tes. Uma cinematográfica aflição decorre das *demarches* que promovem o estabelecimento de cada grupo na Santa Rosa. A falta de um tradutor mancha da ingenuidade essa parte do roteiro, mas incorpora um dado novo se esse suspense lingüístico acompanha o filme em quase todo o seu desenrolar.

O grupo italiano, liderado por Enrico (Gianfrancesco Guarnieri), atenua a incomunicabilidade, como um estágio intermediário. A proximidade das línguas (português e italiano) lhe outorga (e ao espectador) um charme característico, quase uma virtude teologal: a esperança. Mas, debalde, porque eles se vão e o problema fica pairando no ar.

A relação entre as pessoas é afetada por esse problema e, apesar dos subtítulos e da característica verbosidade ítalo-nipônica, *Gaijin* é também remetido para as longínquas paragens do cinema mudo.

Há uma segunda ingenuidade a qual imputo também a mim mesmo. Ao falar de bissexualismo neste filme camuflei o toque marcante do seu pudor. Este por sua vez, está intimamente vinculado ao problema da comunicação. A primeira relação sexual do filme se dá, obviamente, entre uma italiana e um japonês.

Como o aprendizado do português, o do sexo é progressivo em *Gaijin*. É *compromisso* na primeira etapa e é *displicência* na segunda.

Quando o marido de Titoe, Yamada (Jiro Kawarasaki), coabita com ela pela primeira vez a fotogenia é acentuada. Tizuka rende uma homenagem a seus antepassados (1). Trata-se legitimamente de uma seqüência de filme japonês.

Nesse compasso evolui uma trama relativamente simples e previsível. A direção acentua os tons, dramáticos em geral, valorizando o roteiro e, de certa forma, transfigurando o filme até o grau que procurei ressaltar aqui. Mais uma vez o cinema refuga teorias ou posturas e engrandece a alma, porque atrás da câmara inspirada de Edgar Moura movimenta-se algo mais do que uma principiante ávida de comunicar idéias e coisas. Poucos filmes brasileiros, remotos ou recentes, podem gabar-se de possuir a garra pragmática de *Gaijin*.

David E. Neves

(1) A homenagem não se restringe ao amor consumado entre Titoe e Yamada. Há outras, entre as quais os mais do que sensíveis *flash-backs* que pontuam o filme, realçando o lado da suavidade.

A FISIONOMIA CINEMÁTICA DA CIDADE

Os seis protagonistas de *Parceiros da Aventura* parecem saídos de outros filmes (recentes ou não) de ambientação tipicamente carioca. Bené é um motorista desempregado, Vaselina e Fumaça traficantes de drogas, Maestro é músico e compositor, Erva Doce servente de uma repartição pública e Ana Maria supostamente uma prostituta. Todos, de um modo ou de outro, são por assim dizer aparentados com personagens de, por exemplo, *Amei um bicheiro*-1951 de Jorge Illeli e Paulo Vanderlei, *Rio Zona Norte*-1957 de Nelson Pereira dos Santos, *Assalto ao trem pagador*-1962 de Roberto Farias, *A Rainha Diaba*-1974 de Antonio Carlos Fontoura, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*-1978 de Hector Babenco, *Barra Pesada*-1978 de Reginaldo Farias, *A Lira do Delírio*-1979 de Valter Lima Junior e outros tantos filmes que retratam ou julgaram retratar o chamado baixo mundo do Rio de Janeiro.

Portanto, *Parceiros da Aventura* pode jogar com uma série de personagens e situações já codificados, na mente do espectador, por uma já relativamente numerosa filmografia do gênero. Alguns personagens são reconhecidos ao primeiro olhar (os garçons, a dona da pensão, a prostituta, o viado, os policiais) – não é nem preciso aprofundá-los.

O próprio roteirista é de certo modo um especialista no gênero, já tendo escrito mais quatro filmes onde uma trama policial é superposta a um fundo social. Este roteiro de José Louzeiro, editado pela Record, tem altos e baixos. Mas, ao contrário de outros do mesmo autor, não é maniqueísta a ponto de resumir toda a maldade do mundo numa só pessoa, instituição ou classe social. Estamos aqui longe, por exemplo, dos granfinos caricaturalmente devassos de *Os Amores da Pantera*-1977.

A rigor, não há vilões em *Parceiros da Aventura*. Enquanto roteiro, temos um policial linear e vibrante, apesar de alguns lances de inverossimilhança (a prostituta que só pensa em casar), recursos batidos e ineficientes (Jozy – o personagem off), histórias paralelas incompletas (o episódio da repartição) e até uma misoginia tão freqüente neste tipo de aventuras (aqui também, mais uma vez, o alcagüete é a mulher).

Nada portanto predispunha o filme a ser muito mais do que um *thriller* eficiente mas rotineiro. A dire-

PARCEIROS DA AVENTURA

Direção e fotografia
José Medeiros
Roteiro
José Louzeiro
Cenografia
Anísio Medeiros
Música
Paulo Moura
Montagem
Rafael Valverde
Elenco
Isabel Ribeiro
Milton Gonçalves
Marcus Vinicius
Procópio Mariano
Paulão
Paulo Moura
Ana Madalena
Jorge Coutinho
Nildo Parente
Isabella
Beatriz Veiga

35 mm, Cor
1980

ção de José Medeiros, porém, soube valorizar os pontos altos do roteiro, minimizar suas falhas e dar o toque mágico da simplicidade, que só raramente encontramos nos nossos melhores cineastas.

O que seriam os traficantes Vaselina e Fumaça nas mãos de um diretor moralista e sedento de escândalo? Provavelmente pouco mais que arremedos de inimigo público das manchetes de *O Dia* ou *Notícias Populares*. Medeiros os apresenta como seres humanos sem nenhum carisma, que tentam escapar da miséria cotidiana por meios pouco ortodoxos — tratamento que aumenta sua dimensão social. Também na última seqüência, o cineasta depurou o excesso de sentimentalismo e, mantendo as intenções do roteirista, evitou a facilidade lacrimejante.

Envolvidos em tráfico de cocaína e no seqüestro involuntário de uma criança (com lances paralelos de um músico desempregado e um inquérito policial numa repartição pública), os protagonistas giram em torno de um botequim da Lapa boêmia. Este já existe no roteiro, mas não creio que um outro cineasta o tivesse feito tão convincente. Acertaram em cheio o diretor, o roteirista e o cenógrafo. Afinal, o botequim da esquina é o ponto de encontro típico do carioca, freqüentado pelos reais biscateiros, traficantes, serventes, músicos populares e prostitutas do Rio. É lá que se movimenta metade da população da cidade e entrecruzam-se suas manifestações sócio-culturais mais típicas: o samba, a umbanda e o jogo do bicho. O boteco é um grande achado, e parece estranho que não esteja presente também em outros filmes que pretenderam retratar a cidade. Completando este ambiente com perfeita adequação, os sambas e chorinhos do saxofonista Paulo Moura, que interpreta o Maestro.

Mas, acima de tudo, há um detalhe simples mas não menos decisivo, que fortalece ainda mais *Parceiros da Aventura* como um *flash* do lúmpen carioca. É a escolha de atores negros para interpretarem os cinco protagonistas masculinos. Em nenhum momento o roteiro faz alguma indicação de que Bené, Vaselina, Fumaça, Erva Doce e Maestro sejam ou não negros. São apenas perdedores do jogo da vida. A escolha do diretor não apenas deu chance a ótimos profissionais (em geral sem nenhuma), como ainda sugere sutil mas impiedosamente que a proporção de perdedores de raça negra ainda é maior do que sua percentagem na população absoluta do país. Com atores brancos de visual de telenovela, teríamos um filme completamente diferente.

Se os personagens masculinos são negros, a mulher é branca. Quem é Ana Maria? Supostamente uma prostituta, embora em nenhum momento seja vista praticando esta antiga profissão. É uma mulher branca que freqüenta com negros um botequim da zona boêmia. Quer se casar mas tá no lugar errado com o homem errado, a quem aliás trai em troca de vãs promessas de telefone público. Uma perdedora, sem dúvida. E um personagem fraco, definido indiretamente através de outros.

Zé Medeiros, depois de anos como fotógrafo, tenta aqui pela primeira vez a direção de um longa metragem de ficção. Disse estar cansado de ver gente ruim fazendo filme. Sua estréia é animadora. Como o cronista João do Rio, no livro *Os Dias Passam* (1912), ele está entre os poucos que poderiam afirmar: *"consegui estabelecer a lista dos pequenos horrores e das pequenas torpezas e das vilanias ignóbeis e das delicadas infâncias que formam, com outras excelentes qualidades, o caráter carioca, a fisionomia cinemática da cidade"*.

João Carlos Rodrigues

DUAS CULTURAS SE ENCONTRAM

A Noiva da Cidade é uma original e bem sucedida mistura dos cinemas mineiro e carioca. Feita desta forma, a afirmativa poderá causar espanto: afinal, dirão alguns, não existe esta divisão, pois tudo é cinema brasileiro. Nem tanto. Seria bem se fosse assim, mas não é. Claro, o País é o mesmo, mas existem diferenças — a nível temático, a nível econômico, a nível de cultura — em número próximo do das semelhanças (o fato de, nos dois Estados, falar-se a mesma língua e assim por diante). E, quando estas diferenças fundamentais são ignoradas, as conseqüências costumam ser negativas: *Xica da Silva*, ainda que um filme narrado com extrema competência apenas superficialmente aborda e analisa a mulata Xica da Silva, personagem mineira alheia a Carlos Diegues, um diretor sem maiores vinculações com Minas. Essa *lição de história* (no sentido em que, por exemplo, Straub a emprega), só mesmo alguém que tivesse se formando culturalmente no Estado poderia dar.

É interessante e esclarecedor analisar-se um pouco essas diferenças entre os cinemas mineiro e carioca, a propósito de *A Noiva da Cidade*. Ente os estados da Federação, Minas não se confunde com nenhum outro; ao contrário, como que faz questão de acentuar suas diferenças. Na política, na música, na literatura (os memorialistas, os contistas), na arquitetura (o barroco), as manifestações humanistas e culturais mineiras são marcantes e dificilmente assimiláveis integralmente por estranhos. As montanhas nos limitam e orientam (por favor que não se entenda estas considerações como uma mitificação da realidade, mas tão-somente como uma constatação): daí decorrem aquelès vários sinais que compõem o caráter mineiro — o humor expresso em semitons, a modéstia excessiva, o amor pelos ambientes fechados, pelas conversas evasivas, enfim, aquela série que já se transformou mesmo em lugares-comuns nas mãos dos menos hábeis e que estão nas origens de nossas criações.

Mas o problema mais grave é outro: falo da dupla colonização cultural sofrida pelo cinema mineiro. A primeira é evidente: como no resto do Brasil, somos invadidos diariamente pelas centenas de enlatados na televisão e filmes nos cinemas (de origem norte-americana, principalmente) que veiculam, a cada momento, a ideologia que nos é totalmente estranha e que, inutilmente, tentamos igualar. A situação é amplamente conhecida e discutida; não há necessidade de se alongar muito sobre ela. Mas há, para nós mineiros, um outro tipo de colonização cultural, menos debatido, mas igualmente presente. Internamente, vivemos à sombra de Rio (principalmente) e São Paulo e também a tevê (via novelas, casos especiais) e o cinema brasileiro são os agentes difusores principais desta outra forma de dominação cultural. É comum ver-se, hoje em dia (principalmente entre as novas gerações), os mineiros adotando modismo, falas e comportamento de fora (e, por extensão, é possível transpor o problema para outros estados). Rio de Janeiro e São Paulo detêm o poderio econômico do cinema brasileiro (a maior parte da população anual do País vem de lá) e isto não poderia deixar de revelar profundos reflexos na expressão das respectivas culturas regionais, em grande parte levadas às telas por cineastas de origens distintas, mas nivelados pela longa vivência (principalmente) carioca. Um filme como "Perdida", por exemplo, resvala perigosamente nesta trilha: o mineiro Car-