

BIÁFORA

O FENÔMENO (II)

A história da cinefilia brasileira, ao contrário da francesa, que acaba de ganhar um tratado, não desperta grande interesse nem nos jovens nem na academia. Tanto pior. Não se compreenderá o cinema no Brasil sem ela. Nada de novo. Tentem achar nas bibliotecas exemplares passados das revistas de cinema publicadas aqui... ou mesmo vestígios da crítica mais recente na internet.

Pois bem, nesta história que ainda depende muito de depoimentos pessoais, há um momento épico que é o duelo entre Rubem Biáfora e Paulo Emilio Salles Gomes, no segundo Clube de Cinema de São Paulo, em 1946. O primeiro, fundado por nada menos que P.E., Antonio Candido de Mello e Souza e Décio de Almeida Prado, surgiu em 1941 na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Atentem aos sobrenomes. A Universidade de São Paulo, fundada na década anterior pelo governador Armando Salles de Oliveira, tinha como objetivo explícito qualificar a jovem elite paulista pelo contato com a civilização europeia. Para a Filosofia vieram nada menos que os jovens Claude Levy-Strauss e Fernand Braudel. Roger Bastide era uma estrela menor. Depois viria Ungaretti, autor do genial poema curto, que diz simplesmente: *M'illumino d'imenso*. As aulas eram dadas em francês. Rapidamente os bons rapazes foram identificados pelo Estado Novo e o cineclubes foi fechado. Em 46, depois de sua segunda estada em Paris, P.E. volta, e com a cumplicidade de Caio Scheiby, abre o segundo Clube de Cinema, origem da Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que, por sua vez, iria virar a Cinemateca Brasileira. E de repente aparece o jovem Biáfora, vinte e poucos anos, que sabia tudo do cinema americano dos anos 30 e 40. Aos doze anos de idade já recolhia todas as fichas técnicas e informações sobre os lançamentos, que começaram a ser registradas em papel de pão, porque a família era muito pobre, do modesto bairro da Casaverde, conforme ele cita em sua entrevista autobiográfica, no final da coletânea de suas críticas, organizadas por Carlos M. Motta, *Acoragem de ser*,



coleção Aplauso, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, disponível na internet. Décadas depois as míticas fichas do Biáfora seriam usadas na sua seção Indicações da Semana, n'O Estadão.

De um lado P.E., alto, belíssima estampa, elegante, ternos de alfaiate, boa família de Sorocaba, formado em filosofia na famosa Filosofia, vindo de Paris, já tendo feito a revista Clima, chamado de "chato-boy" por Oswald de Andrade, num evidente acesso de ciúmes. Grande orador, voz de barítono, intelectual com o brilho e inteligência que fariam dele, nos próximos trinta anos, o que foi. E Rubem Biáfora,

seu antípoda. Baixo, extração humilde, ternos prontos das Casas Garbo, confuso no discurso, mas com um conhecimento e paixão pelo cinema únicos, instruídos por um olho privilegiado, imensa curiosidade e uma memória formidável. Gostava de ir contra a corrente e desarrumar o arrumado, não se deixava impressionar por reputações já feitas, consagrações unânimes. Não gostava de Chaplin (que horror!) e sim de Buster Keaton. Uma aproximação absolutamente sensorial do cinema, iniciada na infância pelo exercício de um confesso *voyeurismo* fetichista das grandes estrelas hollywoodianas dos anos 1930. Deusas inacessíveis, feitas de luz. Ou então semideusas, quase humanas, profanas por conta de uma disponibilidade fantasiada, promíscua, pela massa de fãs de qualquer gênero. Transidos de desejo, abrigados na penumbra anônima das salas escuras. Algo como o esplendor físico dos deuses e heróis retratados em mármore pela estatuária helênica, de brilho opaco e tato suave, como a pele. Esta aproximação, por assim dizer, corpórea, fez com que Biáfara fosse imediatamente sensível e atento aos aspectos visuais do cinema, como a tipologia dos intérpretes, a fotografia, os figurinos, a cenografia. E também à música, aos sons, ao uso da voz. Uma visão formal do cinema, não verbal, autodidata, extrauniversitária, inculta, poética, trágica e panteísta, autônoma, por ele mesmo subvalorizada quando a restringia meramente a “aspectos técnico-artísticos” e “valores de produção”. Mas que por outro lado se caracterizava pela visão do papel criativo do produtor. Adorava Erich Pommer, Arthur Freed, Val Lewton, Jerry Wald e detestava Michael Powell e Dore Schary. Contrapunha-se à visão “sociológica” de Paulo Emilio, formada, sobretudo, pelo cinema francês de antes da guerra, sempre testemunha consciente de seu momento histórico. O contrário do americano, pretendo entretenimento.

O historiador Boris Fausto, que estava lá em 1946, frequentador do cineclub e testemunha dos debates e embates, depondo sobre o tema, fala da complementaridade das visões e da excepcional oportunidade de aprender com Paulo Emilio o alcance dos filmes como fenômeno social e com Biáfara a dar atenção aos aspectos de linguagem e estilo, estéticos, cênicos, que faziam a excelência dos filmes americanos da época. O próprio Paulo Emilio,

reconhecendo esta dualidade, diria mais tarde que só André Bazin, o cara da crítica cinematográfica do século XX, conseguia superá-la e conciliar os dois. Já Biáfara literalmente espumava de raiva quando se referia à crítica franco-italiana, esquerdista, intelectual e grã-fina, vendida ao realismo do cinema soviético e posteriormente ao movimento neorrealista. Inimigos do *glamour* e dos valores do Olimpo hollywoodiano ou da densidade expressionista germânica, aos quais contrapunham a cara nua do povo. Identificava nesta crítica dominante o reconhecimento prévio e incondicional, o espírito de igreja sistematicamente repercutido pela imprensa “politizada”. Como diria mais tarde dos filmes do Cinema Novo, prevalecimento dos fatos da vida sobre a beleza da forma e a harmonia dos valores. Ele e sua turma prefeririam os estilistas, o Joaquim Pedro de *O padre e a moça*, o Ruy Guerra de *Os cafajestes*, o Paulo Cesar Saraceni de *Porto das Caixas*, à soltura do Glauber de *Barravento* ou Cacá Diegues em *Ganga Zumba*.

Se Paulo Emilio era um deus, Biáfara era um demônio. E gostava de sê-lo. “Remar contra a maré, ir contra o preestabelecido”, segundo Carlos M. Motta, no livro já citado. Paga um preço até hoje, queimando no fogo do inferno da falta de reconhecimento e do desinteresse. Num país conservador, numa cultura conformada, numa crítica convencional, não estará sozinho nem em má companhia.

A relação de Biáfara com a coreografia e a dança pode servir de exemplo. Na década de 1930, em Hollywood, Busby Berkeley era consagrado como coreógrafo e diretor. Suas imagens de pernas femininas multiplicadas *ad infinitum*,



Buster Keaton



Footlight parade / Belezas em revista

assim como as bananas e morangos do número *The lady in the tutti frutti hat*, com Carmem Miranda em *Entre a loura e a morena* (1943) são inesquecíveis. Comentário de Biáfara nas Indicações, sobre o filme-antologia *O esplendor de Hollywood/Hooray for Hollywood* (1976) “O maior beneficiado é Busby Berkeley, o famoso coreógrafo das *girls* semidespidas em *shows* simétricos, que eram muito mais caleidoscópios, efeitos de câmera do que dança pura. Isto só viria a ocorrer mesmo na revolução neoexpressionista, nos musicais coloridos de Arthur Freed na Metro.” Na época dos musicais de Busby, antes desta série, Biáfara preferia Fred Astaire e Ginger Rogers “a combinação perfeita, a dupla inimitável de dançarinos” coreografada por Hermes Pan. Quando os Cahiers du Cinéma vão descobrir, no início dos 1960, em *Ziegfeld Follies*, o número de Judy Garland e os repórteres, filmado por seu marido Vincente Minelli em um plano só, em tons de roxo e cor de abóbora, chovem no molhado. Biáfara já sabia desde sempre que a coreografia cinematográfica tem que combinar os movimentos dos bailarinos com aqueles da câmera, no caso montada na famosa grua de trinta metros da M.G.M. É isto que ele reconhece, por oposição às imagens barrocas, mas chapadas, bidimensionais, de Busby Berkeley, que hoje pareceriam replicadas em computador. Sem deixarem de ser sublimes, mas caindo mais para um visual de arabescos figurativos que da força da dança moderna americana, grande contribuição ao século XX. E também era capaz de revelar os méritos de Gower Champion, da dupla com Marge, inspirado bailarino mas subestimado coreógrafo, que em *Jupiter's darling/A favorita de Jupiter* (1955) faz com a parceira um balé inesquecível, filmado em longos *travellings*, saltando entre as barracas de um mercado de rua na Roma Antiga. E que também bota no mesmo filme, elefantes cor-de-rosa contracenando com Esther Williams. Biáfara vai identificar também a grande diferença dramaturgica entre os musicais dos anos 1930 e os dos 1940. Enquanto os primeiros, influenciados pela estrutura dramática das operetas com Nelson Eddy e Jeanette Mac Donald, paravam a ação para entrar o número musical – donde tantos exemplos em que o pretexto do filme é a montagem de um *show* na Broadway ou alhures – os musicais da Metro incorporavam os números à ação, sem interrompê-la para a canção ou para a dança. Criavam uma nova convenção narrativa na qual o espectador entrava como se a vida pudesse ser falada, cantada e dançada o tempo todo.

Lembro perfeitamente do dia em 1958, no *hall* entre o auditório e o barzinho do MAM, quando lendo uma enquete feita pela Fimoteca, com as listas dos melhores dez filmes de todos os tempos afixadas na parede, a de Biáfara incluía *The pirate / O pirata* (1947), de Vincente Minelli, Gene Kelly protagonizando. Aos vinte anos, recebi um tapa na cara da minha caretice jovem e bem pensante: um musical da Metro podia ser o melhor filme do mundo! Mais tarde o Tigre, como o chamava Khouri, relembraria de seu gosto e familiaridade com as bailarinas clássicas do cinema: preferia Tamara Toumanova a Moira Shearer. E o flamenco de José Greco e José Limon. Tudo isto vindo lá de trás, lá de longe, de uma visão juvenil, solitária, formada nos “poeiras” da Casaverde e do velho Centro. Praça da Sé, Vale do Anhangabaú, Largo Paissandu, Rua da Consolação. Sem nunca ter saído de São Paulo nem ido a Paris, Biáfara era um cosmopolita. A volta ao mundo percorrida nas telas em mais de oitenta dias, confirmando o que se sabe desde Lumière e Méliès: o cinema é viajante.

Outro exemplo. Jean Pierre Melville, cineasta francês autor de filmes de gângster que por ser fora de esquadro, como Jean Cocteau, Georges Franju, Alexandre Astruc, Jacques Becker e Agnès Varda, foi poupado da *tsunami* iconoclástica com que os jovens turcos dos Cahiers (Chabrol, Godard, Truffaut, Rohmer, Domarchi, Moullet) arrasaram o “cinéma de papa” das glórias do entreguerras, Duvivier, Carné, Autant-Lara, René Clair, para abrir espaço para a *Nouvelle Vague*. Um dia numa entrevista lhe perguntaram quais eram seus diretores preferidos. Desfilou de memória os nomes de uns cento e vinte do cinema americano, onde pela primeira vez reconheci vários que já haviam sido achados por Biáfara. Pensei que malucos de cinema havia pelo mundo inteiro e que nós no Brasil tínhamos o nosso, o melhor, de primeira.

Biáfara inventava diretores. Alguns como Joseph H. Lewis ou Douglas Sirk, que Fassbinder considerava seu mestre, seriam redescobertos na onda dos Cahiers, no final dos 1950. Outros permanecem obscuros até hoje. Lesley Selander e Ray Nazarro eram considerados grandes diretores de *westerns* classe B. William Witney trabalhava em seriados mais humildes. Robert Gordon era transparente, no estilo dos grandes intimistas dos anos 1930, Edmund



Goulding, Clarence Brown, Leo Mac Carey, mas em obscuros filmes de guerra baratos, passados em submarinos. Ao qual Biáfara aproximava outros “injustiçados” como Alfred Newman e Sidney Salcoff. Hugo Haas, ator e diretor checo, com filmes de crimes, herdou a paixão de Biáfara pelo cinema de onde viera Gustav Machaty, de *Extasy* (1933), apogeu do panteísmo, primeiro nu frontal do cinema, com a belíssima Heddy Lamar adolescente. O olho e o faro de Biáfara identificavam pelo estilo os diretores nascidos na Europa Central e emigrados para Hollywood, como o húngaro Charles Vidor. Quase germânicos, já eram vistos com uma expectativa positiva. Mas, seguramente, o exemplo mais extremado é Frank Wisbar. Na já referida lista dos dez melhores, ele incluiu *Fronteiras da ambição / The prairie* (1948). Era um *western* de produção barata, baseado num livro de James Fenimore Cooper, sobre uma família que se muda para a Louisiana, quando ela está sendo comprada pelos Estados Unidos, no século XIX. Um filme de colonização. Nunca o vi citado, nem a seu diretor, mas consta dos livros de referência e da Wikipedia. Existe.



Porto das Caixas

Biáfora se delongava em elogiá-lo. Descrevia um plano no qual na frente havia um laço de força esperando um condenado, e no fundo, dentro dele, uma Bíblia com suas folhas sendo viradas pelo vento. No mínimo, curioso. Talvez trágico. O diretor era alemão, logo expressionista. Diz a mitologia biafórica que era um filme Z, feito em uma semana. Foi relançado um ano depois de sua estreia, com um corte de vinte minutos feito pelo estúdio, sinalização de fracasso no lançamento. No entanto, para Biáfora, era o maior *western* de todos os tempos.

Ele nunca se recuperou da decadência industrial de Hollywood. E da visão de mundo e dos valores éticos que estavam por trás dos filmes, que eram seus e se foram com ela. Paradoxalmente, a partir dos anos 1960, viu acesa a chama “cinemática” em autores como Resnais, Antonioni, Rosi, Werner Herzog, Carlos Saura, Marco Ferreri. Sem falar em Bergman, que descoberto em 1952, com *Juventude*, no Festival de Punta del’Este, teve *Noites de circo/Giklarnas afton* exibido no Festival de Cinema de São Paulo, 1954, criando uma nova devoção em Biáfora e Khouri. Forte.



Haveria ainda muito a dizer de Rubem Biáfora. Seu lado escuro, idiossincrático, paranoico, seu antiesquerdismo radical, a rivalidade persistente com Paulo Emilio e sua Cinemateca Brasileira, o anticinemanovismo, que chegou à beira da delação pública durante a ditadura, sua paulistice provincianamente anticarioca, seu desencanto com o progresso e a modernidade (detestava os Beatles). E também de sua carreira como diretor bissexto (*Ravina, O quarto, A casa das tentações*) que se queixava de ter tido uma má relação com os atores (Eliane Lage, Sergio Hingst, Elizabeth Gasper). Logo ele. Ver sua relação com a política, a visão da esquerda como uma utopia inatingível, seu lado místico. Uma vez, andando juntos pelo Centro, início da noite, falamos de Deus. Eu disse que se ele existisse seria inconcebível pelo homem. Falamos de imanência e transcendência, eu menino, ele homem feito, o protótipo do gênio incompreendido. Capaz de dizer em sua última entrevista, citando Einstein e o eterno ciclo de criação e destruição do Universo: “quantas vezes a Terra e os planetas já se fizeram e se desmancharam... e se tornaram a fazer. E as pessoas pensam na eternidade... Não tem eternidade”. Mas tem. André Gatti me contou que certa vez, ao se referirem a meu nome diante dele, laconicamente comentou: “Minha cria”. Tive na hora uma ponta de orgulho. Afinal, sua eternidade é estar aqui, mantendo-se vivo.



Em cima, *Barravento*; embaixo, *O padre e a moça*.