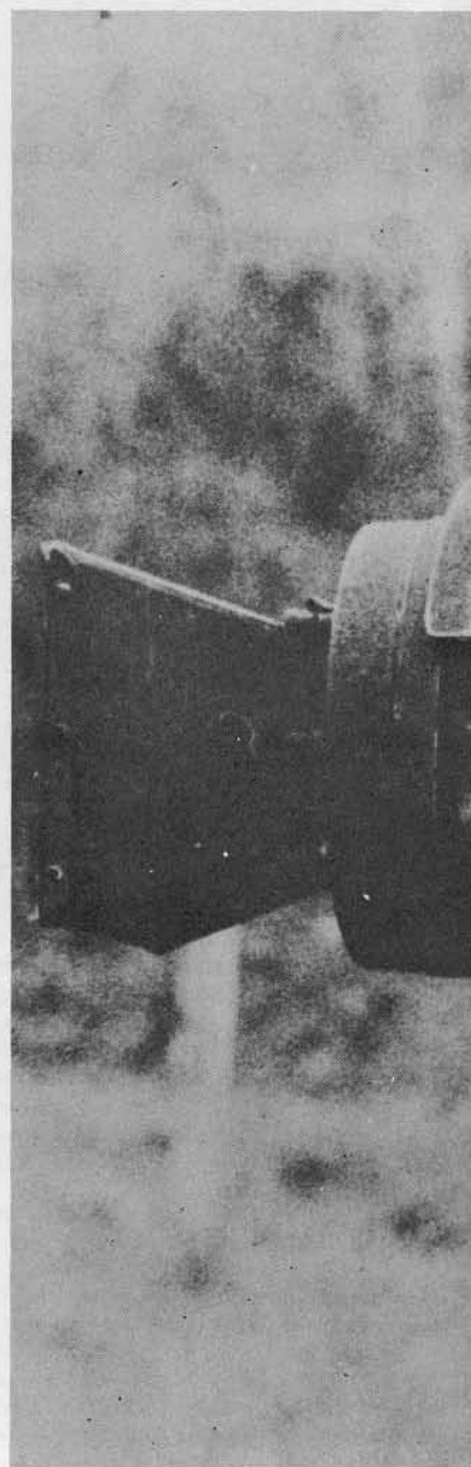


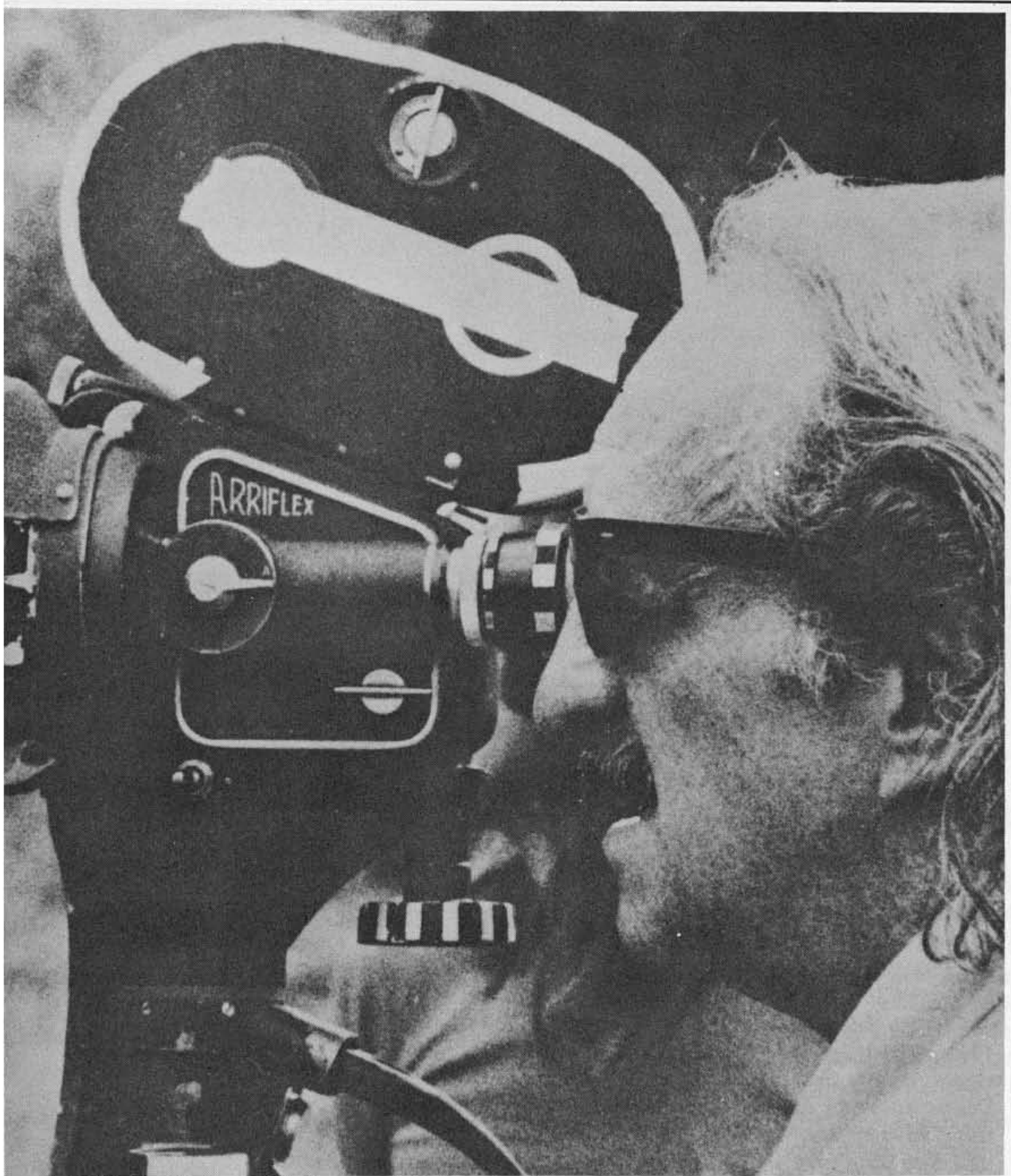
UM DIRETOR

ALEX VIANY

Cineasta, jornalista, historiador, pesquisador, Alex Viany está lançando seu novo longa-metragem, *A Noiva da Cidade*, baseado numa história antiga de Humberto Mauro e rodado no interior de Minas. É, de fato, uma homenagem a Mauro, o amigo e o mestre, mas ao mesmo tempo um filme no qual "eu me coloquei por inteiro". Repetindo o caso de *Sol Sobre a Lama* (1962), *A Noiva* teve produção longa e difícil. Um simples trabalho de filmagem acabou se transformando em mais uma sofrida batalha humana, que Alex narrou aos críticos Antônio Lima e José Haroldo Pereira, num depoimento que se abriu para toda a sua carreira.



YVAIN XSJA



Dirigindo A Noiva da Cidade, seu novo longa-metragem.

ALEX VIANY

Haroldo – Podíamos aproveitar e fazer uma entrevista mais global com você, abrangendo toda a sua carreira. Mas começemos falando de *A Noiva da Cidade*. Eu acho que a primeira pergunta natural sobre este filme seria: por que sua produção foi tão complicada? Por que deu tanta confusão?

Alex – Em primeiro lugar, *A Noiva da Cidade* seria uma produção difícil, com muitos problemas, mesmo em condições ideais. O próprio Humberto Mauro, quando quis fazer o filme, por volta de 1950, acabou desistindo porque viu que era difícil. Mais tarde, quando tive a idéia de fazer o filme com ele, ele foi o primeiro a tentar me dissuadir, pois sabia que tudo seria difícil. E foi ainda muito mais difícil, porque certas coisas não foram previstas por mim, certas pessoas falharam, não só em termos de equipe, como falharam também certas promessas de ajuda financeira, inclusive lá em Minas Gerais. Quando paralisei as filmagens pela primeira vez, já com 70 por cento do roteiro filmado, *A Noiva da Cidade* tornara-se um caso dramático de produção.

Haroldo – Qual era a maior dificuldade?

Alex – Muita gente. Um elenco muito grande, de 40 pessoas, com compromissos no teatro e na televisão. Conseguir afastar essas pessoas do Rio e levá-las para Volta Grande – onde o filme foi feito – foi uma loucura. Por exemplo, até hoje eu não sei realmente como nós filmamos a sequência da Câmara Municipal, que tem muita gente. Além de tudo, o Antero de Oliveira, que já estava doente, chegou lá bastante mal. Depois eu soube que ele tinha trabalhado três dias e três noites sem parar, mas ele não disse nada para nós e na filmagem simplesmente desmaiou.

Lima – Ele fazia o quê nessa época?

Alex – Ele fazia televisão, mas não me lembro se fazia algo mais. E chegou lá exaurido. Na hora da filmagem, desmaiou, e só voltou a trabalhar porque era um grande profissional, além de um grande ator. No dia seguinte conseguiu fazer a sequência, que é a maior do roteiro, mas que no filme ficou muito reduzida. Por problemas de metragem, tive de cortá-la muito. Mas foi difícilíssima de fazer e, na hora de



Dóris Monteiro e Fada Santoro em *A Noiva da Cidade* (1953).

cortar, essas coisas entram em consideração, por que a gente sabe da dificuldade que todos tiveram para fazê-la, do milagre que foi fazer aquilo tudo em três dias, aliás dois dias, pois no primeiro o Antero desmaiou e nós paramos a filmagem. Filmamos muito pouco nesse dia. Foi possível ir até o fim, porque havia uns elementos incríveis na equipe, o Carlos del Pino, por exemplo, que era meu assistente, e outras pessoas que possibilitaram que a sequência fosse realizada. Além disso, havia os atores, que eram craques absolutos. A verdade é que, no final da sequência, eu estava arrebatado.



Fada Santoro e Roberto Batalin em *Aguilha no Palheiro*.



Aguilha no Palheiro (Fada Santoro, Roberto Batalin, Carmélia Alves, César Cruz e Mirim).

Haroldo — Quer dizer que a dificuldade era o grande número de atores?

Alex — Essa era uma delas, mas não era a única.

Haroldo — Você se lembra de alguma tentativa semelhante no cinema brasileiro que tenha dado certo?

Alex — Não, mas é muito difícil conseguir um grande número de atores que não estejam comprometidos com a televisão, teatro, outras coisas. Eu creio que não houve nada semelhante no cinema brasileiro.

Haroldo — Talvez tenha sido o filme brasileiro que deslocou maior número de pessoas para filmagem *in loco*.

ALEX VIANY



Glauce Rocha e Carlos Alberto em *Rua Sem Sol* (1954).

Alex — Eu creio que sim. E não tínhamos dinheiro suficiente para pagar essa gente, permitindo que ela se desligasse de seus outros compromissos, principalmente da televisão.

Lima — Eu queria fazer uma comparação entre *A Noiva da Cidade* e outra produção, *Batalha dos Guararapes*, que também tem muita gente de teatro e de televisão. É a de que na *Batalha* os atores não tinham compromissos no Rio e o Paulo Thiago usou pouquíssimos do primeiro time. O resto eram figurantes.

Alex — *A Noiva* tem mais papéis. Se eu tivesse tido realmente uma produção



Sérgio Vasconcelos (centro)
e Ilídio Costa (dir.) em *Rua Sem Sol*.

bem planejada, muito pensada, talvez fosse diferente. Mas era importante fazer o filme em Minas, pelo menos para mostrar o relacionamento do pessoal com a natureza. Mas as cenas de interior, como a da Câmara Municipal, não tinha sentido fazer lá. É lógico que a gente só pensa nisso depois de tudo pronto. Aquela seqüência poderia ter sido feita aqui ou perto daqui.

Haroldo — Além dessa dificuldade, qual era a outra que apavorava Humberto Mauro?



Argentina Della Torre e
Dóris Monteiro em *Rua Sem Sol*.

Alex — Com muita gente, a produção encarecia, mas muitas pessoas trabalharam no filme em consideração ao Mauro e a mim. Muitos já conheciam o Mauro, curtiam o Mauro, e outros trabalharam por minha causa ou por nós dois. Mas a história da *Noiva* já está em livro, com bastante detalhes.

Haroldo — O filme tem realmente esse espírito: foi feito entre amigos, para homenagear um amigo. Fale desse lado afetivo do filme.

Alex — *A Noiva da Cidade* é um filme dedicado a Humberto Mauro e ao mesmo tempo era um risco muito grande, porque o Mauro pode ser desconhecido do grande

público brasileiro, mas seus filmes são exibidos constantemente em cineclubes e cinematecas. Entre os estudantes, muita gente que não conhece Humberto Mauro já viu as obras dele, como *A Velha a Fiar*, *Meus Oito Anos*, etc. Esse era um desafio para mim e eu o enfrentei, porque dizia respeito à figura mais respeitável do cinema brasileiro, nosso grande patrono, que é sempre citado quando se fala nas raízes do cinema. É lógico que todo o mundo iria me cobrar um filme à sua altura. Há o pessoal que vive cobrando até de graça, não é? Ainda mais em relação ao Humberto Mauro, nós que estamos nesta de cinema brasileiro, sabendo o homem que é o Mauro, merecedor de todo respeito, um mito quase. Por causa de tudo isso havia um risco muito grande e eu não tinha a exata noção dele quando comecei o filme. Depois tomei consciência disso, até mesmo porque eu havia prometido às pessoas e ao próprio Humberto Mauro que as filmagens deveriam ser feitas em ritmo de festa, mas eu estava mesmo numa muito ruim.

Lima — Ruim em que sentido?

Alex — Eu estava atravessando uma fase muito ruim na minha vida e isso coincidiu com o filme. Mas hoje eu vejo que foi bom esse desafio, essa responsabilidade que me segurou e me ajudou a atravessar a fase pessoal ruim. E uma coisa que me surpreendeu muito foi a reação das pessoas diante da versão definitiva do filme: eu sei exatamente se a pessoa gostou ou não e por quê. Eu conheço o filme com a maior intimidade, aliás estou convivendo com essa noiva há muito tempo. Noto que, apesar de não ser um filme o tempo todo risonho, a sensação que fica nas pessoas é *pra frente e pra cima*.

Haroldo — Você acha que não é?

ALEX VIANY

Alex — É por isso que me surpreendi, porque eu estava *pra baixo* o tempo todo. Para mim, o resultado está bastante aquém do que eu pretendia, que era o clima de festa. Para mim não houve festa, mas o filme acabou tendo esse clima.

Haroldo — É inegável que é um filme alegre.

Alex — Ele agrada muito mais do que eu esperava e isso me surpreendeu. Para outras pessoas, a época passada em Volta Grande foi bastante feliz, embora eu pessoalmente não estivesse bem, em clima de festa. Eu tinha estudado bem a obra do Mauro e sabia que o filme deveria ter uma narrativa lírico-gozativa, que é o estilo do Mauro.

Lima — Certo. Deveria ter o bucolismo dos filmes dele, a ingenuidade dos filmes dele.

Haroldo — Penso que você deve ter se preocupado mais em fazer uma homenagem a Humberto Mauro do que algo que expressasse a maneira como você se sentia no momento. Em suma: você renunciou a você mesmo naqueles instantes, para fazer uma homenagem a Humberto Mauro, à obra dele, à figura dele.

Lima — Uma prova de humildade.

Alex — Alguns dirão que não, que foi algo talvez pretensioso, já que o Mauro é o maior cineasta brasileiro e eu pretendi fazer o filme que ele não fez. Mas acho o seguinte: eu estava parado há 10 anos, tinha tido uma experiência frustrante com *Sol Sobre a Lama* e cheguei à conclusão de que, nessa minha volta, qualquer projeto pessoal que elaborasse não seria tão importante quanto *A Noiva*. De repente, eu descobri que seria importante essa tentativa de voltar às raízes, de tentar recapitular um

pouco o universo do Mauro. Eu acho que há muitos caminhos soltos no cinema brasileiro, caminhos que foram abandonados e podem realmente ser retomados. Humberto Mauro talvez seja um dos mais importantes caminhos do cinema brasileiro e para mim era importante fazer essa experiência, mais do que qualquer projeto que tivesse. Não sei se tinha essa consciência quando tomei a decisão mas hoje eu vejo que acabei fazendo de *A Noiva da Cidade* um filme pessoal. É o meu filme mais pessoal, é uma homenagem a Humberto Mauro; mas eu estou inteiro no filme.



Geraldo del Rey e Antônio Miranda em *Sol Sobre a Lama* (1963).



Othon Bastos e Gesle Gessy (dir.) em *Sol Sobre a Lama*.

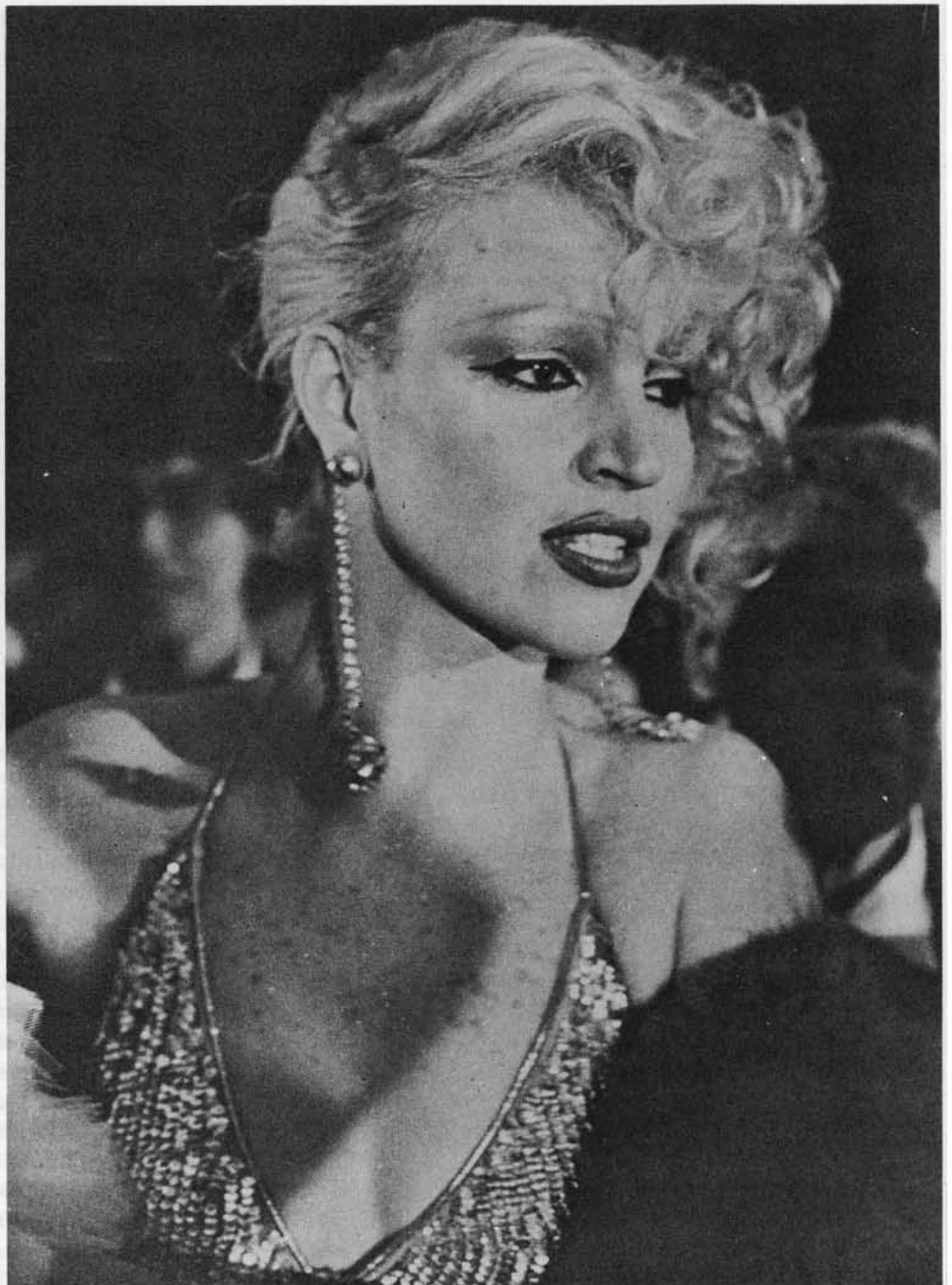
Haroldo — Quer dizer: na medida em que você se distanciou de você mesmo, acabou fazendo um filme pessoal. Isto significa que o Humberto Mauro não faria o filme da maneira como você fez.

Alex — Certamente não. O Humberto já viu o filme na moviola e gosta dele. A única opinião realmente importante seria a dele. E quando ele viu o filme na moviola eu fiquei em suspenso, ainda que fosse uma primeira montagem, com cerca de quatro horas de duração. Mas ele viu e gostou. Bom, mas é cineasta, não? Com aquele amor que tem ao cinema, em seus quase 82 anos de idade, ele disse que era uma fita diferente, que não se parecia com nada que anda por aí. Depois, escrevi para ele, falan-

do sobre a sua reação e dizendo que, apesar de ser uma fita dele, sobre ele, o filme tinha adquirido uma identidade particular, própria, tornara-se uma espécie de monstro de Frankenstein, no bom sentido, que nós tínhamos fabricado um monstro que tinha adquirido vida própria. Mas o filme teve uma montagem também muito difícil. Comecei a sentir que estava "caçando com gato", uma expressão muito cara a Mauro desde a época de Cataguases. Comigo aconteceu isso. Quando consegui filmar a quadrilha, que deveria ser filmada lá, a turma já havia se dispersado. Consegui filmar aqui no Rio, mas não foi um trabalho fácil. Só como exemplo: O Jorge Gomes foi uma noite e na outra não pôde ir; o Carlos Impe-

ALEX VIANY

Elke Maravilha
em A Noiva
da Cidade.



rial também tinha problema de tempo — então tive de armar uma outra seqüência, numa outra ordem de filmagem, a fim de permitir uma outra montagem, pois tudo o que estava previsto no roteiro foi alterado.

Lima — O Jorge Gomes é o ator principal, o galã, que faz o compositor e contracenar com a Betina e a Elke.

Alex — É um personagem criado em cima do Chico Buarque de Hollanda e do próprio Humberto Mauro: é uma mistura dos dois. Aliás, inicialmente, o Chico ia fazer o papel.

Haroldo — Dizem que o Chico não quis fazer o papel por causa das cenas de amor. Isto é verdade?

Alex — A mim o Chico nunca disse isso.

Lima — Mas o Jorge Gomes é muito bom ator, ou talvez esteja muito bem dirigido.

Alex — O elenco inicial teria a Dina Sfat e o Chico. Os papéis foram escritos para eles, e o Chico, numa certa época, chegou a participar da elaboração do roteiro, pouquinho coisa, mas importante. De repente, eu senti que ele não aceitaria o papel; um dia apertei e vi que ele não o faria. Acho que ele estava assustado com a experiência no filme do Cacá Diegues (*Quando o Carnaval Chegou*) e me disse que realmente não queria ser ator, preferindo fazer apenas a música. Isso coincidiu com a gravidez da Dina. Eu me vi numa situação delicada, inclusive porque o primeiro roteiro me agradava só em parte. Já havia conversado com o Mauro sobre a atriz ideal e chegamos à conclusão de que essa mulher teria de ser uma mulher apaixonante. Eu conhecia a Elke pouco, mas o suficiente para saber que ela era algo mais do que aquela figura que aparece na televisão. Me decidi por ela,

mas dependendo da aprovação do Mauro. Fomos para Volta Grande num dia de tempestade e a Elke tiritava mais de medo do que de frio, porque além da formação mineira ela é muito bem informada, sabia quem era o Mauro. A Elke é filha de um engenheiro russo e sua mãe é alemã. Foi para Minas com cinco anos de idade e viveu em Itabira.

Haroldo — O Drummond escreveu sobre isto.

Alex — Um dia ela e o Drummond se encontraram na rua, aqui no Rio, reconheceram-se e se cumprimentaram efusivamente. Então o Drummond escreveu a crônica sobre ela.

Lima — A Elke tem uma frase ótima sobre o Mauro: "Humberto Mauro é um rapaz antigo".

Haroldo — Como foi o encontro da Elke com o Mauro?

Alex — Eu conhecia o Humberto bastante bem e sabia que os dois iam se apaixonar. Foi uma coisa incrível e a partir da entrada da Elke no projeto, ele ganhou outra dimensão, pois ela me abriu os olhos para aquele lado surrealista do Mauro. Ele



Jorge Gomes (A Noiva da Cidade).

ALEX VIANY

aceitou-a imediatamente, mesmo que à primeira vista não haja nada em comum entre os dois, principalmente com relação ao mundo do Mauro. Mas ela teve uma criação mineira e, quando a gente começa a analisar os filmes do Mauro, nota que aquelas mulheres louras são comuns no universo dele. Em *Ganga Bruta*, há Déa Selva, uma falsa ingênua, que agride e tenta o rapaz. Aliás, há muito de erotismo nos filmes do Humberto. Logo eu percebi que a Elke se encaixou bem no mundo do Mauro e que ele a aceitou bem. Tive então a noção do surrealismo que existe na obra dele: em *Ganga Bruta* há muito, mas no *Canto da Saudade* há bem mais; é um filme inteiramente surrealista. Certas idéias que o Humberto havia proposto para *A Noiva da Cidade* estão no filme e são surrealistas; acho que nem o Buñuel imaginaria coisa tão surrealista como aquela mulher sendo possuída pelo vento, e aquilo é do Humberto.

Lima — Eu gostaria que você explicasse a idéia do Humberto sobre o filme.

Alex — O Humberto nunca escreveu um roteiro, a não ser na época do Instituto Nacional do Cinema Educativo — INCE — quando era obrigado a apresentar o roteiro. Um deles, *Teoria Geral da Fazenda Clássica*, foi publicado em FILME CULTURA, na fase anterior. Mas você não encontra nenhum roteiro de longa-metragem do Humberto, pois ele nunca escreveu um.

Haroldo — Como ele trabalhava?

Alex — Ele tinha uma idéia geral e a partir dessa idéia ia improvisando com os próprios atores. *Canto da Saudade*, por exemplo, foi todo feito nessa base. Ele me contou que improvisou o filme no dia-a-dia. Ensaiaava os diálogos com os atores e, naturalmente, acabava alguma coisa escrita, mas não sei se existe ainda alguma anotação.

Lima — Consta que, no início, Humberto Mauro foi muito influenciado por John Ford, que na época do primitivo cinema americano também trabalhava sem roteiro. Depois houve o neo-realismo italiano, a *nouvelle vague* francesa e o cinema novo brasileiro. Como você situaria o Mauro nisso tudo?

Alex — Acho o Mauro um fenômeno tão especial que é difícil situá-lo. Realmente ele foi influenciado pelos americanos, pois via esses filmes todos, mas acho que a influência maior foi de Griffith e Henry King, deste, principalmente, *David o Cautivo*. Mas ele goza um pouco disso e se você reparar em *O Tesouro Perdido* nota que é um filme tão brasileiro que extrapola essa influência. O próprio Humberto, com um pouco de gozação, compara os vilões de *O Tesouro Perdido* (ele próprio, que faz o Manoel Faca, e o Alzir Arruda, que faz o austríaco), com o vilão do filme americano. O Humberto diz: "Olha, o Ernest Torrence, o vilão americano, é um tremento careteiro. Comparando filme com filme, nossa interpretação é melhor". Além disso, o filme tem uma carga de informações brasileiras muito grande. Exemplo: na cena das brincadeiras infantis, os garotos aparecem brincando com um sapo, dando um cigarro para o sapo fumar. O Máximo Serrano, ator do filme, chega a fazer brinquedos para os garotos. Ele é um personagem que se apaixona pela heroína, mas ao mesmo tempo tem o pé na infância. É o próprio Humberto Mauro, um homem já muito maduro, mas que jamais abandonou a infância.

Lima — Quando o Humberto escreveu a história de *A Noiva da Cidade*?

Alex — Em 1952. Em uma lauda, ele conta a volta da mulher à cidade e como todos os homens se apaixonam por ela. E aí, então, ele dizia: "Aqui ocorre uma



Betina Viany
(A Noiva da Cidade).



Elke Maravilha e Jorge Gomes (A Noiva da Cidade).

ALEX VIANY

série de incidentes", colocando uma interrogação entre parênteses. É só. O resto ele foi criando através dos anos, são coisas da vivência dele, como a morte do cachorro, que aconteceu realmente. Não foi ele quem matou o cachorro, mas o animal vivia incomodando a dona Bêbe e foi necessário matá-lo. Talvez seja esta a seqüência que eu mais goste no filme, sendo também a que mais se aproxima da idéia do Mauro.

Haroldo — Em *A Noiva da Cidade* você faz muitas citações da obra de Humberto Mauro. Uma delas é óbvia, a de *A Velha a Fiar*.

Lima — Gostaria que você dissesse quem é o ator que faz a velha. É aquele ator amigo dele?

Alex — Não. Ia ser o Mateus Colaço, que fez a velha no curta-metragem, mas ele morreu. O Mateus era uma dessas figuras dedicadas, de fazer tudo no cinema brasileiro. O Humberto tinha o poder de reunir em torno de si essas pessoas incríveis. O Mateus Colaço foi um, houve também os irmãos Eric e Alexander Walder; havia o Manuel Ribeiro, que, além de ser um grande fotógrafo, fazia de tudo em cinema. Ele contava ainda com os filhos, Luís e Zequinha, que são também grandes fotógrafos e homens de cinema. Mas, em *A Noiva da Cidade*, quem faz a velha é o Jota Barroso, um ator que trabalha bastante em teatro e cinema. No roteiro inicial a seqüência da velha era mais elaborada, aparecendo ela às voltas com a mosca, o gato e o cachorro. Como isso ia desviar muito a atenção, a velha acabou apenas espiando as várias passagens da Elke.

Lima — Uma espécie de contraponto. . .

Alex — Exato. De citações diretas tem uma outra, ligeira, do João-de-Barro, e uma outra da *Teoria Geral da Fazenda Clássica*,



Roberto Batalin e Elke Maravilha (*A Noiva da Cidade*).

quando o rapaz entra com a Elke na fazenda, vai abrindo as portas e a luz vai entrando. Há as velhas fotografias na parede e os próprios diálogos têm relação com as velhas fazendas.

Haroldo — Há também aquelas cenas do regato, da cachoeira. como elemento erótico é importantíssima na obra do Mauro. A água é importante para ele, principalmente a água correndo em cachoeira. E isso sempre ligado com sexo, não é?

Haroldo — Me parece que Humberto Mauro foi descoberto praticamente a partir do Cinema Novo. Será certo isso?

Alex — Não, foi um pouco antes. A valorização da obra dele começou a ser feita em 1952, pelo crítico Benedito Duarte, na época da Retrospectiva do cinema brasileiro que houve em São Paulo.

Haroldo — Você vê o Humberto Mauro clássico já como um cineasta essencialmente brasileiro?

Alex — Sem dúvida, porque *O Tesouro Perdido* tem uma enorme carga de informações sobre coisas brasileiras. *Ganga Bruta* é um filme brasileiro e vale lembrar o comentário do Paulo Emílio Salles Gomes em seu livro sobre o Mauro. Ele cita aquela briga no botequim em *Ganga Bruta*, com aqueles tipos, o comportamento dos personagens, e daquele engenheiro de bigodes. A atriz do filme, Déa Selva, era meio grifiteana: com toda aquela fragilidade feminina, possuía uma grande força, inclusive a capacidade de tomar a iniciativa com relação ao galã.

A mulher toma a iniciativa em *Sangue Mineiro*, em *Lábios Sem Beijos* e em *Ganga Bruta*, e isso não acontecia por acaso. Na época não havia a possibilidade de se fazer uma subleitura do comportamento da mulher, mas nota-se que ela estava impaciente com relação ao machismo. Como hoje essa leitura é permitida, acho legítimo ver isso nesses filmes.

Haroldo — Hoje diríamos que Humberto Mauro é um cineasta feminista.

Alex — Acho que sim, que o resultado seria esse, pois as heroínas dele são falsamente fracas. Dão a idéia de fragilidade, de hesitação, mas em geral são elas que tomam a iniciativa.

Haroldo — E o filme mais feminista dele seria então *A Noiva da Cidade*?

Alex — É, o filme é muito feminista.

Haroldo — Há um último aspecto de *A Noiva da Cidade* que poderia ser analisado: como filme musical. De certa forma ele é um filme musical, e em alguns momentos lembra até *Sete Noivas Para Sete Irmãos*, quando os personagens que vão

numa carroça de repente começam a cantar.

Alex — Meu cinema é muito musical e o do Humberto Mauro também.

Haroldo — O do Humberto Mauro também?

Alex — Você precisa ver como tem música nos filmes dele. *O Canto da Saudade* é quase um musical: só aquele número com *O Canto do Pajé* é uma coisa incrível. Ele fez filmes sobre compositores como o Leopoldo Miguez, sobre o Nepomuceno. Eu sempre quis fazer um musical e tenho inclusive o roteiro de um. Eu fiz poucos filmes, mas todos têm muita música.

Haroldo — *Sol Sobre a Lama* tem música do Pixinguinha.

Alex — Aliás, acho que quem não conhece a trilha sonora de *Sol Sobre a Lama* não conhece Pixinguinha, que era muito maior do que todo mundo pensava, mas até então não tinha sido chamado para fazer música para cinema. Eu tive a honra de provocar o casamento do Pixinguinha com o Vinicius de Moraes, que fez as letras das músicas e provoqueei o casamento do Chico com o Francis Hime, pois eles nunca haviam trabalhado juntos antes. Esse roteiro que fiz para um musical chama-se *Estouro na Praça* e chegou quase à produção. Na época fiz um desafio ao Ary Barroso, dizendo que ele só fazia música para filme americano. Ele aceitou o desafio e fez quatro músicas que até hoje são inéditas, sem cobrar um centavo. Os títulos são: *Estouro na Praça*, *Samba Para Namorar*, uma das melhores coisas que ele fez — todo o namoro é contado através do samba — *Samba do Elevador*, que é muito carioca, e uma outra música cujo título não me lembro agora. Esse roteiro é de 1954 e por aí

ALEX VIANY

se vê que há muito tempo eu estou interessado em fazer um musical. Sem modéstia, muitas coisas que estão no roteiro foram feitas depois pelo Richard Lester naqueles filmes com os Beatles. Isso no sentido de linguagem, na maneira de contar a história. Se eu fosse fazer hoje muita gente iria dizer que eu estava copiando.

Haroldo — Entre *Sol Sobre a Lama* e *A Noiva da Cidade* você só dirigiu um curta-metragem, *A Máquina e o Sonho*. Qual era o assunto?

Alex — Era sobre o Ludovico Persici, um pioneiro do Espírito Santo que em 1926 inventou uma máquina que filmava, revelava e projetava. Fiquei fascinado pela figura dele e decidi seguir a sua pista, e consegui localizar um primo dele, Valeriano, já velho, mas com excelente memória. Ludovico era muito curioso, era fotógrafo, relojoeiro e mexia em tudo quanto é máquina. Consegui fotos feitas por ele, de ótima qualidade, e colhi depoimentos da mãe dele, pois ele havia morrido em 1949. A primeira versão do filme ficou com 18 minutos, mas, para obter a classificação especial, tive de reduzir para os fatídicos 10 minutos e ele acabou ficando ruim. Eu rompi com o produtor, mas gostaria de refazer o filme para exibição, talvez na televisão. Daqui faço um apelo a ele, para, se tiver os negativos, permitir que eu refaça o filme.

Haroldo — Há uma constante curiosa em sua carreira de cineasta: os problemas de produção. Isso é uma vocação sua?

Alex — Parece que é, se bem que *Agulha no Palheiro* e *Rua Sem Sol* tenham sido feitos sem problemas. Mas a produção desses dois filmes também têm suas histórias. Eu havia trabalhado na Maristela, em São Paulo, de 1949, quando voltei dos Estados Unidos, até 1952, quando decidi voltar

para o Rio, pois o esquema da Maristela era impraticável. Na Maristela eu havia conhecido o Mário del Rio, um espanhol de quem ficara amigo e que me convidou para fazer um filme no Rio, com o Moacir Fenelon. O Mário me pediu para escrever a história, pois estava terminando um filme, e não queria que o estúdio ficasse parado. Escrevi a história de *Agulha no Palheiro* em poucos dias. É uma história muito pessoal, que tem muito a ver com o que estava acontecendo comigo. Por exemplo: a figura que a Sara Nobre faz foi calcada em minha mãe, que havia morrido no ano anterior. O nascimento da menina é o nascimento de minha filha Betina, até a hora, tudo direitinho. Eu queria fazer um filme sobre o subúrbio, filmar em Cascadura, onde nasci, mas ia encarecer demais e acabei fazendo perto do estúdio, nas Laranjeiras. Por causa dessa mudança, o filme tem umas coisas inconsistentes. Eu queria fazer uma comédia, mas só percebi que havia feito uma espécie de melodrama quando assisti à fita com o Cláudio Santoro, que fez a música. Ele próprio estranhou a diferença, pois eu dissera que era uma comédia. Mas o resultado era muito ligado ao Rio, a um certo tipo de filme carioca.

Haroldo — Com alguma influência neo-realista.

Alex — A influência é óbvia, porque eu estava muito ligado no neo-realismo. Foi o meu filme de produção mais tranqüila, por causa do Mário del Rio.

Haroldo — E *Rua Sem Sol*?

Alex — Também por causa do Mário eu fiz *Rua Sem Sol*, que aliás começou a ser dirigido por ele. O Mário era tão honesto que começou a dirigir o filme, fazendo todas as cenas de delegacia; mas, lá pelas tantas, ele viu que não aguentaria ir até o



Elke Maravilha, Hugo Bidet, Olivia Pineschi e Zé Rodrix (A Noiva da Cidade).

fim e começou a procurar diretor. Chegou até a contatar o Nelson Pereira dos Santos e o Carlos Alberto de Souza Barros. Parece que o Nelson pediu carta branca e não conseguiu. O roteiro era abominável, escrito por um espanhol radicado no México e o Mário havia aceitado algumas idéias do Carlos Alberto, para melhorar a história. Eu incorporei algumas idéias, mas filmei na base da improvisação, quase que nodia-a-dia. Foi um exercício incrível, porque eu estava atado às cenas já filmadas na delegacia, onde a Glauce Rocha está presa e começa a contar a história. Mas, a partir daí, comecei a mudar uma porção de coisas. Ia inventando em cima e quase não sabia o que ia filmar em seguida. A gente filmava no antigo estúdio de Carmen Santos, no alto da

Tijuca, onde hoje é o estúdio do Herbert Richers, alugado para a TV Globo. No dia de filmar a sequência do velório, o dinheiro acabou, ficamos sem estúdio e tive de improvisar. Conversei com o Mário Pagés, um argentino que tinha conhecido na Maristela e trabalhara comigo em *Agulha no Palheiro* e que também fazia a fotografia de *Rua Sem Sol*. Quis saber dele se dava para fazer o velório com as tais sombras projetadas na parede. Deu certo, tanto assim que encantou muito a nossa crítica. Houve outras compensações, pois o filme ganhou o *Saci* de melhor roteiro.

Lima — Fale de sua experiência internacional, com o episódio do filme alemão *Rosa dos Ventos*.

ALEX VIANY

Alex — Quem ia dirigir o filme era o Alberto Cavalcanti, com quem eu não andava bem na época, porque ele estava na comissão de criação do Instituto Nacional de Cinema como representante oficial. A gente lutava nos congressos de cinema e havia uma briga entre a versão dele (oficial) quanto ao INC, e a nossa. Ele ia fazer o filme, mas teve de voltar à Europa. A história é do Jorge Amado, com tratamento do Trigueirinho Neto. O Chick Fowle foi o diretor de fotografia.

Haroldo — Foi filmado onde?

Alex — No interior da Bahia, inclusive Canudos, isto é, as mesmas locações que o Glauber utilizou para fazer *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Esse filme teve trechos incluídos numa antologia sobre o Cavalcanti, mas eu só vi o resultado do meu trabalho na moviola, antes do material ser remetido à Alemanha. Existem as cópias integrais do filme nas cinematecas do Uruguai e do Chile e eu vi uma delas no festival de Viña del Mar de 1967. Acho que o Brasil deveria importar uma cópia completa, pois são cinco episódios.

Lima — De quem são os outros?

Alex — Tem um que é chinês, de uma mulher; o soviético é do Guerassimov, o italiano, do Gilo Pontecorvo e o francês de Yannick Bellon. O filme ganhou dois prêmios em Karlovy Vary em 1958. O episódio brasileiro foi sempre considerado um dos melhores.

Lima — Como é seu episódio?

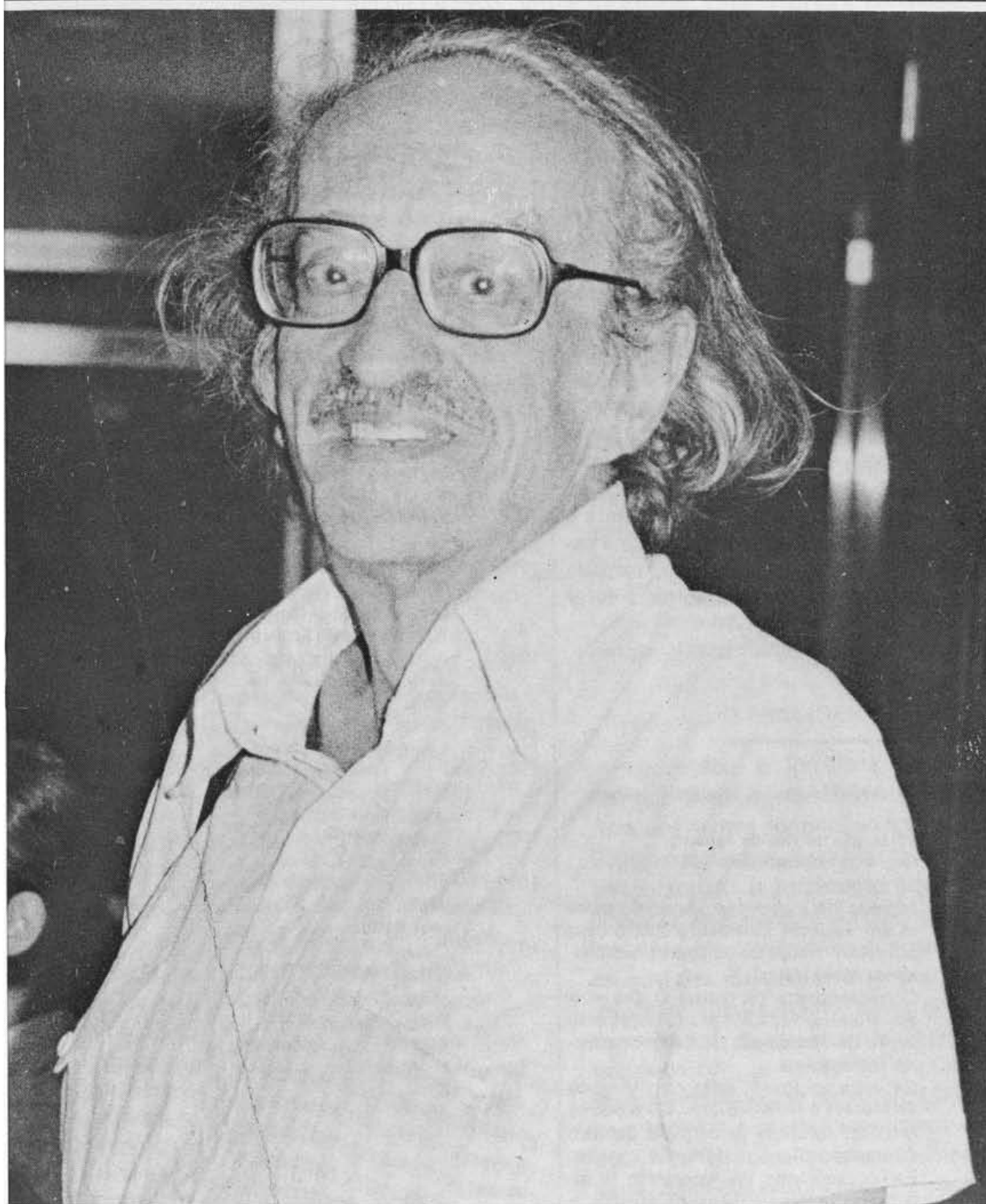
Alex — Foi feito em 1955 e trata da exploração quase escrava da mão-de-obra de retirantes nordestinos. Mostra como os retirantes são recrutados no sertão e levados para o interior da Bahia, quase como escravos. O nome inicial do filme era *Cinco Mulheres* e procurava mostrar

a situação da mulher no mundo, em várias situações, na época. No episódio brasileiro a atriz principal é Vanja Orico. Foi o primeiro filme do Miguel Torres, como ator e não como roteirista; e ainda havia Aurélio Teixeira, como ator, e Araci Cardoso. Conseguimos uns 40 flagelados autênticos, entre os quais estava a Marlene França e toda a família. Acho que essa mistura de atores verdadeiros com não-atores funcionou.

Haroldo — Depois você ficou cinco anos sem fazer um filme.

Alex — Um pouco mais, pois *Sol Sobre a Lama* foi começado em 1962 e lançado em 1963. Não sei se devo me considerar um eleito dos deuses ou dos demônios, por causa dessas dificuldades todas, pois todo cineasta brasileiro enfrenta dificuldades. Mas a produção de *Sol Sobre a Lama* foi mais difícil do que a de *A Noiva da Cidade*, foi a pior de todos os meus filmes. Eu fui chamado pelo João Palma Neto, que conheci em Porto Alegre, na época do congresso de escritores, em 1951. Parece que ele havia escrito uns contos, coisas assim e me propôs fazer um filme sobre a Feira de Água dos Meninos, onde comerciava com madeira. Ele tinha tomado parte na resistência contra a destruição da feira, que sofreu até incêndios misteriosos. O Roberto Pires já havia abordado o tema em *A Grande Feira* e o Palma Neto não considerava a versão definitiva. Escreveu uma história que era bastante fraca e me provocou o maior desânimo. O Miguel Torres seria o co-roteirista e fizemos inúmeras pesquisas entre o povo, mas havia coisas sem solução, como a parte do Zé Coió (Roberto Ferreira), que fazia um líder natural, do povo, enquanto o personagem do Geraldo del Rey era mais politizado. Isso não ficou bem resolvido. Isto é, toda essa parte mais

UNA COOPERATIVA DE CINEMA



Bill

ALEX VIANY

ou menos ideológica do filme estava muito fraca.

Haroldo — O que o filme significou para você?

Alex — Vou começar pelo fim. Quando terminamos a filmagem, realmente eu comecei a conhecer a Feira de Água dos Meninos. Fiquei muito frustrado com relação ao processo ao qual fui submetido. No início eu era sócio do filme, depois eu me afastei ou fui afastado. Fui me desencantando com os métodos dos produtores, pois havia um outro que foi nas águas do Palma Neto. Este era realmente a figura difícil do negócio. Dificultava tudo, queria impor atores sem condições mínimas exigidas pelo papel, quer dizer, ele interferiu do princípio ao fim, foi massacrante a ponto de me fazer desesperar. Foi uma experiência tão traumatizante que, naquela época, eu jurei nunca mais voltar a fazer cinema.

ALEX VIANY (Almiro Viviani Fialho)

Nascido no Rio de Janeiro em 4 de novembro de 1918.

- 1934 — Ingressa no jornalismo, especializando-se em assuntos cinematográficos. Seus primeiros trabalhos aparecem no *Diário da Noite* (Rio).
- 1945 — Correspondente da revista *O Cruzeiro* em Hollywood. Lá é eleito vice-presidente da Associação de Correspondentes Estrangeiros.
- 1948 — De volta ao Brasil, edita com Vinicius de Moraes a revista *Filme*. Com outros críticos, funda o Círculo de Estudos Cinematográficos do Rio de Janeiro. Eleito presidente da Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos.

- 1950 — Colabora no roteiro e faz assistência de direção do inacabado *Aglaia*, de Ruy Santos.
- 1951 — Diretor de Produção de *O Saci*, de Rodolfo Nanni.
- 1952 — É um dos organizadores do I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, realizado no Rio de Janeiro.
- 1953 — É um dos organizadores do II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, realizado em São Paulo. Realiza *Aguilha no Palheiro* (argumento, roteiro, direção e montagem), seu primeiro longa-metragem, prêmio de *Melhor História Original* no Festival do DF.
- 1954 — Colabora no argumento e no roteiro de *Carnaval em Caxias*, de Paulo Wanderley. Segundo longa-metragem: *Rua Sem Sol* (roteiro, direção e montagem), prêmio de *Melhor Direção* no Festival do DF, prêmio Saci de *Melhor Roteiro*, prêmio Governador do Estado de São Paulo.
- 1955 — Dirige o episódio brasileiro de *Die Windrose (A Rosa dos Ventos)*, produção alemã, prêmio no Festival de Karlovy Vary (Tchecoslováquia), 1957.
- 1959 — Autor do livro *Introdução ao Cinema Brasileiro*, editado pelo Instituto Nacional do Livro.
- 1963 — Terceiro longa-metragem: *Sol Sobre a Lama* (roteiro e direção).
- 1965-1969 — Diretor da *Biblioteca Básica de Cinema*, da Editora Civilização Brasileira.
- 1969 — Editor de Cinema da Grande Enciclopédia Delta-Larousse.
- 1974 — Editor de Cinema da Grande Enciclopédia Mirador. Dirige o curta-metragem *A Máquina e o Sonho*.
- 1979 — Quarto longa-metragem: *A Noiva da Cidade* (roteiro, direção e produção). Realiza o curta-metragem *Maxixe*, a *Dança Proibida*. Realiza para a Rede Globo (Globo-Repórter), o documentário *Humberto Mauro: Coração do Bom*.

(Pesquisa de Michel do Espírito Santo)