trouxe o acoplamento da co-produção com a aberração anatômica que já o corrói, se consume e o consuma. E deixa morrer. Jean Rouch me explicou em Santa Margarita que a única maneira de fazer bons filmes é se convencer de uma vez por todas que o cinema, antes de ser uma indústria, é uma arte.

O espectador está tomando consciência disto, o cinema não é mais a usina dos sonhos, o ópio do povo, e isto não lhe desagrada. Para passar dias e horas sem pensar, vendo pernas e rindo à beça, ele tem em casa o aparelho de televisão. A televisão salvou o cinema retirando-lhe a antinomia em que se debatia desde seu nascimento, de espetáculo-arte ou arte-espetáculo. Os "gêneros" que representam a quintessência do filme espetacular desaparecem, como o "musical", ou se transformam, como o *western*, que fechado nas quatro paredes da delegacia onde o xerife aguarda a chegada dos bandidos ao povoado, se quis psicológico e esqueceu as perseguições a cavalo nos grandes espaços da paisagem americana. A *vedette*, a *star* não existe mais. Brigitte, a sublime Brigitte antes de ser uma ou outra coisa é simplesmente um dos grandes símbolos sexuais cuja periodicidade o mundo conhece desde seus tempos primeiros. O público descobre que ao cinema se vai para ver o verdadeiro gesto e ouvir a verdadeira voz do homem. E sua situação, acrescentaria Jean-Claude. Cinema é o diálogo do filme com seu público, e não o canto enganador de uma sereia em três mil metros de celulóide, do qual ela se libera. E o diálogo só possível quando o filme traz a presença do homem, que é a presença do autor. "*Il n'y a qu 'auteurs de films, et sa politique, en raison même des choses, inattaquable* "(Truffaut). A arte é do artista, artista é o homem, o homem que é, e em liberdade. O cinema, que é do jovem e do homem, é livre, livre sobre tudo da pressão industrial. Se me disserem que exagero, responderei que o devenir é mais importante que o ser, que o sentido da ação, é mais importante que a ação, é mais. Talvez a situação não esteja tão clara como pretendo, mas a tendência o está, e de já bom tempo. A grande chance dos cinemas subdesenvolvidos, dos cinemas sem passado nem presente, dos cinemas que não existem como o brasileiro, é esta possibilidade de partir do ponto em que os outros chegaram, de começar onde os outros acabaram.

Alô, alô carnaval

Parte I: **Banana da terra vale ouro** / Opinião, 14/02/1975

À medida que avança o tempo é reconhecida ao cinema brasileiro sua mais óbvia importante qualidade: ser nosso. Em 1936, quando estava sendo feito *Alô, alô carnaval*, o cinema mundial se encaminhava para o equilíbrio perfeito, para a forma ideal, para a plenitude de uma arte clássica, da qual são exemplos, citando apenas os mais conhecidos, *No tempo das diligências* (John Ford), *O morro dos ventos uivantes* (William Wyler) ou *A grande ilusão* (Jean Renoir). O nosso *Alô, alô* visto dentro desse contexto faz figura de um Homem de Neanderthal num salão renascentista, a rusticidades de sua técnica, ignorante da mais simples sintaxe cinematográfica, é um anacronismo. A câmara quase sempre está colocada de frente, os cortes se sucedem aos trancos e barrancos, os *travellings* são raros e absurdos, a continuidade é frequentemente violentada, a montagem é aleatória, os intérpretes são tão fixos quanto os microfones, a integração dos números musicais com a trama é arbitrária, a própria trama é um fio de enredo, sempre a ponto de se romper etc, etc, etc.

Tudo isto, aliás, não tem a menor importância, ao contrário do que sustenta a antiquada ideologia que reduz o cinema a uma arte visual, sobrevivência de uma estética do cinema mudo. Ou então aquela outra vinda do cinema clássico, que reduz o filme a uma narrativa. São ideologias cinematográficas igualmente reacionárias e a prova consiste na perspectiva política geralmente sustentada por aqueles que as professam. O uso da plasticidade ou da adequação sintática, como critério de julgamento de um filme é apanágio da crítica rasgadamente conservadora e corresponde à tradicional ótica dos regimes ditatoriais sobre o cinema. Paradoxalmente todos se aproximam nesta obsessão do quadro bem composto e do filme bem narrado. Não é impunemente, aliás, que os módulos do cinema clássico foram forjados dentro do capitalístico cinema americano, que nunca se furtou à sua função política de propagador do *american way of life*.

Mas se quem sabe dos americanos são os vietnamitas, quem sabe de *Alô, alô carnaval* somos nós. Ou seja, cada país tem o Busby Berkeley que merece e o nosso se chama Adhemar Gonzaga.

ACERVO CINÉDIA

Francisco Alves e Ruth Weyting em Alô, alô carnaval

A comparação de *Alô, alô carnaval* com *Era uma vez em Hollywood,* que aqui mesmo já foi cantado em prosa e verso, parece ridícula, mas só à primeira vista, já que a série *Alô, Alô* feita pela Cinédia nos anos 30 tem para os brasileiros a mesma importância que as várias *Broadway melodies* da MGM têm para os americanos. E se é possível chorar de emoção diante de Fred Astaire dançando com um cabide, pode-se também fazê-lo diante do apolíneo Mário Reis, de *summer* e cabelo gomalinado, cantando que "no grande teatro da vida tem lugar mais uma vez a revista colossal: pierrô, arlequim e colombina vão, a preços populares, reviver o carnaval". Só que em *Alô, alô carnaval* se entende o idioma, a letra das canções, o sentido. E isto muda.

Que o samba, a prontidão e outras bossas são coisas nossas, já dizia o velho Noel, mas a verdadeira obsessão com o dinheiro encontrada em *Alô, alô carnaval* combina com a manifesta zombaria sobre tudo que é estrangeiro (da companhia de revistas européias que vai presa por trapaças até a pronúncia sofisticada do nome de coquetéis exóticos) resulta numa tomada de posição anti-imperialista. Numa manifestação concreta.

Quotidiana e alegre da superioridade de nossa cultura tropical sobre a cultura importada. Oswaldianamente aliás, a revista que é montada se chama *Banana da terra* e vale ouro. Levando adiante o jogo das analogias podemos verificar surpreendentemente relações com *O rei da vela*, que é também uma peça cheia de bananas, herdeiros, óperas, homossexualismo, estrangeiros e, sobretudo, dinheiro, dinheiros, dinheiro. É como se na década de 30, junto com a ascensão do grande pajé Getúlio Vargas, todo o país, numa gama que ia de Oswald de Andrade, intelectual *superstar* das elites paulistas, a João de Barro, o mentor da música popular brasileira, todos fossem modernistas. Também, com este sol e estas mulheres, o Rio só poderia amanhecer cantando, nas manhãs de sol do meu Brasil, que se orgulha de ser (ilegível no original).

E para que não pareça delírio interpretativo a insistência sobre o vil metal, motor da intriga de *Alô, alô carnaval,* além do ouro que vale a banana e dos preços populares, seguem alguns exemplos colhidos rapidamente.

O ambiente em que a ação se dá é um cassino, numa conversa com as garotas para ordenar drinques, Barbosa Jr. e parceiro economicamente pedem soda e água: a dupla cômica procura o empresário Jayme Costa e termina saindo com o dinheiro da passagem; Francisco Alves confessa que para o bem dele se divertir deu seu último tostão e o coração; fundem-se em séries as imagens sobre as fichas da roleta; o sublime travesti de Jaime Costa cantou, cantou, cantou, mas não recebeu um tostão; na ópera-bufa também o falso cantor lírico teve que virar aventureiro para ganhar o seu dinheiro; a montanha de fichas de Oscarito; os aluguéis atrasados da dupla de comediógrafos; o empréstimo pedido ao filho do coronel Tibúrcio; a cena inicial em que o coquetel custa 20 mil réis, segundo a advertência do *barman*... E assim poderíamos continuar indefinidamente, até chegarmos à mais obscura, inquietante e filosófica de todas as alusões, exatamente aquela que põe junto a dúvida e a dívida.

É preciso pensar no onirismo do musical americano (vide *Era uma vez em Hollywood*) para ver como este compromisso com o real do musical subdesenvolvido, herança do teatro de revista, é profundamente original, moderno e brasileiro. Neste sentido, a não-alienação de *Alô, alô carnaval* vem combinada com uma ironia sobre as próprias mazelas, com uma despretensão, com uma alegria de viver, servem até hoje como marcos no estabelecimento

Carmen e Aurora Miranda

em Alô, alô carnaval

ACERVO CINÉDIA

deste gênero virgem no moderno cinema brasileiro, a comédia musical. É espantoso como dispondo de uma manifestação cultural de importância no século – a totalidade da música popular brasileira – não tenha ainda surgido o gênero do musical brasileiro. E nem se pode atribuir o fato à precariedade econômica, já que do ponto de vista da produção, *Alô, alô carnaval* farta-se em demonstrar a sofisticada beleza do papel crepon, da purpurina, do papel dourado, da madeira recortada, dos jardins artificiais, das lantejoulas, do brilho do cetim... O musical brasileiro está pedindo de joelhos para ser feito e já tem o principal se seus cânones estabelecidos: muito riso e pouco siso!

Parte 2: **Ingênuo, mas não otário** / Opinião, 21/02/1975

É sabido que os povos que foram submetidos à colonização têm grande relutância em dar valor ao que é seu, como se lhes fosse necessário adotar o ponto de vista do colonizador pelo qual o nativo é um subcivilizado, na melhor das hipóteses. A falta de respeito com que foi alterada a montagem do final do *Alô, alô carnaval* para obter o que seria um final mais comercial, com a Pequena Notável e tudo, demonstra a indiferença histórica de Adhemar Gonzaga pelo seu trabalho e o desprezo do país por seu patrimônio cinematográfico.

Embora o cinema tenha dado ao Brasil uma de suas manifestações culturais mais poderosas, o Cinema Novo, que vicejou na década de sessenta e chamou a atenção da burguesia e da inteligência brasileira para um cinema que era dela, continuamos indiferentes a tudo que possa cinematograficamente nos dar uma identidade. *Alô, alô carnaval* tem no seu prólogo uma alusão à volta dos grandes sucessos estrangeiros do passado e um convite a curtimos os nossos musicais. Mas, tirante este *Alô, alô* onde estão os outros feitos pela mesma equipe, *A voz do carnaval* (1933), *Alô, Alô Brasil* (1935), *Estudantes* (1933), *Banana da terra* (1938)? Foi preciso que Carmem Miranda fosse relançada mundialmente, a princípio pelo *underground* novaiorquino e depois pela máquina consumística da nostalgia, para que se criassem condições de exibição para um de seus filmes brasileiros. Como se necessitássemos da chancela externa para poder gostar de Carmem Miranda!

No Olimpo da música popular brasileira da Época de Ouro ela tem o lugar de intérprete máxima, dionisíaca encarnação do ritmo, da alegria e do pique tropical, simétrica e oposta ao outro grande, Mário Reis. Mas a quantidade de nomes famosos, entre cantores e compositores, presentes nos títulos de *Alô, alô carnaval* transmite a sensação solene de estarmos diante de uma catedral. Simultaneamente, no nível da realização cinematográfica, se vê a presença do maior fotógrafo da fase heróica do cinema brasileiro, Edgar Brasil, ou a do grande caricaturista J.Carlos entre os cenógrafos. *Alô, alô carnaval* se apresenta como uma superprodução, *lumpen* mas super... Quem poderia hoje ter num elenco, além de Carmem e Mário, Francisco, Alves, Lamartine Babo, Aurora Miranda, Bando da Lua, Dircinha Batista, Almirante, Luiz Barbosa, Rosina e Elvira Pagã, Joel e Gaúcho cantando e dançando, ou então Jaime Costa, Oscarito, Pinto Filho e Barbosa Junior representando? Se como diretor Adhemar Gonzaga se revela limitado, como produtor ele é um prodígio: nos anos trinta, praticamente todo o cinema brasileiro girou em torno de sua companhia, a Cinédia.

E o espírito da década em que surgiu o impulso para fazer do Brasil um país moderno esvoaça por todo o filme.

Ao mesmo tempo, esta nova influência é tratada com ironia, com irreverente desrespeito. Irreverência, aliás,

apanágio dos momentos fortes da nacionalidade, é uma coisa que está presente em todo o filme. Desde o grotesco gesto com que o mesmo Luiz Barbosa descreve, com o dedo mínimo, uma pinta no nariz de uma das vizinhas do seu Libório até a chapliniana presença de Lamartine Babo cantando lado a lado com um ar de saudável deboche. Jaime Costa ao mesmo tempo que conserva a ponta de sotaque luso, herança chique dos tempos de Leopoldo Froes, faz um *travesti* de cantora lírica, com leque de plumas e seios de volumosas laranjas que teimam em escorregar, até que no final do número ele deixa cair (as laranjas), e sai atrás dos paspalhos comediógrafos, em momento de grande hilariedade. E a paquera de Oscarito, que a um acompanhante descontente sugere que ele por sua vez paquere sua desconsoladamente feia mulher, tem aquele cinismo, aquela falta de escrúpulos que esteve sempre ligado à melhor comicidade brasileira. Ou seja, o filme é ingênuo, mas não é otário, como diriam os malandros evocados pelos bailarinos graciosos que evoluem atrás das cantoras, de camisa listrada e tudo.

As mulheres de *Alô, alô,* que beleza! Numa época em que os mitos femininos eram impostos pelo cinema, à falta de uma produção local, era no rádio que a população ia buscar suas mulheres fatais. As cantoras de rádio, artistas, cortesãs, ciganas, causavam desvarios no público e nos políticos da época e vendo o filme se entende por quê. É indispensável ver as olheiras de Rosina Pagã, cantando com sua irmã Elvira de nudista memória, "use, use, use, mas não abuse; tenha mais moderação...", sem fazer um gesto a não ser com a boca; as mãos escondidas debaixo da mesa, para entender o erotismo do oculto então em voga.

Quando as irmãs Miranda cantam esta obra-prima que é *Cantores do rádio*, com suas largas calças de cetim moldadas sobre as ancas, a brejeirice de Carmem (que velocidade!) associada à doçura de Aurora (que ternura!) mais a generosidade da canção que proclama ser a ventura dos outros, é uma súmula da feminilidade brasileira. É por isso que uma panorâmica banal, que em *close* passa do rosto irriquietamente sensual de Carmem para aquele sensualmente plácido de Aurora, é um dos mais belos planos do cinema brasileiro. Simplesmente porque revela, a quem tiver olhos, a alma da gente brasileira.

E na alma da gente tem também grandiloquência, sim senhor, a prova é Francisco Alves. Cantor operístico, de outra água que não a de Mário Reis, ele estufa o peito e solta o berro, mas é um galã. Com ele os violinos tocam ao luar, se dança nas varandas, o lirismo é derramado, enorme. E embora possa brincar cantando "a,e,i,o,u" com as crianças numa escolinha expressionisticamente ambientada, é de mão na cintura, segurando o paletó, cantando o seu orgulho do Brasil, que podemos ver nele a esplêndida suficiência dos grandes artistas nacionais, Villa-Lobos, Portinari, Niemeyer, Glauber Rocha. Neste momento do filme, a montagem ilustra a canção fazendo uso de planos da natureza, crepúsculos, mares, saindo do estúdio, dando uma noção mais ampla e exaltante. Orgulho nacional, ridículo somente aos olhos dos que não o conhecem.

Se como ensina Paulo Emílio Sales Gomes, cada filme brasileiro, por pior que seja, é digno de interesse porque contém uma parcela de nós mesmos, isto é, somos *nós* que somos dignos desse interesse, um filme como *Alô, alô carnaval* , que revela conter não uma pequena, mas uma grande parcela de nós mesmos, é um grande filme. Como queríamos demonstrar.