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-

los Alberto Prates Correia, por não encontrar em seu Estado condições que lhe permitem viver de cinema, transfere-se para o Rio e de lá filma a história de uma empregada/prostituta do norte de Minas, usando interiores de Copacabana e exteriores de uma pequena cidade fluminense (que se faz passar pela hipotética Rio Verde, lugar que existiria para as bandas de Montes Claros), além de atores recrutados no Rio. O sucesso de *Perdida* acontece porque (e em grande parte por isso) Carlos é um grande diretor, um dos melhores do cinema brasileiro, e pelo seu talento consegue transformar Maria Sílvia (certamente, após uma série de seguras instruções) em uma autêntica moça do norte de Minas. Não quero negar, aqui, o talento de Maria Sílvia, que é grande, mas para que ela conseguisse estar tão bem no filme, com certeza recebeu indicações precisas de Carlos, que conhece perfeitamente a realidade que estava filmando. Esta, a diferença fundamental: como já disse Arthur Penn, "é verdadeiramente mais fácil (hoje em dia) a gente ser autorizado a abordar diversos temas (no cinema americano). O que é mais difícil é conhecer a verdade sobre esses temas". Quando vemos a Xica da Silva de Diegues, multicolorida e cheia de purpurina, na falta de melhores informações (de difícil acesso para a maior parte das pessoas), somos levados a acreditar que ela era realmente daquela maneira – o que não é verdade. E, assim, passamos a adotar um modelo de fora, um regulador externo *à* e *para* a nossa cultura. (Por isso, os cineastas mineiros vêm lutando com todas as forças pelo pólo de produção cinematográfica no Estado: por acharem que a história e as coisas de Minas ainda precisam – muito – ser convenientemente divulgadas).

Mas como se situa *A Noiva da Cidade* em relação à situação descrita (esquematicamente) acima? De maneira original, dizia eu, no princípio deste texto. Trata-se de um antigo argumento de Humberto Mauro que ele, por razões financeiras (sempre, sempre...) não conseguiu filmar, adiando o projeto em benefício de *O Canto da Saudade*. O tempo passou e a obra de Mauro só fez crescer de importância, ganhando novos adeptos a cada dia. Mas Alex Vianny, neste aspecto, foi um pioneiro: sua admiração pelo autor de *Ganga Bruta* é antiga e, portanto, sua decisão de não deixar *A Noiva da Cidade* mofar em uma gaveta foi não apenas oportuna, como natural. Era lógico que ele, Alex, disposto a filmar, escolhesse alguma forma de homenagear Humberto Mauro.

A Noiva da Cidade se apresenta como "um filme para Humberto Mauro, de seus amigos". É justamente isto. O que Alex buscou, todo o tempo, foi demonstrar seu carinho e admiração pelo velho cineasta, procurando, a cada plano, recriar o enfoque e a *mise-en-scène* próprios de Mauro. Como ele resolveria tal problema de enquadramento? A que instante da cena ele cortaria? De que maneira ele montaria determinada seqüência? O que pedir aos atores para tentar reproduzir o delicioso humor que perpassa os melhores momentos de Mauro? Alex deve, durante todo o tempo de criação de seu filme, ter se colocado estas e outras questões. Numa conversa comigo, ele comentava, orgulhoso, uma determinada seqüência de *A Noiva da Cidade*, e da morte do cachorro, e dizia que ali ele achava que conseguiria apreender, em toda a sua extensão, o universo de Mauro (com o que concordo, integralmente). Quer dizer, Alex escolheu, como ponto de partida para seu filme, o respeito aos ambientes e situações mineiros de Mauro. Alex, criado culturalmente no Rio, não chegou a pretender impor uma visão cultural, de cima para baixo. Ao contrário, vejo em seu filme uma tentativa honesta de harmonizar duas formações (o caminho inverso havia sido seguido pelo próprio Mauro, quando, sempre por razões econômicas, mudou-se de Cataguases para o Rio, buscando dar continuidade à sua carreira: basta que se lembre o início de *Lábios Sem Beijos*, sua estréia carioca na Cinédia; após dez minutos de Avenida Rio Branco, Mauro não mais agüenta e vai procurar os ambientes campestres e a Floresta da Tijuca, mais próprios das suas paisagens bucólicas da Zona da Mata).

A Noiva da Cidade é, certamente, um filme carioca, mas não há nisso nenhum problema ou defeito; apenas uma característica. Seus melhores momentos nascem da adequação que Alex procurou com o cinema de Mauro: a seqüência em que Jorge Gomes canta *Passaredo*, a já mencionada morte do cachorro. Mas continua, repito, sendo a obra de um carioca, com ressonâncias cariocas, que apenas em poucos momentos (felizmente, acentua desfavoravelmente o contraste entre as duas culturas: fico, por exemplo, a me perguntar se as presenças de Zé Rodrix e Carlos Imperial não estarão sobrando no universo de Humberto Mauro. Não é fácil ser ator de Mauro (basta que nos lembremos de que ele mesmo se reservou o papel do Coronel Januário em *O Canto da Saudade*, não por acaso: ninguém conseguiria viver com mais verve e espírito aquele personagem que ele mesmo) e, em toda a sua obra, verificamos a importância da família na sua criação cinematográfica – da presença de D. Bêbe/Loja Lys em *O Tesouro Perdido* ao galã Bruno Mauro (Chiquinho), passando pelos filhos Zequinha e Luís, exímios fotógrafos. É isso, talvez, o que falta a Imperial e Rodrix em *A Noiva da Cidade*: uma maior familiaridade com o que estavam fazendo. Permanece a impressão, um tanto *gauche*, de que eles se sentiam "Imperial e Rodrix em mais um filme qualquer". No caso de Mauro, isso não funciona: ou se busca um entendimento/amizade com ele, ou será impossível navegar nos seus mares, conhecer o seu mundo. Por saber dessa verdade é que Alex Vianny foi bem-sucedido com *A Noiva da Cidade*.

Esses pequenos problemas não conseguem perturbar a beleza do filme; são detalhes secundários, que em nada prejudicam a homenagem que Alex pretendeu fazer a Mauro. *A Noiva da Cidade* merece plenamente o poeta que a inspirou.

Paulo Augusto Gomes

A NOIVA DA CIDADE

Direção
Alex Vianny
Roteiro
Humberto Mauro, Alex Vianny e Miguel Borges
Fotografia
David Neves e Ronaldo Nunes
Cenografia
Jorge Bastos
Música
Francis Hime, Chico Buarque de Holanda e Paulo Cesar Pinheiro
Montagem
Manfredo Caldas e Alex Vianny
Elenco
Elke Maravilha
Jorge Gomes
Bettina Vianny
Léa Garcia
Grande Otelo
Paulo Porto
Carlos Imperial
Gracinda Freire
Rafael de Carvalho
Irving São Paulo

35 mm, Cor
1978