

O CAÇULA DO BARULHO

RICCARDO FREDA NO BRASIL

Em setembro de 1948 desembarcou no Rio de Janeiro uma equipe cinematográfica italiana. Seria apenas uma efeméride como tantas outras, não fosse o filme *Guarany* baseado na vida de Carlos Gomes, e seu diretor, Riccardo Freda, um expoente do cinema de gênero. Em quatro meses e meio, ele dirigiu dois longas-metragens e repassou aos brasileiros conhecimentos técnicos que muito ajudaram a indústria carioca de filmes. Os admiradores desse cineasta, hoje um *cult* para a crítica francesa, chamam esse período de “parênteses sul-americano” ou “intervalo brasileiro”. O segundo longa que realizou aqui, *O caçula do barulho*, foi uma produção da Atlântida, em português. É apenas regular, mas teve sua importância, como veremos.

Riccardo Freda foi um mestre do cinema de aventuras, e sua própria biografia merece um folhetim. Nascido em 1909 em Alexandria numa família muito rica de origem napolitana, regressou adolescente para a Itália onde se tornou crítico de arte e depois escultor. Entrou no cinema em 1932, aos 23 anos. Por uma década ocupou as funções de editor, argumentista, roteirista (parceiro de Monicelli e Steno) e produtor-executivo. Em 1942, quase por acaso, dirigiu *Don Cesare di Bazan*, um capa-e-espada que alcançou grande sucesso. Aderiu às tropas americanas de libertação, largando dois filmes inacabados, só estreados anos depois. Retoma a carreira depois da guerra. *O águia negra*, refilmagem de Rodolfo Valentino, e *Os miseráveis*, adaptação em duas partes do romance de Victor Hugo, voltaram a encher as salas. Dirigia *a la americana*, como se dizia na época, sem diálogos literários ou tempos mortos, mas com uma iluminação muito cuidada e uso dramático da trilha sonora. Seus cineastas favoritos eram Griffith, Murnau, John Ford e Fritz Lang. Filmava rápido, fazendo milagres com baixo orçamento. Muitos o consideram o salvador da indústria italiana de cinema, pois os filmes neorrealistas, louvados pela crítica, foram grandes fracassos financeiros. Foi um crítico ferino desse movimento. Nessa condição chegou ao Brasil. Não era aventureiro ou amador.

FEBRE DE
CINEMA

OUTRO OLHAR



Guarany é uma produção Universália, criada pelo Banco da Sicília e o Vaticano para lavar dinheiro. Segundo *Riccardo Freda, un pirate a la caméra* (Eric Poindron, Institut Lumière/Actes Sud, 1994), nossa principal fonte, o cineasta exigiu um salário astronômico e externas no Rio, o que foi aceito, para surpresa sua. Tinha também interesses pessoais. A guerra destruíra seu casamento com uma intelectual milanese, e estava novamente apaixonado. Ela era Gianna Maria Canale, 16 anos mais nova, morena de olhos verdes, que no ano anterior quase fora eleita Miss Itália, perdendo apenas para Lucia Bosé e vencendo Gina Lollobrigida e Eleonora Rossi-Drago. Era belíssima e Freda sonha transformá-la numa diva. Esse foi o segundo dos 11 longas que farão juntos (o primeiro estava finalizando em Roma). No Brasil, livres da tutela moralista dos *paparazzi*, instalaram-se numa mansão em Ipanema. No sítio *lmbd*, sem citar a fonte, há uma informação de que os dois teriam se casado no Rio. É possível, já que na Itália não havia divórcio, mas não há prova concreta do fato. Na equipe veio ainda o fotógrafo Ugo Lombardi (pai da Bruna), que por aqui ficou, e o português Antonio Villar, o protagonista. As filmagens aconteceram no Largo do Boticário, com figurinos “desviados” da produção americana *La maja desnuda*, rodada na Espanha por Henry Koster. É um filme raro, e, segundo a crítica europeia, “um bom melodrama de época”.

O caçula do barulho é bem diferente. Foi o primeiro dos três filmes que Freda deveria dirigir para a Atlântida, nesse mesmo ano de 1948 comprada pelo exibidor Luiz Severiano Ribeiro, de olho nas leis de exibição obrigatória. Talvez não por coincidência a empresa investiu em outros técnicos estrangeiros (Edmond Bernoudy, assistente de Hitchcock em *Rebeca*, contratado para dirigir *Terra violenta* também em 1948) e coproduções (*Vendaval maravilhoso*, a biografia de Castro Alves pelo diretor português Leitão de Barros, no ano seguinte). Todas fracassaram na bilheteria, desviando a produção rumo à chanchada carnavalesca.

O roteiro de *Caçula*, segundo o cineasta, foi baseado em *Ecco i nostri*, “uma comédia dramática sem pretensão (...) que tinha visto criança no tempo do cinema mudo e foi divertido fazer uma versão brasileira”. Trata de uma família de sete irmãos, cujo caçula, protegido da mamãe, não trabalha e sempre se mete em confusão, sendo salvo pelos outros. Até que um dia eles resolvem não ajudar mais. Uma trama policial sobre escravas brancas faz o fundo de mistério. Nem todos gostaram. Ugo Lombardi diz que Freda “ignorou a realidade brasileira”. Anselmo Duarte, o ator principal, que o roteiro “foi feito em cima da perna” e que “o Alinor Azevedo disse ao Freda que a história era uma merda”. Alinor foi encarregado pela Atlântida de fazer os diálogos e introduzir intervenções cômicas, a cargo do personagem interpretado por Oscarito. Devem ser creditadas a ele as piadinhas étnicas referentes à criada negra da heroína? No ano seguinte, no entanto, vai escrever *Também somos irmãos*, dirigido por José Carlos Burle na própria Atlântida, um melodramático, porém sincero, libelo contra o racismo.

Visto hoje em dia, *O caçula do barulho* mantém essa característica híbrida. A trama *noir* das escravas brancas é interessante e concentra as melhores cenas. Um bando de jovens estrangeiras chega da Europa arruinada para trabalhar no teatro. Desfazem as malas, alegres de começar nova vida. Súbito, surge Gianna Maria Canale, que revela que serão escravas brancas, como ela. Mais tarde, o faxineiro do teatro será assassinado por saber demais. Como vemos, estamos longe da comédia. Outro momento tipicamente Freda é quando os bandidos aprisionam Anselmo. Gianna escapa e pede socorro aos irmãos dele, que recusam. Ela, então, sempre muito bem-vestida, implora a eles, homens fortes e seminus, que salvem o irmão caçula. Os enquadramentos da bela suplicante entre os machos, tremendo arquétipo, é um traço de autor, que Freda desenvolverá nos anos seguintes em filmes históricos e mitológicos. Ela vence, é claro. Há um



raro número cantado da atriz no enorme palco do teatro Recreio, pouco imaginativo e paradão. Aqui o som está péssimo e não dá para entender uma só palavra. Mas na coxia temos bons diálogos com Grande Otelo e com o vilão (Luiz Tito). As cenas da família, típicas da comédia de costumes, poderiam ser mais bem desenvolvidas fossem os irmãos atores e não profissionais da luta livre. Tudo isso, uns 80%, podemos creditar ao diretor italiano. O restante, imposto pelo produtor, é chanchada pura. Essa mistura da trama policial com as peripécias dos comediantes vai ser aproveitada por Alinor um ano depois em *Carnaval no fogo*, de Watson Macedo, e virar por uma década a fórmula milionária da chanchada carioca.

Há uma anedota, narrada por Anselmo Duarte, com evidente exagero. Célebre por suas conquistas, ele estava de olho na Gianna, mas o Freda percebeu e adiou até o último momento a cena do beijo final. “Começou a ação: dei um *baccio* na *miss* e não parei de beijar enquanto não ouvi o corta, embora a câmera estivesse longe. E eu beijando, beijando. Já não tinha boca para beijar, fiquei todo vermelho. E a *miss* também aproveitou porque ela era jovem e estava cheia do Freda, que era cinquentão. Foi um vulcão. Língua pra cá, língua pra lá, acabamos deitando na cama. Quando terminou o rabo de dez metros, o diretor gritou corta. Foi aí que olhou pra trás e me viu levantando da cama tonto, vesgo, com a cara toda borrada de batom. Me deu um esculacho levantando a voz: ‘Sr. Duarte, o senhor jamais poderá fazer um filme na Europa. O senhor não é um profissional, porque profissional beija falso. Tudo no cinema é interpretação.’”

Com mais de dez anos de Cinecittá, Freda é reconhecido como alguém que deu contribuições para o aprimoramento técnico do cinema brasileiro. Uma delas foi o modo de filmar uma briga corporal entre dois ou mais homens, sincronizando enquadramentos, planos, contraplanos, montagem e trilha sonora. Realmente, feita uma comparação entre a produção anterior a 1948 e a que veio depois,

isso é bem evidente. “Os filmes que eu fiz no Brasil não têm grande valor, mas eu contribuí para o desenvolvimento do cinema brasileiro: ensinei dublagem ao engenheiro de som, a pós-sincronização, a sonoplastia e o sentido da música no cinema”, declarou.

Filmado em três semanas com orçamento acima da média, *O caçula do barulho* estreou na prestigiosa sessão de *réveillon* do cinema São Luiz, no Rio de Janeiro, entrando em cartaz no primeiro dia de 1949, num ótimo circuito. A crítica dividiu-se entre irascível e paternalista. “Riccardo Freda, o diretor, revela um desconhecimento quase total dos princípios mais mezinheiros da cinematografia. Sua sintaxe é defeituosa, seu mau gosto patente. (...) O filme não tem nexos, é uma coisa estapafúrdia, infamérrima (...) uma droga.” (Moniz Vianna, *O Correio da Manhã*, 06/01/1949). “Riccardo Freda deixou-se seduzir pela improvisação que domina o ambiente do cinema brasileiro e está pagando o seu tributo. (...) Muito embora o que o filme possui de mais efetivo seja exatamente a direção. O que mais prejudica é o fato de ter prevalecido a presença de Oscarito num simples personagem episódico promovido a astro principal. (...) A direção de Freda faz-se valer da boa continuidade da ação, no sentimento cinematográfico de todas as cenas, nos enquadramentos (...) Obra apreciável, num espetáculo acima do comum em filmes nacionais” (Fred Lee, *O Globo*, 06.01.1949). Em *Scena Muda*, Van Jaffa, na coluna *Cinema nacional acima do bem e do mal* reclama da “história demasiado ingênua”, mas Leon Eliachar em *Onde está o cinema nacional?* afirma que “apesar do seu comercialismo, alguns progressos se fizeram notar como fotografia, som, partitura, continuidade”. Para um anônimo da mesma revista, “a história é banal, inexpressiva. Mas a técnica está bem interessante. Nesse ponto pode dizer-se que o filme foi o melhor que se realizou no Brasil.” *Caçula* rendeu bom dinheiro, reprisado periodicamente por mais de uma década no interior do país. Há cópia, contratipo e master na Cinemateca Brasileira. No entanto não foi localizado o cartaz, e há apenas um único *still*.



As relações com a Atlântida pareciam ir muito bem. Freda foi cotado para substituir o americano Bernoudy quando este foi expulso de *Terra violenta* por incompetência. Recusou, e o filme acabou “salvo” pelo montador Paulo Machado. Seu segundo projeto seria *Anita Garibaldi*, fato divulgado na imprensa no início de 1949. Súbito, em fevereiro, volta para a Itália, abandonando tudo. Isso é atribuído a Gianna Maria Canale, que teria aproveitado o estouro na Itália de *Il cavaliere misterioso* (o filme que tinham deixado inédito) para forçá-lo a embarcar, sob ameaça de suicídio. Uma brilhante carreira os aguardava na Europa. Mas ele revela um motivo bem mais concreto. “Tentei mesmo criar uma Sociedade de Autores. Redigi os estatutos com os técnicos brasileiros. (...) Mas reclamar dinheiro no Brasil pode ser perigoso. (...) No dia seguinte dois fiscais nomeados pela Sociedade dos Autores foram a um cinema do Rio para ver as receitas e definir as percentagens (...) Na saída o proprietário os esperava com um porrete na mão (...) Não ganhei um centavo e não ousei mais reclamar.”

Os cinemas onde o filme passou eram do circuito Severiano Ribeiro, também produtor. O mesmo para o qual Watson Macedo vai dirigir cinco longas e ser pago apenas como montador. O mesmo que ganhou fortunas com *Oscarito* e um dia o despediu sem dar explicações. Assim era a Atlântida.

João Carlos Rodrigues jcrodrigues@filmeicultura.org.br

Gianna Maria Canale