

FEBRE DE
CINEMA

BIÁFORA O FENÔMENO (I)

Deus não joga dados, mas a vida tem lances de sorte. Na minha, um deles foi ter tido a revelação do cinema pelo olhar de **Rubem Biáfora**. Lá pelos meados dos anos 1950, eu era um adolescente perdido no primeiro ano do curso científico do Colégio Paes Leme, em São Paulo. Numa aula em que não prestava atenção, vi nas mãos de um colega, cujo nome lembro até hoje, Reinaldo Júlio Andreucci, uma Seleções do Reader's Digest (os antigos se lembrarão de sua capa amarela) com um artigo sobre Orson Welles. Nos anos 1940, Orson era uma elebridade pop. Gênio prodígio casado com a mulher mais bonita do mundo, Rita Hayworth. Cresci ouvindo minha mãe dizer: "ele era tão bonito quando era magro". Ficara o registro. Curioso, pedi a revista emprestada e em seguida os dois adolescentes ficaram meses falando sobre cinema, no recreio e depois das aulas, em longas caminhadas. Eu aprendia famintamente. Reinaldo tinha um cunhado, Rubens ou José Rubens, que era da turma do Biáfora, com Walter Hugo Khouri e José Julius Spiewak. Tratava-se de uma seita, com forte e original visão de cinema e uma linguagem hermética. Biáfora, seu líder profético, Walter Hugo o discípulo dileto, Julius, o benjamin, mesmo com seu porte avolumado. Reinaldo me trazia o eco da palavra sagrada e me introduziu na periferia da turma.

Assim, por vias paralelas e transversas, fui sendo iniciado. Meu contato anterior com a cultura cinematográfica tinha sido a Revista de Cinema, do glorioso Centro de Estudos Cinematográficos, o CEC de BH. Mas os textos tinham uma seriedade mineira/europeia que ultrapassava minha incultura. A iniciação biáfórica teria um lado profundamente opositor à cultura culta de Cyro Siqueira, Jacques do Prado Brandão, Fritz Teixeira de Salles. Dava-se pelo *western*, pelo musical, pelo filme de gângster, para minha grande surpresa. Não imaginava que tais produtos, na época radicalmente de entretenimento, pudessem ser grande arte, considerada e levada a sério. Sobre tudo o *western*. Junto com noções sobre composição da imagem,





Marlene Dietrich em *Morocco*

valores de produção e ritmo dramático, tentava identificar o que era a direção, reconhecer estilos. A turma misturava nesta admiração pelo gênero tanto a figura maior de Raoul Wash, diretor consagrado, quanto a de Allan Dwan, seu imediato, à de obscuros diretores de seriados, como William Witney ou Ray Nazzarro. E eu passei a ver todos os *westerns* do mundo, no elegante Cinema Metro na Avenida São João, decorado em estilo maia, para as grandes produções, mas também nos programas duplos do Cinema Pedro II, no vale do Anhangabaú, e de um outro, mais modesto ainda, na Praça da Sé para os filmes “b”. Ou “z”. Quanto mais “poeira” a sala, maior a proeza cinematográfica. Posteriormente Biáfara reclamaria dos jovens do Cinema Novo não terem frequentado os cinemas de bairro, exceção feita a Walter Lima Jr., que ia aos “poeira”, ainda mais de Niterói. Havia maratonas com os 12 capítulos de um seriado sendo apresentados juntos, horas seguidas, para espectadores que iam dormir nas quilométricas sessões. E eu lá, sozinho, cumprindo o ritual com um fervor de recém-convertido, procurando descobrir que misterioso fator tornava um diretor melhor que outro. Às vezes não percebia as diferenças, mas aos poucos fui reconhecendo. Havia uma levada que eu não saberia descrever, mas que intuía. E, sobretudo, o prazer secreto da transgressão cultural de estar consumindo como cultura um produto bem popular, americano, sem nenhuma aura erudita, sem nenhuma classe. Anos depois virou moda, mas na época era esta a grande contribuição de Biáfara: libertar o cinema da crítica bem pensante, “intelectual” e “esquerdista”, como escrevia ele, abusando das aspas. Dois xingamentos. John Ford e Howard Hawks eram considerados bons, mas acadêmicos. Eram santos da devoção de um outro grande crítico carioca, Antonio Moniz Vianna, que tinha no Rio papel parecido ao que Biáfara exercia em São Paulo, mas este de maneira mais radical. Controlava absolutamente Flavio Tambellini, no Diário de São Paulo, e relativamente Almeida Salles, n’O Estado de S. Paulo. Culto, inteligente e sensível,

daquela geração que sabia grego, Almeida apreciava em Biáfara a capacidade de revelar-lhe, de repente, um diretor conhecido de poucos como Edgar Georg Ulmer, em sua pequena obra-prima *Madrugada da traição/The naked dawn* (1955). Culturalmente a proposta de Biáfara era anárquica, de ruptura, iconoclasta, uma visão autóctone, autossuficiente, libertária, que inventava suas próprias referências. De baixo para cima.

Cabe aqui uma primeira reflexão. A consciência do cinema enquanto meio expressivo provém dos anos 20 do século XX, quando surgem na França simultaneamente a crítica, a *avant garde* e o cineclubismo. O cinema alemão estava no auge, o soviético também e Fritz Lang e Murnau já eram grandes autores, enquanto Pudovkin e Eiseinstein instalavam, além da estética, uma filosofia da linguagem cinematográfica. Mas a França, por sua vocação para o exercício da razão e do método, ao contrário de russos e alemães, instalava os cânones que dariam ao cinema sua dignidade acadêmica, beletrista, criando as condições para que na década seguinte aparecessem as primeiras Histórias do Cinema. Biáfara, em um texto profundamente revelador de sua visão cinematográfica, publicado em 1967, no número 5 de Filme Cultura (viva a reedição fac-similada!), sobre *Ator e Personagem*, se refere às “elites críticas” que falam em qualidade artística, nível intelectual, e no talento e virtudes polêmicas dos realizadores, mas que procuram a catarse narcísica, a autoafirmação. Precocemente Biáfara denuncia o lado autoritário da crítica bem pensante – anunciava os prenúncios do perfeito idiota latino-americano – que na época, “se achando”, a partir de um enfoque predominantemente conteudista, filosófico, dignamente temático, aplicava-o ao cinema. Uma ótica que lhe era exterior e paradoxalmente vinha a se aproximar, segundo ele, do gosto primário do grande público pela trama simplesmente narrativa, que ela, crítica por definição, desprezava. Neste sentido, a contestação que Biáfara



Marilyn, Liz Taylor, Bardot e Dorleac

empreendeu desde 1941 ao pensamento oficial e bem comportado, encarnado pelo crítico B.J. Duarte, da Folha da Manhã, tem um caráter premonitório. Hoje – com todo o respeito – se aplicaria ao pós-estruturalismo generalizado e sistêmico daquilo que resguardado pela respeitabilidade da cátedra se intitula “a academia”. Exemplo claro é a evocação que Biáfara faz da recepção de *Citizen Kane* em São Paulo, quando a elite intelectual e grã-fina, para ficar no seu jargão, privada de suas referências intelectuais europeias por conta da II Guerra Mundial, ficou confusa e estarecida diante da irrupção do filme. Diria mais tarde, “ninguém sabia reconhecer na hora um valor...”, enquanto era chamado *coca-cola* por gostar de cinema americano. A moda, na São Paulo dos anos 1940, era Paris.

Ainda no mesmo texto *Ator e Personagem*, sintomático do pensamento biafórico, resume a questão das relações entre ambos dizendo que o ator o “representa”, “encarna”, “vive”, “pode ser” ou simplesmente “é” o personagem. Considerava Ronald Reagan um grande ator e Marlon Brando maneirista, um “fricoteiro”. A relação de Biáfara com a interpretação, com os intérpretes, as *personas*, era curiosamente distinguida daquela meramente física dos “tipos”, as pessoas. E é estruturante de sua visão do cinema. Contaminado pela febre do cinema, ou como ele mesmo chegaria a dizer posteriormente, pela loucura sagrada do cinema, esta revelação se dá aos nove anos de idade, contemplando a sensualidade ambígua de Marlene Dietrich em *Morocco* (1931). Os cinéfilos devem se lembrar do *cross dressing* da diva no filme e da oferta atrevida e galante de uma rosa a uma desavisada espectadora de sua *performance* como cantora. Era bissexual na vida real. E se lembrarão também dos figurinos esplendorosamente fetichistas – plumas, peles e sedas – que lhe impunha seu criador Joseph Von Sternberg e que Biáfara vai evocar quando o encontra pessoalmente, décadas depois, no jardim japonês da cobertura de Walter Hugo Khouri, que o

chama intimamente de Joe. Dá para imaginar o impacto num pré-púbere Biáfara, morador do modesto bairro da Casaverde, daquela perversão voyeurística que assola os fãs, qualquer que seja seu gênero. E que será completada pela visão de outro grande mito da época, o maior de todos, Greta Garbo, o Rosto. Beleza perfeita, transcendente, divina, inatingível, serena, romântica e trágica, mas distante, quase fria, vai desde então impressionar o canhestro Biáfara, que mais tarde tachará a retirada da atriz (“*I want to be alone*”), em 1942, de imperdoável. Para ele, soava como uma rejeição pessoal. Só os fiéis entenderão o alcance. A caudalosa – e raivosa – polêmica de Biáfara com os não intérpretes, as pessoas comuns do neorrealismo ou do cinema mudo soviético, a valorização destes movimentos com sua mística popular, por razões mais ideológicas que cinematográficas, estabelecendo prejulgamentos incondicionais, permanecerá como uma obsessão por toda a sua vida. Deve ter sua origem na ameaça a essa visão paradisíaca da mulher, irmã, deusa e amante, enraizada na infância, em que tudo é mito que o real questiona. A febre de cinema tem a ver com Mãe, Morte e Masturbação. Útero escuro, detenção do Tempo, fantasia que simula posse e dá prazer real. Para maiores detalhes, consulte-se Georges Bataille sobre a associação Morte e Erotismo. Bem como Hans Baldung Grien, com seus macabros esqueletos enlaçando esplendidas jovens, virgens, louras e nuas. Eros e Thanatos, como explicava Freud.

A descoberta do cinema de gênero americano e da política dos autores que os Cahiers du Cinéma vão empreender no final dos anos 1950 já estava toda mapeada por Biáfara, nos anos 1930 e 40, da mesma forma que o cinema japonês. Ao mesmo tempo em que ele sempre se declarou um inimigo da autoralidade (e nisso se revela completamente atualizado), sua capacidade de reconhecer dentro da produção industrial do cinema americano da época de ouro – 1920 a 1950 – características estilísticas e de visão de mundo, em diretores que trabalhavam em um

processo coletivo de produção como o dos grandes estúdios hollywoodianos, lhe dá o mérito de achar o cinema onde sua presença era insuspeita graças a preconceitos anti-industrialistas. Os verdadeiros filmes de cinema a que aludia Rogério Sganzerla nos letreiros d'O *bandido*. O estúdio não é o terreno inimigo, é o *locus* privilegiado onde o real devendo forçosamente ser recriado tornará a expressão condição *sine qua non*. Como no expressionismo pictórico será a falsidade dos exteriores feitos em estúdio que forçará uma reinterpretação do real. Como quando os *Cahiers* descobriram a *action physique*, o sentido alegórico, metafísico, do deslocamento dos atores dentro do plano (a *mise-en-scène*) ou que o humanismo do simples passar o polegar pelo seu lábio inferior de Dean Martin em *Rio Bravo* valia toda a obra de Sartre. O artifício é melhor que o real. Paradoxalmente isto se contrapõe ao elogio que Biáfara faz da concretude da interpretação em oposição à consciência da representação que ele tipifica em Marlon Brando, incluindo-o dentro da categoria de atores exibicionistas, junto com Toshiro Mifune ou Kirk Douglas. Este culto da espontaneidade e da corporalidade do personagem vai constituir um ideal de interpretação cinematográfica propriamente dita, inteiramente despido de convenções. Exemplo disto é a sua capacidade de identificar em estrelas como Elizabeth Taylor, Esther Williams, Cyd Charisse, Brigitte Bardot, Françoise Dorléac, Marilyn Monroe, grandes atrizes. Liberdade e coragem estética surpreendentes, ruptura real de paradigmas. Como em tudo que diz respeito ao cinema propriamente dito, o "cinemático" que usava em oposição ao reles "cinematográfico", é estimulante verificar até que ponto ele estava certo.

Por outro lado a visão dos intérpretes masculinos é *sui generis*. A partir da admiração por Emil Jannings – à qual não é estranha uma germanófila devoção ao expressionismo, levado por ele a categorização sistemática de qualidade e surpreendentemente aplicável à série de musicais da Metro produzidos por Arthur Freed, nos anos 40 do século XX, principalmente *O pirata/The pirate* (1947) – Biáfara desenvolveu uma predileção por atores com ligeira tendência ao sobrepeso porque tinham, no seu próprio jargão, uma cara "batuta". Raymond Burr, Edmond O'Brien, Ake Gronberg e suas descobertas brasileiras Pedro Paulo Hatheyer e sobretudo Sergio Hingst, os via trágicos e mais uma vez "expressionistas". O galã Mário Sergio, embora mais esguio, e Luigi Pichi, com a





cara de vilão que vai exibir em *Estranho encontro* (1958), também entravam nessa turma. Biáfora levava também em conta a aparência física e o processo de envelhecimento dos intérpretes. Mantinha um controle imaginário desta condição e tinha para descrevê-la um jargão usado pela seita e aplicado aos atores e atrizes, o neologismo “peticionar”, que cruelmente significava entrar em “petição de miséria”. Mas também era capaz de considerar Stan Laurel e Oliver Hardy, o Gordo e o Magro, “dois abençoados e insuperáveis intérpretes, com muitas obras-primas, muitos momentos de exceção”. E o filme deles *Filhos do deserto*, “um clássico indiscutível do cinema”.

Fisicamente Biáfora era bastante feio. Baixo, um ligeiro estrabismo divergente (o pior de todos), lábios finos, olhos escuros de grossas lentes corretivas de uma miopia radical. Falava baixo, rápido, com a boca fechada. Ria para dentro. Frequentemente entrava em estado de exaltação e no canto dos lábios se acumulava aquela secreção branca característica da boca seca de oradores veementes. Era aí que riam dele e o chamavam de louco. Vestia-se com modéstia, não sobravam recursos. A propósito, cabe uma citação biográfica, referida por ele na entrevista final do livro da coleção Aplauso, *Biáfora a Coragem de Ser*, organizado por Carlos Motta, seu discípulo de segunda geração juntamente com Alfredo Sternheim, em 2006. Existiam as famosas fichas do Biáfora, feitas a mão, com lápis preto, azul e vermelho, que cobriam praticamente todos os lançamentos havidos na cidade de São Paulo, desde 1931, tendo ele nascido em 1922. Serviam para que elaborasse sua sessão Indicações da Semana, publicada aos domingos, que cobria exaustivamente o retrospecto histórico da exibição em São Paulo. Conta ele: “Eu era muito pobre e anotava as minhas observações num papel de pão. Quando eu pegava o jornal, fui fazendo um arquivo com os filmes de lançamento, pois sempre achei e continuo achando que se você tem estatísticas na mão, e dados, você aprende certas coisas.” Começava a julgar um filme pelos anúncios, sustentando que já era possível ir sentindo o clima. Falava mal em público e escrevia de maneira confusa. O que permitia ao copidesque do jornal meter a mão em seu texto. Nada o abalava, tinha a consciência de que no cinema, que conhecia mais que todos, percebia o sublime. Tocava ao piano o tema musical de *O morro dos ventos uivantes/Wuthering heights*, seu filme preferido, que havia visto 51 vezes. (continua)

Gustavo Dahl gustavo.dahl@filmeicultura.org.br