

ROBERTO FARIAS CINEASTA

Chanchada, cinema novo, Embrafilme, televisão, “retomada”... A extensa trajetória artística e política de Roberto Farias como diretor, produtor, distribuidor e empresário abarca múltiplos episódios da cinematografia brasileira dos anos 1950 para cá. Os filmes que Farias dirigiu também apontam para uma diversidade temática e estilística: drama político, melodrama criminal, comédia, documentário, drama social, musicais. Muitos foram êxitos de bilheteria, poucos deram prejuízo.

Nascido em Nova Friburgo (RJ) aos 27 de março de 1932, Roberto Figueira de Farias (seu sobrenome verdadeiro é Faria, mas um erro de cartório registrou-o com um “s” a mais) tinha 18 anos quando pisou pela primeira vez na Atlântida para trabalhar em *Maior que o ódio* (José Carlos Burle, 1950). No Científico, havia sido colega de Dickson Macedo, irmão de Watson, cuja família possuía um hotel na cidade. Foi através de Dickson que Farias conheceu Watson e mais alguns dos nomes fundamentais do cinema carioca daquele período: Burle, Alinor Azevedo, Anselmo Duarte, Edgar Brasil, Cajado Filho.

Na Atlântida, o jovem fotógrafo de cena e assistente de direção procurou seguir a lição ensinada por Macedo: “Você tem de fazer força para ser útil, depois necessário e, por fim, indispensável”. Ensaaiando os atores, cuidando do guarda-roupa e das refeições ou conversando com o fotógrafo, Farias exercitou-se durante sete anos e se tornou, enfim, indispensável. O passo seguinte foi a direção.

Guliforte Figueira de Faria, pai de Roberto, era um açougueiro estabelecido em Nova Friburgo. Foi ele quem conseguiu com um agiota um empréstimo a ser pago em 120 dias, dando a própria casa como garantia. Esse empréstimo foi o ponto de partida para que Roberto conseguisse armar a produção de seu primeiro longa-metragem como diretor, a comédia *Rico ri à toa*. O restante do orçamento foi levantado com Cláudio Castilho, com a distribuidora



Da esq. p/ a dir.

Assalto ao trem pagador, Selva trágica,

Lúcio Flávio – o passageiro da agonia, Pra frente Brasil



Unida Filmes e com Murilo Seabra, filho de Carmen Santos e do industrial Antônio Seabra, herdeiro dos estúdios da Brasil Vita Filmes. *Rico ri à toa* foi realizado em 1957, tendo no elenco Zé Trindade e Violeta Ferraz. A história do chofer de táxi que, por um golpe de sorte (ou de azar), enriquece subitamente graças a uma cilada armada por um bando de ladrões de banco, caiu em cheio no gosto popular. As filas dobraram quarteirão e fizeram o filme se pagar em duas semanas.

O sucesso de público permitiu a Farias repetir o esquema de produção em *No mundo da lua* (1958), outra comédia com Violeta Ferraz. Esses dois longas sintetizam duas das principais tendências do cinema brasileiro dos anos 1950, isto é, o filão da comédia musical popular e o sistema de produção independente.

Roberto Farias voltaria a dirigir uma outra comédia musical apenas em 1961, logo após ter experimentado o gênero policial em *Cidade ameaçada* (1960). Embora tenha alcançado sucesso de crítica e concorrido no Festival de Cannes, *Cidade ameaçada* não foi bem de público. Para garantir a continuidade de sua carreira, Farias assinou um contrato com Herbert Richers e realizou *Um candango na Belacap*, com Ankito, Vera Regina e Grande Otelo. Novo sucesso de público, péssima recepção da crítica. O colunista do *Diário da Noite* (10/03/1961) lamenta:

Uma lástima o regresso de Roberto Farias à chanchada. Após o admirável *Cidade ameaçada*, em que a sua direção soube graduar o cinema brasileiro a um nível raramente atingido neste país, eis que ele adere à palhaçada numa “comédia musical” que envergonha.

Carlos Denis, de *O Estado de Minas* (02/08/1961) também se queixa da opção de Farias pela chanchada, mas pelo menos, argumenta, “o filme é limpo, sem pornografia, apesar de ruim.” Condenável mesmo, para a maior parte da

crítica, era a associação entre Farias e o produtor Herbert Richers, “famigerado subchanchadista”, no dizer dos irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira (*Diário Carioca*, 12/03/1961), cujos estúdios eram um verdadeiro “antro da mediocridade”, lugar “onde nem Eisenstein conseguiria fazer algo que prestasse” (Alex Viany, em *O Jornal*, 05/03/1961). Mais agressivo ainda, Valério Andrade, no *O Correio da Manhã* de 15/03/1961, provocava: “*Um candango na Belacap* não foi realizado pelo diretor de *Cidade ameaçada*, ou então o premiado filme de Roberto Farias foi por outro dirigido.”

Mas o engano era da crítica. Se nas duas primeiras comédias Roberto Farias havia atuado como produtor independente, *Um candango na Belacap* tematiza a produção independente. Duas duplas (Grande Otelo e Vera Regina; Ankito e Marina Marcel) são exploradas por Jacó (Milton Carneiro), um inescrupuloso empresário. Lá pelas tantas, as duplas resolvem se unir e produzir um *show* com seus próprios recursos. Após muitas peripécias, os quatro acabam se vendo em sérias dificuldades financeiras e são salvos por Bebê Pinho Otário (Mozael Silveira), um *playboy* idiota e milionário improvisado em mecenas. O dado irônico é que o argumento de *Um candango na Belacap* foi ditado pelo próprio Herbert Richers.

O sucesso de público das chanchadas dirigidas por Farias atesta que, mesmo em seu período mais tardio, o gênero da comédia musical popular ainda se configurava como uma alternativa. No entanto, os anos 1960 foram de mudanças expressivas e decisivas, não apenas no cinema brasileiro, mas no resto do mundo. Outros temas vieram à tona; um novo estilo de filmar e de produzir afirmou-se com a expressão “cinema de autor”; certos gêneros cinematográficos se tornaram anacrônicos.

O cinema de Roberto Farias, fiel à gramática clássica, atravessou esse período de transformações enfrentando



dois tipos de pressão: por um lado, a necessidade de retorno financeiro, o que implicava em realizar filmes de apelo popular e de fácil comunicabilidade; por outro, o imperativo da legitimação cultural, o que forçava à procura de uma expressão cinematográfica original na abordagem estética e no posicionamento ético e político. Uma das formas pela qual Farias procurou equacionar esse conflito encontrou sua expressão mais bem-sucedida no gênero do filme policial.

Cidade ameaçada (1960) já havia possibilitado a Farias o reconhecimento que ele tanto almejava. Mas em 1962, logo após *Um candango na Belacap*, Farias acertaria na mosca ao levar para o cinema a história real de um assalto a um trem da Central envolvendo um grupo de bandidos de um morro carioca, liderados por Tião Medonho. Dessa vez Herbert Richers, produtor de *Assalto ao trem pagador* (1962), um dos maiores êxitos de público do cinema brasileiro da primeira metade dos anos 1960, foi poupado dos xingamentos.

Assalto ao trem pagador, quinto longa-metragem de Farias, é a expressão de sua maturidade como diretor. No filme, a eficiência narrativa mescla-se à observação da realidade social dos morros cariocas e à crítica à truculência da polícia. Não menos importante é a questão de fundo com a qual o filme trabalha, motivada pela decisiva contribuição de Alinor Azevedo como consultor do roteiro co-escrito por Farias e pelo então estreante Luiz Carlos Bärreto: no filme, o bandido louro de olhos azuis e de classe média, interpretado por Reginaldo Faria, pode gastar o dinheiro do roubo; Tião Medonho, negro e favelado, não têm a mesma sorte. O verdadeiro drama de *Assalto ao trem pagador* não é a violência ou a miséria, mas o racismo.

Selva trágica (1964) foi a incursão mais radical de Roberto Farias em seu diálogo com a estética cinemanovista. A

adaptação do romance homônimo de Hernani Donato sobre a exploração dos trabalhadores rurais em plantações de mate no Mato Grosso do Sul redundou em um fracasso de bilheteria. O que não impediu Farias de reafirmar, posteriormente, que *Selva trágica*, juntamente com *Assalto ao trem pagador*, era um de seus filmes favoritos, pois ambos abordavam problemas sociais.

O alto preço pago pela legitimação cultural tornou incerta a continuidade da carreira de Farias. Entre *Selva trágica* e *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (1966), seu longa-metragem seguinte, decorreu um ano, durante o qual Farias procurou saldar dívidas e recuperar-se do prejuízo trabalhando na TV Globo. “*Toda donzela...*” foi anunciada como uma *comédia moderna*, isto é, ao mesmo tempo comunicativa e popular, sem deixar de agradar ao gosto de um novo público interessado no cinema brasileiro que até então vinha sendo pouco contemplado com o gênero cômico: o público universitário de classe média.

Descortinou-se a partir daí um horizonte promissor: a trilogia realizada com Roberto Carlos (*Roberto Carlos em ritmo de aventura*, 1968; *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa*, 1970; e *A trezentos km por hora*, 1973), bem como o documentário *O fabuloso Fittipaldi* (1973), filmes de grandes orçamentos que foram largamente recompensados pelas bilheterias, atestaram uma bem-sucedida combinação de liberdade criativa com compromisso mercadológico. A partir de 1968, o pragmatismo da atuação de Farias como produtor e diretor ganha consistência e relevância, habilitando-o a falar em nome de um cinema brasileiro *como um todo*. A dicotomia *arte X indústria*, tão cara ao discurso cinemanovista, ganha em Farias um caráter retórico. Seu afastamento da Difilm, distribuidora que ajudou a fundar em 1965, e a organização, em 1969, da Ipanema Filmes, que Farias estabelece em sociedade com seu irmão Riva, Jarbas Barbosa e Jece Valadão, indicam a racionalidade de sua estratégia.



Selva trágica



Assalto ao trem pagador

De 1974 a 1979, Farias esteve à frente da Embrafilme, como diretor-presidente da empresa. Sua gestão caracterizou-se pela defesa de um cinema de prestígio cultural; pelo ataque a uma determinada produção desvinculada do Estado, como no caso das comédias eróticas e pornochanchadas produzidas em São Paulo; por um discurso de conciliação com a classe cinematográfica; pela promoção no exterior do cinema brasileiro - notadamente dos títulos produzidos pelo cinema novo; e, sobretudo, por uma postura firme frente à ocupação pelo filme estrangeiro do mercado de salas de exibição. O período em que atuou na Embrafilme ficou conhecido como o “período de ouro” da empresa. *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976) é talvez o filme-símbolo dessa nova conjuntura, e a marca dos seus mais de 10 milhões de espectadores figura como uma espécie de troféu.

Somente em 1982, em plena era da Abertura promovida pelo General Figueiredo, Farias retorna ao set de filmagem, rodando *Pra frente Brasil* (1983), com Reginaldo Faria, Antônio Fagundes e Elizabeth Savalla. A participação de uma empresa estatal em um filme de crítica ao regime militar - crítica considerada amena demais -, criou em torno da volta de Farias uma enorme expectativa e provocou a demissão do então diretor-presidente da Embrafilme, Celso Amorim. Seu último longa-metragem foi *Os Trapalhões no auto da Compadecida* (1988), baseado na peça de Ariano Suassuna. De 1987 a 1990, Farias novamente ocupou um cargo público, desta vez como presidente do Concine (Conselho Nacional do Cinema).

A partir de 1997, anunciou diversas vezes que iria voltar a filmar. Na imprensa, vários de seus projetos, como diretor e produtor, foram divulgados. Um deles, *O hóspede americano*, sobre uma expedição ocorrida em 1913 com Theodore Roosevelt e Cândido Rondon pelo Rio das Dúvidas, na Amazônia, seria uma co-produção Brasil-EUA.

Em 2006, divulgou outro projeto também não realizado, sobre a atuação das milícias nas favelas cariocas.

Roberto Farias foi peça fundamental na instituição da Lei do Audiovisual. Continuou a debater a política cinematográfica no III Congresso Brasileiro de Cinema, ocorrido em junho de 2000 em Porto Alegre. Batalhou por algumas idéias alternativas aos mecanismos de incentivo fiscal, como a volta do Prêmio Adicional de Renda. Manteve posicionamentos polêmicos, defendendo incentivos fiscais às televisões brasileiras, desde que, a cada um real aplicado no filme para a televisão, fosse obrigatório aplicar também 40 centavos na produção independente.

A década de 1990 inaugurou uma nova fase para a atividade cinematográfica brasileira. É inegável que, entre outros fatores conjunturais e estruturais, o fim da Embrafilme e a substituição do antigo modelo de financiamento estatal pela participação direta ou indireta do Estado (via editais públicos ou incentivos fiscais) alteraram profundamente as relações de produção e reconfiguraram o mercado

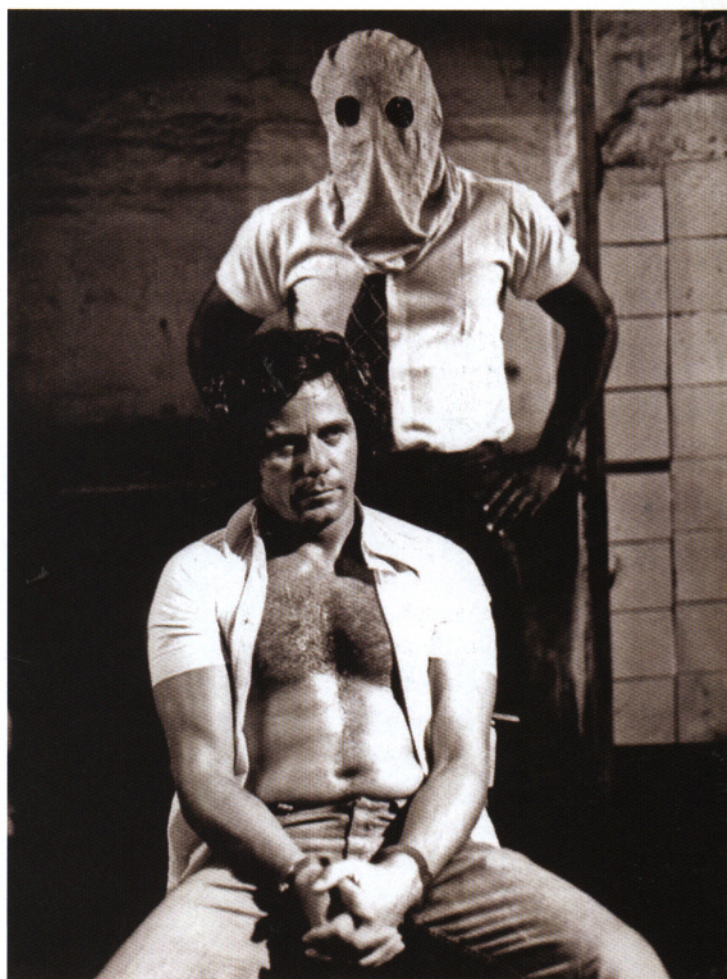


Roberto Carlos em ritmo de aventura

de trabalho. A partir de 1993, com a Lei do Audiovisual, o sistema de investimento a fundo perdido colocou em primeiro plano o “autor-captador” e jogou para escanteio a figura do “produtor”.

A trajetória de Roberto Farias evidencia, por um lado, um momento histórico do cinema brasileiro (1950-80), no qual filmar era efetivamente participar de um jogo de pressões que poderia ter como consequência, a médio ou a longo prazo, a alteração das regras instituídas pelo mercado.

Por outro lado, ela também sinaliza o quanto a atividade cinematográfica se encontra hoje engessada em mecanismos que se auto-alimentam mas não criam horizontes, promovendo filmes que existem independentes de uma real inserção no mercado ou de uma efetiva luta pela superação de seus limites.



ACERVO FUMARTE

Luís Alberto Rocha Melo é cineasta e pesquisador, doutorando pela UFF e redator da revista *Contracampo* (www.contracampo.com.br). Realizou, entre outros trabalhos, os documentários *Fernando Py* (1993) e *O galante rei da Boca* (2004), e o curta-metragem de ficção *Que cavação é essa?* (2008).