

aos olhos dos aventureiros, salteadores e piratas que infestaram a terra. Mais uma vez, o paralelo com a situação atual no Brasil Central não é e nem, foi mero acaso. Talento do cinema esta possibilidade de olhar com olhares presentes o passado mas também de rever no presente a permanência destes momentos originais da confrontação violenta entre estilos de vida e dominação que ainda por muito tempo parece que nos caberá testemunhar.

Felizmente, um filme apesar de gestado pela individualidade de seu autor é uma experiência coletiva de expressão, muitas vezes pouco aparente, mas muitas vezes também da maior eloquência. Neste caso, o do *Anchieta*, José do Brasil, é notável como se pode acompanhar um sucesso de equipe, um equilíbrio do trabalho de muitos, onde os destaques se equivalem desde o suave tom, eu diria, inaugural de uma fotografia delicadamente receptiva à luz do novo mundo.

Esta capacidade revelada pelo trabalho de Marco Bottino mais orientada para os limites de registro da cor do que para uma tentativa de determinar-lhe através da iluminação massiva os contornos, que é a prática tradicional de um certo tecnicismo fotográfico, resulta extraordinária repetindo na parte a operação do todo. O que faz o filme é o que faz a fotografia. É quase como se o negativo importado, fabricado como o pensamento europeu, se dobrasse à majestade da vista nova, da luz nova, da cor nova. Em outros momentos, de enorme contribuição dramática, como o duelo verbal no combate à heresia calvinista à luz de archotes, por sobre as sombras da noite e da grade, temos a impressão nítida de que a cena ilumina-se pelo calor que vem de Anchieta, em magistral e dedicada interpretação de Nei Latorraca ou quando vem de Jean de Solès, vivido com o conhecido talento de Paulo César Pereio.

Já em outros momentos, se pudermos falar apenas de alguns, como a invenção do teatro pelo índio vivido por Joel Barcelos, em inesquecível criação a partir do zero de uma forma de representar como na suposição, "Festa de São Lourenço" (1583) tida como a mais notável das contribuições teatrais anchietanas, em que o índio, quer dizer, o ator ensaia descobrir a expressão e o significado de seus gestos e dicção, como se sabe, sem passado.

Este trabalho de equipe, de conjunto, de criação coletiva reponta tanto como na concepção cenográfica e vestuário, por Ferdý Carneiro, a um só tempo despojada e preciosa, sem os desperdícios das produções caras e incompetentes que geralmente associamos aos dramas históricos. A questão da produção ou da reconstrução histórica de ambientes mereceria uma análise certamente mais fina que a que podemos apresentar no momento, mas é importante sublinhar-se que a sua inspiração se mede não pelas pedrarias mas pela adequação ao espaço e tempo de seus personagens. O que aí vai dito, refere-se por exemplo à recriação dos espaços de vida dos colonos, como entre eles no episódio de João Ramalho. Nestes momentos, uma igual despreensão aparente da narrativa só faz acentuar a elegância geral de movimentos em todo o filme, que é de resto uma das características mais evidentes no estilo de Saraceni, a seu modo lembrando sua admiração pelo cinema humanista de Rossellini.

A configuração deste tempo novo na história da humanidade que foi a possibilidade, como sabemos esperdiçada, de reinventar a vida, ganha no cinema brasileiro, em que já contávamos com o *Pindorama* de Arnaldo Jabor (1970) e com o *Como Era Gosto O Meu Francês* de Nelson Pereira dos Santos (1972), uma inspiradíssima versão que se não foi bem acolhida, certamente deve-se mais à pobreza dos tempos em que vivemos do que à generosidade com que os artistas se tem dedicado a descobrir o país.

Sérgio Santeiro

A IMPORTÂNCIA DO SIMPLES

UM HOMEM SEM IMPORTÂNCIA

Direção, roteiro, fotografia e montagem

Alberto Salvá

Música

Denoy de Oliveira

Elenco

Oduvaldo Viana Filho

Glauce Rocha

Rafael de Carvalho

Lícia Magna

35 mm, preto e branco
1971

Desde os idos dos anos 60, algumas diferenças estabeleceram-se entre os integrantes do movimento Cinema Novo, cujo grupo era mais homogêneo — e outros participantes do cinema brasileiro que buscavam uma linha equidistante das chanchadas. Com Alberto Salvá, por exemplo, pode-se dizer que sua diferença com os cinemanovistas residia numa confessada preocupação com personagens da pequena burguesia, enquanto aqueles refletiam uma ideologia da classe média alta a que pertenciam, em discursos populistas sobre o proletariado e, principalmente, o campesinato.

Por ideologia da classe média, compreendemos a ordem de preocupações que vão da luta pela manutenção do *status* social, a necessidade do consumo, os conflitos psicológicos envolvendo questões familiares, infidelidades conjugais e instabilidade econômica e que chegam até a luta pelo poder, representada geralmente na escolha de lideranças carismáticas. Por ideologia do proletariado e dos camponeses, vemos basicamente a luta fundamental pela sobrevivência e a subsistência, com direito à alimentação, habitação, assistência médica e educação, o que em nossa sociedade subdesenvolvida tem sido apenas um direito da classe média baixa.

Hoje pode-se perceber claramente que a opção cinemanovista pelos menos favorecidos apenas refletia um substrato ideológico de classe média e seu desejo de forjar metafórica e simbolicamente um tipo de liderança capaz de galvanizar as manifestações populares e ascender ao poder. As camadas populares assumiam então um caráter abstrato, um estereótipo através do qual se elaborava o verdadeiro teor do discurso e cuja natureza buscava reproduzir a ideologia do estamento médio de nossa sociedade.

Isto fica claro na medida em que, desvanecido o discurso populista pré-64, o CN tomou rumos que, progressivamente deixando de lado o aspecto político, não perderam suas características, reencontrando-as no ufanismo tropicalista e nos temas históricos.

Sua linguagem não abdicou, entretanto, da condição de reflexo de uma classe e procurou traduzir de outras maneiras o *status* social médio nacional, já agora incorporando a visível sofisticação processada no consumo da sociedade brasileira ocorrida a partir de um novo e acelerado surto de industrialização. Seus filmes, tornaram-se rebuscados e, se perderam o antigo hermetismo que os distanciava do público, foram assumindo aos poucos a moldura de grande espetáculo tropical que os aproximava do cinema internacional de consumo. Não se pode dizer que esta linha seja a mais adequada para ocupar o imenso espaço cultural cinematográfico brasileiro e tomá-lo ao produtor estrangeiro, embora seja inegável que tenha resultado em alguns êxitos de bilheteria. Mas o fato mais real é que após uma pequena euforia, sucedeu-se uma grande retração da produção nacional.

Sem querer estabelecer um confronto mas apenas um paralelo, vemos que Salvá procurou seguir uma linha média onde o autofinanciamento torna-se mais possível e as perspectivas de criar um mercado amplo para o nosso cinema bem maiores. E, curiosamente, pode-se verificar como, partindo de base mais comercial onde a postura autoral é menos incisiva, Salvá chega hoje ao seu oitavo longa-metragem revelando uma coerência ideológica em sua obra bem mais clara do que a de muitos diretores do falecido Cinema Novo. Esta coerência se revela não apenas no nível semântico, no estilo ou outras características de linguagem mas deve ser buscada em sua postura diante do melhor encaminhamento que deveria ou poderia ser dado a um cinema subdesenvolvido como o nosso.

Fundado ainda no final da década de 60, o Grupo Câmara, do qual faziam parte Salvá, Valquíria Salvá, Carlos Alberto Camuyrano, Daniel Shutoriánsky, Paulo Veríssimo, Carlos Alberto de Abreu e outros, procurou traduzir logo em seu primeiro longa-metragem a busca de uma alternativa para o então hermetismo cinemanovista a partir de uma comunicação com o grande público. Por diversos fatores a tentativa resultou frustrada mas é digno de lembranças o fato de que juntamente com o movimento paulista da *Boca do Lixo* e o *udigrudi* carioca, estes foram os únicos ensaios orgânicos no sentido de liberar o cinema brasileiro do dilema *filmes de baixo nível: sucesso de bilheteria; filmes de bom nível: fracasso de renda*. Suas posições se identificavam na medida em que buscavam apanhar tipos, personagens e situações da camada

urbana mais popular em filmes de baixo orçamento como saída para a concorrência com o grande cinema internacional.

De todos os participantes destes grupos, Alberto Salvá foi certamente aquele que mais conscientemente buscou um padrão médio de cinema, ao mesmo tempo equidistante do vanguardismo do udigrudi carioca e de alguns cinemanovistas e, por impossibilidade ou convicção, evitando a tentação fácil das ofertas de sexo, violência e aparato tecnológico do cinema puramente comercial. Sua opção por um cinema mais de personagens do que de artifícios de câmera, mais de climas do que de grandes assuntos, tem se mantido bastante coerente ao longo dos 15 anos de carreira cinematográfica em que atuou sucessivamente como diretor, diretor de fotografia, ator e montador. Embora considere-se, a partir da linha mais moderna do cinema contemporâneo, que o autor é aquele cuja posição incide diretamente sobre a linguagem do filme, o universo cinematográfico de Salvá — pela fidelidade aos assuntos a que se propôs e o tratamento que a eles dispensa — tem mantido uma rigorosa observância de uma individualidade de expressão.

Estas considerações surgem à propósito do relançamento de *Um Homem Sem Importância*, filme em preto e branco realizado em 1971 e que mostra uma face sofrida do cinema brasileiro desta época. Um sofrimento que se expressa em Flávio, personagem interpretado por Oduvaldo Vianna Filho, “um herói que luta contra o mundo de mãos vazias”, nas palavras de Salvá, mas que transpira de todas as difíceis condições que envolviam a realização de filmes na época. O trabalho, com seu estilo despojado, seus climas às vezes patéticos, às vezes líricos, seu “unhappy end”, estava por certo defasado em relação à tendência mais comum do cinema brasileiro de então, pois que se revelou um rotundo fracasso de público. O retrato de Flávio, um homem sem importância que chega aos 30 anos sem uma real capacitação profissional que lhe permita viver de um trabalho honesto e digno, à mercê dos eventuais empreguinhas a que é lançado e que o obrigam a depender do pai, um mecânico ignorante, na verdade não representava uma perspectiva otimista da época em que se vivia a euforia do “milagre brasileiro” e as mais diversas ofertas de ascensão social eram anunciadas aos quatro cantos.

Semelhante em muitos pontos com o cinema neo-realista, uma espécie de contraponto de *Um Homem Sem Importância*, de Vittorio De Sica, o filme pode ser visto como a crônica do desamparo do homem tropical de meia-idade num país onde mais de 50 por cento dos habitantes possuem menos de 20 anos e cuja cultura e história são ainda extremamente jovens. A aproximação neo-realista é conscientemente as-

sumida por Salvá ao reconhecer no filme uma semelhança de estilo com Pietro Germi, mas ao optar por um estilo simples e despojado, uma iluminação sem artifícios e um assunto sem grandes espetaculosidades, o diretor parece estar respondendo, de forma deliberada ou não, ao curso que cinema brasileiro então estava assumindo. Ao esforço, embora não respondido pelo público, a crítica cinematográfica brasileira correspondeu, considerando *Um Homem Sem Importância* um dos filmes mais importantes do ano.

Mas as agruras de Flávio, ainda que representem a espinha dorsal do filme, servem também de fio da meada para um apanhado geral do Rio de Janeiro, dos seus mais diversos personagens e sua (ainda) bela paisagem urbana. Ao longo de uma segunda-feira, em que o filme se passa em sua maior parte, Flávio — com recor-



tes de classificados à mão — vai desbravando a selva da cidade e com seus habitantes anônimos acaba por estabelecer uma relação de solidariedade e afeto. Não assumindo explicitamente um discurso ideológico, não fazendo das agruras de seu personagem uma bandeira de luta política, Salvá caminha na direção de um humanismo que reconhece a luta do indivíduo contra a máquina e descarta a divisão maniqueísta do mundo entre bons e maus. O drama de Flávio surge então não apenas na forma de revolta contra um sistema mas também através da consciência de sua própria situação e de sua responsabilidade por ela. Salvá mostra como a consciência não é um atributo dos privilegiados — muito antes pelo contrário — os personagens oprimidos do filme têm, quase todos, pleno conhecimento de seus problemas, embora isto se dê, às vezes, de forma passiva.

Ainda que as circunstâncias históricas pelas quais passava o Brasil em 1970/71 não incidam diretamente sobre a obra, é importante lembrar o momento sócio-econômico e político de então. Em meio à grandes estocadas do sistema na repressão contra focos de guerrilha urbana, o país passava por um período de euforia econômica, a oferta de empregos crescia, a classe média se regozijava com o mercado de capitais e as ações da Bolsa e o

incessante consumo que os seus dividendos proporcionavam. Nesse momento em que até a televisão brasileira começava a se tornar colorida, um filme com orçamento pequeno, atores que não eram exatamente estelares, rodado em branco e preto e a partir de um tema que coloca em questão a igualdade de competição, a marginalização do homem de meia-idade, o conflito da classe média baixa e sua estratificação social, não pode ser considerado exatamente otimista ou ufanista. Por outro lado, é a aproximação despojada, da realidade e seus personagens mais comuns, seus “barnabês”, aqueles que cuja força de trabalho move a roda do sistema que torna a perspectiva do filme mais humana e, portanto, elimina a possibilidade de uma visão pessimista.

Certamente é num sentimento de solidariedade, tornada explíci-

do lançado, do imenso abismo que separava o seu conhecimento do mundo de uma nova prática de vida.

Depois de se despedir do amigo, marginalizado como ele, Flávio reencontra, entre alguns rapazes, a moça — uma modelo fotográfica — que teria sido diretamente responsável pela sua demissão — que aparece narrada no começo do filme. Com eles, típicos produtos de uma juventude fútil e abastada da Zona Sul, inicia um outro processo do seu aprendizado e que se dá através de uma nova abertura sensorial. É aí que, até mesmo as diferenças sociais podem ser eliminadas, ainda que por breves instantes e por meio de uma alteração provocada quimicamente por um alucinógeno. Em seguida, o contato com o japonês, a quem ajuda a trocar o pneu do carro, lhe traz de novo o sentido das coisas mais simples da vida e o valor do homem (e do indivíduo) na sociedade, junto com a certeza de lá como cá a “barra” está realmente “pesada”. Este acontecimento abre as portas do afeto de Flávio para o amor com Selma (Glauce Rocha), praticado em pé na cozinha e no banheiro da casa dos pais da escriturária, um sexo abafado, recalçado e, finalmente, liberado como um ato digno e merecido.

Finalmente, a volta à casa paterna, o lugar de repouso nada tranquilo de um guerreiro vencido pela cidade e aprisionado numa estrutura historicamente viciada, mas que soube transcender a banalidade do cotidiano. Depois disso é ainda mais difícil para Flávio aceitar o conformismo de seu universo familiar que não lhe deu mais do que “as mãos vazias” para enfrentar o mundo.

O fracasso comercial do filme na época do seu lançamento quase sepulta a importância da obra para o cinema brasileiro contemporâneo, mas seu relançamento, num momento de transição do nosso cinema, nos obriga a repensar o sentido de sua trajetória. Passada a euforia do “boom”, da qual restou uma certa depressão, reaparece um filme como *Um Homem Sem Importância*, que pode ser tomado como um modelo de linha média para o nosso cinema, postado entre o vanguardismo esteticista cuja rebeldia é necessária mas nem sempre proveitosa e o cinema de espetáculo que acaba por estabelecer, melancolicamente, um sucedâneo subdesenvolvido para o padrão americano de linguagem.

Salvá, em seu filme, nos mostra como é possível ser simples sem perder a emoção e o sentimento. Mas esta emoção e este sentimento não entornam, não derramam para uma linha de fácil e superficial identificação nem diluem este afeto num abstrato discurso ideológico, talvez adequado em outras circunstâncias mas cinematograficamente panfletário. Sobretudo naquela época.

Sérvulo Siqueira