rua Sem Sol*) e a “Equipe Moacyr Fenelon”, cooperativa de Nelson Pereira dos Santos (*Rio, 40 Graus*). Foi, porém, com os filmes carnavalescos da Watson Macedo Produções que a Unida Filmes de fato se capitalizou.

¹⁷ SANTOS, Roberto. *Apud*. GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 215.

“fórmula” do esquema de produção tentada em *Estouro na Praça* foi a mesma de *O Grande Momento*.

ANEXO II

TRANSCRIÇÃO RESUMIDA DA AÇÃO DE *TAMBÉM SOMOS IRMÃOS*¹

“TAMBÉM SOMOS IRMÃOS”

resumo da ação por seqüências

Seqüência 1 - Apresentação

Cena 1A

Os símbolos da UCB e da Atlântida, respectivamente a distribuidora e a produtora de *Também Somos Irmãos*.

Cena 1B.

Letreiros de apresentação sobre imagens (cerca de 12 planos em *fusão encadeada*) de uma favela:

TÍTULO, ELENCO, EQUIPE TÉCNICA etc.

Seqüência 2 - Perseguição ao “Moleque Miro”

Cena 1. Favela. Ext/Dia

Plano de conjunto de um trilho de trem, no subúrbio carioca.

O “Moleque Miro” (Grande Otelo) é perseguido por dois policiais civis que descem de um camburão. Miro escapa pelas ruelas do morro.

Cena 2. Casebre de Renato. Ext/Dia

Miro entra como um foguete na casa de seu irmão Renato (Aguinaldo Camargo), que está sentado à mesa, diante de um livro, estudando. Renato, impassível, olha para a rua através da porta e da janela, que estão abertas. Lá fora, os policiais prosseguem a busca e se afastam. Mais tranqüilo, à salvo dos policiais, Miro se serve de um café. Com um olhar reprovador, Renato trata do ferimento que o irmão tem na perna. Conversam sobre

¹ Utilizei para a transcrição resumida das ações uma cópia em vídeo (VHS) tirada de uma telecinagem da cópia em 16mm pertencente ao acervo da Atlântida.

o fato de Miro estar se dirigindo muito depressa em direção ao crime. Miro trata o irmão com cinismo e Renato o censura por isso. Falam também sobre a infância difícil passada no casarão do velho Requião. O diálogo já marca, de início, as diferentes personalidades dos dois irmãos: Miro é o espírito revoltado e Renato mostra-se o conciliador.

Seqüência 3 - Martha e Renato

Cena 1. Outeiro da Glória. Ext/Dia

Os fiéis saem da missa. Renato espera Martha (Vera Nunes) do lado de fora da igreja. Ela agradece o livro que ele lhe deu no encontro passado. Sorrindo, Renato responde que é de um dos maiores poetas negros da América. Descem as escadas, sorridentes.

Cena 2. Alamedas da casa de Requião. Ext/Dia

Renato e Martha andam pela alameda que antecede o jardim da mansão de Requião, onde ela mora. Martha elogia a dedicação de Renato aos estudos, e tenta convencê-lo a aceitar o gênio ruim de seu tio Requião. Encontram Hélio (Agnaldo Rayol), o irmão caçula de Martha. O garoto fica feliz ao ver Renato, de quem sente saudades e a quem cobra visitá-los mais vezes. Renato observa que Hélio está com uma bola nova, e o garoto pede para brincar com ele. Renato aceita, mas antes entrega a Martha o convite de sua formatura, pedindo ainda que ela concorde em ser sua madrinha no baile. Ela aceita com muito gosto, e Renato põe-se, então, a jogar bola com Hélio.

Seqüência 4 - “Moleque Miro” e a “malandragem”

Cena 1. Biroasca. Int/Noite

O “Moleque Miro” está reunido com uma turma de malandros da favela, que jogam cartas. Cobra de um dos jogadores uma navalha prometida. Um velho malandro experiente, o “Caboclo do Morro de São Carlos”, conversa com Miro, tentando convencê-lo a deixar a marginalidade. Miro desconversa.

Seqüência 5 - Renato apronta-se para o baile

Cena 1. Casebre de Renato. Int/Noite

Em seu casebre, Renato, afobado, prepara-se para a formatura. Miro observa o seu irmão, num misto de ironia e mal-disfarçado despeito.

Cena 2. Rua em frente ao casebre de Renato. Ext/Noite

Rosália (Neuza Paladino), uma jovem passadeira negra, vem trazendo à mão, pendurado em um cabide, o paletó branco, todo passado e engomado, que Renato vai usar.

Cena 3. Casebre de Renato. Int/Noite

Rosália entrega o paletó para Renato. Não cobra nada pelo serviço, sem conseguir conter o seu sincero interesse pelo futuro advogado. Renato agradece a gentileza da jovem e acaba de vestir o paletó, ajudado por Miro.

Cena 4. Em frente ao casebre de Renato. Ext/Noite

Renato sai de casa e encontra, reunida em frente ao seu portão, a vizinhança da favela, que o espera orgulhosa. Irrompem os aplausos quando Renato surge todo de branco, alinhado, como um verdadeiro “doutor”. Renato observa emocionado a homenagem. Em seguida, recebe os cumprimentos efusivos e os apertos de mão. Rosália, no entanto, preocupa-se com a lama do chão, que pode vir a sujar a bainha da calça de Renato. Os vizinhos imediatamente providenciam algumas tábuas e as colocam diante do homenageado como se fosse um tapete. Renato atravessa a rua passando por cima das tábuas. Seu irmão Miro observa a tudo de longe, com um sorriso de admiração e de contentamento. Duas vizinhas, na janela, comentam a elegância de Renato.

Seqüência 6 - Martha e Requião

Cena 1. Sala da casa de Requião. Int/Noite

Martha, toda arrumada para o baile, vem descendo a escadaria e se encontra com seu tio Requião (Sérgio de Oliveira), que está sentado em uma poltrona, folheando um livro. Ele diz que não poderá mais ir ao baile, pois se sente indisposto. Conseqüentemente, sozinha Martha também não poderá ir. Decepcionada, ela sobe de volta as escadas, enquanto o tio permanece folheando o livro na poltrona, com a fisionomia sisuda.

Seqüência 7 - Baile

Cena 2. Salão de dança. Int/Noite

Baile de formatura. Os casais dançam. Renato está sozinho, num canto, à espera de Martha. As horas passam. Martha não veio, e nem virá. Renato tem uma expressão carregada em seu rosto.

Seqüência 8 - A volta para casa

Cena 1. Rua da favela. Ext/Noite

Os pés de Renato pisam a lama da rua em que mora. Ele vem caminhando, cabisbaixo, sem se importar com a sujeira em sua roupa. Ouve-se ao longe a voz de alguém que canta uma canção, “Quase Nada”. Renato passa por dois seresteiros (Jorge Goulart, acompanhado de um violonista). A letra reitera a tristeza interior de Renato.

Cena 2. Casebre de Renato. Int/Noite

Renato entra em seu casebre. Continuamos a ouvir, *off*, ao longe, a música cantada pelos seresteiros. Renato olha demoradamente o retrato de Martha, exposto como se fosse a imagem de uma santa na parede. Senta-se à mesa e mergulha o rosto nos braços cruzados, entregue a uma profunda melancolia.

Seqüência 9 - Reencontro

Cena 1. Jardim da casa de Requião. Ext/Dia

Martha e Renato conversam num banco do jardim da casa de Requião. Martha se desculpa por não ter ido ao baile de formatura. Renato compreende tudo: foi Requião quem deu para trás. Mas ele não se chateia com ela, e, para animar o tom da conversa, anuncia que já pegou o seu primeiro processo. Um caso banal, ferimentos leves. Ela pergunta quem é o réu e ele responde, como se desconversasse: “Um réu qualquer...”

Seqüência 10 - Julgamento do “Moleque Miro” e defesa de Renato

Cena 1 - Tribunal. Int/ Dia

O “réu qualquer” é o “Moleque Miro”, que permanece sentado, tendo atrás de si dois guardas como seguranças. Seu irmão Renato empenha-se na defesa do acusado. Conta aos magistrados a *biografia* do “Moleque Miro”. Através de um discurso eloqüente, Renato pede a absolvição do réu. O juiz concede.

Cena 2 - Prédio da Justiça. Int/Dia

Renato e Miro descem as escadas internas do prédio da Justiça. Renato recebe cumprimentos por sua defesa. Miro continua em atitude de cinismo e ironia.

Seqüência 11 - Renato, Martha e Walter Mendes

Cena 1A. Outeiro da Glória. Ext/Dia

Os fiéis saem da missa, em mais um domingo ensolarado. Martha vem saindo também, mas desta vez ela está acompanhada por um rapaz branco e alinhado. Como de hábito, Renato vai encontrá-la, mas a presença do rapaz o perturba e tira-lhe a espontaneidade. Ela o apresenta: é Walter Mendes (Jorge Dória). Renato intimida-se, esconde o livro que trazia de presente para Martha e fecha a cara. Observa o casal que se afasta, descendo as escadas do outeiro.

Cena 1B. Outeiro da Glória. Ext/Dia

Em continuidade com a cena anterior, Renato aproxima-se do irmão, que o esperava encostado na amurada do outeiro. Miro revela que agora estava se dedicando a “negócios... bons negócios. Golpes que darão dinheiro grosso”. “E grades mais grossas também”, responde Renato. Os dois irmãos discutem e Miro é agressivo: diante da postura professoral e comportada de Renato, acusa o irmão advogado de ser apenas um “rábula”, um “escravo do Requião”.

Seqüência 12 - “Era Uma Vez...”

Cena 1. Jardim da casa de Requião. Ext/Dia

Hélio, acompanhado pelo violão de Renato, canta um samba-canção intitulado “Era Uma Vez...”, da autoria do próprio Renato. A letra traduz, em uma simbologia de feições românticas, o amor que o advogado sente por Martha e o sofrimento por não ser correspondido. Martha, alheia à mensagem da letra, assiste a cantoria da janela, sorrindo.

Cena 2. Quarto de Martha. Int/Dia

Em continuidade com a cena anterior, Martha apanha seus pertences e retira-se do seu amplo quarto. Ainda ouvimos, *off*, a voz de Hélio e o violão de Renato.

Cena 3. Sala da casa de Requião. Int/Dia

Sentado num sofá, Walter Mendes conversa amigavelmente com Requião sobre “negócios”. Martha chega e os homens encerram o assunto. Walter e Martha partem para um passeio, naturalmente que com o consentimento de Requião.

Cena 4A. Jardim da casa de Requião. Ext/Dia

Os jovens despedem-se de Requião e entram no carro, partindo a seguir.

Cena 4B. Jardim da casa de Requião. Ext/Dia

Com rispidez, Requião chama Hélio - que até então continuava a conversar com Renato no jardim - para dentro de casa. Contrariado, Hélio se despede de Renato, que fica sozinho com seu violão.

Seqüência 13 - Planos para o futuro

Cena 1. Mirante. Ext/Dia

Num mirante com vista para o mar, Walter Mendes e Martha conversam e fazem planos para o futuro. Sentam-se à uma mesinha. Ela reclama do cotidiano que é obrigada a suportar, trancada naquele casarão na Tijuca, presa a um modo de vida tão antigo.

Seqüência 14 - Renato descobre a verdade

Cena 1. Prédio da Justiça. Int/Dia

Numa conversa informal com seus companheiros advogados, Renato acaba descobrindo que Walter Mendes é um “escroque” e sua próxima vítima é justamente Requião.

Seqüência 15 - Walter Mendes trabalha

Cena 1. Escritório de Walter Mendes. Int/Dia

Em seu escritório, Walter Mendes elabora mais um contrato fraudulento com sua secretária. Lá fora, um cavalheiro tenta entrar à força. É enfim recebido por Walter, que o trata com cinismo. O sujeito reclama que Walter não lhe vendeu um terreno, mas um pântano. Walter desdenha da indignação do homem e o expulsa do escritório, pouco se importando com as ameaças de processo na justiça. O desafortunado senhor então se retira, cruzando com Miro na porta do escritório. O “Moleque Miro”, esbanjando intimidade e elegância no seu terno branco, provoca Walter Mendes, referindo-se à visita que acabara de sair: “Mais um lírio do pântano, hein?” Irritado com as gozações, Walter Mendes volta a ditar o contrato para a secretária, observado pelo olhar sarcástico do “Moleque Miro”.

Seqüência 16 - Renato e Requião

Cena 1. Sala da casa de Requião. Int/Dia

Na sala do casarão da Tijuca, Renato aguarda ser recebido por Requião. Martha, saindo do escritório do seu tio, pede para que Renato espere mais um pouco, pois Requião ainda estava reunido com Walter Mendes. Ela nota a preocupação de Renato. Ele, porém, procura amenizá-la. Relembra episódios de infância, o medo de Renato diante do tio de Martha e das pessoas daquela casa, a repressão constante por ele sofrida. Falam também de Walter Mendes. Renato pergunta para Martha se ela sabe de fato quem ele é. Ela responde, enlevada: “O rapaz mais adorável que eu conheço no mundo...!”

Walter Mendes, enfim, sai do escritório de Requião. Sem tomar conhecimento de Renato, pega Martha pelo braço e sai com ela da sala. Requião chama Renato para dentro.

Cena 2. Jardim da casa de Requião. Ext/Dia

Walter Mendes se retira de carro. Martha faz-lhe acenos e volta para a casa.

Cena 3. Escritório de Requião. Int/Dia

Renato tenta convencer Requião de que Walter Mendes não merece confiança. Discutem. Renato reage à altura diante das grosserias de Requião, que o chama de “negro ordinário”: “Ordinário é o patife que o senhor tem dentro de casa!”

Martha aproxima-se dos dois, sem entender o motivo da briga. Requião mostra-se ofendido com as acusações de Renato contra Walter Mendes, que afinal de contas é “um amigo”. Humilha Renato na frente de Martha, que a tudo assiste, perplexa: “Esse negro não presta! Não vale mais que o irmão! Tem um ciúme doentio de você. Não pode mais pisar nessa casa!”

Cena 4. Sala da casa de Requião. Int/Dia

Contendo-se a muito custo, Renato retira-se do escritório e da sala, acompanhado de Martha.

Cena 5. Portão da casa de Requião. Ext/Dia

Martha e Renato despedem-se. Ela pede desculpas pelo tio e diz não duvidar das boas intenções de Renato: “Você não pode gostar de mim senão como irmão...”. Renato se

conforma, ferido: “Sim, Martha, é um absurdo. Eu não posso gostar de você como um homem que eu sou. Qualquer amizade nesse sentido seria malsã e inferior. Seu tio talvez tenha razão... seria uma mancha negra em nossa amizade. Um absurdo...”

Seqüência 17 - Miro descobre que está sendo enganado

Cena 1. Casebre de Renato. Int/Dia

Renato estuda, debruçado sobre um grande livro aberto sobre a mesa. Miro entra na casa, de bom-humor, e é recebido efusivamente pelo cãozinho de Renato. Os dois irmãos conversam sobre o incidente com Requião. Miro já sabe de tudo e se mostra orgulhoso com a atitude de enfrentamento tomada pelo irmão, embora este se mostre humilhado. Falam também de Walter Mendes, e Renato revela que ele já está de casamento marcado com Martha. Desta vez é Miro quem fica sério, embora por pouco tempo. Brincando com o cãozinho, encerra o assunto: “Eles são brancos, que se entendam...”

Seqüência 18 - Walter Mendes e Martha

Cena 1A. Jardim da casa de Requião. Ext/Dia

Os dois jovens namorados chegam de carro ao casarão da Tijuca. Hélio vem recebê-los. Walter Mendes se mostra extremamente gentil e dedicado com Martha. Conversam num banco do jardim. Walter sente-se angustiado com sua fama de “canalha”, justamente agora, que estava começando a gostar de verdade de Martha. Ela procura dar conforto ao rapaz - o que importa é o que cada um pensa de si. Walter desvia o olhar: “Este é o problema... a consciência!” Num dado instante, Hélio chama Walter para atender a um telefonema. Walter se dirige para lá.

Cena 1B. Sala da casa de Requião. Int/Dia

Ao telefone, Walter recebe uma “intimação” para um encontro. A princípio recusa, mas depois concorda: “Onze horas no Continental”.

Seqüência 19 - No botequim

Cena 1. Bar Continental. Int/Noite

O “Moleque Miro” já está instalado numa mesa, bebendo e fumando um cigarro. Grande alvoroço de fregueses e garçons. Expansivo, Miro interrompe o cantor do bar,

canta e batuca um samba – “A Vida Não Vale Nada” – na sua mesa, após o que recebe aplausos dos frequentadores do local. É nesse exato momento que Walter Mendes chega, acompanhado de uma mulher – uma amante ou prostituta. Miro reclama de que, nesta história de “casamento” com a herdeira de Requião, está sendo roubado em sua parte. Prevenido, Walter Mendes saca do bolso um cheque e o preenche, destaca a folha e a entrega para Miro, que arregala os olhos, considerando o valor. Mesmo assim, ameaça Walter Mendes de “contar tudo”, caso ele não ande nos trilhos. Walter irrita-se, insulta Miro e se retira, juntamente com a mulher. Miro segura o braço dela e ameaça: “Eu pego ele na traição, hein?”

Novamente sozinho na mesa, recebe a visita de uma “freguesa” (Ruth de Souza) e aceita pagar um drinque para ela. Sorridente, ele a abraça e volta a cantar o seu samba...

Seqüência 20 - Miro e Renato

Cena 1. Casebre de Renato. Int/Noite

De madrugada, Miro chega bêbado na casa de Renato, que, como sempre, estuda na mesa. Miro pede um café. Os dois irmãos conversam, relembram de episódios da infância, das maldades de Requião. Miro cobra de Renato uma postura de maior enfrentamento, enquanto Renato justifica-se: “Preferi lutar com outras armas... uma luta de resistência, de tenacidade, de honra, que exige um esforço redobrado, muita vontade. É a única maneira de nós podermos nos afirmar.”

Miro revela então que resolveu, por sua vez, se vingar de Requião “soltando” um patife em cima dele. Renato compreende que se trata de Walter Mendes. Fica horrorizado com a atitude de seu irmão: “É infame.” Miro rebate: Renato não sente por Requião o mesmo ódio porque ainda pertence à senzala. “Você já nasceu escravo, com alma de escravo. Requião é o teu senhor... Pode te mandar pro tronco: tu vais beijar a mão dele.” Quando Renato alega que Martha não tem culpa de nada, Miro insiste: “É sobrinha do Requião. Ela também tem nojo da gente.”

Renato então se revolta. Avança para Miro e, segurando-o pela gola, em desespero, grita: “Idiota! Será possível que não tenha compreendido ainda o meu drama?” Arrependido, Miro promete remediar a situação, tirando Walter de lá: “Ele anda armado... Mas eu pego ele na traição.”

Seqüência 21 - Diálogo com a baiana

Cena 1 - Bar Continental - Ext/Noite

Completamente embriagado, Miro é expulso do Bar Continental. Na porta, vê a mesma mulher a quem pagou o drinque (na seqüência 19), desta vez acompanhada de um sujeito. Miro a provoca e ela dá o troco: “Não aborrece! Eu não gosto de cachaça!”

Cambaleante, ele se aproxima de uma baiana, que está sentada com sua banquinha numa esquina próxima. Pergunta se ela acredita nessa história de “preto que tem a alma branca”. Diante da resposta da baiana – “todas as almas têm a mesma cor” –, Miro resmunga: “preto de alma branca pra mim é fantasma!”, e se retira, trôpego...

Seqüência 22 - Festa de noivado

Cena 1. Sala da casa de Requião. Int/Noite

No salão em festa, os convidados admiram a aparência distinta do noivo de Martha, Walter Mendes. O velho Requião, por sua vez, demonstra satisfação com a sorte da sobrinha.

Cena 2. Jardim da casa de Requião. Ext/Noite

Walter Mendes e Martha conversam no jardim. Walter se confessa com a noiva, revelando suas verdadeiras intenções com Requião: “Foi uma canalhice... Mas os canalhas também podem algum dia gostar sinceramente de alguém.” Martha se mostra compreensiva com Walter Mendes, e a tudo releva. Em *off* começamos a ouvir a voz de Hélio, a cantar o samba-canção “Era Uma Vez...”, que já conhecemos da seqüência 12. No jardim, Walter e Martha se beijam.

Cena 3. Sala da casa de Requião. Int/Noite

Hélio canta “Era Uma Vez...”, acompanhado de um piano.

Walter Mendes e Martha entram no salão, abraçados, estampando nos rostos a felicidade. Ao final da apresentação de Hélio, todos aplaudem. Martha vai falar com o irmão mais novo, enquanto o mordomo avisa a Walter que tem uma pessoa querendo falar com ele lá fora, um “moço de cor”. Enquanto Walter sai do salão, Hélio é elogiado por todos os convidados. O garoto pergunta à irmã se ela gostou da música. Martha responde positivamente, e o irmão revela que seu autor - tanto da melodia quanto da letra - é Renato. Martha fica pensativa.

Cena 4. Jardim da casa de Requião. Ext/Noite

Walter Mendes encontra-se com Renato, que já o esperava. Os dois discutem, Renato diz já saber de tudo: “Você é um profissional do cinismo e da baixeza”. Walter desafia-o então a ir para o salão de festas e contar tudo o que sabe. Renato, logicamente, se recusa. De novo senhor da situação, Walter parte para a ofensiva e agride Renato e seu irmão Miro verbalmente: “Nojentos!” Renato reage: “Canalha!”

Walter esbofeteia Renato. Brigam, rolam pelo chão. Hélio presencia tudo. Durante a luta, Walter tenta atirar em Renato. O primeiro tiro não atinge ninguém, mas o segundo acerta no próprio Walter. Renato consegue fugir antes que os convidados apareçam. Somente Hélio vê toda a cena. Martha surge no jardim e acode o noivo, desesperada. Em seus braços, ferido, ele ainda tem tempo de se arrepender: “Não culpem a ninguém. Eu fui o único culpado. Gostei de você... mas já era um canalha...!”

Seqüência 23 - Investigações

Cena 1. Sala da casa de Requião. Int/Dia

Na sala de sua casa, Requião pressiona Hélio, interrogando-o na presença de um policial. Hélio afirma que não viu nada. O policial desiste do interrogatório e reforça a necessidade de ouvir o depoimento de Martha, retirando-se a seguir. Hélio também se retira, cabisbaixo, sob o olhar severo e desconfiado de Requião.

Seqüência 24 - Notícias populares (1)

Cena 1. Table-top.

Manchete da “Folha Carioca”:

AINDA DESCONHECIDO ASSASSINO DE WALTER MENDES.

Seqüência 25 - Denúncia

Cena 1. Delegacia. Int/Dia

A acompanhante de Walter Mendes (que já conhecemos da seqüência 19, no bar Continental) denuncia Miro, lembrando de suas ameaças.

Seqüência 26 - Notícias populares (2)

Cena 1. Table-top

Nova manchete de jornal:

MOLEQUE MIRO.
PROCURADO PELA POLÍCIA.
APONTADO COMO AUTOR DA MORTE DE WALTER MENDES.

Cena 2A. Favela. Int/Noite

Vários planos em *fusão encadeada*. O jornal com a manchete acima transcrita passa de mão em mão pelos moradores da favela onde Miro vive. Em *over*, ouvimos o samba “A Vida Não Vale Nada” (o mesmo que Miro cantou na seqüência 19), cantado por um coro, com acompanhamento rítmico.

Cena 2B. Favela. Ext/Noite

O jornal chega até a roda de samba em que Miro está cantando a música “A Vida Não Vale Nada”. Alguém mostra a Miro o jornal. Temeroso, ele se afasta dali. Anda pelas ruas escuras da favela. Dois policiais o seguem. Miro bate na porta de Renato. Ninguém atende. Resolve então se esconder no alto de um muro. Mas o cãozinho de Renato denuncia a sua presença, com seus latidos. Os dois policiais capturam com facilidade e levam o “Moleque Miro” para o distrito. Da janela, duas vizinhas comentam: “É o irmão do dr. Renato”...

Seqüência 27 - Interrogando o “Moleque Miro”

Cena 1. Delegacia. Int/Noite

Dois policiais interrogam o “Moleque Miro”, mas ele nada tem a confessar. Fazem, então, entrar o mordomo de Requião. O empregado, contudo, não o reconhece: se não foi ele, foi um outro “bem parecido”. Só então Miro percebe que Renato está envolvido na morte de Walter Mendes, e, para salvar o irmão, resolve confessar.

Seqüência 28 - Notícias populares (3)

Cena 1A. Table-top

Manchete de jornal:

MOLEQUE MIRO CONFESSOU.

Cena 1B - Bar. Int/Dia

É Renato quem lê o jornal, sem nada dizer.

Seqüência 29 - Monólogo do “Moleque Miro”

Cena 1. Delegacia. Int/Dia

Um grupo de jornalistas espera para fazer uma entrevista coletiva com o “Moleque Miro”, que fica envaidecido com a oportunidade de aparecer nos jornais. Ao perceber que os jornalistas estão ávidos por notícias sensacionais, resolve explorar sua própria imagem de marginal. Mas os repórteres não dão crédito e ameaçam desistir da entrevista. Miro, irritado, resolve contar a sua verdadeira história de vida, num monólogo sofrido. A infância vivida como “negrinho esperto” na casa de gente rica; a posterior revolta e a vida nas ruas; os primeiros crimes; a vida na favela, os perigos do asfalto; o baralho, a navalha, a cachaça, o samba. “Moleque Miro” traça a autobiografia de um fracassado, de um malandro para quem a vida não vale nada – nem mesmo a sua própria. Os jornalistas anotam, em blocos de papel, as palavras do preso.

Seqüência 30 - Reencontro com Renato na prisão

Cena 1. Corredores da delegacia e cela de Miro. Int/Dia

Em continuidade com a seqüência anterior, Miro deixa a ante-sala dos repórteres e volta à sua cela. Lá encontra Renato, que já o esperava. O advogado pretende confessar o crime, para ficar em paz com sua consciência. Miro tenta dissuadi-lo, mas em vão: a decisão de Renato é irreversível. Miro emociona-se: “Renato... Você é a única coisa decente que eu tenho na vida...”

Seqüência 31 - De volta ao casarão da Tijuca

Cena 1. Jardim da casa de Requião. Ext/Dia

Miro, de volta à liberdade, caminha com Hélio nas alamedas que introduzem o jardim frontal da casa de Requião. Metido num terno claro, Miro relembra a infância passada naquela mansão, uma infância marcada pelo temor e pelo medo: “Eu me sinto criança outra vez”. Hélio faz Miro entrar na casa – pela porta da frente.

Seqüência 32 - Hélio e Martha

Cena 1. Quarto de Martha. Int/Dia

Hélio tenta convencer a irmã a falar com Miro, mas ela reluta. Por fim, acaba convencendo-a e ela desce para falar com Miro, em consideração a Renato.

Cena 2. Sala da casa de Requião. Int/Dia

Miro espera no grande salão. Martha desce as escadas, acompanhada de Hélio. O garoto conta tudo o que viu, ressaltando que Renato não é o culpado pela morte de Walter Mendes. Miro apela para que Martha deponha a favor de Renato: “Hélio é criança... Não pode ser testemunha. O futuro de Renato depende de você.”

Seqüência 33 - Hélio e Renato

Cena 1. Presídio. Int/Dia

Hélio tenta falar com Renato fora do horário de visita. O delegado não permite, mas aceita entregar um bilhete para o preso.

Cena 2. Cella de Renato e pátio do presídio. Int-Ext/Dia

O guarda entrega o bilhete, no qual está escrito: “Renato. Martha vai depôr ao seu favor. Chegue na janela. Hélio.” Renato sorri e se dirige até a janela. Agita um lenço branco. No pátio, Hélio corresponde. Sorrindo, saca de seu bolso um lenço branco e o acena para Renato.

Seqüência 34 - De volta à favela

Cena 1. Casebre de Renato. Int/Dia

No casebre de Renato, Rosália (a jovem passadeira negra que já conhecemos da seqüência 5) prepara, ansiosa, o ambiente para a chegada de Renato. Miro está ao seu lado. Renato, enfim, chega e tem a surpresa de encontrar, com seu irmão, a dedicada Rosália: “Eu não esperava... Não esperava ser você a primeira visita depois da minha volta...”

Seqüência 35 - A despedida

Cena 1. Outeiro da Glória. Int/Dia

Martha sai da igreja, sozinha, olhar triste e amargurado. Renato já a esperava do lado de fora. Ele se aproxima e lhe agradece o gesto de ter testemunhado ao seu favor. Sem

olhar para Renato, ela responde que seria melhor que ele não agradecesse. Despede-se com um seco e, ao mesmo tempo, pesaroso “adeus”, retirando-se em seguida. Renato a olha, com expressão dolorida, dizendo para si: “Adeus, Martha...”

Ela desce as escadas. Renato a observa, de cima do outeiro, e se volta, quase uma sombra distante junto à amurada. Segue o seu caminho, lentamente, debaixo de um céu azul carregado de nuvens e recortado pela torre da igreja da Glória.

FIM.

ANEXO III

MONÓLOGO DO ZÉ SOPAPO

Texto de ALINOR AZEVEDO escrito para GRANDE OTELO
(1956, Rio de Janeiro)

Estou saindo agora da Vara Criminal.

Porte de armas, ferimentos leves.

Não havia flagrante – fui absolvido.

O caso foi há muitos meses...

Nem foi caso, foi barbada aqui pro papai...

O cara que eu risquei não era de briga, não era de nada...

Teve a má sorte de atravessar o meu caminho num dia que eu estava de veneta.

O caminho era a Ladeira do Valongo, na velha Saúde...

Caminho que quando eu passo, sou apontado:

“Sabe quem é aquele? – É o Zé Sopapo!”

Ferreí o cara sem ele saber de que bolso eu saquei a navalha.

Foi só um risco, o homem saiu correndo, escorrendo melado...

Deu até pra dar pena.

Correria, gritos, confusão... Polícia, sempre a polícia.

Sim, mas ali eu era conhecido, ninguém ia servir de testemunha,
que ninguém era besta.

Joguei o meu aço fora, não foi possível o flagrante.

Tudo fácil pro doutor que me defendeu.

O que mais atrapalhou foram os antecedentes:

agressão, vadiagem e outras micharias.

O doutor juiz estava duro.

Mas espera lá! Minha ficha pode não ser muito branca,
mas também não é tão preta assim como eu...

Sempre saio fora do flagrante.

Já machuquei muita gente...
Já estourei um português porque não quis me vender uma dose.
Já mandei um pro beleléu no meio de uma batucada: foi o Melquíades
Ele era até boa praça, mas quis ser mais homem do que eu...
Eu tinha uma 45, que comprei de um ex-soldado do Exército.
De uma 45 ninguém escapa. O mulato Melquíades não escapou.
Coitado, até que não era má pessoa.
Eu não vi o defunto.
Bombardeei e desci o lado deserto do morro,
a arma ficou enferrujando na lama.
Rolaram o corpo do meu ex-amigo pela ribanceira
e deram parte à polícia.
Foi Zé Sopapo, não foi?
Por que Zé Sopapo?
O homem não era meu desafeto,
nunca tive diferença com ele...
Só porque eu estive na batucada naquela noite?
Mas havia muita gente na batucada.
Eu saí antes, muito antes do tiro.
Pergunta só ao Bento da Feira, pergunta à Adelaide...
Pode perguntar a quem quiser.
A polícia perguntou mesmo. Todos responderam a mesma coisa:
no meio da batucada ouviram um tiro que vinha lá de baixo,
Zé Sopapo saiu antes.

Outra coisa que eles não me pegaram nunca foi no roubo.
Aí não é por esperteza minha, não.
É porque eu não roubo mesmo, nunca roubei.
Já fizeram tudo pra me enredar, mas roubo comigo não pega.
É bobagem, não sou ladrão.
Nunca roubei nada de ninguém.
Deus é testemunha, minha mãe...
Você que está no céu, pode indagar.
Roubar, nunca!

Muitas vezes fui tentado, isso eu confesso.
Ninguém queria dar trabalho ao Zé Sopapo, moleque vagabundo.
Veio a fome, cheguei a escolher o gajo que ia achacar.
Mas você me apareceu, minha mãe... me olhando triste...
Cadê forças pra roubar...?
Aquele olhar tão vivo, depois de morta...
Mais vivo, mais puro e mais doce o olhar de minha mãe depois de morta.
Eu então me lembrava das palavras dela:
“Zezinho, eu queria você um pretinho de bem...
Você, meu filho, é inteligente e é bom...
Por que há de seguir o mau caminho?
Por que não pode ser igual a toda gente?
Só porque é de cor? Só porque nasceu no morro?”

Não, minha mãe... não é por isso, não.
Zeferino, mais preto que eu, nascido e criado no morro,
é hoje bom lustrador, quis me ensinar a lustrar.
Geraldo deu pra música, é pistom de boa embocadura,
me botou o pandeiro na mão pra eu defender os meus bailes...
Eu acertei a cabeça de um cara com a ferragem do pandeiro.
E Vadeco? Tão escuro que a graxa não manchava ele...
Se meteu numa garagem, debaixo dos carros, dormia lá mesmo,
sujo de óleo até na alma, mas acabou um grande mecânico.
Era cria do morro, moleque ordinário... Hoje tem casa própria.

E eu, minha mãe?
Que fiz eu esse tempo todo?
Que foi feito de minha vida?
Que foi que eu fiz de tudo que você me ensinou?
Você me preparava para a vida...
Não deixava que eu tomasse parte na batucada dos meninos,
não deixava eu espiar a batucada dos grandes, no terreiro.
Eu ficava debaixo das cobertas, ouvindo o batuque de longe...
Ficava adivinhando as pernadas e os tombos dos grandes capoeiras do morro!

Meu coração vibrava que nem couro de cuíca,
os tamborins batendo dentro do meu peito...!
Era quando eu me lembrava do meu pai,
que morreu numa batucada com um balaço da polícia...
justamente poucas horas antes de eu nascer.
O que é o destino, hem?
Ainda eu não tinha nascido, já estava levando susto da polícia.
Você, mamãe, era uma santa...
Fez tudo pra eu crescer sem ter ódio da polícia.
Mas estava escrito, minha velha...
Hoje tenho vontade de vingar meu pai,
que nem conheci,
que a polícia não deixou eu conhecer...
Hoje eu odeio a polícia!
Como não posso acabar com ela,
sei que um dia ela ainda acaba comigo.
Não, minha mãe, você não tem culpa,
você procurou torcer o meu destino.
Nem na batucada dos meninos, de dia, você me deixava entrar.
Havia meninos perigosos, que eu admirava de longe,
com respeito e com medo.
Eu sabia, todos sabiam, que alguns daqueles meninos
iam ser os grandes malandros do morro, depois de homens.
Eram meninos perversos, você me proibia de andar com eles.
Eles, por isso, me chamavam de maricão.
E maricão também porque eu estava na escola.
Você examinava minhas unhas, minhas orelhas e me preparava a merenda,
quase sempre pão com banana, às vezes mortadela também.
Quando eu descia a ladeira, Noca e Cazuza me tiravam a merenda.
Eram os seus primeiros assaltos, estavam começando a carreira.
Mais tarde, Cazuza, ainda rapazola, apareceu nos jornais como perigoso assaltante.
Eu tinha vontade de brigar, mas me lembrava de você, de suas palavras...
Preferia ficar todos os dias sem a minha merenda.
Nem por isso, minha mãe, eu continuei sendo o Zezinho Maricão.

Da noite pro dia me transformei em menino perigoso também
e hoje sou o falado Zé Sopapo.

A última coisa que eu ouvi de mamãe,
antes dela deixar este mundo ruim, eu não posso mais esquecer:

– Meu filho... é verdade que apelidaram você de Zé Sopapo?

– Nada, minha mãe... eu sou ainda o Zezinho Maricão.

A velhota sorriu e acariciou a carapinha deste seu único filho:

– Não liga, Zezinho. Você é homem. Só que tem que é homem de bem. Eles não sabem
o que é ser homem.

Não sabiam mesmo, minha velha.

Eu estava já galalau, já tinha feito 14 anos,
já tinha uma namorada de 12, a Jacira...

Que bonitinha era a Jacira...

Mais escura do que eu, uma classe mais atrasada.

Ela me dava a metade de sua merenda,
eu ensinava a ela as lições de casa.

Um dia eu vi de longe o Noca levantar a saia da Jacira, só por deboche.

Cheguei perto dele tremendo:

– Noca, você levantou a saia da Jacira?

– Levantei, sim, Maricão. E se tu duvidar eu abaixo as tuas calças.

Cazuza, ao lado, deu uma gargalhada.

Meu coração encolheu.

As pernas não queriam mais agüentar o corpo.

Eu sabia que Noca já andava armado,
já era pivete que ajudava nas trapaças dos grandes malandros.

Podia me matar à toa...

– Noca, é verdade que você traz navalha no bolso?

– É verdade, Maricão. Quer ver?

Noca abriu o instrumento bem junto do meu nariz... o aço brilhou no sol.

Dei o primeiro sopapo, bem em cima do olho!

Noca rodou nas pernas, dei o segundo, de esquerda, justo no pé do ouvido.

Ele, o mais famoso menino malandro do morro,
bem mais forte e mais velho que eu,
não podia perder aquela parada pro Maricão:
aprumou-se, levantou a arma e veio dentro.
Eu fingi que larguei a mão direita, ele desceu o aço, eu larguei a esquerda.
Foi tão seguro o sopapo que ele ficou sem respirar.
Eu fui dando bofete – esquerda, direita, esquerda, direita –
parecia máquina de sopapo.

Noca virou Cristo sem querer,
eu dava de um lado, ele oferecia o outro.
“Toma, Noca, toma!”
Eu já sentia na minha mão o fofo da cara dele, cada vez mais fofo.
“Pá - pá - pá! Você não é valente?
Então, toma! Pá - pá!”
A navalha caiu no chão.
– Apanha tua navalha.
Noca abaixou-se pra apanhar sem saber mais o que estava fazendo.
Dei-lhe o último sopapo, o mais forte de todos.
O bicho se esparramou no chão, inchado e preguiçoso,
parecia num grande pileque...
Suas calças estavam bastante molhadas.

O cartaz de Noca estava rasgado.
Botei no bolso a navalha de Noca...
Muita gente me espiava – na ladeira, nas portas, nas janelas.
Cazuza olhava pra mim de queixo caído.
Me virei pra ele e disse:
– Cazuza, vai na tendinha e me traz uma merenda:
pão com mortadela e banana.
Cazuza baixou os olhos e me obedeceu.
Eu saí caminhando muito sossegado...
Nem percebi que já estava gingando um bocadinho.
Ouvi coisas a respeito do acontecido:

“Muito bem, Maricão!”

“Foi uma lição bem dada.”

“Foi bem feito, esse moleque estava precisando disso mesmo.”

E uma voz de homem, bem perto de mim:

“Acabou-se mais um futuro malandro.”

Tinha acabado mesmo.

Mas tinha nascido outro: era eu.

Fiquei no lugar do Noca.

Respeitado por todos... meu nome em todas as bocas.

Mas não era mais Zezinho, nem Maricão.

Fiquei sendo o rei da taponia, o Zé Sopapo.

Noca, coitado, nunca mais voltou ao morro.

Saiu da casa da tia e foi pra casa da irmã, em Jacarepaguá.

Nem pra fazer a barba, nunca mais pegou uma navalha.

Tomou jeito, aprendeu um ofício, se tornou homem de bem.

E eu?

Ganhei fama e picardia.

Estes braços compridos e estas mãos grandes, cheias de osso,
nunca souberam o que foi trabalho.

Fiquei fugindo da polícia, dos flagrantes,

fugindo do olhar de minha mãe, que ela não pode mais falar...

Não, minha mãe, não fica me olhando assim...

Eu não tenho culpa, foi o morro, foi a Ladeira do Valongo.

Eles roubavam a minha merenda,

Noca suspendeu a saia da Jacira...

Jacira ia casar comigo se eu não virasse malandro.

Não, minha mãe, não me olhe assim...

Eu aprendi a ler e a escrever, queria ser gente na vida...

Não, minha mãe, eu não sou o José da Costa Oliveira,

Aquele seu filho José... nem Zezinho, nem Maricão...

Por favor, não me olhe assim, minha mãe!

Eu não sou filho da maldade para você me olhar assim.

Eu ainda sou o seu filho, minha mãe...

Seu único filho!

Minha mãe... Mamãe...!

A velha não compreende...

Não vê que tudo muda na vida.

Queria que eu ficasse até hoje aquele sujeitinho medroso.

Não se lembra que sou filho de um homem que enfrentava a polícia...

Não se lembra mais que eu nasci no dia que mataram meu pai numa batucada,
que brincando numa batucada eu matei um companheiro,

que eu não posso voltar pra trás e ser Zezinho outra vez...

Com certeza queria me ver doutor... orgulho bobo de mãe.

Já enchi a cara de um doutorzinho e ficou por isso mesmo, até hoje...

Sou respeitado por todos, onde houver vagabundagem...

Ninguém me bate na cara, ninguém me passa pra trás,
a polícia ainda não me agarrou!

Disso ela não se orgulha...

Eu sou mesmo o Zé Sopapo e acabou-se.

ANEXO IV
FILMOGRAFIA DE ALINOR AZEVEDO

Moleque Tião (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1943)

Cia. Prod.: Atlântida e Cooperativa Cinematográfica Brasileira. Distribuição: CCB. Direção: José Carlos Burle. Argumento e Assistência de Direção: Alinor Azevedo. Roteiro: Nelson Schultz. Fotografia: Edgar Brasil. Cenografia: A. Monteiro Filho. Montagem: Waldemar Noya. Música: Lírio Panicalli. Sonografia: César Cabo de Abreu. Elenco: Grande Otelo, Custódio Mesquita, Lurdinha Bittencourt, Hebe Guimarães, Sarah Nobre, Teixeira Pinto, Nelson Gonçalves, Wilson Musco e Gerdal dos Santos.

Asas do Brasil (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1947)

Cia. Prod.: Atlântida. Direção: Moacyr Fenelon. Argumento: Raul Roulien. Roteiro: Alinor Azevedo. Fotografia: Edgar Brasil. Cenografia: Cajado Filho. Montagem: Waldemar Noya e Moacyr Fenelon. Música: Lírio Panicalli. Sonografia: Sílvio Rabello. Elenco: Celso Guimarães, Mary Gonçalves, Paulo Porto, Dulce Martins, Oscarito, Lurdinha Bittencourt e Violeta Ferraz.

Luz dos Meus Olhos (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1947)

Cia. Prod.: Atlântida. Direção: José Carlos Burle. Argumento: Alinor Azevedo. Roteiro: Alinor Azevedo e José Carlos Burle. Fotografia: Edgar Brasil. Cenografia: Cajado Filho. Montagem: Waldemar Noya. Música: Lírio Panicalli. Sonografia: Jorge Coutinho. Elenco: Cacilda Becker, Celso Guimarães, Grande Otelo, Heloisa Helena, Luiza Barreto Leite, Sílvio Caldas e Manuel Pêra.

Terra Violenta (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1948)

Cia. Prod.: Atlântida. Distribuição: União Cinematográfica Brasileira (UCB). Produção: Luiz Severiano Ribeiro Jr. Direção: Eddie Bernoudy e Paulo Machado. Baseado no Romance *Terras do Sem-Fim*, de Jorge Amado. Roteiro: Eddie Bernoudy. Colaboração: Alinor Azevedo. Fotografia: Edgar Brasil e Jiri Dusek. Cenografia: Lazlo Meitner. Montagem: Waldemar Noya e Paulo Machado. Música: Lírio Panicalli. Sonografia: Jorge Coutinho. Elenco: Anselmo Duarte, Maria Fernanda, Grande Otelo, Celso Guimarães, Heloísa Helena, Sady Cabral, Luiza Barreto Leite, Aguinaldo Camargo e Ruth de Souza.

Carnaval no Fogo (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1949)

Cia. Prod.: Atlântida. Distribuição: UCB. Direção: Watson Macedo. Argumento: Anselmo Duarte. Roteiro: Watson Macedo e Alinor Azevedo. Fotografia: Jiri Dusek e Pedro Torre. Cenografia: Cajado Filho. Montagem: Waldemar Noya. Música: Lírio Panicalli. Sonografia: Sílvio Rabello. Elenco: Anselmo Duarte, Eliana, Oscarito, Grande Otelo, Modesto de Souza, José Lewgoy, Adelaide Chiozzo e Geraldo Gamboa.

O Caçula do Barulho (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1949)

Cia. Prod.: Atlântida. Distribuição: UCB. Produção: Conde Mário Fábio Crespi. Produtor Associado: Livio Bruni. Direção e Argumento: Riccardo Freda. Roteiro: Alinor Azevedo. Fotografia: Ugo Lombardi. Cenografia: Cajado Filho. Montagem: Carla Civelli e Nelson Schultz. Música: Lírio Panicalli e Oswaldo Alves. Sonografia: Sílvio Rabello e Aloysio Vianna. Elenco: Giana Maria Canale, Grande Otelo, Oscarito, Anselmo Duarte, Luiz Tito, Belmira de Almeida, Sérgio de Oliveira, Grijó Sobrinho, Pérola Negra, Ruth de Souza.

Também Somos Irmãos (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1949)

Cia. Prod.: Atlântida. Distribuição: UCB. Direção: José Carlos Burle. Argumento e Roteiro: Alinor Azevedo. Fotografia: Edgar Brasil. Cenografia: Nicolas Lounine. Montagem: Waldemar Noya. Música: Lírio Panicalli. Sonografia: Aloysio Vianna e Jesus Narvaez. Elenco: Grande Otelo, Aguinaldo Camargo, Vera Nunes, Jorge Doria, Sérgio de Oliveira, Agnaldo Rayol, Ruth de Souza, Neuza Eloísa Paladino, Marina Gonçalves, João Santos Fernandes, Átila Iolio e Aurora Labella.

Aviso aos Navegantes (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1950)

Cia. Prod.: Atlântida. Distribuição: UCB. Direção e Argumento: Watson Macedo. Roteiro: Alinor Azevedo e Paulo Machado. Fotografia: Edgar Brasil. Cenografia: Nicolas Lounine. Montagem: Waldemar Noya. Música: Lindolfo Gaya. Sonografia: Oswaldo Alves. Elenco: Oscarito, Grande Otelo, Anselmo Duarte, Eliana, José Lewgoy, Adelaide Chiozzo, Sérgio de Oliveira, Ivon Curi, Mara Rios e Glauce Rocha.

A Sombra da Outra (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1950)

Cia. Prod.: Atlântida. Distribuição: UCB. Direção: Watson Macedo. Roteiro: Watson Macedo e Alinor Azevedo. Romance: Gastão Cruls. Fotografia: Edgar Brasil.

Cenografia: Nicolas Lounine. Montagem: Waldemar Noya. Música: Lírio Panicalli. Sonografia: Aloysio Vianna. Elenco: Anselmo Duarte, Eliana, Rocir Silveira, Ceci Medina, Ambrósio Fregolente, Carlos Cotrim e Antônio Nobre.

Katucha (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1950)

Produção: Jiri Dusek. Distribuição: Art Filmes. Direção: Paulo Machado. Roteiro: Alinor Azevedo e Paulo Machado. Romance: Benjamin Costallat. Fotografia: Jiri Dusek e Pedro Torres. Cenografia: Nicolas Lounine. Montagem: Roberto Cavalier. Música: Léo Peracchi. Sonografia: Amaury Lenhardt. Elenco: Ilka Soares, José Lewgoy, Milton Carneiro, Jurema Magalhães, João Labanca, Sérgio de Oliveira, Geraldo Gamboa e Dirce Belmonte.

Não É Nada Disso (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1950)

Cia. Prod.: Atlântida. Distribuição: UCB. Direção: José Carlos Burle. Argumento: José Laponte. Roteiro: José Carlos Burle e Alinor Azevedo. Fotografia: Jiri Dusek. Montagem: Waldemar Noya e José Carlos Burle. Cenografia: Nicolas Lunine. Música: Lírio Panicalli. Sonografia: Aloysio Vianna. Elenco: Catalano, Marion, Modesto de Souza, Manoel Vieira, Yara Isabel, Mara Rúbia, Quitandinha Serenaders, A. Fregolente.

Maior Que o Ódio (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1951)

Cia. Prod.: Atlântida. Distribuição: UCB. Direção: José Carlos Burle. Argumento: Jorge Dória. Roteiro: Alinor Azevedo e José Carlos Burle. Fotografia: Edgar Brasil. Cenografia: João Maria dos Santos. Montagem: Waldemar Noya e José Carlos Burle. Música: Lírio Panicalli. Sonografia: Aloysio Vianna. Elenco: Anselmo Duarte, Ilka Soares, José Lewgoy, Jane Grey, Jorge Gorla, Armando Couto, Sérgio de Oliveira, Ivan Lessa e Agnaldo Rayol.

Milagre de Amor (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1951)

Cia. Prod.: Flama. Distribuição: Cinedistri. Produção: Rubens Berardo. Direção: Moacyr Fenelon. Argumento: Hélio do Soveral. Roteiro: Alinor Azevedo. Novela Radiofônica: Hélio do Soveral. Fotografia: Afrodísio de Castro. Cenografia: Cajado Filho. Montagem: Victor Olivo. Música: Leo Peracchi. Sonografia: Luiz Braga Filho. Elenco: Fada Santoro, Paulo Porto, Rosangela Maldonado, Castro Viana, Marisa Martins, Haydée Miranda, Caué Filho, Suzy Kirby, Geraldo Luiz e Dalva de Oliveira.

Tudo Azul (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1952)

Cia. Prod.: Flama. Distribuição: Unida Filmes-Cinedistri. Produção: Rubens Berardo. Direção: Moacyr Fenelon. Argumento: Alinor Azevedo e Henrique Pongetti. Roteiro: Alinor Azevedo. Fotografia: Mário Pagés. Cenografia: Pablo Olivo. Montagem: Mário del Rio e Rafael Justo Valverde. Música: Lindolfo Gaya. Sonografia: Ercole Baschera. Elenco: Luiz Delfino, Marlene, Laura Suarez, Milton Carneiro, Antônio Nobre, Benito Rodrigues, João Martins, Arnaldo Coutinho, Elias Kaiuca, Jorge Goulart, Carmélia Alves, Black-Out, Dalva de Oliveira e Virgínia Lane.

Com o Diabo no Corpo (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1952)

Cia. Prod.: Flama. Produção: Rubens Berardo. Direção: Mário del Rio. Argumento e Roteiro: Alinor Azevedo. Fotografia: Mário Pagés. Cenografia: Victor Olivo. Montagem: Rafael Justo Valverde. Música: Lindolfo Gaya. Sonografia: Luiz Braga Filho. Elenco: Luiz Delfino, Patricia Lacerda, Alice Miranda, Antônio Nobre, Carlos Cotrim, Aracy Costa, Arnaldo Coutinho, Miriam Tereza, Jorge Goulart e Ângela Maria.

É Fogo na Roupa (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1952)

Cia. Prod.: Watson Macedo Produções. Distribuição: Unida Filmes. Produção: Watson Macedo, Roberto Acácio. Direção: Watson Macedo. Argumento: Watson Macedo. Roteiro: Alinor Azevedo e Cajado Filho. Fotografia: Edgar Brasil. Montagem: Ceny Macedo. Música: Alexandre Gnatalli. Sonografia: Alberto Viana. Elenco: Ankito, Antonio Spina, Bené Nunes, Ivon Curi, Sérgio de Oliveira, Adelaide Chiozzo, Heloísa Helena, Violeta Ferraz e Osvaldo Elias.

Balança Mas Não Cai (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1953)

Cia. Prod.: Cinegráfica Mauá-Unida Filmes. Produção: João Tinoco de Freitas, Afonso Campiglia. Direção: Paulo Vanderley. Roteiro: Mário Brasini, Max Nunes, Brandão Filho, Alinor Azevedo, Paulo Gracindo. Fotografia: Ruy Santos, Mário Pagés. Cenografia: Adrian Samailoff. Montagem: Rafael Justo Valverde. Música: Alexandre Gnatalli. Sonografia: Nelson Ribeiro. Elenco: Paulo Gracindo, Brandão Filho, Marlene, Herval Rossano, Sérgio de Oliveira, Mário Lago, Ambrósio Fregolente e Apolo Correia.

A Família Lero-Lero (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1953)

Cia. Prod.: Vera Cruz. Distribuição: Columbia. Produção: Vitório Cusani. Direção: Alberto Pieralisi. Roteiro: Gustavo Nonnenberg, Alberto Pieralisi e Alinor Azevedo. Peça Teatral: Raimundo Magalhães Jr. Fotografia: Edgard Eichorn. Cenografia: Luciano Gregory. Montagem: Oswald Haffenrichter. Música: Gabriel Migliore. Sonografia: Eric Rasmussen. Elenco: Walter D'Ávila, Marina Freire, Luiz Linhares, Elísio de Albuquerque, Helena Barreto Leite, Renato Consorte, Ricardo Bandeira e Paulo Geraldo.

Na Senda do Crime (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1954)

Cia. Prod.: Vera Cruz. Produção: Vitório Cusani. Direção: Flaminio Bollini Cerri. Roteiro: Fábio Carpi, Maurício Vasques, Flaminio B. Cerri e Alinor Azevedo. Fotografia: Chick Fowley. Cenografia: Pierino Masenzi. Montagem: Oswald Haffenrichter. Música: Enrico Simoneti. Sonografia: Eric Rasmussen. Elenco: Miro Cerni, Cleide Yáconis, Josef Guerreiro, Sílvia Fernanda, Salvador Daki, Marly Bueno e José Policena.

Carnaval em Marte (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1955)

Cia. Prod.: Watson Macedo Produções. Distribuição: Unida Filmes-Cinedistri. Produção: Watson Macedo, Anselmo Duarte e Roberto Acácio. Direção: Watson Macedo. Argumento: Watson Macedo. Roteiro: Watson Macedo, Alinor Azevedo, Leon Eliachar, Anselmo Duarte. Fotografia: Edgard Eichorn, Giulio de Luca. Cenografia: Gabriel Queiroz, Ayres Baldissara, Eudero Pacheco. Montagem: Watson Macedo, Anselmo Duarte. Música: Alexandre Gnatalli. Sonografia: Alberto Viana. Elenco: Anselmo Duarte, Ilka Soares, Violeta Ferraz, Catalano, Pituca, Silva Filho, Zezé Macedo, Oswaldo Elias, Armando Costa, Deo Maia e Pina Bruneti.

Depois Eu Conto (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1956)

Cia. Prod.: Watson Macedo Produções. Distribuição: Unida Filmes-Cinedistri. Produção: Watson Macedo, José Carlos Burle, Anselmo Duarte, Mário Falaschi e Oswaldo Massaini. Direção: José Carlos Burle. Argumento: Alinor Azevedo, Berliet Júnior, José Carlos Burle e Anselmo Duarte. Roteiro: José Carlos Burle e Alinor

Azevedo . Fotografia: Mário Pagés. Cenografia: A. Monteiro Filho. Montagem: José Carlos Burle e Anselmo Duarte. Música: Lírio Panicalli. Sonografia: Luiz Braga Filho. Elenco: Anselmo Duarte, Eliana, Dercy Gonçalves, Grande Otelo, Ilka Soares, Wilson Viana, Téofilo de Vasconcelos, Catalano, Zé Trindade, Déa Selva, Rodolfo Arena, Antônio Nobre e Turco Fernandinho.

Colégio de Brotos (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1956)

Cia. Prod.: Atlântida. Distribuição: UCB. Produção: Guido Martinelli. Direção: Carlos Manga. Argumento: Dermival Costa Lima. Roteiro: Cajado Filho e Alinor Azevedo. Fotografia: Amleto Daissé. Cenografia: Cajado Filho. Montagem: Waldemar Noya e Carlos Manga. Música: Lírio Panicalli. Sonografia: Aloysio Vianna. Elenco: Oscarito, Cyll Farney, Inalda de Carvalho, Margot Louro, Renato Restier, Francisco Carlos, Miriam Teresa, Avany Maura, Grijó Sobrinho e Badaró.

Na Corda Bamba (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1957)

Cia. Prod.: Cinelândia-Cinedistri. Distribuição: Unida Filmes. Produção: Oswaldo Massaini. Direção: Eurides Ramos. Argumento: Arnaldo Morgantini. Roteiro: Alinor Azevedo e Eurides Ramos. Fotografia: Hélio Barroso Netto. Cenografia: A. Monteiro Filho. Montagem: Hélio Barroso Netto. Música: Radamés Gnatalli. Sonografia: Alberto Viana. Elenco: Arrelia, Zé Trindade, Ema D'Ávila, Terezinha Amayo, Roberto Duval, Solange França, Moacir Deriquem, Wilson Grey, Rodolfo Arena e Grijó Sobrinho.

Cidade Ameaçada (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1959)

Cia. Prod.: Inconfidência Filmes. Distribuição: Sino Filmes. Produção: José Antônio Orsini. Direção: Roberto Faria. Argumento: Alinor Azevedo. Roteiro: Roberto e Riva Faria. Fotografia: Tony Rabatony. Cenografia: Pierino Mansenzi. Montagem: Maria Guadalupe. Música: Gabriel Migliore. Sonografia: Eric Rasmussen. Elenco: Jardel Filho, Eva Wilma, Reginaldo Faria, Milton Gonçalves, Mozael Silveira, Dionísio Azevedo, Vera Gertel, Eugênio Kusnet e Ambrósio Fregolente.

...Com Minha Sogra Em Paquetá (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1960)

Cia. Prod.: Tietê Filmes do Brasil. Distribuição: Paris Filmes. Produção: Filmotec. Direção: Saul Lachtermacher. Argumento: Saul Lachtermacher. Roteiro: Alinor

Azevedo e Mário Meira Guimarães. Fotografia: Ruy Santos. Cenografia: Victor Olivo. Montagem: Zélia F. Costa. Música: Edino Kruger e Severino Araújo. Sonografia: Amadeo Riva. Elenco: Dercy Gonçalves, Cataldo, Evelyn Rios Grace Moema, Iara Farbiaz, Olívia Pineschi, Paulo Silva e Cirene Tostes.

O Assalto ao Trem Pagador (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1962)

Cia. Prod.: Herbert Richers. Distribuição: Fama Filmes. Produção: Herbert Richers, Arnaldo Zonari e Jarbas Barbosa. Direção: Roberto Faria. Argumento: Luiz Carlos Barreto. Roteiro: Roberto Faria, Luiz Carlos Barreto e Alinor Azevedo . Fotografia: Amleto Daissé. Cenografia: Alexandre Horvath. Montagem: Rafael Justo Valverde. Música: Remo Usai. Sonografia: Nelson Ribeiro e Geraldo José. Elenco: Eliezer Gomes, Luíza Maranhão, Reginaldo Faria, Ruth de Souza, Grande Otelo, Átila Iório, Helena Ignez, Ambrósio Fregolente, Jorge Doria, Wilson Grey e Billy Davis.

Um Ramo Para Luíza (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1965)

Cia. Prod.: Herbert Richers. Produção: Paulo Porto e Herbert Richers. Direção: J. B. Tanko. Romance: José Condé. Adaptação: Alinor Azevedo. Roteiro: Jorge Doria. Diálogos: João Bethencourt. Fotografia: José Rosa. Cenografia: Alexandre Horvath. Montagem: Rafael Justo Valverde. Música: João Roberto Kelly e João Negrão. Sonografia: Alberto Viana. Elenco: Paulo Porto, Sônia Dutra, Lúcia Alves, Cláudio Cavalcanti, Darlene Glória, Isolda Cresta, Iracy Benvenuto e Paulo Padilha.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Geral

- ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *Jorge Amado: Política e Literatura*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1979.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- BARRETO, Lima. *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1961.
- BARTHES, Roland. “A morte do autor.” In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BENJAMIM, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio Sobre a Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. *O Riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BOURDIEU, Pierre. “A Ilusão Biográfica.” In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.
- BURKE, Sean. *Authorship: From Plato To The Postmodern: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1995.
- CANDIDO, Antonio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida & GOMES, Paulo Emílio Salles. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência. Aspectos da Cultura Popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- CORDEIRO, João. *Corja*. Rio de Janeiro: Calvino Filho, 1934.
- COSTA, Dias da. *Canção do Beco*. Curitiba: Editora Rumo, 1939.
- COSTA, Dias da. *Dias da Costa Conta Estórias do Mirante dos Aflitos*. São Paulo: GRD/Brasília: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1980.
- COUTINHO, Afrânio & SOUZA, J. Galante. Verbete “João Cordeiro”. In: *Enciclopédia de Literatura Brasileira (Vol. I)*. São Paulo: Global Editora. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL/ Academia Brasileira de Letras, 2000.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e Sociedade no Brasil. Ensaio Sobre Idéias e Formas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- CRULS, Gastão. *Quatro Romances*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- ECO, Umberto. *Interpretação e Super-Interpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- FARHAT, Emil. *Cangerão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1967.
- FOUCAULT, Michel. “O Que É Um Autor?” *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense, 2001.
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura e Vida Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LUKÁCS, Gyorgy. *Ensaio Sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MACHADO, Aníbal M. *João Ternura*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1968.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- MENEZES, Raimundo de. *Dicionário Literário Brasileiro*. Rio de Janeiro: LTC, 1978.
- MORAIS, Fernando. *Chatô, o Rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1980.
- NOGUEIRA, Lisandro. *O Autor na Televisão*. Goiânia: Ed. da UFG; São Paulo: Edusp, 2002.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- PONGETTI, Rodolpho. *Henrique Pongetti. Meio Século de Atividade Literária*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1974.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Nem Preto Nem Branco, Muito Pelo Contrário: Cor e Raça na Intimidade”. In: NOVAIS, Fernando A. (org.). *História da Vida Privada no Brasil* (4). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a JK (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1976.
- SOLA, Lourdes. “O Golpe de 37 e o Estado Novo”. In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). *Brasil em Perspectiva*. São Paulo: Difel, 1971, pp. 257-284.
- TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- WAINER, Samuel. *Minha Razão de Viver. Memórias de Um Repórter*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

Bibliografia Sobre Cinema e Teatro

- ANDREW, Dudley. "O Desautorizado Autor, Hoje". *Revista Imagens* (3). Campinas: Unicamp, dez 1994, pp. 63-68.
- ARISTARCO, Guido. "Experiência Cultural e Experiência Original em Luchino Visconti". Datado de 1960. In: VISCONTI, Luchino. *Rocco e Seus Irmãos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, pp. 16-52.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este Mundo É Um Pandeiro: A Chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- AUMONT, Jacques. *As Teorias dos Cineastas*. Campinas: Papirus, 2002.
- AUTRAN, Arthur. *Alex Vianny: Crítico e Historiador*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás 2003.
- _____. *O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro*. Tese de doutoramento. Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas: 2004.
- BARBARO, Umberto. *Argumento e Roteiro*. Rio de Janeiro: Andes, 1957.
- _____. *Elementos de Estética Cinematográfica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- BARRO, Máximo. *Moacyr Fenelon e a Criação da Atlântida*. Catálogo. São Paulo: SESC, 2001.
- BARSANTE, Cássio Emmanuel. *Santa Rosa em Cena*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1982.
- BAZIN, André. *O Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *et al. A Política dos Autores*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1976.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O Autor no Cinema: a Política dos Autores, França, Brasil, Anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Brasil em Tempo de Cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- _____. *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- _____. *Trajetória Crítica*. São Paulo: Polis, 1978.
- BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (org). *Carlos Ortiz e o Cinema Brasileiro na Década de 50*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981.

BORDWELL, David. “O Cinema Clássico Hollywoodiano: Normas e Princípios Narrativos”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e Narratividade Ficcional*. (Vol. II). São Paulo: Senac, 2005, pp. 277-301.

_____, THOMPSON, Kristin & STAIGER, Janet. *El Cine Clásico de Hollywood*. Bacerlona: Paidós, 1997.

BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BUSCOMBE, Edward. *Idéias de Autoria*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema* (Vol I). São Paulo: Senac, 2005, pp. 281-294. Originalmente publicado em *Sreen*, 14 (3), outono de 1973.

_____. *A Idéia de Gênero no Cinema Americano*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e Narratividade Ficcional*. (Vol. II). São Paulo: Senac, 2005, pp. 303-318. Originalmente publicado em *Sreen*, 11 (2), mar-abr 1970.

CASSETTI, Francesco. “Les Yeux Dans Les Yeux”. *Communications* (38). Paris: Seuil, 1983, pp. 78-97.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e Realidade*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.

CHIARINI, Luigi. *Il Film Nella Bataglia dellle Idee*. Milão/Roma: Fratelli Bocca, 1954.

CHION, Michel. *O Roteiro de Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

CIMENT, Michel. *Hollywood. Entrevistas*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CINE JORNAL BRASILEIRO. *Departamento de Imprensa e Propaganda. 1938-1946*. Catálogo. Fundação Cinemateca Brasileira. São Paulo: dez 1982.

COSTA, Flávio Moreira da *et al.* *Cinema Moderno, Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, Editor, 1966.

DAYAN, Daniel. “O Código Tutor do Cinema Clássico”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: Senac, 2004, pp. 321-337. Originalmente publicado em *Film Quartely*, 28 (1), outono de 1974.

DIAS, Rosângela de Oliveira. *Chanchada: Cinema e Imaginário das Classes Populares na Década de 50*. Rio de Janeiro: Relume/Dumará, 1993.

FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um Olhar Neo-Realista?*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1994.

- FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. *Cinema Carioca Nos Anos 30 e 40. Os Filmes Musicais nas Telas da Cidade*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: PPGH-UFMG, 2003.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.
- _____. *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.
- _____. “O Desenvolvimento das Idéias Sobre Cinema Independente”. *30 Anos de Cinema Paulista, 1950-1980*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, Cadernos da Cinemateca (4), 1980.
- _____ & BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema: Repercussões em Caixa de Eco Ideológica* (As Idéias de “Nacional” e “Popular” no Pensamento Cinematográfico Brasileiro). São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____ & SOUZA, Carlos Roberto. “Cinema Brasileiro: 1930/1960”. In: FAUSTO, Boris (org.). *História Geral da Civilização. O Brasil Republicano* (tomo III, vol. IV). São Paulo: Difel, 1984.
- GASTAL, P. F. *Cadernos de Cinema de P. F. Gastal*. BECKER, Tuio (org.). Porto Alegre: Unidade Editorial, 1996.
- GEADA, Eduardo. *Estéticas do Cinema*. Lisboa: Don Quixote, 1983.
- GERBER, Raquel. *O Cinema Brasileiro e o Processo Político e Cultural (de 1950 a 1978)*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1982.
- GIFFONI, Eduardo. *As Grandes Personagens da História do Cinema Brasileiro: 1930-1959*. Rio de Janeiro: Ed. Frabia, 1999.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- _____. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário* (Vols. I e II) Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1982.
- _____. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *Paulo Emílio: Um Intelectual na Linha de Frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: O Gênero e Sua Permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

- LAGNY, Michèle. *Cine e Historia: Problemas y Métodos En La Investigación Cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.
- LAPSLEY, Robert & WESTLAKE, Michael. *Film Theory: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press, 1988.
- LOGGER, Guido. *Elementos de Cinestética*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.
- MARTINS, Leda Maria. *A Cena Em Sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MENEZES, José Rafael de. *Caminhos do Cinema*. Rio de Janeiro: Agir, 1958.
- MIRANDA, Luiz Felipe. *Dicionário de Cineastas Brasileiros*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/Art Editora, 1990.
- MOURA, Roberto. *Grande Othelo: Um Artista Genial*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura do Rio de Janeiro, 1996.
- NASCIMENTO, Abdias do. *Dramas Para Negros e Prólogo Para Brancos*. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961.
- NÚÑEZ, Fabián. *Humberto Mauro: Um Olhar Brasileiro. A Construção de Um Pensamento Nacionalista Cinematográfico no Brasil*. Dissertação de mestrado. Curso de Pós-Graduação em Comunicação da UFF. Niterói: 2003.
- ONAINDIA, Mario. *El Guion Clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 1996.
- OROZ, Sílvia. *Melodrama: o Cinema de Lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.
- ORTIZ, Carlos. *O Argumento Cinematográfico e Sua Técnica*. São Paulo: Agência Editora Iris, 1954.
- _____. *Cartilha do Cinema*. São Paulo: Agência Editora Íris, 1949.
- _____. *O Romance do Gato Preto*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1953.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Aspectos do Cinema Americano*. Rio de Janeiro: Páginas, 1956.
- PELLEGRINI, Tânia, et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac/Instituto Itá Cultural, 2003.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A Musa Carrancuda: Teatro e Poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- PEREIRA JR., Araken Campos. *Cinema Brasileiro (1908-1978). Longa Metragem (Vol I)*. Santos: Casa do Cinema Ltda., 1978.

PUDOVKIN, Vsevolod. “Métodos de Tratamento do Material (Montagem Estrutural)”. In: XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983, pp. 57-65.

_____. *Argumento e Montagem no Cinema*. São Paulo: Agência Editora Íris, 1954.

_____. *Diretor e Ator no Cinema*. São Paulo: Agência Editora Íris, 1954.

_____. *O Ator no Cinema*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1956.

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

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

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

_____. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROSSELLINI, Roberto. *Le Cinéma Révélé*. Paris: Cahiers du Cinéma/Editions de l’Etoile, 1984.

_____. *Fragments de uma Autobiografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial* (Vols. I e II). São Paulo: Editora Martins, 1963.

SAMPAIO, André Luiz. *Alô! Alô! Cinema! Memória, Cultura e Linguagem na Parceria Entre o Cinema e o Rádio nas Décadas de 30 e 40 do Século 20*. Dissertação de mestrado. Centro de Ciências Humanas da UNIRIO. Rio de Janeiro: 2003.

SILVA, Alberto. *Cinema e Humanismo*. Rio de Janeiro: Pallas, 1975.

SIMIS, Anita: *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1996.

SINGH JR., Oséas. *Adeus, Cinema: Vida e Obra de Anselmo Duarte, Ator e Cineasta Mais Premiado do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Massao Ohno, 1993.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Congressos, Patriotas e Ilusões: Subsídios Para Uma História dos Congressos no Brasil*. São Paulo, 1981 (datil.).

- SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do Passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos Primórdios do Cinema*. São Paulo: Senac, 2003.
- _____. & CATANI, Afrânio Mendes. *A Chanchada no Cinema Brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- TRUFFAUT, François. *O Cinema Segundo François Truffaut*. GILLAIN, Anne (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- VANOYE, Francis. *Guiones Modelo y Modelos de Guión*. Barcelona: Paidós, 1996.
- _____. & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.
- VERNET, Marc. “Le Regard à la Caméra”. In: VERNET, Marc. *Figures de L’Absence – de L’Invisible au Cinéma*. Paris: Éditions de L’Étoile, 1988, pp. 09-25.
- VIANY, Alex. *Agulha no Palheiro*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1983.
- _____. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.
- _____. (coord.) *Humberto Mauro: Sua Vida/Sua Arte/Sua Trajetória no Cinema*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978.
- _____. *O Processo do Cinema Novo*. AVELLAR, José Carlos. (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- _____.(org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.
- _____. *O Olhar e a Cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. “Prefácio”. In: ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *Sétima Arte: um Culto Moderno*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria de Estado da Cultura, 1978.
- WOLLEN, Peter. *Signos e Significação no Cinema*. Lisboa: Horizonte, 1984.

Bibliografia Primária

- ALVES, Edgard G. “*Tudo Azul*”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 30 jan 1952.
- ARAÚJO, Luciana. *Melodrama e Vida Moderna: o Recife dos Anos 1920 em A Filha do Advogado*. Versão ampliada de comunicação apresentada na BRASA, Pontifícia Universidade Católica. Rio de Janeiro: jun 2004.
- AUTRAN, Arthur. “O Personagem Negro no Cinema Silencioso Brasileiro: Estudo de Caso Sobre *A Filha do Advogado*”. *Sessões do Imaginário* (7). Porto Alegre: FAMECOS/PUCRS, dez 2001.
- AVELLAR, José Carlos. “O Neo-Realismo e a Revisão do Método Crítico”. *Cinemais* (34). Rio de Janeiro: Aeroplano, abr-jun 2003.
- AZEVEDO, Alinor. *Com Açúcar Até Eu*. Rio de Janeiro: 1959. Roteiro para TV. Arquivo pessoal do autor.
- _____. “O Escritor e o Cinema Brasileiro, I: Por Falta de ‘Produtores’ Os Temas Simples São Esquecidos.” *Para Todos*. Rio de Janeiro: 2a. quinzena ago 1956.
- _____. “O Escritor e o Cinema Brasileiro, II: ‘Nova Mentalidade Fará o Produtor e Amanhã’”. *Para Todos*. Rio de Janeiro: 1a. quinzena set 1956.
- _____. *Monólogo do Zé Sopapo*. Texto teatral. Rio de Janeiro: 1956. Arquivo pessoal do autor.
- _____. “Neo-Realismo Cá de Casa”. *Jornal do Cinema* (37). Rio de Janeiro: jul 1955.
- _____. “Neo-Realismo Cá de Casa. De Como dos Acontecimentos da Vida Diária, Pode-se Extrair Bons Temas Cinematográficos”. *Jornal do Cinema* (40). Rio de Janeiro: maio 1957.
- _____. *Qual É o Assunto?*. Roteiro para TV. Rio de Janeiro: 1959. Arquivo pessoal do autor.
- _____ & VIANY, Alex. *Feitiço da Vila*. Argumento. Rio de Janeiro: maio-jul 1954 (mimeo.). Arquivo Alex Viany. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- BARCELOS, Hugo. “Cinema – *Moleque Tião* – Classe ‘C’, no Vitória”. *A Noite*. Rio de Janeiro: 19 set 1943.
- _____. “*Também Somos Irmãos*”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 16 set 1949.
- _____. “*Tudo Azul*”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro: 22 fev 1952.

BERNARDET, Jean-Claude. “Chanchada”. *Cinema* (3). São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1974.

_____. “O Tema da Criação em *Rio Zona Norte*.” *Cisco: Revista de Cinema* (9). Ano II. São Paulo: 1988.

BROWNE, Nick. “The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of *Stagecoach*.” *Film Quarterly*. (2) Berkeley: 1975 -1976.

BURLE, José Carlos. Depoimento a João Carlos Rodrigues sobre os filmes *Moleque Tião* e *Também Somos Irmãos*. *Filme Cultura* (40). Ano XV. Rio de Janeiro: ago-out 1982.

“C”[pseud]. “Cinema”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 14 out 1943.

CAETANO, Daniel e GARDNIER, Ruy. “Entrevista Com Nelson Pereira dos Santos – Primeira Parte: Formação, Primeiros Filmes, Vidas Secas”. *Contracampo* (29). Rio de Janeiro: jul 2001 [<http://www.contracampo.com.br/29/entrevistanelson.htm>. Acesso em 21 jul 2005].

CARREIRO, Rodrigo. “A Última Fortaleza”. *SET Online* (207). São Paulo: set 2004 [<http://www2.uol.com.br/setonline/reportagens/207.shtml>. Acesso em 21 jul 2005].

“CINEMA”. *Quilombo – Vida, Problemas e Aspirações do Negro* (2). Rio de Janeiro: maio 1949.

_____. *Quilombo – Vida, Problemas e Aspirações do Negro* (6). Rio de Janeiro: fev 1950.

CODELLI, Lorenzo. “A Invenção no Mercado Central”. *Filme Cultura* (43). Rio de Janeiro: jan-abr 1984.

“COMO surgiu a idéia do *Também Somos Irmãos*”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 11 de set 1949.

“CONVERSANDO com o Leitor”. *Jornal do Cinema* (37). Rio de Janeiro: jul 1955.

DAHL, Gustavo. “Sobre o Argumento Cinematográfico: Começo de Conversa”. In: COSTA, Flávio Moreira da *et al.* *Cinema Moderno, Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, Editor, 1966, pp. 19-38.

“DE CINEMA”. *A Cena Muda*. Rio de Janeiro: 18 maio 1943.

“DO CIDADÃO KANE ao Moleque Tião”. *Carioca*. Rio de Janeiro: maio 1943.

“E”[pseud.]. “Cinemas – No Art-Palácio – *Moleque Tião*”. *Folha da Noite*. São Paulo: 14 out 1943.

“ENCONTRO com Ruth de Souza.” *Quilombo – Vida, Problemas e Aspirações do Negro*. (1) Rio de Janeiro: dez 1948.

“UM FILME brasileiro esperado com ansiedade”. *Release* da Atlântida. Rio de Janeiro: Mimeo, 1949. Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. GOMES, Paulo Emílio Salles. “Abril em Brasília.” Originalmente publicado em *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 06 maio 1961. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário* (Vol. II). Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1981, pp. 333-340.

_____. “Artesãos e Autores.” Originalmente publicado em *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 14 abr 1961. In: _____. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário –* (Vol. II). Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1982, pp. 341-344.

_____. “Conto, Fita e Conseqüências.” Originalmente publicado em *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 13 abr 1957. In: _____. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário* (Vol. I). Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1981, pp. 108-111.

_____. “Festejo Muito Pessoal”. Originalmente publicado em *Cinema*. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira (5), 1980. In: _____. *Paulo Emílio: Um Intelectual na Linha de Frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986, p. 320-2.

_____. “A Ideologia da Crítica Brasileira e o Problema do Diálogo Cinematográfico”. Comunicação à Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica. São Paulo: 12-15 nov 1960. In: _____. *Paulo Emílio: Um Intelectual na Linha de Frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986, pp. 331-4.

_____. “Panorama do Cinema Brasileiro: 1896/1966”. In: _____. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____. “Rascunhos e Exercícios.” Originalmente publicado em *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 21 jun 1958. In: _____. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário* (Vol. I). Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1981, pp. 349-355.

- GOMES, Paulo Emílio Salles. “Vittorio De Sica ou a Transfiguração da Mediocridade”. Originalmente publicado em *Senhor*, São Paulo (I, 3), pp. 40-5, maio 1959. In: _____ . *Paulo Emílio: Um Intelectual na Linha de Frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986, pp. 349-360.
- GONÇALVES, Célio. “Angela Maria Atriz de Cinema”. *Jornal do Cinema* (38). Rio de Janeiro: dez 1955.
- “O GRANDE OTHELO Não Tem Culpa”. *Diretrizes*. Rio de Janeiro: 03 abr 1941.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. “Introdução”. In: *Jornal Quilombo – Vida, Problemas e Aspirações do Negro*. Edição fac-similar do jornal: dez 1948/jul 1950. São Paulo: Editora 34, 2003.
- “INICIADA a Filmagem de *Moleque Tião* Na Atlântida. Acontecimento Auspicioso Para a Cinematografia Nacional.” *A Cena Muda*. Rio de Janeiro: 25 maio 1943.
- “UM ITALIANO (Carioca) Prepara Uma Porção de Filmes”. *Jornal do Cinema* (37). Rio de Janeiro: jul 1955.
- J. M. [pseud.] “*Também Somos Irmãos*”. [21 set 1949]
- JORGE, Manoel. “*Tudo Azul*”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: [1952].
- LEAL, Péricles. “Teatro negro no Brasil - I”. In: *Quilombo - Vida, Problemas e Aspirações do Negro*. (6) Rio de Janeiro: fev 1950.
- LEE, Fred. “*Também Somos Irmãos*”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 08 set 1949.
- LEMOS, Pinheiro de. “*Moleque Tião*”. *O Globo*: Rio de Janeiro: 23 set 1943.
- LIMA, Antonio e PEREIRA, José Haroldo. “Um Diretor - Alex Viary”. *Filme Cultura* (32). Rio de Janeiro: fev 1979.
- LIMA, Pedro. “*Moleque Tião*”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 22 set 1943.
- _____. “*Também Somos Irmãos*”. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro: set 1949.
- _____. “*Também Somos Irmãos*”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: set 1949.
- _____. “*Tudo Azul*”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 15 fev 1952.
- _____. “*Tudo Azul*”. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro: fev 1952.
- MAUÊS, Maria Angélica da Motta. “Entre o Branqueamento e a Negritude: o TEN e o Debate da Questão Racial”. *Dionysos* (28). Especial Teatro Experimental do Negro. Brasília: MinC/Fundacen, 1988.
- MELLO, Geísa. Entrevista com Grande Otelo. *Filme Cultura* (40). Ano XV. Rio de Janeiro: ago-out 1982.
- “MOLEQUE TIÃO”. *A Cena Muda*. Rio de Janeiro: 28 set 1943.

MONTEIRO, José Ortiz. “Filme, Forma e Conteúdo”. Tese apresentada no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. São Paulo: abr 1952. In: SOUZA, José Inácio de Melo. *Congressos, Patriotas e Ilusões: Subsídios Para Uma História dos Congressos no Brasil*. São Paulo, 1981 (datil.), pp. 139-142.

MORAES, Vinícius de. “Cinema”. *A Manhã*: Rio de Janeiro: set 1943.

NANNI, Rodolfo. “O Produtor Independente e a Defesa do Cinema Nacional”. Tese apresentada no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. São Paulo: abr 1952. In: SOUZA, José Inácio de Melo. *Congressos, Patriotas e Ilusões: Subsídios Para Uma História dos Congressos no Brasil*. São Paulo, 1981 (datil.), pp. 149-152.

NASCIMENTO, Abdias. “Espírito e Fisionomia do Teatro Experimental do Negro”. Discurso de abertura da Conferência Nacional do Negro proferido na A.B.I.. Rio de Janeiro: 09 maio 1949. *Quilombo – Vida, Problemas e Aspirações do Negro* (3). Rio de Janeiro: jun 1949.

_____. “Teatro Experimental do Negro: trajetórias e reflexões”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (25). Rio de Janeiro: IPHAN.

“NOSSO Cinema – *Moleque Tião*”. *Fon-Fon*. Rio de Janeiro: 09 out 1943.

“NOTÍCIAS: De Cá. Alinor e o Morro”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro: 23 de fev. de 1961.

“UM NOVO Filme Surgirá de *Desordem*”. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro: 05 nov 1967.

NUNES, Mário. “Filmes que Fomos Ver – *Moleque Tião* da Atlântida”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 22 set 1943.

_____. “*Também Somos Irmãos*”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: set 1949.

ORTIZ, Carlos. “*Tudo Azul*”. *Folha da Manhã*. São Paulo: 19 fev 1952.

PACHECO, Matos. “Produzem-se Grandes Filmes em um Estúdio Bem Pequeno”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 01 nov 1952.

“PELO Cinema Nacional. A Filmagem de *Moleque Tião* nos Estúdios da Atlântida”. *DECA*. Rio de Janeiro: abr-maio 1943.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. “O TEN e a modernidade”. *Dionysos*. (28) Especial Teatro Experimental do Negro. Brasília: MinC/Fundacen, 1988.

PORTO, Sérgio Payrell. “Alex Viany Fala do Cinema Novo”. *Revista de Cultura Cinematográfica*. Belo Horizonte: [1963].

“O POVO Como Seu Próprio Modelo”. Entrevista com Nelson Pereira dos Santos. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: 12-13 out 1975.

PRIMEIRA Mostra do Cinema Brasileiro. Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1952. Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

SANTOS, Joel Rufino dos. “A Inserção do Negro e Seus Dilemas.” *Parcerias Estratégicas* (6). Rio de Janeiro: mar 1999, pp. 115-154.

SANTOS, Nelson Pereira dos. “O Problema do Conteúdo no Cinema Brasileiro”. Tese apresentada no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. São Paulo: abr 1952. In: SOUZA, José Inácio de Melo. *Congressos, Patriotas e Ilusões: Subsídios Para Uma História dos Congressos no Brasil*. São Paulo, 1981 (datil.), pp. 144-148.

_____, ROCHA, Glauber & VIANY, Alex. “Cinema Novo: Origens, Ambições e Perspectivas”. *Revista Civilização Brasileira* (1). Ano I. Rio de Janeiro: mar 1965.

ROCHA, Jayme Faria. “O Cinema Brasileiro em 1943”. *A Cena Muda*. Rio de Janeiro: 05 out 1943.

ROCHA, Glauber. Carta a Fernando da Rocha Peres e à Yemanjá Filmes. Rio de Janeiro: 03 abr 1957. In: _____. *Cartas ao Mundo*. BENTES, Ivana (org.). São Paulo: Cia das Letras, 1997, pp. 89-90.

_____. “O Diretor (ou o Autor)”. In: COSTA, Flávio Moreira da *et al.* *Cinema Moderno, Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, Editor, 1966, pp. 39-52.

_____. Uma Estética da Fome. *Revista Civilização Brasileira* (3). Ano I. Rio de Janeiro: jul 1965, pp. 165-170.

_____. “Introdução ao Cinema Brasileiro”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 28 nov 1959.

_____. “Rayzes Mexicanas de Benito Alazraki”. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981, pp. 01-7. Datado de 1958.

_____. “O Processo Cinema”. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981, pp.08-15. Datado de 1961.

_____. “Torres Miguel”. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981, pp. 18-24. Datado de 1963.

RODRIGUES, João Carlos. “O Negro no Cinema Brasileiro de Ficção”. *Mnemocine*. São Paulo: 28 ago 2000
 [http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/negronocinemarodrigues.htm. Acesso em 21 de julho de 2004].

“RONDA dos Estúdios”. *Jornal do Cinema* (36). Rio de Janeiro: maio 1955.

“RUY Santos”. *Jornal do Cinema* (38). Rio de Janeiro: dez 1955.

SCLIAR, Salomão. “Algumas Notas Sobre o Próximo Filme de Grande Otelo, *Moleque Tião* – Os Seus Realizadores – Cinema Nacional e Outras Coisas Mais...”. *Folha da Tarde*. Porto Alegre: ago 1943.

TAMBELLINI, Flávio. “Cinema”. *Diário da Noite*. São Paulo: 10 out 1953.

“TAMBÉM Somos Irmãos”. *Release* da Atlântida. Rio de Janeiro: Mimeo, 1949. Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

“TAMBÉM Somos Irmãos Marca uma Etapa Nova no Cinema Brasileiro”. *Release* da Atlântida. Rio de Janeiro: Mimeo, 1949. Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

TAVARES, Júlio César. “Teatro Experimental do Negro: Contexto, Estrutura e Ação.” *Dionysos* (28). Especial Teatro Experimental do Negro. Brasília: MinC/Fundacen, 1988.

“TOPAZE” [pseud]. “*Tudo Azul*”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: fev 1952.

VIANNA, Moniz. “*Também Somos Irmãos*”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 14 set 1949.

VIANY, Alex. “Alinor Azevedo Pede Licença Para o Samba Passar”. *Tela Ilustrada* (4). Ano I. Rio de Janeiro: mar 1962.

_____. “O Ano Cinematográfico de 1949. Cinema Brasileiro”. *A Cena Muda*. Rio de Janeiro: 14 fev 1950.

_____. “O Autor do Filme”. *Leitura* (4). Ano XV. Rio de Janeiro: out 1957.

_____. “*Carnaval no Fogo*”. *A Cena Muda*. Rio de Janeiro: 07 mar 1950.

_____. Carta a Cesare Zavattini. Rio de Janeiro: 09 jun 1957 (datil.).

_____. Carta a Cesare Zavattini. Rio de Janeiro: 11 dez 1958 (datil.).

_____. “Cinema Carioca: Tentativas e Perspectivas”. *Para Todos* (32). Rio de Janeiro: set 1957.

_____. “Cinema do Brasil: O Velho e O Novo”. In: _____. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Alhambra, 1987, pp. 149-161. Datado de maio 1968.

VIANY, Alex. “Direitos e Reivindicações do Escritor de Cinema”. Tese apresentada nas mesas-redondas organizadas pela APC (Associação Paulista de Cinema). São Paulo: 30-31 ago e 1 set 1951. Arquivo Alex Viany. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

_____. “Katucha”. *A Cena Muda*. Rio de Janeiro: 17 out 1950.

_____. “*O Que a Carne Herda*”. *A Cena Muda*. Rio de Janeiro: 11 jul 1950.

_____. “Operação (Anti-) Chanchada. Depois de 18 Anos Alinor Azevedo Chega à Tela com ‘Passarinho’ ”. *Shopping News*. Rio de Janeiro: 27 mar 1960.

_____. “Relatório de Produção n. 1 – Confidencial”. Rio de Janeiro: 08 set 1958 (datil.). Arquivo Alex Viany. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

_____. “Responsabilidades e Direitos do Escritor de Cinema”. Tese apresentada no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. São Paulo: abr 1952 (datil.). Arquivo Raquel Gerber. Cinemateca Brasileira de São Paulo.

_____. “Um Rumo Novo Para a Comédia”. *Para Todos* (14). Rio de Janeiro: 1a. quinzena dez 1956.

_____. “*Também Somos Irmãos*”. *A Cena Muda*. Rio de Janeiro: 27 set 1949.

_____ & AZEVEDO, Alex. *Estouro na Praça*. Roteiro. Rio de Janeiro: mar 1957 (mimeo.). Arquivo Alex Viany. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

VIEIRA, João Luiz. “Este É Meu, É Seu, É Nosso: Introdução à Paródia no Cinema Brasileiro”. *Filme Cultura* (41/42). Ano XVI. Rio de Janeiro: maio 1983, pp. 22-29.

YAGO [pseud.]. “*Também Somos Irmãos*”. *Correio da Noite*. Rio de Janeiro: 12 set 1949.

ZAVATTINI, Cesare. “Algumas Idéias Sobre o Cinema”. *Revista de Cinema* (2). Belo Horizonte: maio 1954, pp. 14-5.

_____. Carta a Jorge Amado. Roma: 02 ago 1958 (datil.).

ARQUIVOS E BIBLIOTECAS PESQUISADOS

1. Acervo de Papel

Arquivo Alex Viany

Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Funarte

2. Livros e Periódicos

Biblioteca Nacional

Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil

Biblioteca Central da Universidade Federal Fluminense

Biblioteca da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

3. Fontes Filmográficas

Atlântida Cinematográfica S/A (filme: *Também Somos Irmãos*)

Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro (filme: *Tudo Azul*)

4. Fonte Sonora

Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro:

Depoimento de Alinor Azevedo em 05 de agosto de 1969.

Depoimento de José Carlos Burle em 08 de fevereiro de 1979.

FILMOGRAFIA

FILMES CITADOS

- 24 Anos de Luta* (Brasil, Ruy Santos, 1945)
Absolutamente Certo (Brasil, Anselmo Duarte, 1957)
Agulha no Palheiro (Brasil, Alex Viany, 1952)
Alameda da Saudade, 113 (Brasil, Carlos Ortiz, 1950-51)
Alemanha Ano Zero (Germania, Anno Zero, Itália, Roberto Rossellini, 1947)
Alô, Alô Brasil (Brasil, Wallace Downey, 1935)
Alô, Alô Carnaval (Brasil, Adhemar Gonzaga, 1936)
Amei Um Bicheiro (Brasil, Jorge Ileri e Paulo Vanderley, 1951)
Aruanda (Brasil, Linduarte Noronha, 1959)
Arraial do Cabo (Brasil, Paulo Cezar Saraceni, 1959)
Asas do Brasil (Brasil, Moacyr Fenelon, 1947)
Assalto ao Trem Pagador, O (Brasil, Roberto Farias, 1962)
Aviso aos Navegantes (Brasil, Watson Macedo, 1950)
Balança Mas Não Cai (Brasil, Paulo Vanderley, 1953)
Bendito Fruto (Sérgio Goldemberg, 2004)
Berlim na Batucada (Brasil, Luís de Barros, 1944)
Bandido, O (Il Bandito, Itália, Alberto Lattuada, 1946)
Barravento (Brasil, Glauber Rocha, 1962)
Caçula do Barulho, O (Brasil, Riccardo Freda, 1949)
Os Cafajestes (Brasil, Ruy Guerra, 1962)
Caiçara (Brasil, Adolfo Celi, 1950)
O Campeão (Estados Unidos, *The Champ*, King Vidor, 1931)
Canto da Saudade (Brasil, de Humberto Mauro, 1952)
Capital Federal, A (Brasil, Luís de Barros, 1923)
Carnaval Atlântida (Brasil, José Carlos Burle, 1953)
Carnaval em Caxias (Brasil, Paulo Vanderley, 1953)
Carnaval em Marte (Brasil, Watson Macedo, 1955)
Carnaval no Fogo (Brasil, Watson Macedo, 1949)
Cem Garotas e Um Capote (Brasil, M. Falcão [Milton Rodrigues], 1946)
Chamas no Cafezal (Brasil, José Carlos Burle, 1953)

Chico Fumaça (Brasil, Victor Lima, 1957)
Cidade Ameaçada (Brasil, Roberto Faria, 1959)
Cidade Mulher (Brasil, Humberto Mauro, 1934)
Cinco Vezes Favela (Brasil, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Faria, Carlos Diegues e Miguel Borges, 1962)
Colégio de Brotos (Brasil, Carlos Manga, 1956)
...Com Minha Sogra Em Paquetá (Brasil, Saul Lachtermacher, 1960)
Com os Braços Abertos (Estados Unidos, *Boys Town*, Norman Taurog, 1938)
Com o Diabo no Corpo (Brasil, Mário Del Rio, 1951)
Coração Manda, O (Quatro Passi Tra Le Nuvole, Itália, Alessandro Blasetti, 1942)
De Vento em Popa (Brasil, Carlos Manga, 1957)
Depois Eu Conto (Brasil, José Carlos Burle, 1956)
Deus e o Diabo na Terra do Sol (Brasil, Glauber Rocha, 1964)
É de Chuá! (Brasil, Victor Lima, 1958)
É Fogo na Roupa (Brasil, Watson Macedo, 35 mm, 1952)
E o Bicho Não Deu (Brasil, J. B. Tanko, 1958)
E o Mundo Se Diverte (Brasil, Watson Macedo, 1948)
Esse Milhão É Meu (Brasil, Carlos Manga, 1958)
Este Mundo É Um Pandeiro (Brasil, Watson Macedo, 1946)
Estou Aí? (Brasil, Cajado Filho, 1948)
Estranho Encontro (Brasil, Walter Hugo Khouri, 1957)
Exemplo Regenerador (Brasil, Gilberto Rossi e José Medina, 1919)
Família Lero-Lero, A (Brasil, Alberto Pieralisi, 1953)
Fantasma Por Acaso (Brasil, Moacyr Fenelon, 1946)
Favela dos Meus Amores (Brasil, Humberto Mauro, 1937)
Filha do Advogado, A (Brasil, Jota Soares, 1927)
Filhas do Vento (Brasil, Joel Zito Araújo, 2005)
Fronteiras do Inferno (Brasil, Walter Hugo Khouri 1958)
Futebol em Família (Brasil, Ruy Costa, 1939)
Garrincha, Alegria do Povo (Brasil, Joaquim Pedro de Andrade, 1963)
O Gigante de Pedra (Brasil, Walter Hugo Khouri, 1953)
Gigolete, A (Brasil, Vittorio Verga, 1924)
Gol da Vitória (Brasil, José Carlos Burle, 1945)
Grande Momento, O (Brasil, Roberto Santos, 1959)

Homem do Sputnik, O (Carlos Manga, 1958)
Homem que Passa, O (Brasil, Moacyr Fenelon, 1949)
Inconveniência de Ser Esposa, A (Brasil, Samuel Markezon, 1950)
João Ninguém (Brasil, Mesquitinha [Olímpio Bastos], 1936)
Katucha (Brasil, Paulo Roberto Machado, 1950)
Ladrões de Bicicleta (*Ladri di Biciclette*, Itália, Vittorio De Sica, 1948)
Limite (Brasil, Mário Peixoto, 1930)
Luz dos Meus Olhos (Brasil, José Carlos Burle, 1947)
Luzes nas Sombras (Brasil, Carlos Ortiz, 1951-53)
Não É Nada Disso (Brasil, José Carlos Burle, 1949)
Maior Que o Ódio (Brasil, José Carlos Burle, 1950)
Malandros em Quarta Dimensão (Brasil, Luiz de Barros, 1954)
Matar ou Correr (Brasil, Carlos Manga, 1954)
Milagre de Amor (Brasil, Moacyr Fenelon, 1952)
Milagre em Milão (*Miracolo a Milano*, Itália, Vittorio De Sica, 1950)
Moleque Tião (Brasil, José Carlos Burle, 1943)
Mulheres À Vista (Brasil, J. B. Tanko, 1958)
Na Corda Bamba (Brasil, Eurides Ramos, 1957)
Na Senda do Crime (Brasil, Flaminio Bollini Cerri, 1954)
Não Adianta Chorar (Brasil, Watson Macedo, 1945)
Não É Nada Disso (Brasil, José Carlos Burle, 1950)
Nem Sansão Nem Dalila (Brasil, Carlos Manga, 1954)
Obrigado Doutor (Brasil, Moacyr Fenelon, 1948)
Outra Face do Homem, A (Brasil, J. B. Tanko, 1954)
Pé Na Tábua (Brasil, Victor Lima, 1958)
Poeira de Estrelas (Brasil, Moacyr Fenelon, 1948)
Porto das Caixas (Brasil, Paulo Cezar Saraceni, 1962)
Pulga na Balança, Uma (Brasil, Luciano Salce, 1953)
Quando Elas Querem (Brasil, Paulo Trincadeira e E. C. Kerrigan, 1925)
Quase Dois Irmãos (Brasil, Lúcia Murat, 2004)
Quem Sabe... Sabe! (Brasil, Luiz de Barros, 1956)
Ramo Para Luíza, Um (Brasil, J.B. Tanko, 1965)
Rio 40 Graus (Brasil, Nelson Pereira dos Santos, 1955)
Rio, Zona Norte (Brasil, Nelson Pereira dos Santos, 1957)

Roma, Cidade Aberta (*Roma, Città Aperta*, Itália, Roberto Rossellini, 1945)
Romance de Um Mordedor (Brasil, José Carlos Burle, 1944)
Rosa dos Ventos (*Die Windrose*, Alemanha, Gillo Pontecorvo, Yannick Bellon, Serge Guerassimov, Wu Kuo Yin e Alex Viany, 1955)
Rua Sem Sol (Brasil, Alex Viany, 1954)
Saci, O (Brasil, Rodolfo Nanni, 1951-53)
Segura Esta Mulher (Brasil, Watson Macedo, 1946)
Simpático Jeremias, O (Brasil, Moacyr Fenelon, 1940)
Sob a Luz do Meu Bairro (Brasil, Moacyr Fenelon, 1946)
Sombra da Outra, A (Brasil, Watson Macedo, 1950)
Também Somos Irmãos, (Brasil, José Carlos Burle, 1949)
Terra É Sempre Terra (Brasil, Tom Payne, 1950)
Terra Sem Deus (Brasil, José Carlos Burle, 1963)
Terra Violenta (Brasil, Eddie Bernoudy, 1948)
Todos Por Um (Brasil, Cajado Filho, 1949)
Trabalhou Bem, Genival (Brasil, Luiz de Barros, 1954)
Tristezas Não Pagam Dívidas (Brasil, José Carlos Burle, 1944)
Tudo Azul (Brasil, 1951, Moacyr Fenelon, 1951)
Último Endereço, O (*Sans Laisser Adresse*, França, Jean Paul Le Chanois, 1950)
Viagem à Itália (*Viaggio in Italia*, Itália, Roberto Rossellini, 1953)
Vidas Secas (Brasil, Nelson Pereira dos Santos, 1963)
Voz do Carnaval, A (Brasil, Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, 1933)

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)