

OS FILMES MITOLÓGICOS BRASILEIROS

Salvyano Cavalcanti de Paiva



Com valores que, à época de sua exibição (1929), entusiasmaram público e crítica, Barro Humano é um clássico que as gerações atuais desconhecem.

A DEFINIÇÃO aceita internacionalmente de *mito* é a de coisa inacreditável, fantástica, alegórica e, por extensão, a mitologia passou a constituir a explicação dos mitos, o estudo das crenças populares ou folclóricas, das crenças — enfim, de tudo aquilo que o povo veio a atribuir mistério e grandiosidade. Há, no caso do cinema brasileiro, não somente fatos, ocorrências de estúdios, da indústria e do comércio de filmes que, ao longo de oitenta anos, atingiram a situação de mitos — porém alguns filmes mesmo, por circunstâncias fortuitas, passaram à nossa cinemito-logia.

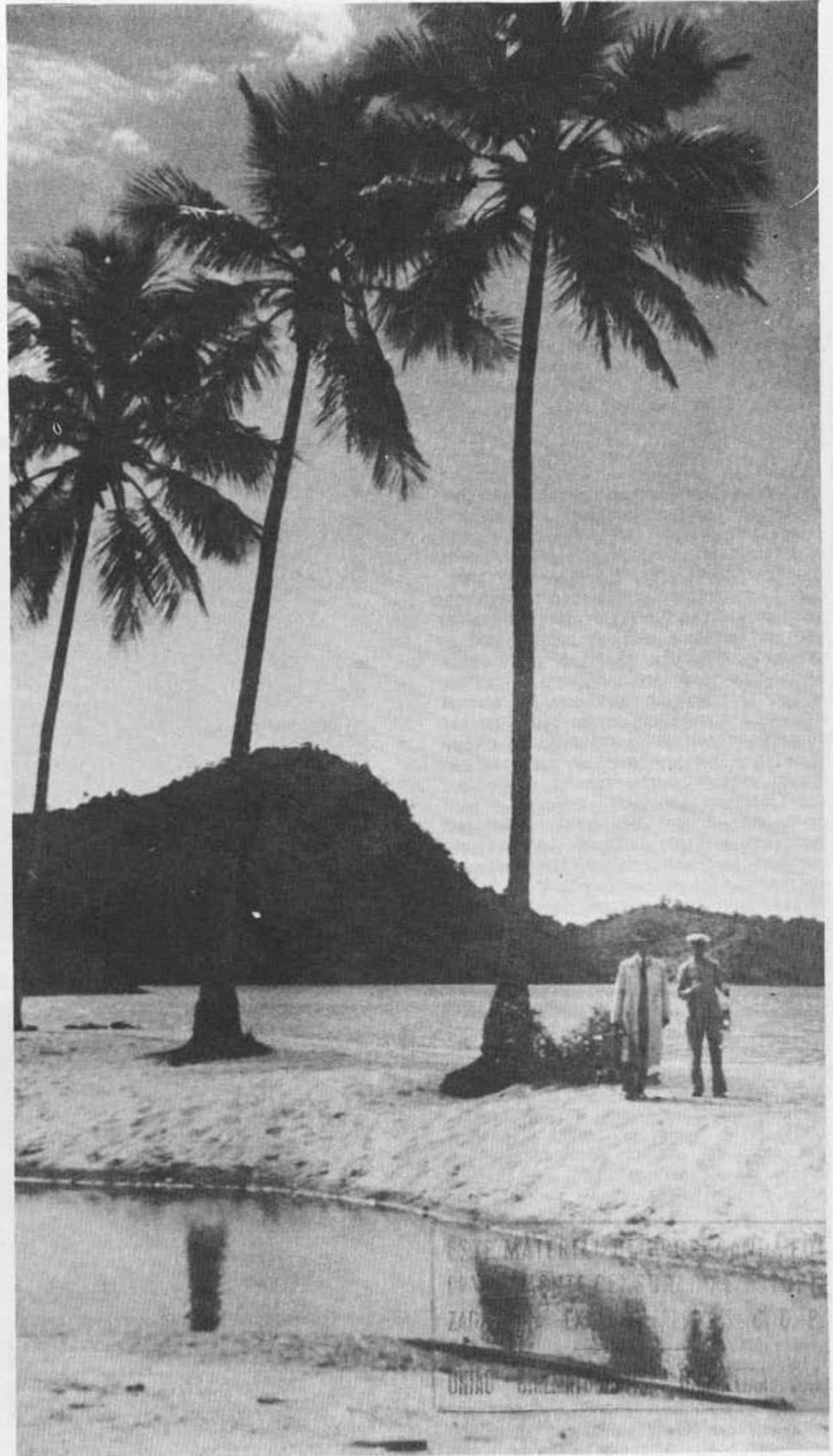
Não são muitos, naturalmente, e nem a todos pretenderíamos abordar nesta simples introdução ao tema. O objetivo aqui, é mais de alerta para que os historiadores e os responsáveis pelas cinematecas e filmotecas do País se conscientizem da urgência de busca, da necessidade de que armem meios de recuperar e conservar autênticos tesouros cinematográficos — nossos amados ou detestados mitos.

Barro Humano

O primeiro e possivelmente maior mito filmico — ou filme mítico — do cinema nacional é *Barro Humano*. Mito no sentido mais largo do termo, no sentido de conter uma carga de valores que, à época de sua exibição, muitos lhe atribuíram — e as gerações seguintes, que o desconhecem, aceitam. Ninguém pretende contestar o que foi dito sobre *Barro Humano*; mas à aceitação pura e simples seria preferível a confirmação daqueles valores através da redescoberta do filme e de sua reapresentação em cineclubes.

Mas, onde obter dêle uma cópia? Ou, pelo menos, trechos — como já se conseguiu com tantas outras obras-primas, e há o caso de *Fragmentos da vida*, de José Medina. Até mesmo o roteiro seria um ponto de referência para a reconstituição parcial ou total da obra de arte da qual os poucos sobreviventes espectadores e críticos falam com entusiasmo. Reconhecemos: a tarefa é difícil, é quase um trabalho arqueológico localizar, adquirir, recuperar e estudar *Barro Humano*. Mas isto viria, sem dúvida, *ratificar* ou definitivamente *retificar* um conceito mitológico, para o bem da História do Cinema Brasileiro.

Todos os que conhecem *Barro Humano* o colocam num pedestal. Mas é possível que os seus critérios, projetados na distância do tempo, estejam deformados ou superados. Ou, quem sabe, todos estejam sendo até rigorosos demais, e o filme de 1928 conserve em 1971 valores até então despercebidos? A história da mocinha pobre que resolve se emancipar, sai para trabalhar, e encontra um mundo hostil e preconcei-



tuoso, poderá revelar muitos dos costumes do Brasil pré-industrial de 1928. Será maravilhoso se algum pesquisador de campo escavar e ressuscitar *Barro Humano* — e a equipe de Cosme Alves Neto já deveria ter entrado em ação a estas horas.

O filme escrito por Paulo Vanderley, dirigido por Adhemar Gonzaga, fotografado e produzido por Paolo Benedetti e que contou com a colaboração, na produção, de Pedro Lima e Álvaro Rocha, tem, pelo menos, três desta equipe vivos e lúcidos. E há críticos e estudiosos que viram e admiraram a obra na estréia: Pery Ribas, Rosendo Marinho, Gilberto Souto, Ironides Rodrigues e outros que sempre louvaram as seqüências de lirismo, a rara beleza de Eva Schnoor e Eva Nil e o talento de Gracia Morena. É preciso ver para crer.

O Caso "Limite"

O outro filme de aura mitológica — mistério criado, alimentado e mantido por seu realizador, Mário Peixoto, e seus amigos mais chegados — é o muito badalado *Limite*. Mas o que é, realmente, *Limite*? Inteiramente realizado por um milionário e dileitante, é um filme intimista, sem princípio e nem fim, pretendendo evocar a tragédia dos que vivem partindo, dos seres melancólicos e insatisfeitos. O triângulo amoroso, o eterno triângulo romântico, está presente no contexto desse filme rotulado de "vanguarda" e que, segundo se diz e se escreve, exibido numa sessão particular, em Londres, em 1931, teria sido elogiado por Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Eduard Tissé. Apresentado em sessões "fechadas" no Rio, na mesma época, foi elogiado por Octavio de Faria, Paulo Emilio Salles Gomes e Mário de Andrade, entre outros. Desde então, tem sido monopolizado pelo professor de Física, Plínio Sussekind Rocha — que, até a década de 50, após insistentes pedidos de aficionados do cinema, consentia, muito cauteloso, na sua exibição no auditório da antiga Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil.

Em 1961, tentou-se um movimento nacional para recuperar *Limite* e parece que restavam, então, duas cópias, no Brasil, da obra "maldita". Dos resultados publicitários e financeiros só podem informar melhor Plínio Sussekind Rocha ou o próprio Mário Peixoto — elegante, culto, mas quase inabordável. Claro que *Limite* precisa ser recuperado: para que seus valores sejam reafirmados ou desmistificados.

O autor deste artigo viu o filme em duas oportunidades, ambas no velho salão nobre da antiga faculdade. É uma obra experimental e revela pontos de contato com o ramo abstracionista da *avant-garde* francesa dos anos 20, mas

tem força e originalidade. Mòrbido em seu conteúdo e em seu acronológico e cansativo processo narrativo — com associação de planos obediente a caprichos pessoais do autor como, por exemplo, igualdade na metragem de cenas distantes no tema e no "tempo", obrigando o espectador a aferições métricas por golpe-de-vista, e com reiteração de detalhes para fixar, de modo tedioso, as intenções — o filme antecipou Alain Resnais e alguns "gênios" do cinema moderno da atualidade. Portanto, esteve quarenta anos à frente. Mas, um tanto gratuito, *Limite* se destinava apenas a minorias intelectuais. E permaneceu obra exclusiva, obra da "patota"; hoje seria tachado de alienado. O seu talentoso mas incoseqüente criador

se exauriu nesta sua única experiência (1929/30). Mas, por tudo isto, é imprescindível redescobrir e guardar *Limite* como objeto mitológico do cinema brasileiro.

Três Pioneiros

Cacos e restos de *Coisas Nossas* (1930) e de *Alô, Alô, Brasil!* (1935) deveriam ser urgentemente escavados. O primeiro é de Wallace Downey, o segundo é dos compositores de música popular João de Barro (Braguinha) e Alberto Ribeiro, travestidos de roteiristas-diretores. A deificação dos dois filmes se explica em termos de referência dos mais velhos, mas é necessário comprovar a condição pioneira de *Coi-*

Francisco Alves em *Alô, Alô, Carnaval*, filmusical de Adhemar Gonzaga.



O caso n.º 1 da cinemitologia brasileira: *Limite*, de Mário Peixoto.



sas Nossas, no gênero que *Alô, Alô, Brasil!* — e isto é documentado por escrito e pelo exame (possível?) dos borderôs de exibição — firmaria, isto é, o musicarnavalesco, o alô anual. No primeiro, o estilo de quadros ou "cortinas" ligadas — imitando os filmes-revistas americanos, mas nacionalizado com os sambas de Noel Rosa e outros "bambas". No segundo, a graça carioca dos textos dos autores do enredo, a malícia do humorismo brasileiro de Mesquitinha, Jorge Murad, Barbosa Júnior e Manoelino Teixeira.

Humberto Mauro mereceu, vivo, o reconhecimento do seu talento. Contudo, os que o "redescobriram" têm subestimado uma de suas criações mais puras e vigorosas, *Favela dos Meus Amôres*

(1935). Quando o filme completou o seu jubileu de prata, em 1960, o autor destas linhas pretendeu homenagear o criador e a criatura — e viu-se na contingência de adiar a homenagem para dias mais felizes, quando alguém descobrir (intacta ou mutilada) uma cópia. Um incêndio destruiu o negativo — informou o diretor — mas quem afirma que algum colecionador não possui uma cópia de *Favela dos Meus Amôres*?

Escrito por Henrique Pongetti, dirigido por Humberto Mauro, foi um dos filmes nacionais unânimemente aclamados pela crítica como obra de arte autêntica. É drama de costumes típico de cidade brasileira mais evoluída. Como disse Ironides Rodrigues, *Favela dos Meus Amôres* "respira Brasil". É morro,

barracão de zinco, crioulos, abismos físicos e sociais, e lirismo. Sílvio Caldas, camisa de malandro, violão no peito, canta sambas dolentes de Ary Barroso e apaixonou-se por uma professorinha, Carmen Santos, que, por sua vez, ama Rodolfo Mayer e os casacos de luxo, o automóvel, as jóias, o esplendor da cidade grã-fina. Jayme Costa interfere com o bom senso jocoso, enquanto Armando Louzada, camisa listrada, lenço no pescoço, olha as luzes tremeluzentes da grande cidade lá em baixo. E há o grande fato, o carnaval que se aproxima a que ele, Nonô, não assistirá. O entêrro de Nonô resulta numa seqüência clássica. É preciso ver para crer esta obra de amargo realismo, a primeira a abordar o tema "favela". Mas tudo não será ilusão, mito?

Drama de costumes, *Favela dos Meus Amôres* (1935) "respira Brasil".



Outra fita importante (e desconhecida) de Humberto Mauro: *Cidade Mulher*.



Outros Títulos

A relação dos filmes mitológicos é extensa. Mitológico, porque poucos viram, é o *João Ninguém* (1937), de Mesquitinha (autor/ator/diretor), pungente e com a primeira seqüência colorida pelo processo tricromático. Mitológico é *Banana da Terra* (1939), o film musical com a seqüência de Carmem Miranda cantando "O Que é Que a Baiana Tem?", que a levou aos Estados Unidos e à glória de Hollywood e consagrou o compositor Dorival Caymmi. Mitológico é o inacabado *Aglaia* (1950), abandonado quando estava noventa por cento rodado e com o copião aplaudido por dezenas de pessoas, por um mal-entendido do diretor Ruy Santos com o produtor. *Aglaia* não chegou às telas (mas existem fragmentos do negativo por aí) e desviou o argumentista Osvaldo Alves para a publicidade e a jovem estrêla Roberta Gnatalli para a medicina. Mitológica é a seqüência do banho-de-chuveiro de Ângela Fernandes no filme de Aloísio T. de Carvalho *O Preço do Desejo* (1952), fotografado por Jiri Dusek. Mitológico, porque super-divulgado e jamais visto, é *Cavalo de Oxumaré* (1961 — inacabado), que Ruy Guerra dirigiu com Irma Alvarez lançando a moda das mulheres carecas dez anos antes.

Ver para crer deve ser o lema dos caçadores de filmes míticos (e, às vezes, místicos, como *Cavalo de Oxumaré*). Nem sempre ver para derrubá-los, quando muito para preservá-los visando ao bem do cinema brasileiro. Estão a pedir cinearqueólogos: *Fome* (1929), de Olympio Guilherme, *Estrêla da Manhã* (1950), de Jonald, *Bonequinha de Sêda* (1936), de Oduvaldo Vianna, *O Cortiço* (1945), de Luiz de Barros. Há uma urgente necessidade de reconsiderar e de reavaliar estes monumentos arqueológicos do cinema brasileiro para que a verdade se sobreponha, confirmando ou desfazendo as névoas da lenda. O motivo pede atenção: câmara, ação!