FILME CULTURA

ANO XV — AGO/OUT 1982 N.º 40 Cr$ 300,00 EMBRAFILME

O NEGRO
NO CINEMA BRASILEIRO

passo de espera, 1971, de Antunes Filho

40

4
5 (40)

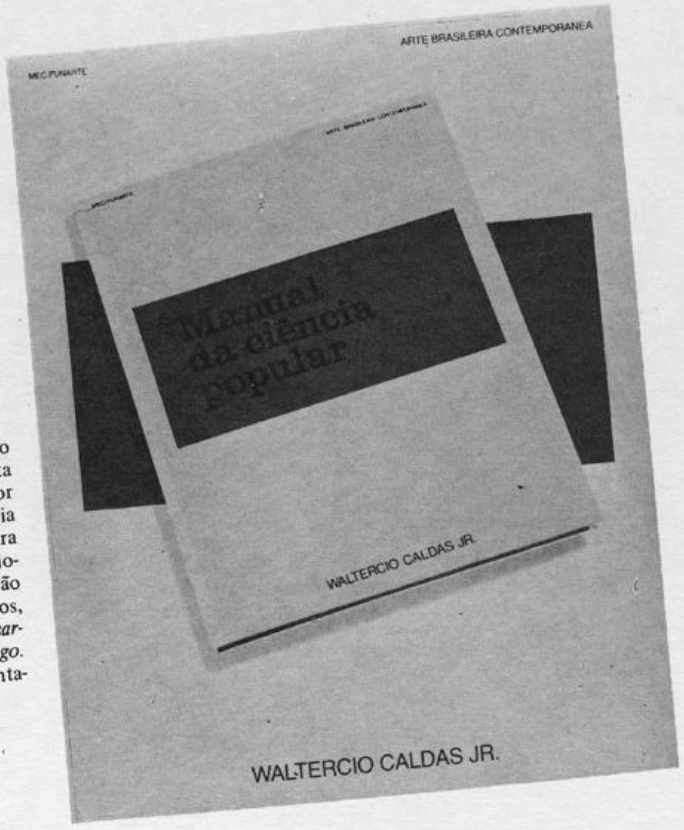
LANÇAMENTOS FUNARTE

COLEÇÃO ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Os diversos movimentos de vanguarda ocorridos a partir da Exposição Neoconcreta no Rio de Janeiro em 1959 participam de uma preocupação comum – acionar de maneira permanente os mecanismos da experimentação. A produção nascida da utilização das várias linguagens experimentais correntes, rotuladas como nova figuração, *happening*, arte *pop*, arte cinética, arte conceitual, *body art*, *video art* etc., veio se agrupando, de 1959 até hoje, em vários momentos vanguardistas, alguns já bem definidos historicamente, como por exemplo a Nova Objetividade ou o Tropicalismo.

É propósito desta Coleção documentar a obra de alguns dos artistas que participaram ativamente desse período, sem se preocupar com a análise exaustiva dos movimentos mais representativos nem com a dissecação de cada uma das linguagens experimentais mencionadas, não se esquecendo de que existem proposições que escapam de uma ótica estritamente visual. E como também existem trabalhos que, por sua natureza, tendem ao desaparecimento completo, é essencial ressaltar a importância da documentação em livro desta produção específica.

Manual da ciência popular. A apropriação de objetos populares pela arte. Como se faz esse percurso? Os trabalhos apresentados neste livro são portadores de um saber popular. O homem 'prático', o que reproduz segundo instruções, é convidado a exercer a ação criadora. Itinerário poético do 'sabedor de manuais' – o *Manual* anula a distância da contemplação, convidando o espectador à situação de produtor.



Waltércio Caldas Jr. nasceu no Rio de Janeiro em 1946. Artista gráfico desde 1968. Co-fundador e membro da diretoria provisória da ABAPP – Associação Brasileira dos Artistas Plásticos Profissionais. Leciona Arte e Percepção Visual no Instituto Villa-Lobos, Rio. Co-editor da revista *Malasartes* e do jornal *A Parte do Fogo*. Em 1981 edita um disco juntamente com Sérgio Araújo.

FILME CULTURA

O NEGRO NO CINEMA BRASILEIRO 2
O cinema colorido ..... José Carlos Avellar 3
Entrevista com Grande Otelo, José Carlos Burle, Ruth de Souza, Léa Garcia, Carlos Diegues, Antônio Pitanga, Zózimo Bulbul, Zezé Motta, Odilon Lopez, Valter Lima Junior. 8
Cinema e descolonização ..... Ismail Xavier 23
Metamorfose das mães nagô ..... Jean-Claude Bernardet 28
Filmografia 30

A IMAGEM DO CAIPIRA 32
Filmes sertanejos, música sertaneja e drama no circo ... Pedro Della Paschoa Júnior. 33
Anotações sobre Mazzaropi ..... Nuno Cesar Abreu 37
Teixeirinha e o precário cinema gaúcho ..... Tuio Becker 42

GLAUBER ROCHA 44
Roteiro tricontinental de Xanglauber ..... Orlando Senna 45
Obsceno e nacional ..... Vinícius Dantas 50

CINEMA POLICIAL 59
Apontamentos para uma história do thriller tropical ..... Sérgio Augusto 60

CINEMA ERÓTICO 66
A pornografia é o erotismo dos outros ..... João Carlos Rodrigues 66
Entrevista com A.P. Galante 71
O imaginário da Boca ..... Jairo Ferreira 76

CINCO CRÍTICAS O homem do pau brasil - Cinema inocente - A opção - Eros, deus do amor - Cabaré mineiro. 80

Editoração da Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME), órgão do Ministério da Educação e Cultura.

Órgão responsável:
Departamento de Assuntos Culturais (DAC) da Diretoria Técnica de Operações Não-Comerciais

Diretoria e Redação:
Rua Mayrink Veiga 28, 2.º andar — Rio de Janeiro-RJ

As matérias publicadas são da exclusiva responsabilidade dos seus autores.

Secretário da Redação:
João Carlos Rodrigues
Programação Visual:
Funarte - Silvia Steinberg
Noni Geiger
Revisão de originais:
Astrogildo Esteves Filho
Revisão Tipográfica:
Antonio Carlos Moreira
Produção Gráfica:
Sergio de Garcia
Cesar R. Garcia
Composição:
Alvanir Ferreira Lima
Arte-final:
Guilherme Sarmento
Fotolitos: *Quimicolor*
Impressão: *ZEZ*
Distribuição e divulgação:
Angela José (RJ) e Maria Margarida de Oliveira (SP)
Reproduções fotográficas:
José Mauro e Fernando Alves

Colaboraram neste número:

André Andries, *jornalista*
Antonio Alves Cury, *jornalista e curtametragista*
Cléa Cury, *jornalista*
Geysa Mello, *jornalista*
Ismail Xavier, *crítico, pesquisador e professor de cinema*
Jair Leal Piantino, *pesquisador*
Jairo Ferreira, *crítico de cinema e curtametragista*
Jean-Claude Bernardet, *crítico, pesquisador e professor de cinema*
João Carlos Rodrigues, *crítico, jornalista, roteirista e pesquisador*
João Luis Vieira, *crítico, pesquisador e professor de cinema*
João Silvério Trevisan, *escritor, roteirista e cineasta*
José Carlos Asbeg, *jornalista e curtametragista*
José Carlos Avellar, *fotógrafo e crítico de cinema*
Nuno César de Abreu, *curtametragista, montador e professor de cinema*
Orlando Senna, *escritor, roteirista, jornalista e cineasta*
Pedro Della Paschoa Junior, *pesquisador*
Sérgio Augusto, *jornalista e crítico de cinema*
Sérvulo Siqueira, *crítico de cinema e curtametragista*
Tuio Becker, *jornalista e crítico de cinema*
Vinicius Dantas, *poeta, crítico de cinema e pesquisador.*

O NEGRO NO CINEMA BRASILEIRO

Zózimo Bulbul. **Compasso de espera** – *1971 de Antunes Filho.*

O CINEMA COLORIDO

JOSÉ CARLOS AVELLAR

Na abertura do seminário Cinema e Descolonização, em janeiro último em Salvador, Jean-Claude Bernadet propôs à Sociedade de Estudos da Cultura Negra, a organizadora do encontro, discutir antes de qualquer outra coisa porquê o cinema. Discutir de onde surgira o interesse de Secneb pelo cinema.

Uma conversa preliminar, quase um prólogo ao seminário propriamente dito, para tentar descobrir de que modo o cinema pode servir a uma sociedade empenhada no estudo e defesa das manifestações de cultura negra, de que modo o cinema (enquanto modo de pensar o mundo, e não enquanto produto feito para ser consumido nos cinemas comerciais e na televisão) pode trabalhar com uma sociedade empenhada em reafirmar que é possível falar de um processo civilizatório negro africano da mesma forma que costumamos falar de um processo civilizatório europeu.

Esta proposta, esclareceu Jean-Claude, estava sendo feita a partir da sensação de que as formas de representação do mundo criadas pela cultura negra e as formas de representação sugeridas pelo instrumental cinematográfico pareciam seguir caminhos diferentes, essencialmente simbólica uma, basicamente realista a outra. Tratava-se então de descobrir onde se encontraria o ponto comum.

A proposta foi logo abandonada, a conversa tomou outro rumo. Mas ali, naquele breve intervalo entre a fala de abertura e a intervenção de Marco Aurélio Luz, ficou no ar uma sugestão para imaginar um cinema a partir da montagem de algumas imagens feitas por cineastas africanos com outras feitas por cineastas brasileiros. Uma sugestão para buscar um ponto comum entre o cinema e a cultura negra brasileira, e sonhar com uma cinematografia inspirada na poética do candomblé.

A sugestão ficou no ar de modo impreciso. Como um plano aberto que dura pouco na tela e não nos deixa ver tudo o que se encontra na imagem. Como um plano que a gente percebe sem ter tempo de perceber por inteiro, como coisa percebida só como uma dúvida. Talvez no candomblé, ao se servir de pedras, árvores, folhas de palmeira, conchas e penas, de coisas arrancadas da natureza enfim, como material de base para montar suas representações do mundo, talvez aí a cultura negra já esteja fazendo um pouco de cinema. Talvez os filmes dos africanos Sembene, Maldoror, Balogun, Traore e Faye e dos brasileiros Pitanga, Onofre e Quim Negro estejam trabalhando bem na fronteira entre uma expressão simbólica e uma outra naturalista. Talvez uma certa forma de relação com o cinema é que esteja impedindo que este trabalho se dê em maior profundidade.

Idéias soltas, sugestões para serem pensadas em conjunto, durante o seminário, questões imprecisas, todas estas coisas contidas na proposta de abertura foram abandonadas, e a discussão tomou outro rumo. Na intervenção de Marco Aurélio Luz o que tivemos foi uma afirmação de que o cinema brasileiro tem se comportado de maneira francamente racista. Depois de um breve resumo histórico do trajeto do negro do final do século passado até hoje, o caminho da escravidão até a condição de cidadão de segunda classe, seguiram-se alguns exemplos da atitude reacionária e preconceituosa do filme brasileiro.

Deus e o diabo na terra do sol mostra um personagem negro, o Santo Sebastião, matando uma criança branca e canta que o sertão vai virar mar sem dizer o que será este mar – o mar, explicou Marco Aurélio, é exatamente o sistema que surgiu em 1964. *Bye bye Brasil* mostra o personagem negro, o Andorinha, como uma força bruta a serviço do homem branco. *Tenda dos milagres* procura mostrar que o negro tem salvação na medida em que se case com uma branca. *Xica da Silva*, este então parece ser o mais grave dos casos, mostra uma personagem desrespeitosa e agressiva com a mulher negra.

E, para mostrar que o preconceito se estende também aos índios, tomou ainda como exemplo *Ajuricaba*, onde se afirmaria que a salvação do índio está em sua transformação num operário.

Estas conclusões, apresentadas assim como Marco Aurélio fez no seminário, como coisa afirmada com toda a certeza, de modo absoluto, sem qualquer ponta de dúvida, soam como grossa bobagem. Digo isto sem querer ser agressivo. Digo assim só para marcar logo o absurdo destas interpretações, que não têm nada a ver com o que estes filmes efetivamente procuram dizer, e marcar logo este absurdo como uma bobagem provocada por uma concepção colonizada de cinema.

Com freqüência as pessoas se reunem para discutir o cinema brasileiro sem discutir antes – sem discutir ao mesmo tempo – o que cada uma delas entende por cinema. Discutem como se cinema fosse uma coisa só e já acabada, como se restasse ao filme brasileiro não inventar-se livremente mas sim ajustar-se ao padrão correto já existente.

A idéia de que existe uma fórmula, ou gramática, ou estrutura, ou modo de fazer cinema que seja claro e universal, compreendido por todo o mundo, em qualquer parte do mundo, foi plantada na cabeça das pessoas há longo tempo pela grande indústria, e ainda hoje esta idéia torta dá destes frutos azedos. As discussões de filmes com freqüência parte daí, e não de uma idéia de cinema que tenha crescido natural, do contato com o quadro social em que vivem as pessoas que discutem, que tenha crescido natural do imaginário criado neste quadro social. Daí a atualidade de um debate sobre cinema e descolonização.

O padrão de cinema gerado pela grande indústria se serve de personagens exemplares, no sentido de tipos que mostram na tela o exemplo a ser seguido ou a ser recusado. E se serve ainda de um estilo de narração em que as situações se explicam pela sua imediata aparência, e da sensação de realidade passada pela imagem e o som em movimento na tela. (Sensação que vem de onde? Da atitude da câmera, que imita o comportamento do olho humano? Das dimensões da tela, que cerca e domina a visão do espectador? Do escuro da sala e da imobilidade do espectador, que se vê assim levado a reagir como num sonho, meio controlador meio controlado pelo filme? Sensação que vem do que conscientemente identificamos como reproduções de coisas vivas de verdade? Ou que vem do que se recebe pelo inconsciente – um signo que nos pega sem que tenhamos consciência disto?). O modelo de ci-

nema imposto pela grande indústria se serve destas coisas, e se serve com uma finalidade só, a de manter com o espectador uma relação de mando, a de fazer do filme uma voz autoritária (mas de aparência suave) que nos explica o mundo (mas a gente quase nem percebe que é assim, porque vemos com a ilusão de ver com os próprios olhos).

Pois bem, o cinema brasileiro que surgiu na década de 60 se voltou exatamente contra este modelo criado pela grande indústria. O cinema que surgiu aqui como todos os cinemas jovens que surgiram então em diversos outros pontos. Tratava-se de criar uma ligação mais aberta com o espectador, de fazer do filme uma forma determinada pela relação com a realidade, de fazer do filme um estímulo para pensar a realidade, de inventar um novo cinema.

O quadro social de então (estávamos ao mesmo tempo no centro e no fim de um processo de abertura) sugeria uma discussão do país como um todo, e as formas de narração alegóricas que surgiram foram uma conseqüência direta desta vontade de falar da sociedade de modo geral, e não do particular, de buscar as características que nos são comuns. O quadro específico do cinema então, movido por uma atitude documentária (que não se traduziu em filmes necessariamente documentários, mas que esteve presente na estrutura mesmo dos filmes de ficção) buscava construir uma dramaturgia própria.

Foi, na realidade, de uma vontade de conhecer e de agir sobre o cotidiano (e não de uma vontade de conhecer ou de agir sobre as formas de produção cinematográfica então em uso), de uma vontade enfim não colonizada, poderíamos dizer, que surgiram as propostas de ficção que se realizaram nos anos seguintes, com maior ou menor felicidade. Nem sempre os filmes conseguiram se manter tão independente dos modelos de narração já existentes quanto o desejavam. Nem sempre a reflexão e o reflexo, da sociedade brasileira nestes filmes foram suficientemente justos e amplos, apesar das formas de representação serem diretamente inspiradas em dados do cotidiano. E nem sempre estes filmes conseguiram modificar a visão do espectador, ou pelo menos nem sempre conseguiram modificar tanto quanto desejavam.

A cabeça das pessoas que vão ao cinema continua mesmo a ser feita pelo produto da grande indústria internacional (a rigor, a cabeça do país como um todo é feita pela grande indústria multinacional). E assim, quando a imagem de um filme bate na tela ela já chega previamente interpretada pelas leis do cinema produzido pela indústria norte-americana. A aceitação mais fácil ou difícil desta imagem depende pouco de sua ligação com o real que a inspirou e ao qual ela se refere, e muito de sua ligação com o modelo de representação conhecido e aceito.

No debate que se seguiu à intervenção de Marco Aurélio, por exemplo, se disse que o negro brasileiro só conegue se reconhecer no cinema nos seriados que a televisão importa dos Estados Unidos, aventuras policiais onde o negro aparece como médico, como advogado, como juiz, como detetive, como personagem integrado na sociedade. O que acontece de fato nestes filmes – a estrutura autoritária que comanda a produção cinematográfica abre aí um certo espaço para mostrar em primeiro plano personagens habitualmente relegados a posições secundárias – não modifica a coisa viciada, falsa e preconceituosa que se encontra na base. Mas o espectador não vê a estrutura. Está acostumado a ela, não a percebe, ou a percebe como coisa natural, como forma justa e inquestionável; passa por ela e vê apenas o imediatamente visível, o personagem, que parece então solto para agir livremente.

Na cabeça da gente a imagem que fica do Santo Sebastião de *Deus e o diabo na terra do sol* não é a de um homem negro, e muito menos a imagem da criança sacrificada no interior escuro do templo não é a imagem de uma criança branca. Fica na cabeça é a imagem de um homem e de uma criança. Ou melhor, nem fica imagem alguma, mas só a idéia, o conceito, um homem e uma criança. Na cabeça da gente o que fica de *Ajuricaba* não é a conclusão de que o índio deve se integrar na cidade e se transformar num operário, mas sim a afirmação oposta, a de que a força de resistência do índio não morre, permanece, se transforma, e é uma força igual à de qualquer grupo de pessoas vítimas de um qualquer sistema opressor fantasiado de agente da civilização.

Talvez a visão formada num determinado estilo de narração – sei lá – talvez o hábito de ver só o personagem, sem sentir a presença da câmera que torna o personagem visível, talvez isto possa levar um espectador a se orientar tão equivocadamente diante das imagens do Santo Sebastião e do índio Ajuricaba, a ver tais imagens como se os realizadores estivessem mesmo querendo marcar o santo como um negro, a criança como um branco e o índio como um elo perdido, a não ser que se vire em operário. Sei lá. Talvez a visão formada ou deformada pelo produto industrializado, talvez uma certa satisfação de ver o poder cinematográfico aparentemente disposto a aceitar a existência de um herói negro, leve as pessoas a agir assim: aceitar o sistema injusto e preconceituoso que criou o herói esbranquiçado das aventuras policiais da tevê e recusar a estrutura mais aberta e justa, que tenta dar do real uma imagem de cores mais vivas. Talvez isto, talvez a dificuldade de descolonizar os sentidos, o que não se controla racionalmente, leve a uma visão distorcida. Talvez isto e uma certa coisa mais. Um certo jeito de pensar a cultura negra.

Deixemos de lado as afirmações feitas na primeira intervenção do seminário. Elas me parecem o resultado de um conceito pensado antes e aplicado depois sobre os filmes, e não uma idéia surgida da análise dos filmes. Se encaixam mal mesmo, como expressões forçadas por quem está à procura de um dado real para demonstrar uma teoria formulada a priori. Procuremos examinar alguns filmes para tentar entender de que modo o homem negro é mostrado e se mostra no cinema.

O que primeiro me vem à cabeça quando penso nas imagens usadas pelo cinema brasileiro para falar do homem negro é um personagem criado por Grande Otelo numa série de filmes. Não o personagem cômico que ele fez com Oscarito, resultado de uma tradição algo esquisita que vem desde as histórias em quadrinhos que surgiram na primeira metade do século, do Chiquinho e Benjamim e do Reco-Reco, Bolão e Azeitona de *O Tico-Tico,* tradição que vem até hoje, até a televisão, com o Mussum dos Trapalhões.

Milton Gonçalves, Grande Otelo, Ivan Cândido. **Lúcio Flávio, o passageiro da agonia** *– 1978 de Hector Babenco. A grande intensidade dos papéis dramáticos de Grande Otelo.*

Norma Bengell, Antonio Pitanga. **Na boca do mundo** – *1978 de Antonio Pitanga. Melodrama social com implicações raciais.*

Maria do Rosário Nascimento Silva, Aroldo de Oliveira, Valdir Onofre. **As aventuras amorosas de um padeiro** – *1975 de Valdir Onofre. Uma visão satírica do subúrbio carioca.*

O que primeiro vem à cabeça é o personagem que atravessa filmes tão diferentes entre si como *Amei um bicheiro, Rio zona norte, Assalto ao trem pagador* e *Lucio Flávio, o passageiro da agonia.* O Grande Otelo bicheiro que morre sufocado durante uma batida da polícia, o pingente que despenca da porta do trem da Central quando volta para a favela, distraído, pensando num samba para sua escola; o bêbado que canta com voz rouca e desequilibrada "quero essa mulher assim mesmo" na porta de um botequim, enquanto na rua passa o enterro de uma criança; e o velho favelado que a polícia agarra, e aperta a cabeça contra o tampo de mármore da mesa de um bar, e obriga a beber cachaça até não poder mais.

O que primeiro vem à cabeça é este personagem. O filme às vezes se ocupa dele em especial, às vezes o apanha só de passagem. Não importa. O que o ator consegue expressar nestes momentos é tão forte, e num ou noutro caso mesmo mais forte, do que o que se expressa no filme como um todo. Não importa qual seja a função destes personagens dentro das histórias contadas nestes filmes. Nestes momentos o personagem aparece como uma pessoa viva de verdade. O ator se expressa por inteiro e vive mesmo a situação que representa. Na platéia podemos senti-lo como pessoa, indivíduo, gente particular.

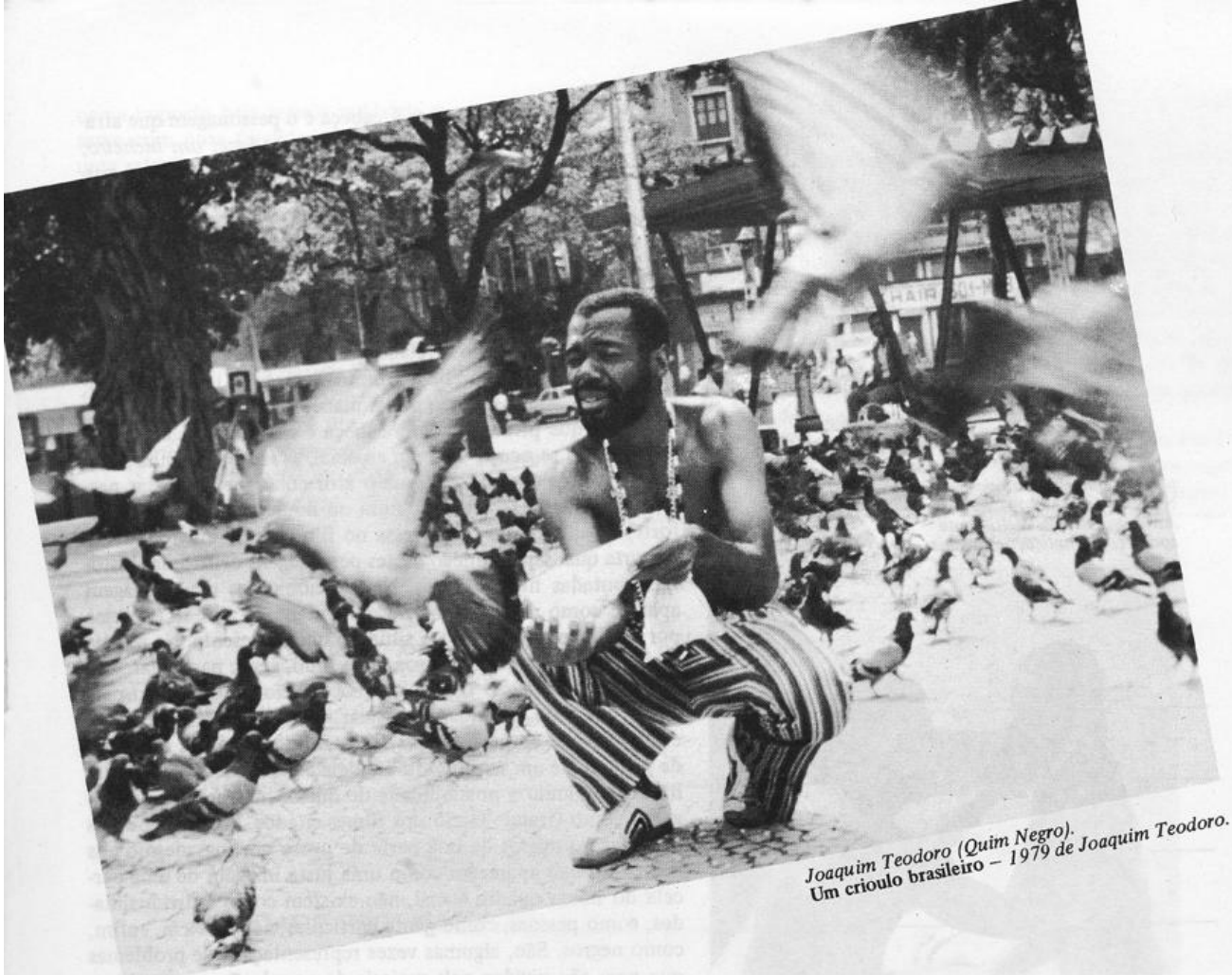
De um certo modo, a preocupação de discutir o país como um todo, a tendência a falar numa linguagem alegórica e a utilização de personagens representativos de um conjunto de pessoas, de um sentimento ou idéia coletivos, não individualizado, diminuiu a possibilidade de que os intérpretes fizessem assim como Grande Otelo nos filmes citados. E deste modo os personagens negros de boa parte de nosso cinema, mesmo nos filmes em que aparecem como uma justa imagem de uma parcela do nosso quadro social, não existem como individualidades, como pessoas, como gente particular; não existem, enfim, como negros. São, algumas vezes representações de problemas que nem são vividos pela maioria da população negra, outras vezes representações quebradas, incompletas, porque o jeito natural do intérprete esbarrava no modo fantasioso, nada expontâneo, sugerido pela estrutura alegórica do roteiro.

Ao filmar *Compasso de espera,* onde o protagonista é um poeta negro que vive afastado da família e dividido entre duas amantes brancas, Antunes Filho estava muito provavelmente mais interessado em discutir a questão do intelectual brasileiro do começo da década de 70 do que em discutir a questão particular de um intelectual negro.

Ao filmar *Na boca do mundo,* onde o protagonista é um jovem negro da província que se deixa conquistar por uma mulher branca que vem da cidade grande, Antônio Pitanga estava, muito provavelmente, mais interessado em viver o personagem como gente de verdade do que em seguir as indicações alegóricas contidas no roteiro, onde o negro e a branca, mais do que individualidades, mais do que isto que são à primeira vista, funcionam como referências da cidade grande e da província.

Ao filmar *As aventuras amorosas de um padeiro,* onde um dos protagonistas é um negro baiano artista e marginal que vive no subúrbio, que foge com a amante branca e sonha em interpretar *Hamlet,* Waldir Onofre não estava propriamente interessado em discutir a questão do negro que vive na periferia da grande cidade, mas sim em falar indiretamente do quadro estreito de oportunidades para o intelectual negro no quadro artístico.

Não sei se observações assim podem dar a impressão de que se esteja querendo dizer que a razão e o sentimento negros deveriam se expressar através de personagens e histórias mais ou menos naturalistas ou documentárias. Espero que não. Não sei também se podem sugerir que a razão e o sentimento negros deveriam ser passados em filmes que se ocupassem só dos negros, e não em filmes assim como os que são feitos com regularidade, misturando questões e personagens, não se ocupando especialmente de um ou de outro. Espero que não.



Joaquim Teodoro (Quim Negro).
Um crioulo brasileiro – 1979 de Joaquim Teodoro.

Acho apenas que a falta de personagens negros que apareçam na tela com a força de gente viva de verdade é mais sentida, a gente nota mais, talvez porque não exista no conjunto das nossas manifestações culturais um espaço para que esta representação direta e viva se realize. E certamente esta carência contribui para que se veja com maior simpatia ainda um filme de intenções e de realização tão ingênua quanto *Um crioulo brasileiro,* de Quim Negro. A confissão é simples, mas feita na primeira pessoa, quase como anotação incompleta de um diário íntimo. Nos filmes mais contruídos (talvez seja isto) alguns resquícios de uma construção clássica tiram a naturalidade desejada e presente todo o tempo neste curta metragem.

Uma imagem de *Na boca da noite* como exemplo, aquela da cena de amor de Antônio e Clarice na praia. Sob a luz de contraste suave e de tons alaranjados do entardecer, e sob o ruído manso das ondas, os amantes, bem de acordo com o que diz a canção tema de Jorge Ben cantada por Caetano, se pegam, se abraçam, se apertam, se beijam e rolam na areia até a beira do mar. Tudo acontece então mais ou menos como já aconteceu em muitos filmes antes.

Antônio e Clarice se olham num instante com maior paixão, se tocam e se deixam cair na areia. A câmera, que começara a descrever a ação bem perto dos personagens, sentada na areia ao lado deles, desce até quase tocar o chão para ver o abraço, o beijo e o início do movimento em direção ao mar. Os amantes rolam na areia e começam a sair do quadro, mas antes que a tela fique inteiramente vazia a câmera dá um salto para trás. Surge um outro plano, com os personagens pequenos no quadro rolando até serem alcançados pelo mar. A câmera fica aí durante algum tempo, sobre os amantes que brincam na beira d'água, e depois gira sobre seu próprio eixo, e esquece os personagens para ver só o mar, as ondas que batem na areia, a linha distante do horizonte.

Dentro da história que está sendo contada esta imagem a rigor quase nem cabe. É um entreato. Uma pausa romântica que não tem muito a ver com o encontro de Clarice, a mulher rica e angustiada que deixou a cidade grande para buscar vida nova num lugar ainda não contaminado pela civilização, com Antônio, o negro pobre, empregado do posto de gasolina de um vilarejo de pescadores, pressionado pela namorada a buscar vida nova na cidade grande. Não foi exatamente movido pela necessidade de retratar com maior exatidão o comportamento de seus dois personagens que Antônio Pitanga filmou a cena de amor entre Antônio e Clarice deste modo. O que existe aí é um pouco de cinema mesmo, de cinema puro, quase se pode dizer, ou de cinema impuro, se quisermos tomar como referência a realidade que levou ao filme e não a tradição cinematográfica. De repente não é mais Atafona, a cidadezinha em que foi filmado *Na boca do mundo,* nem mesmo o conflito central da história (a mulher que foge da cidade grande e o homem empurrado pela namorada para a cidade grande) que funcionam como impulso gerador das imagens. O que impulsiona é o cinema, é a vontade de viver algumas situações clássicas do mundo do cinema.

Em *As aventuras amorosas de um padeiro,* quando Saul lamenta choroso para Rita sua impossibilidade de representar *Hamlet* ("jamais deixarão um negro interpretar Hamlet, terei de passar a vida fazendo Otelo") existe um pouco deste mesmo sentimento. Tratado de modo meio brincalhão, é verdade, mas que reflete uma vontade muito comum de entrar, de participar, e de se afirmar numa forma de cultura clássica, ou numa forma de expressão cultural aceita e consagrada pelo conjunto social. Vontade que se manifesta de um certo modo no tom dos próprios filmes. Vontade que se manifesta, muito provavelmente de modo inconsciente, porque o projeto declarado dos filmes parece ser outro.

Dividido também entre um projeto consciente e um outro que surge sem ter sido planejado ou desejado, *Compasso de espera,* no personagem de Jorge discute também um pouco esta questão.

No começo o filme se anuncia como uma clara conversa sobre as relações entre pretos e brancos, ao mostrar o poeta negro interpretado por Zózimo Bulbul repetir numa entrevista de televisão a irônica frase de Millôr Fernandes, "no Brasil não existe preconceito de cor porque o negro conhece seu lugar". A história parte exatamente deste personagem preto que decidiu desconhecer o seu lugar, ainda que para isto, com ele mesmo confessa, se veja "obrigado a engolir sapos 24 horas por dia". Educado quando criança por um milionário sem filhos, sustentado depois de adulto pela amante branca, dona da agência de publicidade em que ele trabalha, Jorge oscila entre a condição média do negro brasileiro, representada no filme pela mãe e pela irmã (ou pelos três operários que ele encontra ao acaso ao sair de uma festa, de madrugada, meio bêbado), e uma atitude intelectual representada por Assis, que se inspira na luta dos negros americanos e defende a sepração entre brancos e pretos.

Na praia, numa das primeiras cenas do filme, os filhos de Ema, a amante de Jorge, pedem que ele não apareça em público ao lado da mãe, a fim de evitar comentários desagradáveis e situações embaraçosas para todos. Mais tarde, também numa praia, Jorge e Cristina, sua nova namorada, são humilhados e surrados por um grupo de pescadores que não aceita o namoro entre um preto e uma branca. Um pouco antes, na entrevista na televisão, Jorge perguntara a seu entrevistador se por acaso ele deixaria a sua filha casar-se com um preto. Antes ainda, durante uma conversa na agência de publicidade, Jorge ouve uma afirmação de "absoluta falta de preconceito de cor" por parte de um empresário que confessa ter, além da mulher branca em casa, "uma negrinha formidável como amante".

Não creio que se deva tomar a freqüência destas histórias de amor entre negros e brancas, ou negras e brancos através de uma leitura direta, como se os realizadores estivessem aí querendo reafirmar um interesse afetivo ou sexual que os brancos exercem sobre os pretos e vice-versa. Trata-se simplesmente de uma forma de resumir uma questão mais ampla, de discutir a atração e as dificuldades sociais encontradas pelas pessoas pretas para participarem da sociedade branca. Quase invariavelmente quando um filme se propõe a discutir as relações entre pretos e brancos na sociedade brasileira reduz a questão à maior ou menor aceitação do negro pelo branco. Os casos de amor aparecem então como uma situação limite e capaz de pegar o espectador exatamente lá onde os filmes costumam pegar com eficiência: na emoção, no sentimento.

A argumentação, na maioria dos casos, é sincera e limpa, mas nem por isto capaz de revelar corretamente o problema. A discriminação contra os pretos não está na dificuldade de acesso ao mundo dos brancos. Aqui a sociedade brasileira é possivelmente bem mais aberta que outras. Os problemas não são assim tão definidos, a questão existe em tons mais cinzas (o que não a torna mènor, mas simplesmente mais difícil de localizar). A questão se encontra, de fato, é na dificuldade encontrada pelo mundo negro para se expressar enquanto tal. O que importa não é barreira (se é que se pode falar em barreira) encontrada por Saul para interpretar *Hamlet,* mas sim as barreiras encontradas pelas manifestações de cultura negra para se expressarem e serem aceitas assim como costumamos aceitar *Hamlet.* O que importa não é a intolerância dos filhos de Ema ou dos pescadores que agridem Jorge, mas sim o seu afastamento da família e a zanga da irmã.

O projeto declarado do filme de Antunes Filho se movimenta aí, na discussão das relações entre pretos e brancos, tentando examinar de que modo um valor individual negro costuma ser aceito numa sociedade dominantemente branca. Mas dentro deste projeto escolhido conscientemente existe um outro, inseparável do primeiro, e que às vezes até se afirma em primeiro plano: discutir a geração de intelectuais do momento em que esta hitória foi filmada e sua relação com a sociedade dominantemente intolerante, discutir o intelectual que foi impedido de agir ou que não soube agir corretamente.

Os personagens falam muito, e de um certo modo os diálogos é que comandam as imagens. Não se trata de uma conversa natural, mas de uma fala especialmente impostada, um texto poético, que o espectador ouve sempre em primeiro plano, não importa qual seja a cena. O ruído corre por baixo, quase nem se ouve. A música corre também por baixo, quase só nos entreatos. A câmera pode estar perto ou longe dos personagens em cena, a cena pode ser uma ação natural e descontraída ou um encontro mais solene – o tom dos diálogos é sempre o mesmo, as pessoas falam de forma rebuscada e tensa. A rigor não existe uma conversa. As pessoas em cena não falam umas com as outras. Falam para fora da cena. Falam para a câmera, se explicam para o espectador.

O espetáculo é muito falado, explicou o diretor no lançamento do filme (seis anos depois de realizado, 1976) porque "a verborragia é a qualidade negativa de uma geração em crise, que não podendo ou não conseguindo agir, deita falação pelos botequins da vida". A palavra surge, deste modo, em lugar da ação, e as referências a Sartre, a Luther King, Malcom X e aos Panteras Negras aparecem como representações de formas de agir. Sartre e Malcom X não são propriamente estas pessoas de verdade, mas palavras, imagens que representam um comportamento. E Jorge, igualmente, deixa de ser aquilo que é visível na tela, um homem negro, para ser também uma imagen do intelectual brasileiro do começo da década de 70 – o que não pode ou não soube como agir, de acordo com Antunes Filho.

A questão que se põe então é medir a eficiência e a justeza da representação. Seria este problema comum à média da população negra no Brasil? Quer dizer, a questão é difícil de formular com exatidão, porque de um certo modo a resposta é evidentemente afirmativa, naquele momento a pressão era mesmo de ordem geral. Mas, um detalhe talvez, mas um detalhe a considerar: existem certas questões específicas do homem preto, questões específicas ou pelo menos um modo específico de sentir e pensar as questões gerais, e o que se pode perguntar é se uma tal representação reflete com justeza este modo. Se é necessário apresentar esta coisa específica destacada, como se ela existisse solta, ou se o que importa é fazer mesmo assim como pretendem estes filmes, conversando sobre tudo de uma só vez, pegando um segmento da realidade ao mesmo tempo como um reflexo daquela precisa porção e como uma representação do geral.

Talvez um sentimento impreciso formado por esta vontade de se afirmar como coisa particular e específica, e pela vontade de se ver aceito pelo sistema, talvez este sentimento impreciso associado à idéia de cinema passada pelo produto industrial feito para consumo popular, leve a interpretações equivocadas assim como as que se expressaram no seminário Cinema e Descolonização, na recusa de *Deus e o diabo* por racista, no encantamento com o mocinho colorido de preto dos filmes americanos de tevê. E se assim realmente for, o curta-metragem de Joaquim Teodoro, o Quim Negro, funciona como um bom ponto de partida para uma revisão do problema.

Um crioulo brasileiro é uma conversa ingênua mesmo. Mais ou menos dez minutos em que o realizador percorre com a câmera a paisagem em que viveu e vive. A paisagem real e a paisagem imaginária. O seu mundo e o mundo do cinema. Usa uma lente de pequena profundidade de campo. Vê só o que está perto. Olha para uma casa e vê mesmo só uma casa. Olha para uma árvore e vê só uma árvore. Ingênuo sim, mas bem particular, bem diretamente ligado a uma coisa material e viva, bem determinado por uma pessoa em especial. Nem um herói, nem mesmo alguém com a postura de um intelectual que pretende ir além do registro de seu cotidiano num espelho móvel. Mas este talvez seja mesmo o melhor ponto de partida, tomar o cinema como um espelho móvel, e se olhar nele, e olhar também o que aparece por trás.

Grande Otelo e Oscarito. **A dupla do barulho** – *1953 de Carlos Manga. Grande sucesso nas telas nacionais.*

FC – Você é o primeiro ator negro de grande repercussão no cinema brasileiro. Antes de você, houve outros?

GRANDE OTELO – Na verdade, eu não fui o primeiro ator negro de repercussão no cinema brasileiro. Eu li no livro *A belle-époque do cinema brasileiro* que o primeiro foi o Benjamin de Oliveira, que trabalhava pintado de branco. Fez *O guarani* pintado de branco . . . E agora lembrei de outro ator negro de sucesso antes de mim: foi o Apolo Correia, que eu vi numa peça de teatro. Lembro que em 1927 foi fundada no Rio a Companhia Negra de Revistas. O maestro era o Pixinguinha e havia atores negros como o Osvaldo Viana, o irmão dele (cujo nome não me lembro), depois veio um meio intelectual que esteve na França e se chamava Randal *le Chocolat.* Eles formaram essa companhia negra que estreou no Rio e quando foi para São Paulo, para o teatro Apolo, eu fui chamado pelo Oduvaldo Viana (o pai) para fazer a apresentação da companhia. Nessa altura, eu estava com 10 anos de idade e estourei. Depois saí de lá e quando fui para o cinema já estava bem maiorzinho. No Rio de Janeiro, quando eu cheguei, eu lembro do Mingote, que inclusive foi meu colega na Companhia Negra de Revistas. Eu estava para fazer um papel no filme *Favela dos meus amores.* Aí eu esperei o pessoal do filme na antiga Feira de Amostras e eles não compareceram. Não sabiam onde me encontrar, porque naquele tempo quem tomava conta de mim era o Jardel Jércolis. Cuidava da minha vida, foi o empresário que me trouxe pro Rio em 1935. Eles encontraram o Mingote e este entrou na *Favela dos meus amores,* que por isso não foi meu primeiro filme. Este foi *Noites cariocas,* mas o que mais marcou como estréia foi *João Ninguém* com o Mesquitinha. Eu fazia o papel de um molequinho empregado de uma pensão, e o Mesquitinha era um compositor – o argumento era do João de Barros. No aniversário da namorada dele, ele fez uma música para ela, que trabalhava numa casa de músicas. E ele foi roubar uma rosa que queria mandar junto com a música. Então pulou o muro, foi apanhado pelo dono da chácara e, pelo muro, me dava a rosa – e gritava "corre, corre, vai entregar a Fulana!" Então eu saía correndo, ia atravessar a rua, não via, o automóvel me atropelava, a rosa e a música se perdiam. O Mesquitinha acabava na cadeia, um malandrinho achou e gravou a música, fazia o maior sucesso, e o Mesquitinha preso, ouvindo tocar pelo rádio. A namorada era a Dinorah Marzulo e o vilão era o Rafael de Almeida. Mas eu detesto esse negócio de dizer que eu surgi como ator negro de sucesso. Eu surgi como ator, não é importante a cor do ator. O ator é ator, de qualquer cor, raça ou tamanho.

FC – No início da sua carreira você fez dois filmes muito importantes e que hoje estão desaparecidos: *Moleque Tião* e *Também somos irmãos.* De que tratavam esses filmes e qual foi a sua repercussão na época?

OTELO – Depois do *João Ninguém* eu comecei a fazer sucesso, mas esse só veio maior na Atlântida, nos anos 40. Aí se montou uma cooperativa, da qual faziam parte o Alinor Azevedo, o Moacir Fenelon, eu, e outro que não me lembro o nome. Nosso primeiro filme foi uma espécie de documentário, *Poeira de estrelas.* Teve uma crítica boa e ruim ao mesmo tempo, do Pedro Lima, que dizia: "o ator Grande Otelo está precisando urgentemente de uma prótese", porque eu estava sem um dente. Fizemos *Astros em desfile* e depois desse a Atlântida resolveu produzir *Moleque Tião,* com o diretor José Carlos Burle. Ele achava que eu era o tipo ideal para o papel. Não me lembro direito do argumento, só de umas cenas esparsas. Eu era marmiteiro de uma pensão, mas deixava a marmita para jogar figurinha com os outros moleques da rua. Numa cena, o pai do personagem Zé Laranja morria atropelado e eu dizia pra ele: "Que é que tem ficar sem pai? Pai às vezes até atrapalha".

FC – Esse filme tratava de preconceito racial ou não?

OTELO – A primeira vez mesmo que se abordou o problema racial no Brasil foi com o *Também somos irmãos,* também do Burle. O argumento era do Alinor Azevedo. Era a história de um negro criado numa família branca (o Aguinaldo Camargo) e nessa família havia uma moça. Ele formou-se em advocacia e quis casar com ela, mas não pode. Eu me lembro das palavras que o Sérgio de Oliveira, o pai, dizia: "Mas que *absurdo,* você casar com a moça!" Eu fazia o irmão de Aguinaldo, mas era um malandro, um transviado, da pesada. Vivia dizendo a ele que esse negócio de estudar não levava a nada, e tal. Tinha uma cena, na porta de um botequim e o dono português dizia para mim: "por que tu não ages como o teu irmão, que é um preto de alma branca?" E eu saía do botequim dizendo que "negro de alma branca para mim é fantasma". Analisando essas frases, comecei a ver nelas uma profundidade muito grande. Hoje em dia a gente está se movimentando no sentido de socialmente fazer uma maior integração da raça. Tenho certeza que vamos encontrar grandes dificuldades, porque existe também o racismo do negro contra o negro.

FC – Você não acha que o ator negro só faz papéis subalternos?

OTELO – Um problema que não discuto mais é esse de negro fazer papel de criado ou de grão senhor. Eu me apresentei para receber o prêmio *Molière* e fui citado na coluna do Zózimo como o mais elegante da noite, porque soube vestir a roupa. Então, isso é um problema da própria pessoa, não tem nada a ver com a distribuição de papéis. É verdade que nós, negros, sofremos uma certa discriminação, mas isto não parte, realmente, de empresários. Essa discriminação parte dos autores, que não retratam a vida brasileira como ela deve ser retratada.

FC – Embora você tenha se especializado em papéis cômicos, existem algumas notáveis interpretações suas de cunho dramático, por exemplo. *Amei um bicheiro, Rio zona norte, Assalto ao trem pagador, Lúcio Flávio.* No teatro você também, volta e meia, interpreta um monólogo patético chamado *Stella.* Você gostaria de ter feito mais papéis deste tipo?

OTELO – Meus desempenhos dramáticos estavam dentro de mim. Eu tive como mestre e professor o Mesquitinha, que foi um grande ator na sua época, e que tanto fazia rir como chorar. Então ele passou isso para mim através de ensaios cansativos. Eu lembro que chegava no teatro às 2 da tarde e ficava batendo o texto com o Mesquitinha até às 6, coisa que hoje em dia não se faz mais em teatro, nem no cinema. O ator se ressente do diretor de ator, e eu só não faço isso porque não tenho oportunidade.

FC – Havia alguma coisa de biográfico nos personagens que você interpretou?

OTELO – Eu sempre fiz do meu trabalho a minha vida pessoal, *Moleque Tião* eu fiz dele a minha vida. Quando fiz *Também somos irmãos,* passei a viver o personagem. Em *Amei um bicheiro,* também. As cenas eram como se saíssem realmente de dentro de mim, Sebastião Prata. Nos filmes novos eu me libertei mais. Outro filme que tinha muito a ver comigo era *Rio zona norte,* porque eu sou compositor, apesar das músicas do filme não serem minhas. Minha atividade de compositor ficou muito restrita com os outros trabalhos de teatro, cinema, televisão. Nesta peça que estou atuando (novembro de 1981), *Cabaré S.A.,* fiz a letra de um tango de parceria com o Caique Botkay, é a música que eu canto no início da peça.

FC – Em 1941 você participou de um dos episódios de *It's all true,* que o Orson Welles começou aqui no Brasil e ficou inacabado. Qual era exatamente a sua participação?

OTELO – O Orson Welles foi um grande amigo, um grande sujeito. Dentro do que ele tinha que fazer – dentro do plano que a América do Norte estabeleceu como necessário para ele fazer com a América Latina e tal – o nosso relacionamento particular foi muito bom. Eu acho que ele era sincero e até hoje ele diz que eu sou o melhor ator que ele já viu. Inclusive quando passou na Franca o *Otália da Bahia* (*Nota:* título francês de *Os pastores da noite*) do Marcel Camus, ele deu uma entrevista no *Le Figaro* dizendo que o filme era ruim e só se salvava porque tinha um ator chamado Grande Otelo. Eu tenho saudades do Orson Welles. No filme, o que ele quis de mim, eu fiz. Não lembro direito a história. Eu e o Herivelto Martins tínhamos de lidar com uma escola de samba, e o meu papel era uma intervenção lá com o samba, muito boa até. Mas a parte do Brasil foi muito mutilada na América do Norte, porque eu me tornei a figura principal e não tinha nada escrito de contrato nem coisa nenhuma, então cortaram todas as partes em que eu entrava e jogaram no fundo do mar.

FC – Fale um pouco dos seus papéis cômicos, da dupla com Oscarito, etc.

OTELO – Na verdade, eu sempre fiz muito mais papéis cômicos do que dramáticos. Eu comecei a querer ser ator já com sete ou oito anos de idade, em Uberlândia, quando entrei num picadeiro de circo vestido de mulher, travesseiro na bunda, fazendo a mulher do palhaço. Eu gosto de todas as comédias que eu fiz nos tempos da Atlântida e da dupla com o Oscarito. O trabalho com ele era bom, funcionava normalmente, sem bronca nem nada. O Oscarito só reclamava com os diretores, comigo não. Sempre aceitou os meus atrasos, as minhas bebedeiras. E os diretores não me falavam nada. Só há pouco tempo eu vim saber pelo José Carlos Burle que ele realmente reclamava bastante, mas comigo nunca disse nada. Naquele tempo era mais uma coisa de sonho, idealismo, heroísmo, fantasia. Eu não reclamo muito dessa época, não. Era bem melhor, sabe, a gente era mais ignorante, mas vivia mais gostosamente.

FC – Você tem acompanhado o surgimento de diretores negros no cinema brasileiro, Pitanga, Valdir Onofre, etc.?

OTELO – Sei que tem gente muito boa por aí, mas filme de longa-metragem do Valdir Onofre eu não me lembro de ter visto nenhum. Só vi um documentário muito bom que ele fez, sobre um pintor que saía de casa todo o dia na mesma hora, pegava o trem, e depois enlouquece, começa a jogar tinta em cima de todo munto. Acho que era produzido pela Maria do Rosário Nascimento Silva. (*Nota:* o nome do filme é *Quarta-feira*). Do Antônio Pitanga eu vi *Na boca do mundo,* gostei, achei que era uma *nouvelle-vague* fora do tempo. E o Zózimo Bulbul fez um que era a exaltação dele mesmo. De certo modo, pode até ser um libelo da raça através de imagens, mas como o Zózimo tem, ou teve, uma imagem de ser um negro bonito, isso bateu em mim de outro jeito. (*Nota:* o nome deste filme é *Alma no olho*).

FC – Na sua opinião, quais são os grandes atores negros do Brasil? Tem algo que gostaria de dizer aos que agora se iniciam na carreira?

OTELO – Hoje em dia, como grande ator negro, eu posso citar o Milton Gonçalves. Tem um físico bom, boa cabeça, uma cultura sólida. Acho que ele pode desempenhar grandes papéis e que tem sido pouco solicitado exatamente porque os autores não escrevem dentro da realidade brasileira. Outro grande ator de hoje é o Jorge Coutinho. Mas antes, nos filmes em que participei, não encontrei outros atores negros que se destacassem. A não ser o Aguinaldo Camargo, que se destacou também como ator de teatro através do Abdias Nascimento, com peças muito interessantes. Foi quando surgiu o Teatro Experimental do Negro e houve aquele entusiasmo maior. Agora, pra essa turma que está começando, eu não tenho nada a dizer. Eles tem muita garra, muita fibra, tanto para representar, quanto para cuidar da parte técnica. Estão acordados para todos os setores da arte. Então, eu não tenho nada a dizer a esta turma, porque eles estão mais preparados do que eu. Eu não tive escola de teatro e cinema, eu não sei nada disso. Eles sabem.

entrevista a Geísa Mello

Grande Otelo e Angela Maria. Rio zona norte – 1957 de Nelson Pereira dos Santos. O compositor humilde e a grande cantora encontram-se na Rádio Nacional.

Grande Otelo. Macunaíma – 1969 de Joaquim Pedro de Andrade.

JOSÉ CARLOS BURLE

Depoimento do cineasta José Carlos Burle a FILME CULTURA sobre as sinopses dos filmes, Moleque Tião, e Também somos irmãos, hoje desaparecidos.

Alinor Azevedo, ao escrever o enredo de *Moleque Tião* inspirou-se na vida de Grande Otelo, mas não se ateve à sua biografia. Utilizou-a em linhas gerais, dando ênfase a episódios verídicos de grande efeito cômico, mas acrecentou-lhe, no entanto, situações puramente fantasiosas que muito contribuíram para o enriquecimento da trama. Em breve síntese, o enredo consiste na história de um negrinho do interior fascinado pela idéia de ser artista e que, tendo visto no jornal a notícia de que uma Companhia Negra de Revistas vinha obtendo grande sucesso no Rio, para lá se dirige pegando carona nos mais variados meios de transporte. Vai ao teatro, onde o informam que aquela noite a companhia encerra sua temporada, dissolvendo-se a seguir. Trava conhecimento com o maestro (Custódio Mesquita) para quem exibe seus dotes artísticos, e o leva para uma pensão cuja dona (Sara Nobre) o emprega como entregador de marmitas. Dias depois, faz amizade com Zé Laranja, filho de um português que vende laranjas. O emprego é duro, mas tem certeza que seu dia chegará. Um dia, fica observando os moleques que jogam baralho num terreno baldio, quando chega a polícia. Os moleques fogem. Ele fica e vai terminar num orfanato, de onde tempos depois consegue fugir e tenta voltar inutilmente ao antigo trabalho. Ao procurar seu amigo Zé Laranja, assiste ao atropelamento do velho laranjeiro, que morre no local. Volta para o orfanato, levando desta vez o amigo, mas terminam fugindo. É quando ele reencontra o maestro, que resolve lhe dar uma chance. Chega a noite de estréia, o êxito é total. E, para sua maior alegria, o diretor do orfanato conseguira trazer sua mãe do interior para abraçá-lo.

Já *Também somos irmãos* é a história de um viúvo rico cinquentão, que por não ter filhos, adota quatro crianças: duas brancas (Vera Nunes e Agnaldo Rayol) e duas negras (Aguinaldo Camargo e Grande Otelo). Na infância tudo correu bem, mas com o correr do tempo, as coisas foram se modificando. As limitações aos negros vão se acentuando e chegam a tal ponto que se transformam em verdadeiras humilhações. Camargo a tudo se submete, porque amando Vera em segredo, quer terminar seus estudos de Advocacia e, quem sabe, vir a ser alguém e merecê-la. Otelo, sem pretensões e sem estímulo, abandona o lar e vai viver no morro entre marginais. Camargo tem também grande ternura por seu irmão branco caçula, que interpreta com linda voz as canções que ele compõe nas horas vagas. Acontece que o velho descobre os excessos de zelo que tem com Vera e o expulsa de casa, proibindo até de visitá-los. Ele então vai residir numa favela e é lá que se forma em Direito. Convida Vera para a formatura, mas ela é proibida pelo pai. Ele espera em vão. Dias depois Otelo, já um marginal, é preso e processado por contravenção. Camargo tem aí a sua primeira causa. Vai defender em juízo o próprio irmão, e o faz de maneira tão comovente, que consegue a absolvição. Nesta época surge um requintado vigarista, de boa presença e bem falante (Jorge Dória) que se aproxima de Vera para tentar o golpe do baú. Otelo, que desconhece os sentimentos de Camargo para com ela, aceita servir de intermediário mediante promessa de boa remuneração. Depois do breve namoro, já se fala em noivado.

Aguinaldo Camargo, Grande Otelo **Também somos irmãos** – *1949 de José Carlos Burle. Um autêntico melodrama racial.*

Grande Otelo. **Moleque Tião** – *1943 de José Carlos Burle. Inspirado na própria vida do ator.*

Camargo descobre a trama e procura o velho para impedir que isso aconteça, mas o velho o escorraça alegando ciúme da sua parte. Na noite do pedido de casamento, Rayol canta uma canção de autoria de Camargo, cuja letra esclarece a Vera, através de símbolos, seus reais sentimentos para com ela. Logo a seguir, alguém avisa a Dória que no jardim tem um preto que quer falar com ele. Achando ser Otelo, ele vai atendê-lo, mas se surpreende ao encontrar Camargo. Inicia-se uma ríspida discussão, logo seguida de agressão física. A luta é violenta e Camargo vai levando a melhor. Dória saca um revólver. Camargo tenta desarmá-lo, mas a arma dispara, atingindo o adversário, que tem morte instantânea. Rayol, que vinha chegando, assiste perplexo ao trágico desfecho. Dado os antecedentes, toda culpa recai sobre Otelo, que imediatamente é preso. Rayol resiste a todas as pressões e ameaças para contar o que viu. Estava escuro, nada viu, nada sabe. Camargo ao ver nos jornais que seu irmão foi detido em seu lugar, vai procurá-lo e pergunta-lhe porque confessou. Otelo responde que mais dia menos dia, aquele será o seu fim. Além disso, Camargo solto poderá defendê-lo, enquanto ele solto nada poderá fazer. Camargo não aceita o seu sacrifício e resolve se entregar. Ao se despedirem, Otelo diz: "Mano, você é a única coisa decente que eu tenho na vida . . ." Rayol, desesperado, conta a Vera o que presenciou, mas sabe que por ser menor, o seu depoimento não terá valor jurídico. Só ela poderá salvá-lo. Ela reluta, mas por fim acaba cedendo: irá depor como se também tivesse presenciado. E é o seu testemunho, somado ao fato do revólver pertencer ao Dória e nele não constarem as impressões digitais de Camargo, que lhe valeram a absolvição. Vera continua traumatizada pelo drama. Camargo a procura para agradecer e pedir perdão pelos sofrimentos que causou. Ela responde-lhe que nada tem a agradecer, ela só fez o que lhe pareceu justo, nada tem a lhe perdoar – mas prefere que ele não a procure nunca mais.

O filme não foi um sucesso de bilheteria por um simples motivo: os brancos se sentiam inconfortavelmente atingidos com a denúncia, e os negros não se encontravam suficientemente politizados para alcançar a sua mensagem. Os militantes, como o Abdias Nascimento e a Ruth de Souza, me parabenizaram efusivamente. Lamento que tenham se abstido de manifestações públicas. Quanto à crítica, a Associação Brasileira de Críticos Cinematográficos lhe outorgou o prêmio de melhor filme nacional do ano de 1949.

depoimento prestado por carta a João Carlos Rodrigues

RUTH DE SOUZA

FC – Como começou a sua carreira cinematográfica?

RUTH DE SOUZA – Comecei em 1945, no Teatro Experimental do Negro. Fui levada para a Vera Cruz pelo Alberto Cavalcanti e lá atuei em *Ângela, Candinho, Ravina, Terra é sempre terra, Sinhá moça* . . . Com o José Carlos Burle fiz *Também somos irmãos* em 1949, que já abordava a questão racial. Fiz mais de trinta filmes, incluindo até co-produção estrangeiras. Fora da Vera Cruz, os mais importantes foram *A morte comanda o cangaço* do Carlos Coimbra e *Assalto ao trem pagador* de Roberto Farias.

FC – Ruth, essa entrevista é sobre o negro no cinema brasileiro . . .

RUTH – Tenho 34 anos de carreira e já dei muitas entrevistas. Sempre caem nesse tema – o negro. Às vezes eu fico pensando: não será uma forma de discriminação? Então eu me pergunto: qual o problema do negro no teatro, no cinema? Do negro no mundo? É uma coisa muito difícil de explicar, muito complexa. Eu sei que a cor da pele incomoda, incomoda no mundo inteiro, mas o negro é uma raça digna como outra qualquer, e eu gostaria que fosse vista de outra maneira.

FC – O cinema brasileiro tem dado oportunidades ao ator negro?

RUTH – Apesar dos pesares, o cinema tem dado maiores oportunidades do que o teatro ou a televisão. Mas pela percentagem de negros e mestiços na população do Brasil, eu acho que nós, atores negros, somos muito poucos. Eu conto o Milton Gonçalves, Léa Garcia, Zózimo Bulbul, eu, Cléa Simões, e mais recentemente, a Zezé Motta. A atriz negra é sempre relegada a símbolo sexual, em geral aparece rebolando, mostrando o traseiro pra gringo ver, e as pobres coitadas ainda acham que estão fazendo "arte". Ou então, é a desgraçada das favelas. O cinema brasileiro nunca mostrou uma imagem da família negra com seus problemas cotidianos, como todo mundo, independentemente da cor da pele. Existem famílias negras que me cobram isso: porque você só faz papel de criada, escrava, marginal ou babá? A imagem do negro brasileiro mostrada pelo cinema, teatro e TV, ainda é uma imagem mentirosa.

FC – *Xica da Silva* do Carlos Diégues, é um filme muito atacado por certos setores negros. Você viu?

RUTH – Tempos atrás, eu fiz três anos de pesquisa histórica, e um roteiro sobre a verdadeira Xica da Silva. Nenhum produtor se interessou. O filme do Carlos Diégues é muito bonito plasticamente, mas uma versão falsa e infeliz do personagem histórico. Uma diversão para branco ver, carnavalesca . . .

FC – Com raras exceções, a atriz negra é a eterna coadjuvante . . .

RUTH – Mas quem no Brasil faz papel principal no cinema? Negra é só a Zezé Motta e aquela mulata da propaganda da sardinha, Adele Fátima, que fez um filme horroroso, *Histórias que nossas babás não contavam,* com uns anõezinhos nojentos, que só de ver o *trailler* eu quase morri de vergonha! Ah, teve mais aquela outra a Juciléa Telles que estrelou *A gostosa da gafieira,* um desrespeito, uma vergonha! Meu trabalho nesses trinta e tantos anos de carreira foi de valorizar o negro e passar dele uma imagem melhor. Então, fico rotulada de coadjuvante. Essa é uma palavra que eu quero suprimir! Eu sou uma atriz, uma excelente atriz! Não pergunte a mim porquê eu sou sempre coadjuvante: essa pergunta não é para mim, é para os produtores e fim de papo.

FC – Então você já sofreu algum tipo de discriminação?

RUTH – Declarada, não. Mas, revendo minha carreira, com sete premiações, era de esperar que eu tivesse trabalhado um pouco mais. Todo mundo passa a mão na minha cabeça: "você é maravilhosa, adoro o seu trabalho". Mas fica por isso mesmo.

entrevista a Cléa Cury

LÉA GARCIA

Léa Garcia. **A deusa negra** – *1978 de Ola Balogun. Co-produção Brasil/Nigéria sobre intelectual africano que busca antepassados no Rio e Bahia.*

FC – Resuma rapidamente sua carreira cinematográfica.

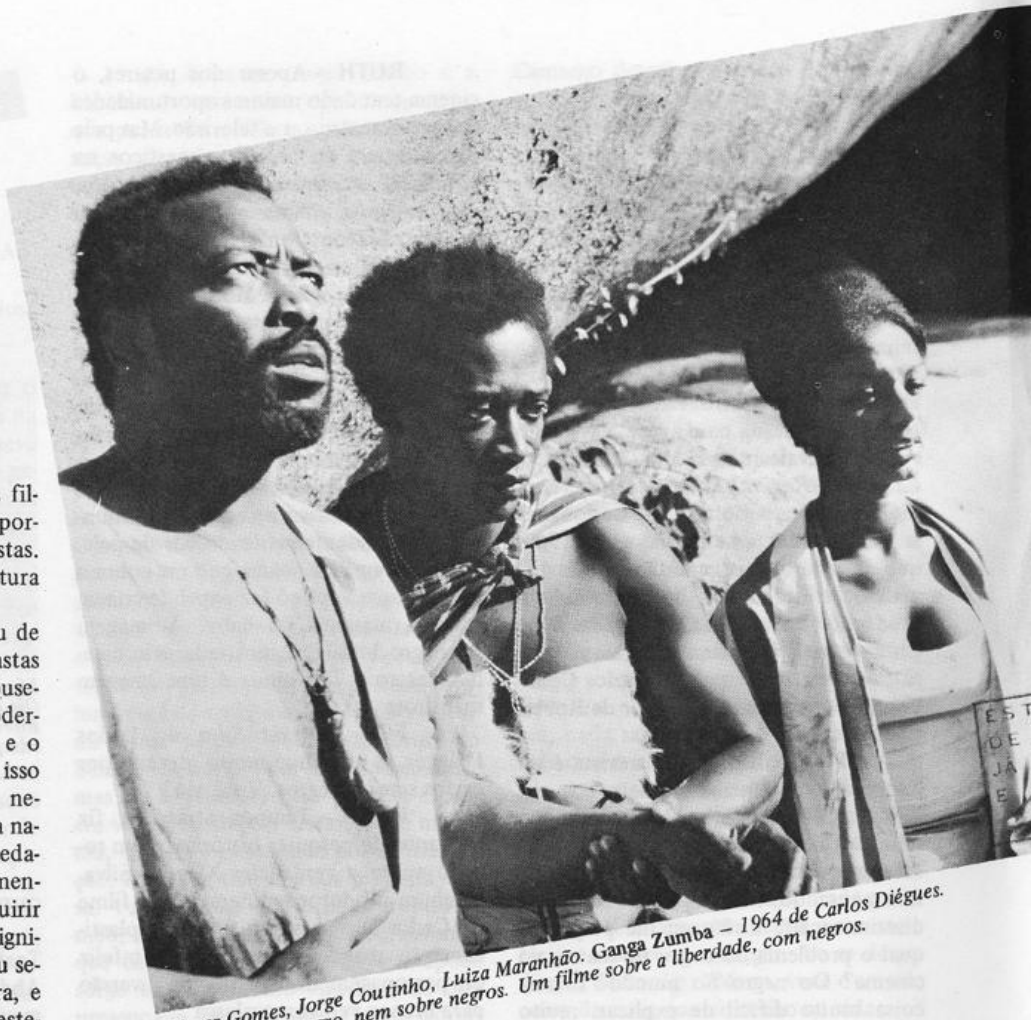
LÉA GARCIA – Eu comecei no Teatro Experimental do Negro, com o Abdias do Nascimento. No cinema, meus principais trabalhos foram *Orfeu negro* do Marcel Camus em 1957, depois *Os bandeirantes, Ganga Zumba* em 1963, *O Forte, Ladrões de cinema, A deusa negra.* Hoje, faço mais TV.

FC – Qual o seu depoimento sobre o ator negro no cinema brasileiro?

LÉA – O trabalho do ator negro está condicionado a uma especificação do roteiro. Ele não é escolhido pelo seu valor, mas pelo fato de ser negro e atender algum requisito que pede isso. Isso restringe o seu trabalho, não há possibilidade de continuidade. O ator negro está sempre estreando. O cinema brasileiro, com raríssimas exceções, oferece à mulher negra apenas papéis onde interpreta um objeto sexual, ou uma empregada doméstica. Coisa que agrada ao sistema. Apesar de achar o trabalho da Zezé Motta maravilhoso, *Xica da Silva* tratou a mulher negra como objeto sexual do colonizador português. Isso foi muito mais enfatizado do que a história real do personagem, que tem um caráter muito sério e libertário. Mesmo assim, a Zezé deu a volta por cima e conseguiu um trabalho excelente. Isso é uma barreira difícil de ser rompida. Geralmente, a comunidade negra cobra muito do nosso trabalho na TV e no cinema

entrevista a Cléa Cury

CARLOS DIEGUES



Eliezer Gomes, Jorge Coutinho, Luiza Maranhão. Ganga Zumba – 1964 de Carlos Diégues. Nem um filme negro, nem sobre negros. Um filme sobre a liberdade, com negros.

FC – Grande parte dos seus filmes têm negros em personagens importantes e até mesmo como protagonistas. Você é muito interessado em cultura negra?

CACÁ DIÉGUES – Eu estou de acordo que sou um dos poucos cineastas brasileiros, e isso é lamentável, que puseram o negro brasileiro no cinema moderno. Praticamente só eu, o Glauber e o Nelson Pereira dos Santos fizemos isso sem demagogia ou paternalismo. O negro surge nesses filmes com a mesma naturalidade com que aparece na sociedade brasileira. Sem realçar artificialmente, mas mesmo assim tentando inquirir seu papel dentro de tudo. Isso não significa, entretanto, por um lado que eu seja um especialista em cultura negra, e também muito menos que o negro esteja falando através de mim, ou seja, que eu esteja como porta-voz. Por motivos que eu mesmo desconheço, me interesso muito por certos aspectos da cultura negra e pelos personagens populares. Mas não acho que tenha feito filmes negros, nem sobre negros. Fiz filmes com negros.

FC – Nem *Ganga Zumba?*

CACÁ – Não considero um filme negro, é um filme sobre a liberdade. *Ganga Zumba* não é um filme sobre o negro, assim como *Escola de samba alegria de viver* (episódio de *Cinco vezes favela*) não é sobre o negro, é sobre a dialética trabalho/prazer, embora 50% dos atores principais sejam negros (1). Aliás, do ponto de vista da cultura negra, *Ganga Zumba* tem coisas que hoje eu faria de outra maneira. Certos equívocos, certas ingenuidades sobre o africanismo religioso que eu chamaria até de folclóricos. Hoje eu tentaria penetrar nesse troço de outra maneira, mas mesmo assim eu não considero um filme negro...

FC – Pois há quem considere o final do filme uma elegia ao negro procurar seu próprio caminho sem ajuda do branco.

CACÁ – Não foi essa a minha intenção. Revendo velhos artigos e entrevistas pode-se confirmar que eu já dizia claramente "este não é um filme negro".

FC – Neste filme e também no *Xica da Silva* você colaborou com o João Felício dos Santos...

CACÁ – No primeiro caso eu me baseei num livro dele, mas no segundo, foi o filme que produziu o romance. Quando eu resolvi fazer o *Xica,* chamei o João Felício porque sei que ele sabe ficcionar bem as coisas...

FC – Talvez ficcione um pouco demais... No *Ganga Zumba* ele põe o protagonista como filho de Zumbi, sendo buscado numa fazenda para suceder o seu pai – quando na verdade o Zumbi, foi um general rebelde que assassinou Ganga Zumba, governante de Palmares.

CACÁ – Eu não estou querendo livrar a cara do João Felício, mas quando o livro foi escrito, as únicas fontes eram o Edson Carneiro e o Artur Ramos, que não tinham ao alcance o volume de fontes primárias que se tem hoje. Só de uns cinco ou dez anos para cá é que os historiadores modernos, basicamente o Décio Freitas, Clóvis Moura, Lélia Gonzalez e Joel Rufino levantaram Palmares a partir de uma visão mais científica.

FC – Essas novas pesquisas estão modificando a história do negro brasileiro. A elite iorubá que o Nina Rodrigues estudou na Bahia, parece que não era só isso... A influência bantu parece ter sido muito maior. Quilombo, por exemplo, é uma palavra angolana que significa povoado...

CACÁ – Um dos maiores crimes praticados no Brasil foi o Rui Barbosa ter mandado queimar os documentos relativos à escravidão. Todos esses mitos que hoje estão sendo derrubados, os dados não estavam ao alcance do João Felício. Assim, o *Palmares* que estou fazendo agora não vai ser também igual ao *Ganga Zumba* de vinte anos atrás. Eu sou um cineasta e o João Felício é um escritor. Não temos exatamente um compromisso com a pesquisa, procuramos não trair a História, mas o compromisso é relativo: trata-se de uma ficção.

FC – Em relação ao personagem histórico Xica da Silva surge o mesmo problema: quase não há fontes de pesquisa a consultar. O mesmo se deu com o Xico Rei que o Walter Lima Junior fez...

CACÁ – *Xica da Silva* é um problema ainda mais grave. Inclusive eu acho que toda polêmica criada foi um pouco o resultado de uma declaração feita por mim e que na época não foi compreendida. No diálogo que hoje eu tenho com o movimento negro eu revi um pouco, porque na verdade quando eu me interessei em fazer um filme sobre a Xica da Silva, o meu tema não era o escravo no Brasil, mas basicamente por em cena um mito da História brasileira que tinha características que me interessavam. A visão do amor e da liberdade, a tentativa de confrontar uma sociedade européia estratificada com uma coisa mais subversiva, mais carnavalesca – o que na época provocou uma certa polêmica. Assim como *Xica* não é um filme sobre o negro, não é também sobre a mulher, como se tentou enquadrar. As acusações eram basicamente de machismo e racismo. É engraçado, pois do ponto de vista do racismo, o personagem negativo é a branca, que é uma histérica. Portanto, se eu fui racista, foi com os brancos. Do ponto de vista do machismo, houve também um mal entendido . . .

FC – Foi muito visada a seqüência em que a Xica pinta a cara de branco e maltrata a outra negra, ainda escrava, que não quer obedecer. Talvez achassem que tudo que um personagem diz é automaticamente endossado pelo autor. . .

CACÁ – Exato. *Xica da Silva* foi um filme que rompeu com uma tradição clássica do cinema político de então, o herói exemplar que passava pela tela fazendo, não ações revolucionárias, mas discursos revolucionários cheios de virtudes e soluções. A Xica não é exemplar, erra muito no correr da narrativa. Comete o erro básico de tentar a própria liberdade sem compreender que esta era também a liberdade dos outros, tanto é que ela se estrepa, não resulta. Na verdade, o único momento mágico e realizado de *Xica da Silva* é o final, na metáfora do encontro do inconsciente popular revolucionário do intelectual de Vila Rica. Esse encontro faz soar os sinos da cidade, mas a metáfora escapou às pessoas, que queriam na pele dela uma guerrilheira à la Che Guevara. Acho que o filme ensina que não devemos, necessariamente, condenar o herói que não acerta sempre – e isso incomodou muito.

FC – Você acredita na existência de um público negro? O Antônio Pitanga diz que o cineasta negro tem de enfrentar primeiro o produtor que não acredita nele, e depois o público negro que também não vai ver o filme dele. Você acredita nisso? Há também os que dizem que o negro nem tem dinheiro para ir ao cinema . . .

CACÁ – Isso me parece um pouco precipitado. Uma das maiores emoções da minha carreira de cineasta, talvez a maior, foi quando estreou o *Xica* e eu fui ver a platéia no super-popular cine Madureira. Tinha polícia na porta porque as pessoas estavam dançando dentro do cinema e praticamente quebrando tudo. Eu fiquei vendo aquele espetáculo e saquei que havia uma espécie de revanche social naquelas pessoas, que eram noventa por cento negras. Em certo momento, me deu até medo. Elas levantavam da cadeira em todos os momentos de vitória da Xica na tela . . .

FC – Isso não contradiz o fato de você achar que não faz filmes negros ou sobre negros? Será que você não fez um, mesmo sem perceber?

CACÁ – Houve uma imediata identificação com o personagem, que nunca pensei que fosse ser tão grande, e isso fugiu totalmente do meu controle. Talvez porque nós sempre identifiquemos as forças que modificam a sociedade com pregação ideológica, esquecendo que elas têm todo um componente não ideológico, a própria necessidade de procurar o prazer etc.. E *Xica da Silva* é isso, uma carnavalização histórica . . . Foi isso que causou o sucesso popular e provocou a irritação dos intelectuais.

FC – Isso já não apareceria no personagem que a Léa Garcia interpreta no *Ganga Zumba,* que troca Palmares por um companheiro?

CACÁ – Exatamente, eu estava pensando nela. O personagem da Léa Garcia anuncia os personagens do Pitanga em *A grande cidade* e *Quando o carnaval chegar,* o personagem Xica da Silva e o casal de *Bye bye Brasil.*

FC – Haveria então uma nítida evolução dentro da sua filmografia, desde *Escola de samba* (onde o negro troca a quadra e a dança pelo sindicato) até a *Xica,* passando pela Léa Garcia em *Ganga Zumba.* É isso?

CACÁ – É. No *Escola de samba,* é claro que há uma racionalização para preferir o sindicato, mas a coisa fica meio em aberto, o filme termina com o garoto voltando para o morro. Todos os meus filmes são sobre isso, não a luta da liberdade, mas de como usá-la.

FC – Outros filmes seus também têm personagens negros . . .

CACÁ – Nos *Herdeiros* não, mas em *A grande cidade, Quando o carnaval chegar* e *Joana francesa,* onde o tema central não é negro, há personagens negros importantes. Isso é uma qualidade deles.

FC – Você colaborou com o filme que o Pitanga dirigiu, *Na boca do mundo.* Tem acompanhado o surgimento de novos cineastas negros?

CACÁ – Eu não conheço todos os filmes dirigidos por negros, vi apenas o do Pitanga (que fiz o argumento) e o do Valdir Onofre, *As aventuras amorosas de um padeiro*. Eu acho que o filme do Pitanga, entre outras qualidades, têm uma grande que é a de ser um filme onde o negro surge de maneira totalmente espontânea. Ao contrário do que você disse que acham de *Ganga Zumba*, eu não acho que a solução para o negro brasileiro seja o *apartheid* ao contrário. No quilombo de Palmares, o mais interessante é o projeto de utopia brasileira, pois lá tinha também brancos e índios. Eu acho que a questão negra só vai se resolver no momento em que esse país for realmente uma democracia racial, e não esta mentira. Porque da classe média para cima o racismo é total e absoluto e a gente sabe disso. Eu acho que a questão racial se resolve simultaneamente à questão social. Se for feita uma estatística hoje nas prisões do Rio de Janeiro, vamos ver que 80% dos prisioneiros são negros. Isso é porque o negro é mais violento que o branco? Não, é porque ele é mais pobre que o branco. É a política da avestruz. O Rui Barbosa mandando tocar fogo nos documentos. A coisa clássica, a teoria do embranquecimento da virada do século. Eu não quero dizer que temos de esperar resolver a questão social para resolver a questão racial, mas as duas coisas se articulam inteiramente. Acho também que é possível em determinados momentos, que se façam filmes negros ou sobre negros, e não apenas com negros – não necessariamente com diretores negros, mas preferivelmente com diretores negros.

FC – Fale agora um pouco do seu próximo filme, *Palmares*.

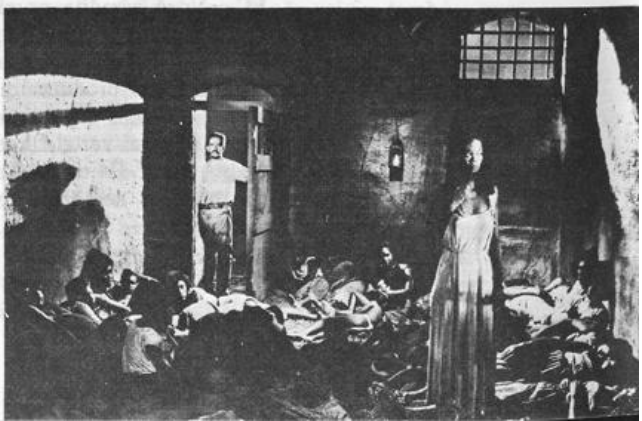
CACÁ – O que me interessa em Palmares? O fato de trinta mil negros no século XVII terem subido as serras da Barriga e dos Dois Irmãos em Alagoas e estabelecido um estado que durou quase cem anos? Não. O que me interessa basicamente, e por isso vou fazer esse filme, é que Palmares foi um momento crucial da História do Brasil: enquanto nas cidades do litoral estruturava-se, entre holandeses e portugueses, o país colonizado e miserável onde de certo modo vivemos até hoje – nas montanhas estava ocorrendo uma utopia, a utopia da propriedade coletiva da terra, do sincretismo religioso, utopia que foi frustrada pela violência. A utopia de uma nação muito mais divertida, muito mais justa. Tribos de origens diferentes que nem se entendiam entre si . . . A primeira coisa que eles fizeram foi elegerem uma língua comum, e essa língua foi o português, ou o "pretoguês" como diz a Lélia Gonzales. Por que nós hoje falamos diferente de Portugal? Porque nós realmente incorporamos várias outras línguas, e essa coisa toda começa em Palmares . . . E nós trocamos tudo isso pela imposição colonial de Portugal e Holanda. É isso que me interessa em Palmares. É claro que era um estado com hegemonia negra, porque os negros eram maioria. Tem também aquilo que você falou antes sobre Ganga Zumba e Zumbi. Para simplificar, Ganga Zumba era um dirigente africano escravizado no Brasil, que praticamente organizou a nação palmarina, formada de quatorze povoações. Num determinado momento ele resolve fazer a paz com os brancos. E quem é Zumbi? Zumbi é um general, nascido no Brasil, em Palmares, afilhado de Ganga Zumba, que assassina o rei por não aceitar esta conciliação. Veja que beleza de metáfora! A velha luta sempre presente na História dos povos. E isso é uma coisa especificamente negra? Não, é algo universal.

FC – Para terminar, gostaria de saber como o diretor de *Xica da Silva* – filme campeão de bilheteria – encara a superstição hoje existente na maioria das exibidoras e distribuidoras do Brasil de que "filme de negro não dá dinheiro".

CACÁ – Isso não me espanta, pois o Severiano Ribeiro me garantiu que o *Xica da Silva* seria um fracasso por causa disso, que negro não dava dinheiro. Em Hollywood, por exemplo, era tido que "peixe não dá dinheiro" porque *O velho e o mar* tinha sido um cano, *Moby Dick* outro cano de bilheteria, por isso o Spielberg passou por quatro estúdios até poder filmar *Tubarão*, porque "peixe não dá dinheiro". E como deu! Cinema não tem regras, isso tudo é besteira . . .

entrevista a João Carlos Rodrigues

1 *Apenas como curiosidade, este filme é interpretado por Abdias Nascimento, um dos líderes históricos do negro brasileiro, e, além da sua única aparição no cinema, é também um dos seus últimos trabalhos como ator, antes de abandonar a carreira e abraçar de vez a política.*



Duas visões da escravatura no Brasil. Zezé Motta em Xica da Silva *– 1976 de Carlos Diégues e Ruth de Souza em* Sinhá moça *– 1953 em Tom Payne.*

ANTÔNIO PITANGA

Bahia de Todos os Santos – *1959*
de Trigueirinho Neto.
Um filme pioneiro,
hoje pouco conhecido.

FC – Como você chegou a ser ator de cinema?

ANTÔNIO PITANGA – Eu já tinha trabalhado em teatro amador, vida de Cristo em praça pública, etc. Em 1959 eu fiz, com mais de cinqüenta candidatos, um teste para o filme *Bahia de todos os santos* do Trigueirinho Neto. Acabei levando o papel, embora, segundo o diretor, eu não tivesse o físico adequado ao personagem. O nome do personagem era Pitanga, e me marcou tanto, que terminei trocando meu nome artístico para Antônio Pitanga. Meus primeiros filmes eu assinei Antônio Sampaio, meu nome verdadeiro, mas era só Pitanga, Pitanga . . . A partir de *A grande cidade,* eu troquei de nome.

FC – Fale um pouco mais do filme do Trigueirinho Neto. É uma espécie de mito, como *Limite:* todo mundo fala, mas ninguém viu.

PITANGA – *Bahia de todos os santos* é um filme muito violento e teve muitos problemas com a censura. Ele já rompia com a temática em voga, a folclorização do povo, e por conseqüência, do negro – e apresentava problemas grevistas no cais do porto, pessoas abandonadas, trabalhadores . . . Um filme com personalidade, mas que foi arrasado pela crítica. A campanha contra foi tão grande, que o diretor, que tinha curso na Itália e tudo mais, mudou até de profissão. Pro cara mudar de ramo, dá pra sentir um pouco a barra das pressões que ele sofreu. O Glauber Rocha, na época jornalista do *Diário de Notícias,* foi o único que deu uma força. Na verdade, o filme do Trigueirinho já prenunciava o Cinema Novo. É muito difícil fazer um filme desse tipo: abordando o problema do negro, principalmente quando ele é visto, criticado, do ponto de vista da sociedade, que é a do branco. Isso aconteceu com *Bahia de todos os santos* e continua acontecendo. *A idade da terra,* o último filme do Glauber, foi criticado na Itália porque a crítica não admitiu um Cristo negro e nú em pêlo.

FC – A maioria dos personagens que você fez no cinema baiano foi de contestadores políticos . . .

PITANGA – É verdade: tem o Firmino de *Barravento,* o Chico Diabo de *A grande feira* . . .

FC – Falemos de *Barravento.* Houve problemas durante a filmagem: quem começou a filmar foi o Luiz Paulino dos Santos. Quem assina o filme é o Glauber. O que foi que houve realmente?

PITANGA – O produtor de *Barravento* era o Rex Schindler, empresário baiano do ramo imobiliário. Quem o convenceu a aplicar dinheiro no cinema foi o Glauber. Isso aliás, foi uma qualidade que o cinema brasileiro perdeu: arranjar produtores de fora do meio, o produtor se fazia a cada esquina. O Estado não dava nada. Mas voltemos ao assunto. O Luiz Paulino era o diretor e a Iglu Filmes (Roberto Pires e o Glauber) co-produzia com o Rex. Durante duas semanas, o filme não deslanchava das primeiras tomadas. O Rex apertou a Iglu que apertou o Glauber, pedindo para trocar o diretor. Mas ninguém queria segurar a batata quente. O Rex colocou o Glauber na parede: aí o Glauber pegou a direção do filme. Então ficou essa inimizade entre o Luiz Paulino e o Glauber . . .

FC – Quais as diferenças entre o enfoque do Luiz Paulino e o do Glauber?

PITANGA – Na idéia do Luiz Paulino, o meu personagem, o Firmino, não voltava do Rio de Janeiro. No filme, ele volta para Salvador escolado, malandro, ensinando os negros do local a verem a exploração que sofriam. Para o Luiz Paulino, a briga do Firmino era contra o candomblé, contra o misticismo alienado. O Glauber politizou o personagem, tirando a força que podia ter na comunidade, e a transferindo para o Aruan, que era o líder potencial, mas, que por questões místicas, vacilava em assumir essa posição. Firmino introduz a consciência da mudança, é o agente de transformação. É o primeiro filme negro político. O personagem diz textualmente: – "Vim de lá (da África) escravo, mas não serei escravo aqui."

FC – O que você tem a dizer do fato da maioria dos filmes, que abordam os negros, serem feitos por cineastas brancos?

PITANGA – A maneira desses diretores interpretarem um personagem negro não é a minha. O que comove a eles, não me comove. O que existe do intérprete negro é uma visão do branco cheia de clichês. Poucos diretores com quem trabalhei não tinham esse conceito do negro: o Glauber, o Cacá Diégues, o Sérgio Ricardo . . .

FC – Você também fez o *Ganga Zumba* do Carlos Diégues em 1963 . . .

PITANGA – Foi o primeiro filme que fiz fora da Bahia. O personagem era assim meio alienado, mas no decorrer da história, percebe que tem de mudar, que tem de acrescentar alguma coisa à vida de Zumbi, seu pai, e grande líder do Quilombo de Palmares. Então, ele começa a lutar pelo negro . . .

FC – Em 1978 você dirigiu seu primeiro longa, *Na boca do mundo.* O que você gostaria de dizer sobre isso?

PITANGA – Não fiz *Na boca do mundo* por questão de vaidade pessoal. Não era exatamente o que eu queria fazer, embora eu tenha orgulho de ter feito esse filme. Eu tenho o projeto de filmar uma história do Bráulio Pedroso *Que rei sou eu?* ou *Clara dos Anjos* do Lima Barreto, mas só conseguiria depois de ter dirigido um primeiro filme . . . O filme é isso: uma coisa que eu sabia fazer, e estava deixando que os outros fizessem. Com relação às críticas que recebeu, sem querer fazer uma defesa, posso dizer que cada um tem o filme que imagina. O negro que coloquei no filme não é um negro otimista: é indeciso, dividido, representante, junto com a mulher, de uma maioria oprimida. O filme tem uma mulher negra e outra branca. Colocar o negro vitorioso dentro desse conflito, na minha maneira de ver, é uma mentira. Se ponho um negro contestador, ele será contestador dentro da minha história, mas dentro da história do Brasil ele aceita as regras, não está contestando . . .

FC – A comunidade negra gostou do filme?

PITANGA – É sobre isso que eu estou falando . . . O cineasta negro tem de enfrentar uma briga em dois planos: contra os brancos para se afirmar e levantar o financiamento; e contra os negros, que no final das contas também não vão ver o filme dele, por falta de dinheiro ou seja lá porque for . . .

entrevista a André Andries

ZÓZIMO BULBUL

FC – Fale do tratamento dado ao negro no cinema brasileiro.

ZÓZIMO BULBUL – O tratamento é o mesmo dado pela sociedade em geral: preconceito, racismo velado, mas contundente. Desde o início, o cinema no Brasil já começou a mostrar o negro fazendo palhaçada. Ninguém, a não ser no período do Cinema Novo, dignou-se a escrever um papel sério para o negro. Essa é uma das mágoas que tenho. O próprio Grande Otelo, um dos nossos melhores atores, é sempre visto nos piores papéis. É sempre o palhaço, nunca se interessam pelo talento dramático dele. Mesmo nas chanchadas da Atlântida, fazia sempre dupla com o Oscarito ou com o Ankito – nunca o Grande Otelo sozinho. Aliás, ele é o único que não ficou rico com o trabalho dele.

FC – Mesmo em filmes que assumem posições reivindicatórias, o negro não aparece muito. Sendo o Brasil um dos países com maior população negra no mundo, como você explicaria isso?

ZÓZIMO – Como já disse acima, no Brasil não se escrevem filmes para atores negros. Mesmo em *Lúcio Flávio*, que aborda a marginalidade nos centros urbanos, o principal personagem é um louro. Na primeira fase do Cinema Novo ainda houve uma tentativa. Lembro do Pitanga filmando *Barravento* com o Glauber na Bahia, mas foi coisa muito rápida.

FC – Em *Compasso de espera* do Antunes Filho, você mesmo representou um intelectual negro que se apaixona por uma estudante branca.

ZÓZIMO – Este filme surgiu da discussão de que o cinema no Brasil está nas mãos do branco; de que pouquíssimos negros conseguem dinheiro para dirigir ou produzir alguma coisa. O Antunes então, pegou essa bandeira. Eu tinha uma parte do roteiro e ele outra: juntamos tudo e partimos para a realização. Meu personagem é o negro que entra para a universidade e, na medida em que vai se intelectualizando, perde contacto com a sua base, entra num processo de branqueamento. Esta é a questão principal do filme: ele freqüenta o meio branco, trabalha, é paternalizado e se acomoda. O envolvimento afetivo com a estudante branca despertará todos os tipos de rejeições, que se manifestam no final com alto grau de violência. Só a partir daí o personagem toma consciência do racismo existente e da impossibilidade do envolvimento com uma branca. Foi um filme muito boicotado, inclusive por ser fotografado em preto e branco. Por abordar o tema negro com profundidade, foi considerado filme de arte, dificultando seu lançamento. Apenas três cópias para o Brasil inteiro! Além disso, ficou retido 3 anos na Censura, alegaram tudo pra não liberarem o filme . . . Em 1973 houve a liberação e, para surpresa nossa, todas as alegações foram arquivadas. Quer dizer: a partir daquela data já não havia mais preconceito no Brasil . . .

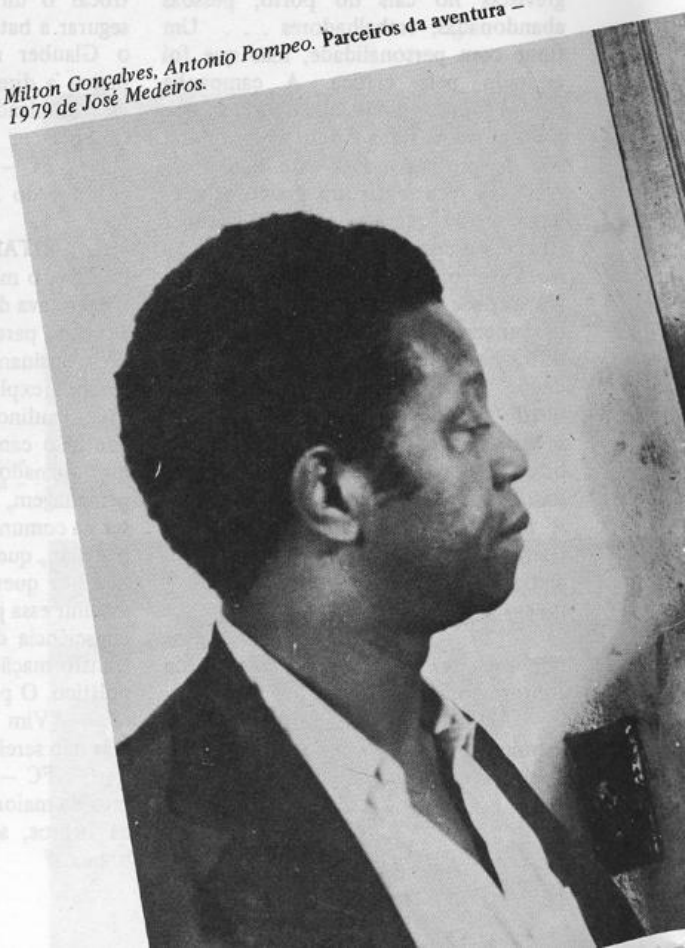
FC – Num filme mais recente, *Giselle* – 1980 do Vitor Di Mello, o seu personagem é completamente diverso: não passa de um símbolo sexual, apanhando até de chicote num ritual sado-masoquista . . .

ZÓZIMO – É um trabalho que eu não queria fazer, mas o Vitor insistiu muito e eu acabei aceitando. Já esse filme, cheio de orgias mal feitas, teve um lançamento nacional com 80 cópias! Um sucesso!

FC – Você já sofreu algum tipo de discriminação no meio de cinema?

ZÓZIMO – Já, e de um diretor que hoje é meu amigo, o Antônio Carlos Fontoura. Eu me lembro que ele não me chamou para o papel título de *A rainha diaba* porque me achava muito bonito para interpretar um marginal . . . Quer dizer: eu não seria representativo da minha própria raça! Aliás, o Fontoura depois reincidiu no mesmo erro: seu outro filme, *Cordão de ouro*, que mostra a capoeira como uma dança de resistência cultural negra, foi feito com um branco, e que nem era ator.

FC – Fale agora do seu trabalho como diretor.



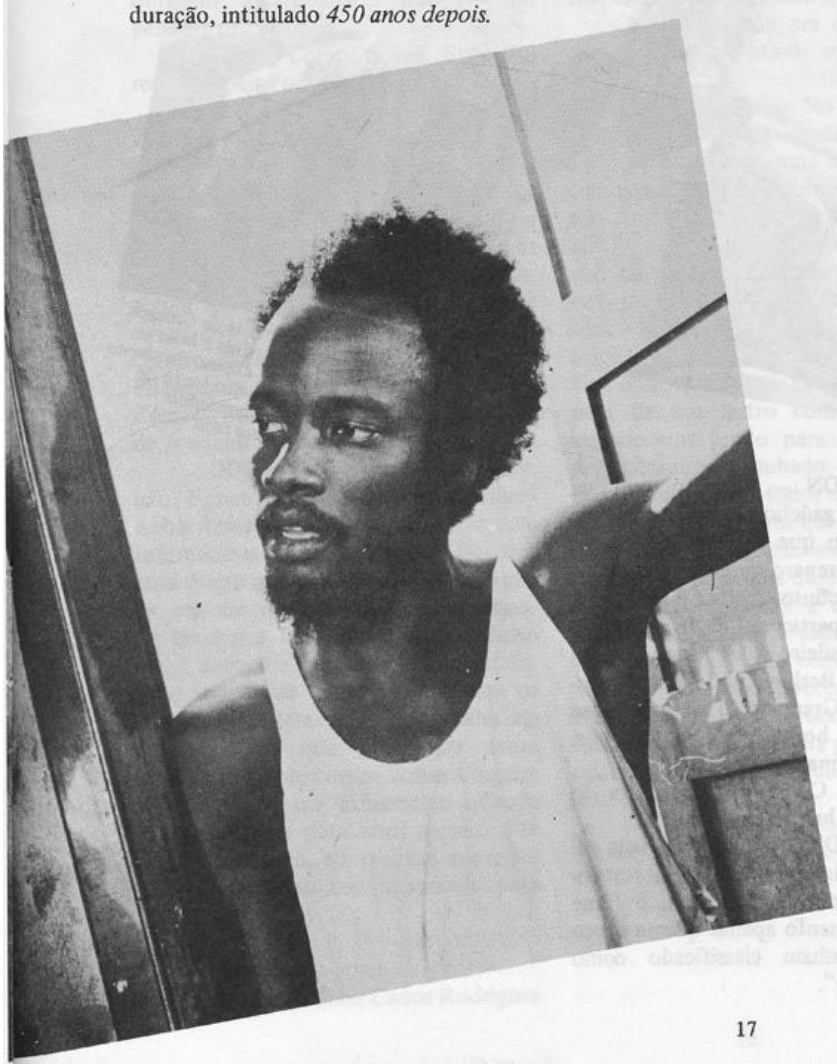
Milton Gonçalves, Antonio Pompeo. **Parceiros da aventura** – *1979 de José Medeiros.*

ZÓZIMO – Meu primeiro filme, *Alma no olho,* foi um exercício de direção sobre as condições de existência do negro desde que veio da África para a América. Um filme artesanal, baratíssimo. Quando ficou pronto em 1974, me recomendaram não mandar o filme para a Censura em Brasília porque a época andava meio brava e corria o risco de não passar. Então eu viajei para os Estados Unidos e exibi em diversas universidades, tendo inclusive vendido cópias para comunidades negras. Depois, continuei a exibi-lo na Europa e quando voltei ao Brasil em 1977, inscrevi na Jornada de Curta-Metragem de Salvador. Não tive nem dinheiro para aparecer por lá e foi no Rio que recebi a notícia que o filme ganhara o primeiro prêmio. Eu acreditava que com isso, *Alma no olho* ia estourar, mas acabou não acontecendo nada. Teve exibição comercial pra cumprir a lei e ficou nisso. *Artesanato do samba,* dirigi a quatro mãos com a Vera de Figueiredo. Em 1980, fiz *Dia de alforria,* curta sobre o velho Aniceto do Império Serrano. Este filme tem como subtítulo *Memória brasileira nº 1,* porque essa cultura que os 85 anos do Aniceto representam, vai desaparecer e ser substituída por outra, provavelmente importada. Tenho ainda um projeto de longa-metragem sobre o negro no Brasil, um *Alma no olho* com duas horas de duração, intitulado *450 anos depois.*

FC – Qual sua opinião sobre outros filmes brasileiros dirigidos por negros?

ZÓZIMO – Uns eu acho que estão perdidos, outros estão tentando. O Antônio Pitanga, por exemplo, com *Na boca do mundo* não enfocou bem a posição do negro na nossa sociedade. O curta do Joaquim Teodoro *Um crioulo brasileiro* – 1979, ressente de um pouco mais de coragem para enfrentar o problema. *Um é pouco, dois é bom* – 1971, longa de Odilon Lopez realizado em Porto Alegre, é muito bom, Foi apresentado no Festival de Guarujá e a platéia vibrou. Esse filme mescla Chaplin e Fellini, tocando fundo na problemática da classe média negra. Pena ter sido lançado apenas no Rio Grande do Sul e algumas cidades paulistas. Tem também *As aventuras amorosas de um padeiro* do Valdir Onofre, realizado no subúrbio carioca de Campo Grande.

entrevista a Cléa Cury



ZEZÉ MOTTA

FC – Na sua opinião, o cinema brasileiro vem empregando atores negros de maneira contínua?

ZEZÉ MOTTA – Eu não fiz muito cinema. Sempre atuei em papéis pequenos, *Cléo e Daniel, Um varão entre as mulheres, A força de Xangô, A rainha diaba, Cordão de ouro, Tudo bem* . . . – com a exceção de *Xica da Silva* e *Vai trabalhar vagabundo.* Na verdade, um ator negro só é convidado quando o filme tem um tema histórico onde o negro teve alguma participação. Mesmo assim, a maioria desses filmes focaliza o negro de maneira distorcida. No Brasil não se escreve para o ator negro. O aparecimento de autores negros também seria muito importante . . . Portanto, o trabalho do ator negro acaba não tendo continuidade. A maioria tem uma carreira parecida com a minha: são sempre pequenas aparições: Jorge Coutinho, Ruth de Souza . . .

FC – A Adele Fátima e a Julciléa Telles trabalham em filmes eróticos do tipo *A gostosa da gafieira,* que usa a mulata como objeto sexual. O que você acha disso?

ZEZÉ – Enquanto objeto sexual, o ator negro tem trabalho, principalmente em filmes pornôs. Eu até já aceitei esse tipo de trabalho. Mas, de repente, me dei conta de estar sendo conivente com quem pretende manter o negro marginalizado. Alguns diretores reclamam que o ator negro é mais duro que os outros, mas isso é uma conseqüência do desemprego. O ato de representar tem de ser exercitado.

FC – Você já sofreu algum caso de discriminação racial?

ZEZÉ – Em *Xica da Silva* houve um certo desentendimento com um dos produtores que queria para papel uma mulata, uma Xica mais embranquecida. Ele me achava muito feia, dizia que eu não era do tipo que agradava executivo. . . Em 1977, com o filme, eu ganhei quase todos os prêmios como atriz, mas nem por isso fui convidada a estrelar outro filme, nem apareci em nenhuma capa de revista. Falo sem mágoa, mas minha carreira de cantora decorre disso.

entrevista a Cléa Cury

ODILON LOPES

FC – Como, quando e onde você iniciou-se na carreira cinematográfica?

ODILON LOPES – Na década de 50 trabalhei no Rio de Janeiro como assistente de câmera (foquista) e em pontas como ator em *Agüenta o rojão* de Watson Macedo e *No mundo da lua* de Roberto Farias. Em finais de 1959, radiquei-me no Rio Grande do Sul (sou mineiro) onde trabalhei como fotógrafo (Bras-Film) e como ator e cinegrafista (TV Piratiny).

FC – Fale das suas primeiras experiências como diretor.

ODILON – Na TV, tive a meu encargo por diversas vezes cenas externas filmadas para inserção em teleteatros. Gostaria de destacar uma hora ou mais de filmagens com cavalaria, etc., para *35 legenda e glória* – direção de Nelson Cardoso – sobre a Revolução Farroupilha. A partir de 1962 obtive 13 prêmios da Associação Riograndense de Imprensa por trabalhos jornalísticos, como a cobertura do julgamento de Régis Debray na Bolívia. Realizei também diversos cursos no exterior, na Inglaterra e na Alemanha. *Um é pouco, dois é bom* – 1971 foi o primeiro trabalho de peso totalmente meu, e da minha equipe.

FC – No Rio Grande do Sul existe uma produção bissexta de filmes regionais, Teixeirinha, Alberto Ruschel, etc. Na sua opinião, o seu filme encaixa-se temática e estilisticamente no restante da produção gaúcha – ou, pelo contrário, seria uma ruptura?

ODILON – Foi uma ruptura, pois optei por uma temática urbana e social. Os dois episódios continuam atuais. Num deles abordava o problema do mutuário do BNH que perde o emprego. O enfoque era pessimista "imóvel do BNH só se paga depois de morto". Na segunda história, abordei o ciclo vicioso dos batedores de carteira perdidos num mundo de sonhos de elevação social. Confesso que, hoje em dia, não manteria as duas histórias num mesmo filme. Daria um tratamento separado e mais profundo, mas não me envergonho da obra.

FC – Fale como levantou a produção. Teve alguma dificuldade nisso pelo fato de ser negro?

ODILON – Para o levantamento da produção, foram de extrema valia os anos vividos durante a crise dos anos 50, que me ensinaram a insistir apesar dos desencontros ocasionais. Ganhei ajuda do então governador Perachi Barcelos, não monetária, mas uma série de cartas de apresentação que me permitiram levantar parte do dinheiro. Não acredito que o fator cor tenha influído negativamente, antes pelo contrário. Embora o Rio Grande do Sul seja um estado de formação étnica preponderantemente européia, não tive também dificuldades com o elenco.

FC – Como foi a receptividade do filme?

ODILON – A acolhida foi muito boa. A crítica em geral não somente foi favorável ao filme em si, como ao novo rumo proposto ao cinema gaúcho.

FC – O filme foi adequadamente distribuído?

Odilon Lopes e Angela Grossen. Um é pouco . . . dois é bom – 1971 de Odilon Lopes. Produção gaúcha, é o primeiro longa de cineasta negro abordando problemas da sua raça.

ODILON – Acredito que sim, no território gaúcho. Já no restante do país, confesso que foi um dos pontos falhos o despreparo quanto à comercialização do produto. Apesar disso, *Um é pouco . . .* participou da II Mostra do Cinema Brasileiro de Guarujá, foi mostrado em Berlim e na I Mostra Internacional de Gramado. Tive problemas insolúveis de borderô através do país, mas valeu a pena.

FC – Como foi a resposta do público? Deu lucro, deu prejuízo?

ODILON – A impropriedade até 18 anos devida à temática social restringiu o público. Mesmo assim, o filme pagou-se. Lamento apenas que na época alguns o tenham classificado como "filme de arte".

FC – Realizou mais algum filme depois deste? Qual?

ODILON – Concluí agora um documentário a cores em 16mm sobre o IV Jamboree Pan-Americano, realizado em Porto Alegre no início de 1981, mostrando mais de seis mil escoteiros e bandeirantes. Também estou preparando um documentário, primeiro passo para um longa, sobre o injustiçado inventor padre Landell de Moura (rádio, telefone sem fio, onda curta) para o qual espero contar com o apoio do Ministério das Comunicações. Durante seis anos na TV-E realizei uma boa quantidade de documentários e até mesmo teleteatro.

FC – Fale do tratamento dado ao negro no cinema nacional.

ODILON – Pelo que me foi dado apreciar, sinto falta de uma presença mais significativa na frente e atrás das câmeras. Acredito que as causas dessa deformação são culturais e

econômicas, embora o negro, como a mulher, venham se afirmando no cenário brasileiro. Existe ainda um longo caminho a percorrer para que possamos dizer que recebemos um tratamento igual. Num país que afirma não ter preconceito racial, as pressões são mais difíceis de serem identificadas, o que as tornam ainda mais perigosas. Todavia, tenho confiança que as próximas gerações saberão ampliar estes espaços abertos por nós. Admiro muito *A Moreninha* de Glauco Mirko Laurelli pela coragem do seu realizador em investir num musical, mas discordo do modo como foi colocada a relação branco-negro neste filme. À ser como foi mostrado, por Deus, fomos logrados com a Abolição!

FC – Assistiu, por acaso, a *Sinhá Moça, Barravento, Ganga Zumba, Compasso de espera, Xica da Silva, Tenda dos milagres*?

ODILON – Creio que a pigmentação é ainda uma barreira para o artista no Brasil, até mesmo na TV. Salvo exceções, seus personagens não miscigenam com os arianos. Daí considerar que os filmes citados foram momentos para nós, negros. Cheguei a pensar: "agora irão reconhecer o talento do artista de cor, independentemente da sua pele". Mas tempos depois, sou obrigado a reconhecer que foi um pensamento errôneo.

FC – Como o seu filme foi recebido pela comunidade negra?

ODILON – Com exceção do Zózimo Bulbul, que me deu força, não houve outras manifestações que eu retenha na memória.

FC – Tem acompanhado o surgimento de outros cineastas negros no cinema nacional? Viu, por exemplo, algum dos filmes abaixo: *As aventuras amorosas de um padeiro* de Valdir Onofre, *Na boca do mundo* de Antônio Pitanga, ou os curtas *Alma no olho* de Zózimo Bulbul e *Um crioulo brasileiro* de Joaquim Teodoro (Quim Negro)?

ODILON – Lamentavelmente, não. Foram exibidos em Porto Alegre? Acho desnecessário que criemos o Ano Internacional do Cineasta Crioulo, mas seria ótimo que fizéssemos algo para que de vez em quando não fosse necessário invocar a Lei Afonso Arinos. Acho que o caminho a seguir é o trabalho árduo, ampliando os horizontes para os que nos sucederem. O futuro deles vai depender do que deixarmos como legado. Exemplo: assim como Chaplin, Grande Otelo me influenciou quando pequeno. Dizia para mim mesmo: "se eles conseguiram, eu também conseguirei!" E continuo me preparando para isso . . .

entrevista a João Carlos Rodrigues

WALTER LIMA JÚNIOR

FC – Inicialmente, eu gostaria que você dissesse quem foi Xico Rei e qual o seu interesse em fazer um filme sobre este personagem.

WALTER LIMA JÚNIOR – Em primeiro lugar, eu nunca pensei em fazer um filme sobre Xico Rei, eu sabia quem era ele por enredo de Escola de Samba. O que me levou a fazer o filme foi a possibilidade de um trabalho que me foi oferecido. Quando peguei o roteiro que me ofereceram, também não consegui saber muito mais sobre o Xico Rei além daquela banalidade . . . Xico Rei é uma lenda segundo a qual um rei africano do Congo foi escravizado e trazido para o Brasil e foi trabalhar numa mina em Vila Rica. O que acontece com ele dentro desta mina é a coisa mais interessante desta lenda. Eu estou aqui contando o que li no roteiro, uma trajetória linear contada para televisão. Descobri um personagem muito rico, tão rico que eu fui me interessar em estudar, essa figura não estava naquele roteiro.

FC – Como era o personagem no roteiro, e como você elaborou depois?

WALTER – No roteiro era muito linear, quase anedótico. Um rei que é trazido para uma mina e liberta seu povo, e ali descobre que seu povo são todos os negros, não apenas a sua aldeia, e ali recupera sua coroa. Ou seja, consegue criar um sistema corporativista em plena era mercantilista, introduz uma consciência comunitária e assim resolve o problema básico da liberdade. Faz com que todas as pessoas participem de um lastro comum de bens, criando um fundo para libertação do negro com ouro roubado, ouro escondido no cabelo, em todos os buracos do corpo. A lenda conta que ele roubou o suficiente para libertar seu filho, depois de se libertar, depois libertou um amigo e os três começaram a trabalhar para libertar um quarto e assim por diante, até que começaram a compreender que, unidos, poderiam libertar o mundo. Então é uma história bem bonita, que fala da liberdade e fala da praxis, porque não é só falar em liberdade, mas ver a liberdade em ação.

FC – Esse lado do personagem estava implícito no roteiro original?

WALTER – Não. No roteiro original ele se envolvia com mil e uma pessoas. Tinha um padre, tinha o dono da mina, no roteiro estes personagens eram interpretados por atores alemães, então eram supervalorizados já que era uma produção alemã . . . Tinha até Tiradentes. Havia até, imagine você, um nível de narrativa paralela dos conspiradores com a Inconfidência Mineira no meio. Tive de tirar isso, mas conservei esse clima de conspiração, porque eles tinham necessidade de manter a audiência ligada na intriga durante 13 capítulos. Mas aí os personagens foram destituídos da sua verdade histórica e trazidos ao nível de romanesco.

FC – Você acha que esta tua leitura do personagem Xico Rei seria mais brasileira, em oposição a do roteiro original, que seria mais européia?

WALTER – Entendo o que você quer dizer . . . Talvez um dos problemas do cinema brasileiro seja exatamente esse, de se propor uma leitura dita internacional. Eu acho que eles (os produtores alemães) queriam ingenuamente um filme que contivesse elementos da nossa história e nosso folclore, e que ao mesmo tempo fosse compreendido pelo público alemão através da clicheria romanesca própria das novelas. Quando vi que isso usava elementos da nossa história mais cara, da nossa metáfora de libertação mais definitiva que a Inconfidência Mineira, tomei um susto, e foi por isso que eu me pretendi como roteirista, para não deixar que eles prostituíssem personagens tão significativos. Eu acho que o Xico Rei é o personagem mais interessante como figura mítica. Por exemplo, não existe a letra F no registro da Igreja que ele fez, letra F de Francisco, o nome dele, não há registro dele. Você não pode provar, indo à Igreja de Santa Ifigênia em Ouro Preto, que existiu um Francisco que tenha originado esse apelido de Xico Rei. E não pode desmentir também, porque está na tradição oral . . .

FC – Como era o nome anterior dele, o nome africano?

WALTER – Segundo esse roteiro, o nome dele era Galanga, mas não tenho certeza. Alguém do Congo, uma figura importante, foi trazido para o Brasil para trabalhar em mina, porque os negros do Congo eram mineradores. Então eles foram trazidos para cá e aplicaram nessas minas o seu conhecimento.

FC – Você já tinha interesse na temática do negro, ou o que lhe atraiu foi a possibilidade de relação do tema com a História do Brasil?

WALTER – Eu leio muito sobre História do Brasil. É o tipo de literatura que mais me interessa. Sobre o negro eu já tinha lido muita coisa, mas te confesso que explicar o negro sem a percepção da sua mítica é praticamente impossível. Então fazer isso de forma autodidática, eu achava que era um exercício colossal, e eu nunca tive uma iniciação . . . O caso do Xico Rei é o mesmo de outros personagens negros interessantes. O Ganga Zumba, por exemplo, personagem já filmado pelo cinema brasileiro, é um grande personagem. É um negro que tinha consciência da negociação e da diplomacia, foi capaz de resistir durante anos comandando o Quilombo dos Palmares, mantendo por cerca de 50 anos uma relação com a Capitania. Enviou para lá um parente, Ganga Zona, que acabou sendo preso e se infiltrou entre os detidos. Ganga Zumba foi assassinado por um outro personagem, Zumbi, um personagem defasado, um africano que nasceu fora do lugar. Ganga Zumba é um negro numa colônia, convivendo com seus problemas. Zumbi é uma figura trágica, um resistente romântico, desesperado.

FC – O Xico Rei seria mais semelhante a qual dos dois?

WALTER – Com a figura do Ganga Zumba. Eles são contemporâneos. Ele é tão interessante quanto o Ganga Zumba porque, em primeiro lugar, o negro dentro das minas não tinha festas. Um ser lúdico como o negro, sem festas, está morto. O limite da vida de um negro nas minas era de 5 anos no máximo. Há registros que Vila Rica, em certa época, chegou a 180 mil habitantes, a maior cidade da América, com bairro *hinduchinês*, com 80% da população composta de negros. Cavavam os morros em busca de ouro, então, hoje em dia é uma cidade que está se esfarelando por causa disso. Então, esse negro chegou ali, convivendo com outros que não viam a luz do sol – que não eram como os negros do litoral, que podiam cantar e dançar. Esse negro desenvolve uma aproximação com a Igreja e através dela implanta uma festa, que era a celebração de um santo permitido, com um ritual que o reincorporava no seu papel anterior, festejava uma coroação e ritualizava o sentimento de unidade e governança para um povo que não tinha absolutamente nada. Isso é absolutamente genial, uma coisa comovente. E isso durante uma repressão que não temos nem parâmetro para julgar . . .

FC – Quem interpreta o personagem, e qual o seu relacionamento com os atores?

Mário Gusmão e Zenaide.

Xico rei – *1982 de Valter Lima Junior.*

WALTER – Em primeiro lugar, eu estava fazendo um trabalho sobre uma figura mítica, e na minha cabeça, achava que devia colocar um ator nunca visto. Vários atores se apresentaram para o papel e poderiam tranquilamente fazê-lo. Vivi um conflito muito grande por não usar pessoas com quem poderia me arriscar muito menos, como o Pitanga, o Haroldo de Oliveira, o Zózimo Bulbul. Alguns problemas que tive com atores não experimentados talvez eu não tivesse tido. Visualmente também tinha outro ponto. Eu tinha de mostrar uma imagem não esfarrapada do negro, uma figura de porte que se dimensionasse como uma figura mítica. Os elementos dramáticos eram tão comprometidos com a clicheria, que todos os elementos visuais eram importantes para mim. Eu não queria Xiquinho Rei, queria um Xico Rei grandalhão. Com isso, eu criaria um impacto visual muito grande. Se eu fosse filmar índio, não ia filmar índio barrigudo . . .

FC – Mais representativo de uma raça, de uma etnia?

WALTER – Claro, quando ainda eram limpos de qualquer doença, do sal e do açúcar. Meu critério era esse e tive problemas com isso.

FC – Quais foram os atores, então?

WALTER – As escolhas foram feitas em torno do Mário Gusmão, uma figura bem africana, um ator longilíneo . . . é o São Jorge do *Dragão da maldade contra o santo guerreiro.*

FC – Ele interpreta o Xico Rei?

WALTER – Não, ele é o contador da história. Uma espécie de orixá que acompanha o Xico Rei, vem no mesmo navio. O Xico Rei é o Severo Darcelino. Tem mais atores vindo da Bahia, capoeiristas, alguns atores conhecidos como o Haroldo de Oliveira e o Pitanga, e a Luiza Maranhão, que faz a mulher do Xico Rei. Tem um ator fantástico de São Paulo, o João Acaiabe, e também o Cosme dos Santos. Os atores brancos são o Othon Bastos, um

caçador de escravos que compra o filho do Xico Rei; a Maria Fernanda, dona do próprio e da mina onde ele trabalha; a Zaira Zambelli, que faz a filha dela; o Carlos Kroeber no papel do governador; o Anselmo Vasconcelos, o Nelson Dantas . . .

FC – Quais suas experiências anteriores com atores negros?

WALTER – *Menino de engenho* e *Brasil ano 2000* tinham o Antonio Pitanga. Olha, eu acho que negro e branco é a mesma coisa . . . Essa coisa de negro é negro e branco é branco e não se misturam, isso é uma loucura, uma mentira no Brasil, que é um país misturado . . .

FC – Os atores do filme contestaram, por exemplo, a sua interpretação do personagem e da história?

WALTER – Olhe, o negro no Brasil é profundamente ignorante, se explica dizendo *black is beautiful* e acabou o papo para ele, não tem a menor noção da sua história . . . Você conta nos dedos os interessados: mestre Didi na Bahia, o Zózimo Bulbul no Rio de Janeiro. O Abdias Nascimento, um negro que pensa, que escreve, é um escândalo! O resto é gente muito colonizada, que foi massacrada durante anos – e quer ser branca. Eu passei a viver, no meio desse elenco, os conflitos dessas pessoas querendo virar marquise da Broadway, e achei uma coisa profundamente dolorosa. Para eles e para mim. Se fossem pessoas mais conscientes, chegaríamos muito mais facilmente onde se queria chegar. Isso foi um dos grandes problemas de produção do filme, que acabou atingindo também os atores brancos, que queriam explorar também a produção alemã. Mas isso já é outro problema . . . Quem faz a imagem mais correta do negro na América Latina é o Frantz Fanon, uma imagem não comparativa, mas científica. A alma do negro é colonizada. O negro íntegro, o negro-negro, é uma pessoa tão distante dentro deste negro colonizado, que é um banzo . . . Não é um negro ativo, é um negro morrendo. Então, ou o cara é um folclorista, uma pessoa que vive se mistificando – ou ele é um ressentido, cuja raiva não passa dos limites do próprio ressentimento, e, então, não se exerce. Eu acho que o exemplo de filme mais bonito sobre negros, que eu conheço, é *Ganga Zumba* do Carlos Diégues. Tem um filme muito interessante do Antunes Filho, *Compasso de espera,* mas falta alguma coisa, que é a grande alegria do negro, entende? Que a gente só vê nas Escolas de Samba passando por aquele desfiladeiro da morte, que é a avenida. Quando é que a gente vê aquela garra, aquilo de lúdico que é a coisa mais bonita, e tão reprimida, tão sufocada. O filme que eu acho que tem mais isso é o *Ganga Zumba* . . .

FC – Você viu *Um é pouco, dois é bom* do Odilon Lopez?

WALTER – Não, eu não conheço todos os filmes . . . O do Antunes é muito interessante, mas não tem essa exuberância . . .

FC – Os atores negros dizem que só são convidados para interpretar um papel quando o roteiro exige um negro – e não pelo seu próprio valor. Você concorda?

WALTER – Acredito que sim. Acho que no Brasil, todo ator tem uma dificuldade monumental para sobreviver, mas isso me cheira a ressentimento . . .

FC – Segundo eles, isso é uma dificuldade quase unânime . . .

WALTER – Olha, o negro é profundamente marcado na vida brasileira, profundamente esmagado . . . É esse negócio que eles dizem, só são chamados quando tem papel de negro mesmo, que nenhum ator branco pode fazer. O cara vai selecionar os atores para os papéis de um filme. Então o papel de empregada podia ser dado a uma loura, mas é melhor botar uma negra, porque é uma convenção de que lugar de negro é na cozinha. Quando a TV Globo foi vender *O sítio do Pica-pau amarelo* na África foi uma tragédia, porque eles pensaram que ia agradar muito e lá foi tido como uma caricatura ridícula, uma coisa desrespeitosa . . . E no fundo deve ser, não é? Eu acho que eles têm razão, mas industrializaram esta razão, entendeu?

FC – Explique um pouco melhor . . .

WALTER – Acho que é muito fácil explicar o problema só através disso . . . Muito embora eu saiba que eles são esmagados por esse racismo velado. Essa coisa de dizer "não somos racistas" e depois "vem, toma aqui esse papel de empregadinha" – é isso que eles reclamam. Me explica como o Abdias Nascimento, que é uma pessoa tão ressentida e machucada, cobra isso com essa energia extraordinária que ele tem. Ele é ressentido, tudo bem, mas não sonega a energia dele, e eu acho isso uma coisa maravilhosa . . . Eu acho que isso está no Pelé, nos negros das Escolas de Samba que não estão nem aí, pegam um megafone e saem cantando na deles. Aquela coisa, aquela garra, independentemente de você achar bonito ou não, se ele tem ou não tem dente, Jorge Ben, essa coisa . . . Eu acho que assim há uma certa indústria da lamentação. Eu acho que o negro tem de ouvir isso, ele não pode ficar a vida inteira com alguém passando a mão na cabeça dele. "De fato, a gente é muito desprezado, sofre um preconceito desgraçado, não, tem acesso a nada porque a gente é negro. Vamos fundar um movimento, um clubinho lá no subúrbio, pra ficar reclamando da vida longe de todo mundo" . . .

FC – Essa falta de roteiros que incluam o ator negro como um personagem não exclusivamente negro, você atribui isso a quê? Aos roteiristas brancos não entenderem completamente o papel do negro na nossa História?

WALTER – O que falta é uma multidão, uma humanidade de personagens, não apenas negros. A realidade brasileira está tocada pelo cinema brasileiro de modo hiper-artificial. Eu viajo muito fazendo documentário, e não vi essa realidade que conheço no cinema brasileiro. Não estou fazendo a crítica de que não existe apenas o personagem negro: não existe o mulato, o índio, o cara classe média que assiste à TV Globo, o político, o agente do SNI. Existem figuras que a gente idealiza. O Brasil é muito grandalhão para alguém dizer que deveria ser assim ou assado. Há vários tipos de negro. No cinema brasileiro, por exemplo, não existe o negro racista, não existe o negro cabisbaixo, não existem tantas coisas . . . Sempre é a mesma patota com a sua mesma visão do mundo, dizendo que "isso" é o cinema brasileiro, o cinema que está sendo feito no Brasil. Essa coisinha mínima não é suficiente. Eu acho que também está faltando o personagem índio, o índio que fica na porta do Municipal vendendo flechas, o índio ascensorista de elevador que você olha pra cara dele e vê que é um índio, manja? Agora, a gente escolhe sempre a excessão porque a exceção é cinematográfica, o supermarginal é um tipo. E não estou me eximindo dessa coisa, não, acho que eu também estou nisso.

FC – Muitos diretores e produtores acham que o ator negro é muito duro, em suma, que é canastrão, especialmente os homens. Você concorda?

WALTER – Eu acho que só podemos falar do ator negro no Brasil em comparação com os atores brancos, porque eles imitam os atores brancos – e seria fantástico se fosse o inverso. Voltemos ao negócio do Fanon . . . O que é um ator? ele é um médium que veste um personagem, certo? Então, para no médium baixar um bom santo, deve ser um médium desenvolvido para deixar passar clara a mensagem, usando uma linguagem dos terreiros. O ator negro, como copia a linguagem do branco e se veste como ele . . . Basta andar numa rua de Nova York, ver aquele esculacho, aquela coisa agressiva igual na Jamaica, e depois vir para o Rio para sentir como o negro brasileiro é *ton sur ton*. Como diz o Fanon, pele negra e máscara branca. O ator que veste a máscara já encontra a máscara branca, entendeu? Então, é evidente que eles não têm o molejo . . . Quando acontece um gênio, como o Grande Otelo, aí é um acontecimento cultural, político, tudo . . . Eu não vi nenhum ator negro depois do Grande Otelo e ele é verdadeiramente um ator negro. Porque teve de sofrer isso, o fato de exibir a sua negritude para o Brasil inteiro, fazer aquele beição de Chita. Ele é de tal forma violentado pela sua existência como negro, que isso é que faz dele uma coisa extraordinária. Ele ensinou isso a todo mundo. Os outros são atores do TBC via TV Globo.

FC – Zózimo Bulbul acha que o Otelo não era respeitado como ator, que sempre aparecia como uma caricatura, sempre as gargalhadas, sempre ridicularizado.

WALTER – Sim, mas alguma coisa resultou daí, não é? Que não foram apenas humilhações ao Grande Otelo. Ele é um dos exemplos mais extraordinários do lúdico afro-brasileiro: se sofreu por causa disso, foi o preço que pagou para alegrar todo mundo. Mas se esse comportamento assegurasse o sucesso, todos os negros estavam fazendo beição. Não acho que o Mussum, que é um exemplo à la Grande Otelo sem o talento deste, seja uma pessoa humilhada, é um cômico. Como diz o Caetano Veloso, é um anjo. Um anjo que entra na sua casa, fala com teus filhos que repetem igual a ele aquele plural truncado. O tipo que ele inventou caricatura todos os Mussuns que existem no Brasil. Então, ele está ridicularizando o negro como um cara que fala errado? Citando novamente o Fanon, ele fala dos martinicanos que vão para a França e procuram falar o francês correto, em vez do dialeto *créole*. Na medida em que não conseguem mais expressar sua própria linguagem, estão se despindo internamente de si próprios.

FC – Não há nenhuma contradição no que você disse do ator negro ser duro, e do espírito lúdico inerente à raça negra?

WALTER – É uma coisa muito coreografada. A maneira de ficarem parados nas esquinas de Salvador vendendo coisas, o desenho, a silhueta, o modo de botar a mão na cintura, aquela desenquadrada dos quadris . . .

FC – Seria mais ou menos que na hora do médium vestir a máscara, ela não se adapta e fica capenga na hora de representar?

WALTER – É isso aí, mas isso não diminui o potencial criativo do negro. Porque eles não estão se exercendo potencialmente, toda transação é sempre colocada no esquema do "neguinho gostou da filha da madame". Esse é o esquema, o nosso Romeu e Julieta racial. Isso está no filme do Antunes, do Pitanga, você vai ver em qualquer lugar. "O neguinho gostou da filha da madame". É uma maneira fácil de enquadrar o problema racial, superar a identidade racial e baixar num nível onde a percepção pelo melodrama pudesse caricaturar essa relação do negro consigo mesmo, com a sua cultura anterior, do negro que perdeu o que tinha de mais rico na cultura dele, a tradição oral. Não existe mais a oralidade, por onde tudo se transmitia, a literatura passou a ser escrita e ele ainda não tem a tradição disso. Quando o negro consegue superar o exercício acadêmico até a leitura, consegue pelo lúdico, como o Grande Otelo, ou pela reflexão, como o Abdias. Mas, ao mesmo tempo, a ritualística negra não acontece em termos teatrais. O Zózimo faz teatro do negro, o Waldir Onofre é quem mais avança. Mas não existe, acessível ao negro, este permanente espetáculo da sua capacidade de criação. Toda a vez que eu vejo a presença do negro no teatro é sempre patrocinado por um diretor brancóide, com a exceção do Zózimo e do Valdir. Não é deles. No entando, a capacidade de produção deles é grande. Eu comecei a filmar o *Xico Rei* por uma parte do navio negreiro e eu, para explicar o que tinha acontecido, ficava falando para os atores no convés do navio, procurando insuflar neles uma raiva muito grande desta situação e eles, os figurantes negros, ficavam extremamente comovidos. Durante o filme, com todas as dificuldades de produção, eles nunca ficaram contra. Ou seja, a possibilidade de um trabalho que falasse deles era mais importante . . . É uma coisa tão bonita e maneira como se organizaram para continuar existindo, e os ritos, os mitos até hoje presentes na vida da gente . . . Acho que tudo que a gente fizer para recuperar esse lado negro deles . . . Assim como temos de recuperar o lado índio da gente. Por que a gente está comendo farinha e deitando em rede? Como é que se deita na rede pra não cair? Isso tudo é um dado da gente, e quando percebermos isso vamos filmar um lado da gente que a gente não filma. Eu vi em *Iracema* de Jorge Bodansky e do Orlando Senna, que eu acho admirável, uma cena engraçada. Tem aquela garotinha (Edna de Cássia) e ela está se pintando no espelho, mameluca, passando aquele *rouge* e quando encontra o Pereio diz "mas eu sou branca". É uma coisa tão incrível, porque é a imagem do Brasil, não tem coisa mais brasileira do que aquela afirmação. E ela realmente é branca, não porque é, mas porque quer ser. Então ela faz tudo que as outras pessoas fazem, e na cabeça dela, ela é branca.

FC – Não seria uma busca de identidade, um movimento de libertação?

WALTER – Exato. Quando eu falo que precisamos entender o negro e o branco dentro da gente é um pouco isso. Voltando a uma coisa que você colocou logo no início, o problema da europeização da informação, eu sinto que estamos prisioneiros da imagem que vendemos de nós mesmos. No caso do cinema brasileiro, por exemplo, vendemos uma imagem que vai ser difícil agora se livrar dela, porque os europeus só cobram da gente essa imagem . . . Uma coisa que tem a ver com o nosso comportamento diante da política, da ética, da filosofia, um certo número de conhecimentos bem digeridos – conhecimentos comuns, euro-brasileiros. "Meu padrão é internacional. Tenho bicho de pé, mas sou internacional" Há um mal-estar de ser brasileiro que é inevitável, precisamos superar e apressar essa superação. Sem muita demagogia. Eu acho que a gente tem muito pudor do nosso lado bárbaro. E não é ficar usando sandália de cangaceiro, porque ela eu nem sei se é tão brasileira assim . . .

entrevista a José Carlos Asbeg

O texto que segue foi escrito a partir de uma transcrição de fitas pessimamente gravadas durante o seminário promovido pela SECNEB (Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil) em janeiro de 1981. A competência da transcrição não impediu a existência de muitas lacunas e boa parte do que pude dizer resulta da combinação entre o registro e minha memória dos debates e comunicações. Muitas pessoas que participaram do evento talvez estranhem a não referência determinadas intervenções. Em alguns casos, isto resulta do dado técnico, em outros, é responsabilidade minha como narrador do acontecido.

CINEMA E DESCOLONIZAÇÃO

ISMAIL XAVIER

Na abertura do Seminário, dia 12, a convite do SECNEB, Jean-Claude Bernardet fez uma apresentação inicial de algumas questões a serem debatidas durante os encontros. Basicamente, trabalhou a distinção entre "discurso sobre" – entendido como um discurso que, de fora, alguém faz sobre uma determinada comunidade ou grupo social – e "discurso de" – entendido como uma fala que emana do próprio grupo focalizado e, portanto, expressa sua forma de encarar a própria experiência, sua visão de si mesmo e dos outros. Diante da tendência dominante de se ver no Brasil um discurso sobre as classes dominadas e "minorias" elaborado por alguém que, não pertencendo ou não estabelecendo um diálogo profundo com o grupo tomado como tema, fala em seu nome e apresenta a seu modo as questões que julga essenciais, considerou benvinda a recente evolução de trabalhos que procuram caminhar em sentido contrário. Se diferentes grupos de cineastas e pesquisadores, em especial os que têm discutido a questão do negro no Brasil, manifestam hoje esta necessidade, que envolve método e ideologia, de se mover dentro de um espaço onde se torna possível e indispensável o discurso das comunidades, e não apenas o discurso sobre elas, os trabalhos do SECNEB e o próprio seminário ofereciam a oportunidade de discutir esse problema central.

Nesta apresentação, Jean-Claude definiu bem a preocupação dos organizadores do encontro e antecipou o elemento básico que se mostrou subjacente às diferentes discussões que envolveram os participantes ao longo dos três dias. Seja frente às dificuldades específicas encontradas pelo SECNEB no seu trabalho cinematográfico, seja frente à presença do negro em determinados filmes brasileiros, um dos pólos fundamentais do debate foi a diferença de entendimento havida quanto à presença ou não de uma ideologia de "recalcamento da cultura negra" no profissional de cinema ou nos filmes.

Na primeira sessão do seminário, Marco Aurélio Luz fez uma recapitulação histórica das diferentes formas pelas quais a cultura produzida pelo branco construiu uma imagem do negro que, passo a passo, se mostrou correlata aos interesses da dominação que marca a trajetória do negro no Brasil desde a implantação do sistema colonial até hoje. Ora criando fantasias para tornar legítima a escravidão, ora elaborando uma teoria científica para justificar a subalternização do negro como "cidadão da república", o discurso dominante cumpre uma função ideológica fundamental no esquema da dominação, alimentando a permanência de uma mentalidade colonial que se infiltra em diferentes tipos de produção cultural e artística, aparecendo às vezes onde menos se espera. Se a fala de Marco Aurélio deu ênfase à crítica ao racismo positivista de Nina Rodrigues e à desvalorização nuançada do negro no luso-tropicalismo de Gilberto Freyre, seu objetivo maior foi evocar certos aspectos marcantes da história do cinema no Brasil para salientar como nesse cinema se manifestou e ainda se manifesta a "ideologia de recalcamento da cultura negra". Se a referência à chanchada e a momentos anteriores deste cinema não causou polêmica, a inscrição do Cinema Novo no universo de linguagem que, frente à questão do negro, ainda não se libertou da herança colonial e seus estereótipos abril espaço para discordâncias que se estenderam por todo seminário. O ponto de tensão não foi tanto a formulação de um diagnóstico geral da produção dos anos sessenta e sua inclinação populista, lugar de exacerbação do "discurso sobre" o povo, lugar de uma pedagogia de "desalienação" que já trazia pronto o esquema geral da história e queria definir a priori, em nome do povo, qual era o perfil exato de uma consciência lúcida, transformadora. Havia convergência neste ponto. A discussão se instalou no momento de apontar filmes brasileiros determinados como portadores dos antigos estereótipos do negro afinados à mentalidade colonialista. No primeiro dia, *Deus e o diabo na terra do sol* – 1964 de Glauber Rocha, concentrou as polêmicas, dada a presença do ator Lídio Silva no papel de Sebastião, o líder messiânico. Marco Aurélio viu na presença do ator negro um sintoma dos preconceitos que estava apontando, uma vez que este desempenha um papel que, segundo a sua análise, é de um homem degenerado pelo fanatismo. Na discussão que envolveu Juana Elbein, José Carlos Avellar e eu como figuras empenhadas, a tendência nossa (dos críticos de cinema) foi solicitar uma análise mais ampla do filme e suas relações internas, seu estilo, para melhor situar a questão – eu insisti no fato que Sebastião não é personagem que representa a cultura negra dentro do filme, mas líder de um movimento religioso camponês inscrito na esfera do cristianismo, e seus atos devem ser analisados como representação que o filme dá a esse movimento, não da origem cultural e étnica do ator. Juana Elbein levantou uma questão que permite extrair do nosso debete um tema mais amplo de reflexão: um detalhe de uma obra, independentemente de suas relações com o conjunto, pode deflagrar certas reações e revelar certas noções recalcadas que têm forte incidência no nível das emoções de quem faz ou de quem assiste a um filme. A observação dela me fez lembrar uma conversa com Jean-Claude onde o assunto era outro, mas curiosamente tínhamos chegado à mesma questão: ele me perguntou até que ponto o tipo de análise a que estamos habituados não tem o efeito de recalcar elementos que, estando à margem ou no detalhe sem presença essencial nas relações do conjunto, tem bastante relevância na recepção, tem impacto forte no espectador.

Na verdade, apesar de partirmos do princípio de que o essencial é saber respeitar a coerência interna da obra – e para isso é necessária a análise – é inegável que uma leitura de sintomas isolados traz também sua contribuição. Deixo aqui esta sugestão para debates metodológicos. Quanto a *Deus e o diabo*, nossa tônica no seminário foi a convivência na discordância, tremendamente salutar. No terceiro dia, quando fiz a "defesa" de *Deus e o diabo* através de uma leitura cerrada do filme, suas contradições internas e a lógica das suas profecias, tive a convicção de que todos saímos ganhando daquela riterada confrontação de perspectivas de análise.

Marco Aurélio deu outros exemplos de estereótipos encontrados em filmes como *Bye bye Brasil* – 1979 de Carlos Diégues e *Tenda dos milagres* – 1977 de Nelsom Pereira dos Santos, ficando a polêmica em torno de *Xica da Silva* – 1976 de Carlos Diégues reservada para o segundo dia. E a consideração mais detalhada do "caso *Barravento*" para o terceiro.

Outros aspectos da comunicação de Marco Aurélio Luz deram ensejo à concentração da conversa em torno dos problemas encontrados pelo SECNEB em sua própria atividade cinematográfica. Um primeiro deles surgiu de sua crítica aos cientistas do início do século, que encararam a arte africana como manifestação de uma incapacidade congênita da cultura negra em chegar a uma representação "correta" da realidade exterior. Para eles, as "distorções" da arte africana seriam expressão de uma mentalidade "primitiva e doente". Esta interpretação já largamente contestada pelo próprio desenvolvimento da arte na Europa e nas Américas neste século, ao ser evocada no seminário como exemplo de etnocentrismo já superado pela pesquisa antropológica, mas não ausente da sociedade, forneceu a ponte para considerações sobre a tensão entre a linguagem do cinema dominante e a cultura africana. Jean-Claude observou que se poderia perguntar à SECNEB o porquê do seu empenho justamente na esfera do cinema. De um lado, frente a alternativas que dariam maior ênfase à forma de expressão já inseridas nos códigos da cultura africana, sem as tensões com um meio de expressão fortemente marcado pela representação naturalista em sua versão mais industrializada. De outro, frente à experiência de cineastas como Andréa Tonacci que já demonstrou o quanto a ruptura com o "discurso sobre" e o diálogo mais profundo com comunidades específicas, se dá com muito maior eficiência a partir do uso do *video-tape* e não do cinema. O trabalho de Tonacci com os índios evoluiu nesta direção, do cinema ao *video* e a tendência da pesquisa antropológica e de comportamento é a utilização do *video*, mais ágil no registro e imediato na reprodução. (Jean-Claude salientou bastante a lentidão própria à tecnologia do cinema).

As considerações de Juana Elbein em resposta à Jean-Claude começaram com a descrição do setor de documentação do SECNEB, voltado para a construção da memória da comunidade a partir da gravação da fala dos que conservam a "memória oral" do passado – o uso do *vídeo* está previsto quando houver recursos. Em seguida, reconhecendo que houve uma postura tática da divulgação do SECNEB na escolha do cinema como veículo, Juana lembrou os obstáculos, não só de ordem econômica enfrentados pelo grupo: no seu contato com os meios eletrônicos de comunicação e com a chamada grande imprensa, a SECNEB enfrentou distorções e caricaturas muito próprias aos mecanismos gerais da indústria de transformação, cujo efeito básico é mascarar exatamente aquilo que para a Sociedade é questão nuclear; na realização de filmes, há que se enfrentar as dificuldades criadas pelo "contexto ideológico em que está envolvida a linguagem cinematográfica". No primeiro dia, Juana equacionou rapidamente algo que desenvolveu em sua fala ao final do seminário: há duas ordens de questões. A primeira é o arsenal de códigos culturais (tomados como verdades técnicas) que o profissional de cinema traz consigo – é, no momento, impossível contar apenas com os membros das comunidades negras para realização de filmes e o trabalho envolve profissionais com distintas experiências. A segunda é a pesquisa de linguagem necessária para operar o que Juana denominou "reformulação simbólica" ou também "re-codificação simbólica", processo de encontrar os procedimentos especificamente cinematográficos capazes de traduzir o sistema simbólico da comunidade, capazes de fazer do cinema um lugar onde a comunidade vê expressos os seus valores e sua "visão do mundo" e vê re-trabalhada a sua tradição e identidade em novos termos, de modo a contribuir para que ela se processe dinamicamente no presente e não apenas celebre uma memória congelada, estática e separada da experiência atual.

Juana sublinhou: "é nosso firme propósito que a comunidade se instrumente. Depois, se ela vai querer fazer cinema ou não, é problema da comunidade". Por ora, é necessário o diálogo com os profissionais e, se há sempre nas propostas de cinema independente a possibilidade de uma tensão entre a experiência do técnico e a linguagem buscada pelo cineasta, no caso do SECNEB esta tensão se alia a outra mais ampla que envolve a familiarização do profissional com a comunidade, a superação do estranhamento mútuo, a necessidade de uma inserção pessoal mais decisiva de quem faz o filme no universo da comunidade, implicando um processo de entrega a que nem todo o mundo está disposto ou em condições de assumir. Na hora da filmagem, há detalhes de comportamento e compreensão que são decisivos e tudo complica porque certos estranhamentos são inconscientes.

Mestre Didi. Orixá Ninú Ilê – 1978 de Juana Elbein dos Santos. O primeiro dos documentários do SECNEB.

No que diz respeito à questão da linguagem frente ao contexto ideológico onde se insere a produção cinematográfica, José Carlos Avellar lembrou a necessidade de se evitar um certo "achatamento", que tenderia a opor o cinema de pesquisadores da cultura negra – espaço privilegiado da descolonização – ao restante do cinema brasileiro tomado como um bloco – lugar da sobrevivência de heranças coloniais neste particular. O cinema dominante, aquele que está aí no mercado e cujos códigos e "magia" estão já assimilados pelo brasileiro que vai ao cinema e assiste à TV, é o cinema americano industrial e seus similares. Observou que o cinema brasileiro, notadamente a partir do Cinema Novo, não pode ser visto como um bloco; há experiências diversificadas e as propostas alternativas são muitas, todas elas procurando combater o efeito colonizador

do esquema dominante. Efeito colonizador que atinge indistintamente diferentes camadas da sociedade brasileira e exige, no momento, uma análise mais detida para que se possa discutir melhor onde e como se manifestam nos filmes os "condicionamentos colonizadores". Avellar retomou os termos da discussão sobre filmes específicos e apontou o quanto as próprias diferenças de posicionamento presentes ao seminário estavam ligadas ao fato de que, não estava claro o percurso de leitura que permitia diagnosticar a existência de preconceitos em certos filmes brasileiros, que estariam sendo lidos com os instrumentos equivocados (ou com os olhos de quem está marcado pela experiência diante do cinema americano). Novamente retornou a questão das fronteiras do termo "colonização" e, em decorrência, descolonização. Diante de solicitações em nome de nuances e complexidades (dos quais fui também porta-voz em alguns momentos), Juana foi bem clara, sintetizando a questão decisiva para a SECNEB: "nosso universo de trabalho é a cultura negra e o negro; esse universo representa um segmento da população que, do nosso ponto de vista, tem de ser completamente revisto a nível do cinema nacional; haverá outros que colocarão o mesmo para o segmento do índio, para a mulher, para o homossexual, todas essas tipicidades que a representação cinematográfica focaliza traduzindo uma posição ideológica e uma intervenção no contexto histórico dado. Então a leitura que a gente está tratando de fazer é uma leitura ideológica e política deste ponto de vista específico".

No segundo dia, a conversa em torno de *Xica da Silva* refletiu as diferenças de acento, a maior ou menor sensibilidade dos debatedores ao apelo por uma revisão total, expresso nas palavras de Juana. Beatriz Nascimento deu início à conversa fazendo um histórico da polêmica que a envolveu após o seu artigo *A senzala vista da casa-grande,* publicado no jornal *Opinião,* quando do lançamento do filme de Carlos Diégues. Para ela, o cineasta foi infeliz ao se comprometer com um esquema onde o negro se transforma em produto vendável num filme que acaba reproduzindo uma ideologia racista, uma visão estereotipada da mulher negra. Observou que, nos últimos anos se criou um "novo mercado do negro", havendo uma multiplicação de financiamentos a "produção sobre" o negro, tanto nas artes quanto na área acadêmica. Isto acontece exatamente quando se organizam instituições que visam afirmar a "produção do" negro, a cultura afro-brasileira no conjunto da cultura nacional. *Xica da Silva* foi "um desmentido aos nossos projetos de formação cultural". E foi vivido como experiência traumática por alguns setores. "Vejam bem que *Xica da Silva* surge num momento em que toda uma faixa etária de jovens negros se preocupa em protestar contra a discriminação racial através do som e das danças do Black Soul nas grandes cidades do Brasil. Sua nova identidade é a dos Muhamad Ali, dos James Brown, dos Malcom X e de outros líderes que lutaram para por fim à crise racial americana. Vivenciamos como essa produção cinematográfica que surge a partir de *Xica da Silva* atua como um banho de água fria numa população potencialmente produtiva; enquanto esses jovens e não jovens buscam sua identidade racial positiva, é feita uma obra de arte que volta a figurar uma escrava que aceita a aliança com o poder colonial pensando somente na ascenção de classe, ou seja, figura a individualização daquele que "conhece o lugar", daquele que suja na entrada ou na saída".

A discussão foi longa. Ressaltarei apenas alguns pontos que permitem colocar questões mais gerais. Houve por exemplo o mesmo tipo de polarização havida frente a *Deus e o diabo,* desta vez mobilizando mais Avellar e Juana. De um lado, a análise detalhada do filme e suas relações internas era vista como sustentação para a defesa: o filme traria dentro de si todas as críticas endereçadas à personagem Xica da Silva. Ele não seria a exaltação dela, mas a sua crítica. De outro, a referência as fantasias do branco face à mulher negra eram caracterizadas por Juana como ofensa à forma do feminino na cultura negra; a mulher-objeto que encarna uma disponibilidade sem lei para o erótico é uma projeção do branco, que anula os valores básicos relacionados com a mulher na comunidade negra onde o corpo é um elemento ritualístico, uma "partícula dos poderes universais; para a pessoa que tem um orixá, é uma partícula desse orixá . . . O que dá tanta força, digamos, à cultura africana é que cada ser humano é uma partícula profundamente ligada a conceitos e poderes, forças universais".

Jean-Claude lembrou que o tratamento dado por Juana ao filme de Carlos Diégues era igual ao que usualmente se aplica à pornochanchada. E entre *Xica da Silva* e a pornochanchada que focaliza a mulata como objeto sexual há uma grande diferença. O filme de Diégues se propõe como liberador, como inversão de valores frente aos preconceitos contidos no chavão: consciente do clichê, se põe como paródia. Numa sugestão paralela à de Avellar, Jean-Claude afirma que a análise ideológica do filme passa por mediações que a tornam mais complexa.

A intervenção de Muniz Sodré retomou a questão em outro nível de modo a englobar os vários aspectos levantados: a intenção de liberar está, no filme, comprometida com uma idéia falsa de subversão, de mudança. A simples inversão de uma estrutura dada – no caso, uma estrutura de preconceitos e discriminações – não altera em nada o código, não existe uma mudança efetiva. É uma alternativa a partir do mesmo lance cultural que sustenta a ordem, é uma inversão de sinal que aceita os termos da equação. Nestes termos, Carlos Diégues representa uma determinada consciência possível do intelectual progressista que, dando continuidade a uma visão carnavalista da História e do país inaugurada por Oswald de Andrade e a Antropofagia, é capaz de celebrar rituais "de inversão", abalos temporários da ordem que se renova, mas não consegue ver acertadamente a posição da cultura do negro. Os próprios instrumentos da sua crítica à sociedade o impede de perceber a sua própria "boa consciência paternalista". "Eu acho que a coisa teria de ser encaminhada mais para uma revisão dos padrões teóricos que informam a possibilidade de pensar que os intelectuais de esquerda transam. Um grande 'grilo' seu é não poder ver o imediatamente político na cultura negra, ou nos fatos negros, ou nos fatos indígenas, ou em qualquer fato. Ele não vê o político se traduzir imediatamente a partir das possibilidades que tem de entender o que é política".

Essas observações, quanto às limitações fundamentais desta subversão pela inversão que mantém os dados do problema dentro das regras do jogo, foram retomadas por Jean-Claude. Este concluiu que, nestes termos, o problema de *Xica da Silva* estaria no fato de que a intenção de liberar se fez dentro do quadro de referências do intelectual que tende a projetar em suas personagens questões que pertencem ao seu próprio universo.

"Nem todos os brasileiros tem olhos iguais". Esta frase de Avellar gerou considerações as mais diversas, começando por sua própria observação de que "é um pouco utópico a gente admitir que a responsabilidade do realizador com o filme, possa ser medida de imediato por uma reação particular de um grupo de pessoas que vêem aquele filme".

Se, de um lado, esta formulação chamou a atenção para a diversidade de experiências gerada pela obra, a discussão sobre o espectador brasileiro levou à caracterização do mercado exibidor e os condicionamentos de natureza colonizadora por ele criados. Condicionamentos que embaralham a relação do público brasileiro com o cinema brasileiro. Posta a questão do mercado, colocou-se a tese de que *Xica da Silva* traz em sua própria textura de imagem e som a marca das soluções de compromisso, onde se procura reconciliar a postura crítica e os parâmetros do espetáculo vigente e, assume-se o risco de ver entrar pela porta dos fundos os estereótipos e as discriminações expulsos pela frente. Na busca do diálogo com o público, há o envolvimento inevitável numa batalha que tem várias frentes de luta. Se o seminário discutiu mais as questões de ideologia e linguagem, não foi esquecido que, usando a fórmula de Marco Aurélio Luz, "cinema e descolonização" é também descolonizar o mercado, que não foi construído por nós.

No terceiro dia, a primeira parte do seminário foi dedicada à minha leitura de *Deus e o diabo* – capítulo de trabalho que estava em andamento na ocasião (janeiro de 81).

Discutida esta questão da "lógica da profecia" – o "plano da história" que traz a certeza do sertão virar mar –, voltamos ao detalhe de Lídio Silva, ator negro, e enveredamos por considerações sobre o impacto da cena do sacrifício da criança em um público marcado por um contexto ideológico de barbarização do negro. Juana procurou outros exemplos para explicitar melhor sua leitura dos sintomas do recalque da cultura negra em alguns detalhes ou cenas de filmes. Lembrou cenas de *Iaô*, documentário de Geraldo Sarno – as imagens da camarinha escolhidas pelo cineasta não seriam casuais: "a vida de uma noviça 24 horas na camarinha tem muitos momentos; tem momentos de lucidez, de semi-consciência, etc. . . o filme recorta as 24 horas e a imagem que escolhe transmitir para a platéia é de uma Iaô 'babada', com a câmera chegando bem perto . . ." Apesar da indubitável boa fé de Geraldo Sarno, "há uma distância entre a intenção consciente de quem realiza e a introjeção de toda uma história de cinco séculos de colonialismo que afeta a percepção. Eu tenho o maior respeito por Geraldo, sinto que não quis mostrar que a Iaô é isto, mas é o que passa para a platéia".

Antonio Pitanga, Luiza Maranhão.
Barravento – *1962 de Glauber Rocha.*

Sintetizando os problemas do "cinema de autor" e as exigências da militância pedagógica de efeitos conscientizadores imediatos, o filme de Glauber nos dá um rico exemplo de como a obra de arte não é um duplo da ideologia, não reflete apenas intenções, mas é síntese do processo de produção, com todos os problemas. Uma vez pronta, apresenta tensões entre a busca de uma determinada coerência e as múltiplas contradições internas que cabe à análise elucidar. No caso de *Deus e o diabo*, para resumir aqui, procurei caracterizar os movimentos internos de um filme que oscila entre a visão "de fora" da experiência do camponês, submetendo-a à crítica de quem possui uma formação erudita, e a visão "de dentro" desta mesma experiência, uma vez que a recapitulação de um trajeto histórico procura se afinar aos parâmetros da tradição oral do sertão, a qual expressa uma determinada forma de consciência. No filme, a tensão entre o "expressar uma consciência" e "explicá-la de fora" está presente o tempo todo. Há dois movimentos que marcam a convivência de perspectivas, uma apoiada na outra. Há um certo diálogo dentro do filme, diálogo num sentido bem determinado. Ou seja, não é que existam diferentes perspectivas simultaneamente – o fundamental é que elas afirmam, perante a mesma questão, coisas opostas. De um lado, temos a crítica à alienação religiosa própria à pedagogia da época; de outro, é o próprio sistema simbólico submetido à crítica que acaba por organizar o andamento de tudo dentro do filme. A lógica de sua profecia – "o sertão vai virá mar" – não está apoiada exclusivamente em metáforas que apontam para o modelo da luta de classes: a profecia se constrói enquanto termo final de uma teologia que tem fundo metafísico, que se sustenta nos estratagemas do destino apontados pelo cego cantador e por Antônio das Mortes.

A questão de filmar ou não dentro da camarinha – "quando o cinema entra na camarinha, ele já está violentando o grupo porque é contra todas as normas" (Juana) – nos levou de *Iaô* a *Barravento*, pois o filme de Glauber Rocha traz também este dado de violentação ao que foi explicado como inerente à própria condição do espaço sagrado. "Quando eu saí do filme eu falei que não precisava filmar na camarinha, que não podia filmar na camarinha; isto era um ponto sensacionalista. *Barravento* tem camarinha filmada, mas com os meninos, com os garotos de cabeça raspada como se fossem garotas" (Luis Paulino). Luiz Paulino dos Santos, autor do projeto original de *Barravento*, prestou o seu depoimento, colocando a sua experiência na história deste filme controverso que, como todos sabemos inclusive a partir do que o próprio Glauber já declarou, foi assumido por este a meio-caminho quando já em fase de filmagem.

No primeiro dia do seminário, Paulino já havia antecipado alguns dados, falando de sua origem – "eu tenho um avô preto . . . e o que me levou mais à temática foi uma questão de amor mesmo e reconhecimento, apesar de que eu tenho também uma questão índia em mim; um massacre de índios que eu vi quando era menino me traumatizou a tal ponto que eu fugi um pouco da coisa; e aí, estudando daqui e dali, eu fui levado mais à questão afro". Quanto ao breque na realização do filme, Paulino já fizera uma observação: "o candomblé na realidade era visto como uma coisa meio estranha, uma coisa que se podia agüentar assim até certo ponto . . . mas ali naquele filme havia verdade demais, principalmente porque tinha se voltado para uma outra perspectiva . . . a progressista não me interessava nunca . . . " O progresso, a seu ver, implica a

eliminação daquelas comunidades como a de Buraquinho, focalizada no filme, verdadeiros redutos de uma cultura autêntica que desapareceram. "Houve exigências, disseram que eu não poderia ser lírico, nem poeta, que eu devia ter uma visão crítica. . . exigiam a visão crítica e me deram a 'liberdade' de ser político."

No seu depoimento no terceiro dia, Paulino lembrou que a concepção original do filme nunca foi levada em conta – não interessou à crítica, de direita ou de esquerda, considerar o nascedouro do filme em sua posição mais em defesa da cultura negra, mais coerente com o próprio candomblé e preocupado com a repressão a este, e não com os imperativos do progresso. A política do projeto original era de compromisso com a afirmação do negro, dos princípios de uma cultura, dos seus ancestrais. "A história de *Barravento* é a busca da liberação. Aquela rede é uma desgraça daquela gente; vem do progresso . . . entre este e os orixás, quer dizer, as forças da natureza – isto seja bem explicado – eu fiquei com as forças da natureza . . ." Paulino, no depoimento, reiterou a sua crítica ao falso progresso cultural e social promovido pela burguesia e as multinacionais. Para ele, o filme que resultou é coerente com o ponto de vista do realizador (Glauber), por quem ele nunca deixou de ter "admiração, carinho e amor . . . simplesmente existiu um fato que nos levou a um atrito, quando houve uma infantilidade de minha parte e da dele, que a gente não soube contornar, porque houve elementos estranhos que vieram provocar isto". Na Bahia, "a gente fazia um cinema humilde; carregava o tripé nas costas e descia a ladeira da Conceição ou a ladeira da Montanha para ir à rampa do mercado, quando estive filmando *Um dia na rampa.* O negativo era coisa de amealhar o dinheiro de cada um . . . tínhamos na Bahia uma câmera que sobrara da campanha de um prefeito que queria ser governador". No meio do processo eleitoral, alguém comprou uma Arriflex e não tinha como usá-la – "com esta máquina foi feita muita coisa de cinema na Bahia".

"Quando eu conheci o Glauber, eu o conheci dentro de um movimento integralista, chamado CEPA – Centro de Estudos de Pensamento e Ação – fizemos amizade; conversa de parceiros de noites a fio." Quanto ao CEPA, concluiram que aquilo não dava – "isso não é simpático ao cinema, não é simpático a arte". Paulino comentou que o curioso era que as paredes todas do CEPA eram pintadas "pelo Raimundo de Oliveira, que era pessoa ingênua, de uma pureza incrível, e nem estava sabendo que aquilo ali era integralismo". A coisa não dava pé e "partimos para outra, trabalhando em outro sentido". Aqui, o depoimento evoca os contatos com o Rio, a atividade intensa de Glauber nas articulações que deram origem ao Cinema Novo; o incentivo de Walter da Silveira aos jovens cineastas baianos, o contato com Nelson Pereira dos Santos. O histórico chega a *Barravento,* a descoberta de Lídio Silva, as conversas com o pessoal do candomblé, a preparação do filme – elementos evocados rapidamente por Paulino.

A avaliação do significado deste episódio para a sua carreira como cineasta fez com que ele retomasse as dificuldades com que deu continuidade ao seu trabalho, comentasse a experiência de *Crueldade mortal* – 1977, sua participação como diretor de um episódio do longa-metragem que está sendo produzido pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos do Rio de Janeiro e o seu atual projeto apresentado a EMBRAFILME e aprovado dentro do Programa de Desenvolvimento de Projetos, roteiro que leva adiante a sua preocupação com a temática do negro. Na recapitulação, não poupou referências negativas a crítica, num diálogo franco comigo e com Jean-Claude (Avellar não estava presente). Finalmente, contrapôs o usual silêncio da crítica frente ao caso *Barravento* a uma conversa que teve com Paulo Emílio já na década de setenta. "Paulo Emílio esteve me procurando porque ele queria saber mais sobre *Barravento* no aspecto religioso . . . conversamos e evidentemente chegou um momento em que falei: 'pois é, Paulo Emílio, esta parte aqui, que se passa onde está o Hotel Meridien, eu filmei, assim como outras . . . ' Então, o Paulo Emílio ficou perplexo na cadeira, e eu senti que os dois olhos dele tomaram todo o espaço, toda a figura dele, não como se fosse um detalhe, mas como se fosse uma super-impressão, tal a perplexidade de saber que no filme tinha cenas que eu havia filmado. Eu, por uma questão de educação, disse que o Nelson Pereira (que foi o montador do filme), para dar tempo ao filme, teve de colocar estas cenas. Agora, o Paulo Emílio sabia, por um depoimento do Glauber dado a Raquel Gerber, que o Glauber havia dito que meu original era uma história mexicana com prostitutas e gigolôs. Isto está no livro da Paz e Terra prefaciado pelo Paulo Emílio. Ora, como uma estória mexicana com prostitutas e gigolôs, a que Glauber se referiu em tom pejorativo, estava inserida no filme que ele estava assinando? Daí toda a perplexidade do Paulo Emílio, que me deu um abraço assim de reconhecimento íntimo. Foi uma conversa muito sincera, eu digo mesmo quase sagrada, que me deu estímulo. Eu estava a ponto de sucumbir. Não fora a conversa com o Paulo Emílio e eu teria sucumbido."

Ao final, Paulino esclareceu que tem intenção de publicar o roteiro original de *Barravento.* "Eu peguei isto porque o pessoal do cineclube Barravento estimulou um pouco . . . achavam que eu tinha mágoa e não ia ao cineclube . . . barravento é uma palavra muito bonita; o próprio Guimarães Rosa me perguntou pelo título do filme: 'foi você quem deu?' . . . e eu falei 'foi'. Ele falou: 'mas é uma coisa muito bonita' . . . Agora, barravento não é título apenas porque é uma palavra bonita, é pelo que significa; é um termo revolucionário, é a mudança, é a transição."

O seminário se encerrou com longa conversa, infelizmente não gravada, onde Juana comentou em maiores detalhes os problemas da prática da SECNEB na lida com o cinema, fazendo considerações sobre o cinema antropológico em geral. Reiterou os problemas de comunicação e compreensão mútua que aparecem no momento em que a equipe de profissionais – hoje necessária – estabelece contato com as comunidades, bem como as dificuldades por ela encontradas para pensar um cinema que incorpore a si os códigos da cultura negra. Na discussão com as pessoas que tinham visto os filmes nos dias anteriores, ficou patente o consenso de que o trabalho tinha evoluido muito na direção desejada, mas ela mesma sublinhou as limitações do que até então havia sido feito no sentido de produzir um cinema que não *fale sobre* a codificação do mundo elaborada pela cultura negra, mas seja esta própria codificação em ato, expressa em termos de imagem e som.

MITOS E METAMORFOSES DAS MÃES NAGÔ

JEAN-CLAUDE BERNARDET

I Em *Iyá-mi Agbá (Mito e Metamorfose das Mães Nagô)*, encontra-se um dos grandes momentos do documentário brasileiro moderno. A segunda seqüência do filme descreve afazeres domésticos de mães negras. Num momento, no mercado modelo de Salvador, mulheres preparam e vendem alimentos. Uma peixeira prepara um peixe que uma compradora branca acaba de adquirir: com uma raspadeira, ela tira as escamas do peixe. É uma ação cotidiana a que são acostumados tanto os vendedores de peixe como os compradores Escamar um peixe não é nada mais do que prepará-lo para a venda e o primeiro ato necessário para ele ser cozinhado e comido.

A primeira seqüência é uma narrativa poética em torno do mito das mães ancestrais, o princípio gerador, a energia vital. A narrativa nos fala dos peixes e dos pássaros, das escamas e das penas que são pedaços do corpo materno. Uma voz masculina narra o mito, enquanto a imagem o reconstrói visualmente: o ar e os peixes, principalmente o mar e os pássaros, pela montagem, quase se interpenetram para nos fazer sentir poeticamente o que o narrador descreve. Pássaros e peixes ligam-se à força do corpo materno.

Quando chegamos à segunda seqüência, não vemos apenas uma descrição das atividades características do mercado, seu burburinho, suas baianas de saias rodadas, o que já vimos mil vezes. Essas mulheres vêm carregadas de todo o peso mítico que a primeira seqüência atribuiu às mães ancestrais. Quando chegamos ao plano da escamação do peixe, este vem tão carregado de mito que uma imagem tão banal apresentando uma ação tão banal transforma-se numa imagem impacto, um choque profundo. Essa simples transação comercial vem repleta de toda uma significação mítica que lhe conferiu a primeira seqüência. Essa ação, corriqueira para a compradora branca e acredito que para grande parte dos espectadores, explode: uma realidade outra que a que lhe confere o comprador (nós) toma conta do plano e da gente. Somos invadidos por uma realidade que habitualmente nos escapa e que surge de dentro do gesto da peixeira escamando o peixe. Devido à carga mítica acumulada na seqüência anterior, peixe, peixeira, escamação, na nossa frente, transformam-se.

II Fiz uma análise da evolução do documentário brasileiro nos anos 60 e 70[1] tentando mostrar como o documentário se esforça em se distanciar de um modelo sociológico e antropológico: neste modelo, o grupo humano focalizado pelo filme é considerado pelo documentarista como objeto de estudo a respeito do qual ele pode falar graças ao conhecimento "científico" que lhe facultaria o seu instrumental sociológico ou antropológico. Em oposição, uma linha de documentaristas tenta destruir essa relação cientista/objeto de estudo, para que se erga a "voz do outro" que passa de objeto a sujeito, para que a "voz do dono" não abafe a voz do outro. É uma complexa evolução que envolve não apenas o documentário e o cinema, mas a estrutura global da sociedade e, dentro dela, a função política do saber. *Mito e Metamorfose* inscreve-se dentro desta tendência, e o momento mais intenso dessa busca da voz de dentro é o plano da escamação.

Na primeira seqüência, encontramos uma relação bastante tradicional entre imagem e locutor. O locutor, do seu estúdio de som, expõe a cosmogonia nagô: o texto é o resultado de um estudo antropológico. Mas o documentário tradicional acrescentaria provavelmente a esta fala imagens que nos mostrariam pessoas que acreditam nesta cosmogonia, as situações, lugares, gestos, objetos dos rituais ligados a ela. Ora o filme nos mostra imagens a um tempo ligadas à cosmogonia e distanciadas dos rituais. Essas imagens só existem no e para o filme. O mito foi como que recriado pelo documentarista; ele interioriza o mito que pertence a outra cultura que não a dele, e o exterioriza com imagens, objetos, cores, ritmos que ele cria. A seqüência apresenta assim um misto de intimidade – as imagens não ilustram o mito, não falam sobre ou a respeito dele – e de exterioridade, assegurada pela voz e informações do locutor profissional, e pela expressão do documentarista através de imagens que são dele e não do grupo que reproduz e sustenta a cosmogonia nagô. Uma relação ambígua em que o mito se expressa subjetivamente e ao mesmo tempo em que o grupo fica como que protegido contra as investidas do documentarista.

Essa construção é possível porque o documentarista não quer relatar o mito, não quer comunicar ao espectador que determinadas pessoas vivem este mito, mas, ao contrário, o interioriza e o revive. Nesta operação entra em jogo não apenas o inconsciente do grupo que vive o mito, mas também o do documentarista. Esta operação faz com que o espectador não se limite a tomar conhecimento de determinadas características da cosmogonia nagô, mas esteja envolvido na subjetividade do mito/documentarista, e possa mobilizar a sua própria subjetividade. Não sei se foi mera coincidência – talvez –, mas as imagens da primeira seqüência reavivaram em mim todo um patrimônio cultural esquecido que, em primeira instância pelo menos, nada tem a ver com a cultura nagô.

A poesia barroca francesa era fascinada pela reversibilidade do mundo; o mundo espelha-se a si próprio, gera ecos que se interpenetram. Um dos pontos de aplicação dessa sensibilidade era o mar e o ar, os pássaros e os peixes. Enquanto o homem vive *sobre* a terra, peixes e pássaros evoluem envoltos por um elemento. Talvez por isso fundiam-se constantemente o peixe no pássaro, o ar no mar.

"Seremos peixes, seremos pássaros"?
O cisne "Nada e voa ao mesmo tempo."
O poeta está em cima de um penhasco
"Onde para ver voarem os pássaros
É preciso baixar os olhos."
"Quando o mais claro do mundo,
(O mar) parece um espelho flutuante
E representa no momento
Outros tantos os céus sob as ondas."
Designando pássaros do mar ou peixes do céu, o poeta fala em
"Do oceano doa ares os peixes emplumados."[2]

Um estranho circuito passa por estes versos de poetas franceses do início do século XVII e seu mundo de aparências e reflexos reversíveis, e pela concepção nagô onde a água surge do movimento do mar, onda da transmutação do pássaro-mulher emerge o peixe-mulher.

III As seqüências seguintes de *Mito e Metamorfose* mostram objetos de culto, paramentos litúrgicos, sob fundo preto. A seguir, danças de mulheres paramentadas no terraço de uma casa ornamentado com algumas folhagens. Estas seqüências têm um caráter marcadamente didático: o locutor explica a significação dos objetos, das cores, dos gestos. O filme muda completamente de estilo: enquanto nas seqüências iniciais encontrávamos uma recriação visual do mito pela interiorização do documentarista, enquanto a realidade mítica fazia estourar a significação aparente do ato de comprar um peixe escamado, aqui temos uma pura exterioridade. A mesma atitude que fora adotada no filme realizado anteriormente pelo SECNEB, *Orixá Ninú Ilé*. Objetos e gestos foram extraídos de seu ambiente natural – o ritual – para serem descritos e analisados numa atitude museológica. Após o envolvimento das seqüências iniciais, esta parte do filme apresenta-se como monótona e fria, pelo menos para os não envolvidos religiosamente ou cientificamente pelo candomblé. A rutura de estilo é tal que somos levados a pensar que *Mito e Metamorfose* não é um, mas sim dois filmes arbitrariamente colados um após o outro.

Em realidade, essa rutura de atitude e de estilo oferece um grande interesse. Na segunda parte, a exterioridade radical provém de que objetos e gestos foram extraídos do ritual. O filme nos dá acesso a uma espécie de catálogo de objetos e gestos, como poderíamos folhear um catálogo de botânica, de moda ou de peças para automóveis. Típica atitude da voz do dono. Essa fria observação de cunho científico nos priva do ritual. O ritual fica sendo uma interioridade distante, que vislumbramos, mas à qual não temos acesso. Tanto quanto, ou muito mais, o catálogo nos informa sobre determinadas significações de objetos rituais, ele ressalta a barreira que nos separa da interioridade do ritual. O filme pode mostrar os objetos do ritual, o que não pode é mostrar o sagrado. O sagrado não pode ser mostrado, não pode ser olhado, só pode ser vivido. Senão se transforma em espetáculo ou objeto de estudo e deixa de ser sagrado. A exterioridade dessa parte do filme não resulta de uma atitude mecanicamente descritiva, mas ao contrário de uma noção de sagrado que não pode ser devassado. O frio catálogo acaba gerando uma sensação de sagrado cinematograficamente inatingível, inatingível pelo olhar alheio.

Assim interpretado, *Mito e Metamorfose* não se compõe de dois filmes. Mas é um filme que cria uma *tensão entre exterioridade e interioridade*, entre a voz do outro e a voz do dono. Ou o documentarista interioriza o mito e o recria e daí nasce uma interioridade, ou se mantém em atitude totalmente descritiva. Em ambos os casos, contraditórios, ele trabalha sobre mediações entre ele e os espectadores, e o sagrado em torno do qual o filme gira, que ele pode sugerir, mas não atingir. E, no caso da segunda parte do filme, mais é radical a exterioridade, mais forte é a sensação do sagrado inatingível. Dessa forma, o sagrado vivido pela comunidade religiosa onde o filme foi feito é preservado na sua integridade.

Notas:

1 *Jean-Claude Bernardet,* **A voz do outro.** *Em – e outros.* **Anos 70 – Cinema.** *Rio de Janeiro, Europa, 1979-80.*

2 *Citações e traduções extraídas de: Gerard Genette.* **Figuras.** *São Paulo, Perspectiva, 1972.*

FILMOGRAFIA

Esta filmografia, talvez a primeira do gênero feita no Brasil, de modo algum pretende ser completa e definitiva. É apenas um esboço para um trabalho de maior vulto, e para tanto aceitamos a contribuição do leitor. Nela foram incluídos filmes onde o negro não é protagonista, mas tem importância na trama (*O cortiço* ou *A escrava Isaura*). Por outro lado, foram excluídos os que abordassem a cultura afro-brasileira mas que não se detivessem especificamente no negro (vide *O amuleto de Ogum*) e ainda as comédias interpretadas por cômicos negros (Grande Otelo, Chocolate, Gasolina, Canarinho, Mussum) mas que não se refiram a raça negra em geral, nem a nenhuma comunidade em particular. O sinal (*) indica que o filme foi dirigido por cineasta negro.

João Carlos Rodrigues

1910 *A vida de João Cândido,* autor desconhecido
1929 *A escrava Isaura* de Antônio Manuel Costa Filho
1942 *O despertar da redentora* de Humberto Mauro, curta-metragem
1943 *Moleque Tião* de José Carlos Burle
1945 *O cortiço* de Luiz de Barros
1948 *Terra violenta (Terras do sem fim)* de Eddie Bernoudy/Paulo Machado
1949 *Também somos irmãos* de José Carlos Burle
A escrava Isaura de Eurides Ramos
1953 *Sinhá moça* de Tom Payne
1955 *Cantos de trabalho* de Humberto Mauro, curta-metragem
1957 *Rio zona norte* de Nelson Pereira dos Santos
1958 *Pista de grama* de Haroldo Costa (*)
1959 *Bahia de Todos os Santos* de Trigueirinho Neto
1960 *A morte da porta-estandarte* de C.H. Christensen (episódio de *Esse Rio que eu amo*)
1961 *A grande feira* de Roberto Pires
1962 *Barravento* de Glauber Rocha
Assalto ao trem pagador de Roberto Farias
O rei Pelé de Carlos Hugo Christensen
Aruanda de Linduarte Noronha, curta-metragem
Escola de samba alegria de viver de Carlos Diégues (episódio de *5 vezes favela*)
1963 *Zumbi dos Palmares* de Sanin Cherques, curta-metragem
1964 *Ganga Zumba* de Carlos Diégues
Esse mundo é meu de Sérgio Ricardo
Integração racial de Paulo Cezar Saraceni, média-metragem
Xico rei de Sanin Cherques, curta-metragem
1968 *Nossa escola de samba* de Manuel Gimenez (episódio de *Brasil verdade*)
1969 *Heitor dos Prazeres* de Antônio Carlos Fontoura, curta-metragem
Pixinguinha de João Carlos Horta, curta-metragem
Candomblé de Leão Rozemberg, curta-metragem
1970 *Lima Barreto: trajetória* de Júlio Bressane, curta-metragem
1971 *Um é pouco, dois é bom* de Odilon Lopez (*)
Compasso de espera de Antunes Filho
O crioulo doido de Carlos Prates Correia
Sebastião Prata, ou bem dizendo, Grande Otelo, de Murilo Salles e Ronaldo Foster, curta-metragem
Nelson Cavaquinho de Leon Hirzman
1972 *A marcha* de Osvaldo Sampaio
O anjo negro de José Umberto Dias
Conversa de botequim (João da Baiana) de Luiz Carlos Lacerda de Freitas, curta-metragem

1973 *O negrinho do pastoreio* de Antônio Augusto Fagundes
Mestiça, a escrava indomável de Lenita Perroy
A hora e a vez do samba de Geraldo Miranda
O negro na cultura brasileira de Paulo Gil Soares, curta-metragem
Mestre Ismael (Ismael Silva) de Adnor Pitanga, curta-metragem
Sai dessa, Exú de Roberto Moura, curta-metragem
Festa de São Benedito de José Mauro, curta-metragem

1974 *Casa grande e senzala* de Geraldo Sarno, curta-metragem
A baiana de Moisés Kendler, curta-metragem

1975 *A rainha diaba* de Antônio Carlos Fontoura
Pureza proibida de Alfredo Sternheim
Uma mulata para todos de Roberto Machado
Iaô de Geraldo Sarno
Espaço sagrado de Geraldo Sarno, curta-metragem
Artesanato do samba de Vera de Figueiredo/Zózimo Bulbul, curta-metragem (*)

1976 *Xica da Silva* de Carlos Diégues
As aventuras amorosas de um padeiro de Valdir Onofre (*)
Alma no olho de Zózimo Bulbul, curta-metragem (*)
Igrejas de pretos e pardos de Moisés Kendler, curta-metragem

1977 *A tenda dos milagres* de Nelson Pereira dos Santos
Ladrões de cinema de Fernando Cony Campos
Cordão de ouro de Antônio Carlos Fontoura
A mulata que queria pecar de Vitor Di Mello
Chega de demanda (Cartola) de Roberto Moura, curta-metragem

1978 *Na boca do mundo* de Antônio Pitanga (*)
Jeca e seu filho preto de Pio Zamuner e Berilo Faccio
O cortiço de Francisco Ramalho Júnior
Quarta-feira de Valdir Onofre, curta-metragem (*)
Teatro negro de Daniel Caetano, curta-metragem
A cuíca de Sérgio Muniz, curta-metragem
Escola de Samba de Carlos Tourinho, curta-metragem
Partideiros de Carlos Tourinho/Clóvis Scarpino, curta-metragem
Noitada de samba de Tourinho e Scarpino, curta-metragem
Herança das senzalas de Tânia Quaresma/Luis Keller, curta-metragem
Quilombo de Vladimir Carvalho, curta-metragem
Paulo Moura de Paulo Roberto Martins, curta-metragem
Arte sacra negra I (Orixá Ninu Ilê) de Juana Elbein dos Santos, curta-metragem

1979 *A deusa negra* de Ola Balogun (co-produção com a Nigéria) (*)
Samba da criação do mundo de Vera de Figueiredo
A força de Xangô de Iberê Cavalcanti
A tenda dos prazeres de Cesar Ladeira Junior
Um crioulo brasileiro de Joaquim Teodoro, curta-metragem (*)
Ticumbi de Elyseu Visconti Caballero, curta-metragem
Capoeira de Alain Fresnot, curta-metragem
Pérola negra (Luiz Melodia) de Reinaldo Cozer, curta-metragem
Jongo de Edilson Plá, curta-metragem
Abolição da escravatura de Cesar Nunes, curta-metragem
O que eu estou vendo de Carlos Augusto Calil, curta-metragem
Arte sacra negra II (Metamorfose das mães nagô) de Juana Elbein dos Santos, curta-metragem
Bahia de todos os exús de Tuna Espinheira, curta-metragem
Samba não se aprende na escola (Batatinha) de Tuna Espinheira, curta-metragem

1980 *Parceiros da aventura* de José Medeiros
Angela noite de Roberto Moura, curta-metragem
Valdir Onofre de Tininho Fonseca, curta-metragem
O clóvis no carnaval da zona oeste de Valdir Onofre, curta-metragem (*)

1981 *Dia de alforria (Aniceto)* de Zózimo Bulbul, curta-metragem (*)
O cinema brasileiro e sua comercialização de Valdir Onofre, curta-metragem (*)
Ylê xoroquê de Raquel Gerber, curta-metragem

1982 *Xico rei* de Valter Lima Junior
Egungun de Carlos Blajsblat

A IMAGEM DO CAIPIRA

Mazzaropi. **Jeca Tatu** – *1959 de Milton Amaral.*

O presente texto é um dos resultados da pesquisa **Drama e música sertaneja no circo-teatro popular,** *desenvolvida com o apoio da Funarte em 1980. Está bastante resumido, tornando-se às vezes um tanto esquemático em virtude do pouco espaço. O eixo principal dessa pesquisa –* **A imagem do caipira** *– foi desenvolvido por ocasião do prefácio do livro de João Salvador Perez (o Tonico) chamado* **Vila do Riacho – contos sertanejos.** *SP, Edições Populares, 1980. Grande parte deste trabalho foi construída a partir das lembranças de artistas de circo-teatro, o que acarretou algumas não-coincidências nas informações, resultados não coerentes, o que pode ser considerado muito bom, já que podem ser avaliados e optados pelo leitor (PDPJr)*

PEDRO DELLA PASCHOA JÚNIOR

FILMES SERTANEJOS, MÚSICA SERTANEJA, DRAMA NO CIRCO E TEATRO POPULAR

O Jeca e a égua milagrosa – nacional, direção de Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi, com Mazzaropi, Turíbio Ruiz, André Luiz de Toledo, Vitor Branco, Pirulito, Geny Prado, Gilda Valença. Nova comédia de Mazzaropi, desta vez envolvendo-se nos conflitos entre dois coronéis pela posse da prefeitura da cidade. Art-São Paulo, Rio Branco-Vermelha, Paissandú-Império, (12h20, 14h15, 16h10, 18h05, 20h, 22h). Livre (*Folha de São Paulo,* 05 de outubro de 1980).

Tarde de domingo, sessão das quatro, cine Rio Branco lotado, como outros não muito longe dali, que exibem o mesmo filme. A música de espera sugere um clima nada introspectivo, um ar festivo que não destoa do que acontece na sala de espetáculos, onde a descontração do ambiente é quase circense, pipoca e movimento de crianças. O zum-zum das conversas diminui um pouco com o início do filme mas sem desaparecer completamente em nenhum momento, aumentando de quando em quando pelo riso mais agudo das crianças, outras vezes pelo dos adultos. O fime é um elemento dessa festa, desse encontro sertanejo em pleno centro da cidade de São Paulo.

A estrutura do filme favorece a atitude, assemelhando-se um pouco às revistas que em outros tempos foram muito apresentadas em circo-teatros, ao lado das operetas, burletas, comédias e dramas. Temos um roteiro que une uma série de esquetes e outras atrações, como naquele trecho da briga que é um *show* de luta livre, ou números musicais. Há muitos entrechos cômicos – como o diálogo de seu Pinto e Mazzaropi, ou deste último e o padre, quando o Jeca pesca debaixo de um movimentado viaduto. No meio de outra cena, que lembra um *bang-bang,* Jeca levanta súbito do mato com as calças na mão. Assim, vários "causos contados" (expressão de Cornélio Pires) vão se entremeando ao argumento central da fita. Afastando-se algumas vezes e outras se aproximando do assunto.

Situando o filme no contexto – o sertanejo na cidade

Ao contrário do movimento de evasão que caracteriza os domingos e feriados, muitos dos setores mais pobres da população buscam o centro urbano. A característica marcante de São Paulo é a produção. No tempo de não-trabalho, o paulistano abandona a cidade, ou tenta. Mas no dito centro 'deteriorado' o movimento é intenso em alguns pontos. Esta-se perto da obra que é feita cotidianamente, mas agora não se trabalha. As proximidades da Estação Roosevelt, no Brás, tem o nome de Aeroporto Vira-Coco. Feiras e coisas do resto do país aí podem ser encontradas, mostrando que a cidade não é uma unidade. A cidade não são os monumentos, são os que se apropriam dela pelo fazer. No tempo do não-trabalho, esses homens trabalham para si, refazem suas memórias. Nas ruas e praças são recriados seus espaços visuais e sonoros, freqüentemente com equipamento simples e precário.

Feliz coincidência ter visto o filme numa tarde de domingo – comércio a maior parte fechado e pouco trânsito. É significativo o fato de que os três cinemas que exibiam *O Jeca e a égua milagrosa* (antes que se dispersasse pelos bairros da periferia e interior) estejam muito próximos um do outro, coisa de apenas algumas quadras. O Rio Branco na avenida homônima, o Art na avenida São João e no largo que une essas duas avenidas, o cine Paissandú.

No largo, esquina com avenida São João, reúnem-se todas às segundas-feiras, e com movimento menor às terças, artistas e proprietários de circos-teatros da periferia de São Paulo e do interior, duplas sertanejas e cômicas, e outros artistas, que obtiveram, ou não, sucesso no disco, rádio, cinema e televisão. Fazem-se assim verbalmente os contratos dos *shows* que terão lugar durante a semana. Alguns artistas que atuam n'*O Jeca e a égua milagrosa* poderão ser aí encontrados, como o Pirulito do Circo-teatro Guaraciaba, o Xuxú (Irajá Viana) do antigo Circo Universo e hoje do Circo-teatro Bandeirantes, e outros. Grande número deles, especialmente as duplas sertanejas e cômicas, (hoje sucesso no disco, rádio, cinema e televisão), formou-se nos circos-teatros, sendo posteriormente apropriados pelos meios de comunicação. Uma característica da produção de mercadorias culturais é a apropriação e reedição desse trabalho. Não havendo preocupação com a formação desses artistas, ela os lança no mercado.

Os artistas

Muitos artistas, por diversos motivos, entre os quais o econômico, mesmo depois de obtido um lugar ao sol nos meios de comunicação, não prescindirão do circo-teatro. Por exemplo, a dupla sertaneja Léo Canhoto e Robertinho, provavelmente a que atualmente vende mais discos, recentemente fez o filme *Chumbo quente,* mas apresenta-se na periferia e interior com seu *show* musical ou peças teatrais como *O sangue do dragão vermelho.* Esta, ao contrário do que o nome *kung-fu* sugere, é "uma comédia brasileira" como diz o próprio Léo. Há aproximadamente dez anos, o sucesso da dupla era outro drama circence, *O homem que matou o homem mau.*

Isabel Coutinho Del'Agnolo, do circo-teatro Rosária, lembra de Mazzaropi noutros tempos: "Mazzaropi cantava daquele jeito dele e fazia humorismo, agradava muito. Em Cotia, estivemos com ele. Naquele tempo ele já lotava circo de ter de fechar a entrada. Hoje não faz mais circo, não precisa".

Meios de comunicação e manifestações culturais populares

O circo-teatro (ou qualquer outra manifestação cultural popular) imita a televisão e o cinema (ou outro meio de comunicação qualquer). Tanto ouvimos coisas assim que quase não nos soa estranho. Seria totalmente impossível o inverso?

Algumas vezes aparta-se o folclore (à algumas manifestações escolhidas do qual são conferidas legitimidade, autenticidade, pureza, etc.) das manifestações dos meios de comunicação de massa (portadores da ilegitimidade).

Outras vezes, cindidas cultura erudita e cultura popular, buscam-se a conciliação. Como se fosse possível eliminar antagonismos que também se expressam a nível cultural, mas que não podem ser resolvidos somente aí. Com a cisão, o dominante restringe a sua visão do mundo dominado à manifestações espúrias e degradadas a partir de si. O folclore poderá ser assim relegado a uma suposta origem à qual é conferida legitimidade, mas fica reduzido ao interessante, tornando-se decorativo e acessório, vítima do esteticismo que o anula enquanto arte. Para o dominado, evidentemente, a significação dessas manifestações é outra, instrumento de reflexão e ação do mundo. Daí, também aí, manifestarem-se conflitos.

Sem esquecer os sucessivos aperfeiçoamentos dos meios de comunicação em benefício do poder, caberia pormenorizar certos processos, na tentativa de percorrer o caminho inverso, pelo menos na análise. Fugir da tendência de ver num produto artístico tão somente a fala do dominante, como se essa fosse capaz de exprimir-se na total ausência da palavra do dominado.

Um exemplo: ao analisar os antigos filmes da chanchada, poder-se-ia privilegiar o aspecto de cópia de um certo tipo de filme estrangeiro. Aí correríamos o risco de tão somente vê-los do ponto de vista da difusão de padrões, e não na sua significação mais global. As chanchadas, como os filmes sertanejos, revelam muitas relações com os espetáculos de circo-teatro. Tal contigüidade vai desde a origem dos atores e sua formação, até a estrutura desses filmes.

> **Chanchada** *do esp. lat. chanchada, "porcaria"/ s.f. Bras. Tea. Cin. Tel. 1. peça ou filme sem valor, em que predominam os recursos cediços, as graças vulgares ou a pornografia. 2. qualquer espetáculo de pouco ou nenhum valor.*
>
> *(Dicionário do Aurélio)*

Para Oscar Neves (Thomé) do circo-teatro Arethuzza, que existiu até meados dos anos sessenta: "chanchada é uma coisa que a gente inventa, arranja fora, coisa de última hora, pra desigualar mesmo. Qualquer um pode dar uma chanchada. Às vezes a gente tá trabalhando e alguém da platéia dá uma chanchada em cima da gente".

É profundamente significativa a diferença de sentido. Enquanto pra a língua "oficial" é pejorativo, para o circence é um momento de improviso, de criatividade. A interferência dos espectadores, que é tida por idesejável nos espetáculos acabados e que devem depois ser "popularizados", é não só aceita como bem vista no contexto do circo-teatro popular. O fato nos sugere uma postura inversa: descobrir o elemento dinamizador, criativo, na interferência dos oprimidos e subalternos.

O TEATRO DO SERTANEJO

"Outra mania é ir ao circo de cavalinhos ver as célebres pantomimas *Guerra de Canudos* e *Guarani* – ver e apreciar imensamente, e berrrar de entusiasmo quando aparece o cabo Roque, ou o Macambira, ou o imorredouro Carlos Gomes. Faz de Ceci uma mulata gorda e quarentona. Peri, por causa da voz, tem que ser italiano, de modo que fica um índio macarrônico. Na *Guerra de Canudos* os soldados do governo aparecem metidos em fardas da guarda cívica e apanham bordoada velha. O circo vem abaixo quando o jagunço destroça o governo. Lino compenetra-se e comove-se, chega a chorar quando Ceci e Peri somem montados na palmeira (. . .)" Monteiro Lobato, trecho de uma carta de 27/07/1906 transcrita in *A barca de Gleyre.* SP, Brasiliense, 1946.

No glossário do livro de Cornélio Pires, *Conversas ao pé do fogo* (1921), lemos uma menção à pantomima: *"Antônio Conselheiro* – pantomima extraída da grande tragédia sertaneja baiana, em que o governo chacinou sem razão os sertanejos chefiados pelo caipira Antônio Conselheiro".

O já citado Oscar Neves conta como adquiriu o nome artístico Thomé: *"São João na roça,* peça caipira, precisava de um pretinho (. . .) pintei minha cara de preto, decorei o papel, aí que fiz. Nome? Thomé. Por isso fiquei com esse nome. A história era de um fazendeiro que não estava bem de vida, e nessas fazendas, usam convidar a turma pra fazer um mutirão, aí cada um traz a enxada, suas coisas pra fazer o serviço (. . .) Arrumava tudo e aí tinha a hora da festinha, da bóia, da sanfona, da cantoria."

Na festa, acontece a intriga de amor. Como diz Tonico, da dupla com Tinoco: "a festa para o sertanejo é onde tudo se encontra e acontecem as coisas".

O circo-teatro Arethuzza tinha no seu repertório uma revista caipira: *Vancê viu minha fia?,* roteiro cedido ao proprietário do circo por uma companhia de revistas. Uma família caipira procura em vários lugares sua filha que fugiu com um artista, e assim vão parar finalmente na própria platéia do circo-teatro e vêem quando a filha aparece no espetáculo. Acontece no fim a briga, sendo utilizado todo o espaço do circo-teatro.

Anos depois, nos dramas sertanejos (o primeiro seria *A vingança de Chico Mineiro* – 1945, encenado por Tonico e Tinoco) temas como esse de *Vancê viu minha fia?* serão motivos de dramas trágicos, e não cômicos. Portanto o ponto de vista é deslocado. Os espectadores serão outros, com outros anseios e problemas. Todavia os cômicos serão personagens importantíssimos no drama, na medida que invertem o caráter da imagem sobre o caipira.

1 Peças da companhia dramática Tonico e Tinoco: *Chico Mineiro, Tristeza do Jeca, Mão criminosa, A marca da ferradura, Nós e o destino, É crime não saber ler, Justiça divina, Lar infeliz, Mágoas de palhaço, Tentação do vício, Papai Noel chorou, Último São João, As madrastas também choram, Coritibanas, Morro do Girau, Cabocla, Velho pai. Deus tarda mas não falta. Inocente condenado, Nossa mãe honrarás, Última confissão, Bolo de amor, Vestido de noiva.*

O estilo dos anúncios denota mudanças no apelo ao público. O primeiro (década de 50) pouco difere dos das chanchadas e apela para comicidade. O segundo, de 1978, é bem mais elaborado e lembra um **western.**

As duplas sertanejas

A primeira dupla sertaneja foi Alvarenga e Ranchinho cantando na Urca coisas do nosso "autêntico folclore". Como diz Thomé "eram diferentes dos nossos, mexiam mais com política".

Em novembro de 1942 desaparecia a dupla Palmeira e Piracy da Rádio Difusora. Assim, o programa *Arraial da curva torta,* comandado pelo capitão Furtado (sobrinho de Cornélio Pires) lançou um concurso para substituí-los. O concurso foi vencido pelos Irmãos Perez, não faltando alguém da platéia que comentasse: ". . . eles imitam direitinho o jeito dos caipiras".

Os Irmãos Perez haviam chegado neste mesmo ano, da difícil situação que enfrentavam no campo.

"Ganhamos o concurso como os Irmãos Perez, aí o capitão Furtado falou: '– Puxa! Mas vocês cantam tão bem coisas genuínas e com nome espanhol . . . Vamos trocar de nome?' Ah! então escolhe um nome aí . . . No outro domingo ele falou: '– Vai estrear uma nova dupla aqui no *Arraial da curva torta,* chama-se Tonico e Tinoco".

Depois viria o primeiro disco, onde estourariam o microfone da Continental, indo educar as vozes no porão do Teatro Municipal. Até agora gravaram mais de 800 músicas e 52 Lps. Nas apresentações de *shows* de circo-teatro, passariam a partir de 1945, com *Chico Mineiro,* a apresentar peças sertanejas. O teatro representava a possibilidade de diversificação. Muitos circos-teatros ficavam meses numa mesma praça, e, os caipiras teriam uma nova peça num dia fixo da semana. Esses dramas tinham sempre o momento da festa, onde inseria-se o número musical de Tonico e Tinoco. A participação coletiva dos espectadores é nesse momento, mais intensa, e todo o circo-teatro torna-se o espaço da festa.

Tonico e Tinoco tinham um repertório de 25 peças (1) em sua companhia dramática, e produziram dois filmes (*Lá no meu sertão* e *Obrigado a matar*) e co-produziram mais três (*A marca da ferradura, Os três justiceiros* e *Luar do sertão*).

Rosária, atualmente com o circo Rosemir, lembra outras companhias que se apresentavam no circo-teatro Rosária do cômico Kerozene, fornecendo-nos mais algumas pistas: "(. . .) *show* com Os Maracanãs que levavam peças do Zé Fortuna como *O primeiro amor, Índia, A última valsa* e outras que não me lembro mais".

Luisinho, Limeira e Zezinho estouravam com a peça *O menino da porteira.* Não podemos também esquecer as novelas radiofônicas como *Juvêncio, o justiceiro do sertão* da Rádio Piratininga, onde Onofre Gazola (ainda hoje vilão de circos-teatros) fazia sempre o chefe dos bandidos.

Antes do aparecimento dos dramas sertanejos já era comum que os circos-teatros apresentassem, junto com o *show* de artistas consagrados e contratados para a noite, o espetáculo da casa. Nessas condições, a renda da noite é normalmente dividida ao meio, subtraídas as despesas. As companhias dramáticas sertanejas freqüentemente não eram completas, e assim o circo-teatro e os contratados dividiam os papéis. Alguns papéis eram fixos, como na companhia Tonico e Tinoco, o galã – sempre interpretado pelo primeiro. Freqüentemente, o cômico do drama sertanejo era o mesmo do circo-teatro, havendo casos de um drama com dois cômicos.

Através desse processo, o enredo era adaptado em função das diferenças locais que se expressariam através do cômico "da praça". Não devemos esquecer que o cômico e os espectadores improvisam coletivamente, criando contribuições que poderiam mesmo ser incorporadas ao texto. Dependendo dos espectadores, o mesmo texto poderia ser levado de forma mais trágica ou mais cômica. Podemos assim avaliar muitos filmes populares, sertanejos ou chanchadas, pelo resultado obtido quando esses artistas "soltam-se", improvisando.

Temos assim, nessas formas de teatro popular, pelo menos duas matrizes – por um lado, o drama burguês e o folhetim; por outro lado, um processo análogo ao da *Commedia dell'Arte.*

O JECA E A IMAGEM DO CAIPIRA

> **Bugre/** do francês **bougre/** (. . .) 2. designação genérica dada ao índio, especialmente o bravio. 3. indivíduo desconfiado, arredio. 4. indivíduo inculto, grosseiro e rude.
>
> *(Dicionário do Aurélio).*

Constata-se inicialmente que a imagem do caipira é muito semelhante àquela registrada na história sobre o bugre, ao qual se atribuiu o aguerrimento, a violência, a desconfiança, a rudez, a incultura – e igualmente a preguiça. Num momento intermediário, essas características passam a ser creditadas a toda população rural, e atualmente, às camadas ditas marginalizadas, no sertão, ou na capital. "(. . .) elas são atrasadas e passivas, podemos até culpar essa maioria pela sua preguiça e pela prole excessivamente numerosa". Chomsky, Noam e outros. *A Trilateral,* Petrópolis, Ed. Vozes, 1979.

Evidentemente, os próprios caipiras de que tratamos aqui não podem compartinhar de tal imagem pejorativa. Assim, ou a inverteram, ou elaboraram e apoiaram outras – o que não podemos ignorar, pois seria o mesmo que lhes atribuir o silêncio. É nesse limiar que podemos situar a significação de muitos trabalhos sertanejos, em particular os filmes.

A imagem mais popularizada entre nós deve ter sido o *Jeca Tatu* de Monteiro Lobato – passivo e alheio às datas da História oficial. Num livro infantil de 1924 (*Jeca Tatuzinho*) encarnava todas as vicissitudes, em oposição ao vizinho italiano imigrado, que encarnava as virtudes. Desta vez, o Jeca seria inocentado por Lobato, porque era doente – e dá-lhe biotônico . . . Entretanto, continuaria objeto. É importante notar que nele já se via o atraso e a passividade, do mesmo modo que hoje em dia se culpa o marginalizado pela prole ou outra justificativa qualquer.

Outro ponto para avaliar a imagem do caipira é verificar suas semelhanças com a do malandro. Contrapostas às duas serão cantadas as glórias do trabalho.

Anos trinta. Ampliam-se as classes intermediárias que passam a dar mais atenção ao sertanejo e ao samba, que abandona o tema da malandragem. Temos o nacionalismo conciliando-se com o setor econômico exportador. Organizações populares como as Escolas de Samba passam a receber verbas desde que respeitados alguns requisitos, como enredo nacional. Aumentam as favelas e os fluxos migratórios internos. Tem-se o trabalhismo, o regionalismo exaltado nas manifestações culturais. Exalta-se o sertão num momento difícil da agricultura. Cresce a influência do Estado e a dependência dos coronéis deste.

Milionário e José Rico. **Na estrada da vida** – *1980 de Nelson Pereira dos Santos.*

O caipira de imagem à personagem

Cornélio Pires retrucaria Lobato: "O nosso caipira tem sido vítima de alguns escritores patrícios que não vacilam em deprimir o menos poderoso dos homens. Os caipiras não são vadios: ótimos trabalhadores, têm crises de desânimo quando não trabalham em suas terras e são forçados a trabalhar como camarada, a jornal. Nesse caso, é quase sempre uma vítima (. . .)." Pires, Cornélio. *Conversas ao pé do fogo.* SP, Tipografia Piratininga, 1921.

Fala Nhá Barbina: "O criador da verdadeira imagem do caipira foi Cornélio Pires. Depois tivemos o Sebastião Arruda. Ele criou aquele tipo do caipira e depois foi criando coisas. Aí foi muito copiado. O tipo dele era assim uma imagem como a do Mazzaropi, de um Simplício, de um Ranchinho".

Fala Tonico: "(. . .) o Sebastião Arruda dava o espetáculo pra você, enconstado no pau do circo ou do teatro, com a perna assim, fazendo cigarro. Eu não assisti, mas meu pai e muitos assistiram".

Fala Ranchinho II: "Cornélio pintava os dentes de lápis *crayon* pra que o povo sentisse que faltava os dentes da boca. Era o chapeuzinho de palha, a camisa xadrez, calcinha curta, sapatão como sempre usou Alvarenga e Ranchinho".

Cornélio escreveu, filmou, fez radialismo, "mambembeou" e até montou loja de radiolas e discos. Nos anos de 1929/30 teria produzido mais de cem discos, dos quais estão identificados apenas a metade. Ainda sobre as relações entre meios de comunicação e manifestações culturais populares, é esclarecedor o seguinte "causo contado" sobre ele: "Em 1942, (Cornélio Pires) esteve em várias cidades paulistas. (. . .) O cinema era o maior inimigo. Os proprietários chegavam a negar-lhe as sessões dessas casas, alegando contratos com os distribuidores de filmes norte-americanos. O que era verdade". Dantas, Macedo. *Cornélio Pires – criação e riso.* SP, Duas Cidades/Secrt. Cult. Cien. Tec., 1976.

Todavia, em 1942 também surgiam Tonico e Tinoco, e em 1945 *Chico Mineiro* (que precede outros dramas sertanejos) que seriam apresentados em circos-teatros, cine-teatros e outros espaços caipiras. É sugestivo o subtítulo do livro *Pata-coadas* (1927) de Cornélio: "causos, anedotas, simplicidades e astúcias de caipiras com algumas de estrangeiros". Nessa altura, caipira é algo tão caracterizável como estrangeiro, fornecendo material para anedotas. "Simplicidades" são os seus deslizes "deslocado do meio em que vive ou em palestra com pessoas de cerimônia". A astúcia é sua defesa a partir da imagem a ele atribuída, na qual é impossível reconhecer-se.

Tonico, Tinoco e companhia em 1949 no Pavilhão Bibi de Marília, quando duma apresentação de **Chico mineiro.**

NUNO CESAR ABREU

ANOTAÇÕES SOBRE MAZZAROPI O JECA QUE NÃO ERA TATU

Sai da frente

Chove no rancho. Uma mulher vem até à porta da fapera e grita:

– Candinho! Candinho!

– Já vou! Já vou!, responde ele.

Chove, mas Candinho (Mazzaropi) continua regando a pequena horta. O público vem abaixo de tanto rir.

Essa imagem permaneceu por muito tempo como fonte de graça para os que viram este filme na época em que foi lançado. Era uma boa piada. De certo modo, a situação é análoga ao trabalho de Mazzaropi no cinema: molhar no chovido. Repetir-se sempre regando a terra.

Filho de pai italiano e mãe filha de portugueses, Amácio Mazzaropi conta que saiu de casa aos 14 anos – morava em Taubaté, mas nasceu em São Paulo à 9 de abril de 1919 – para acompanhar um espetáculo ambulante do faquir Ferris, que lhe arrumou um documento em que passava a ter 19 anos. Viajando pelo país, Mazzaropi começou a fazer as cortinas cômicas nos intervalos entre um prato de vidro e uma cama de pregos do talentoso faquir. O papel de caipira estava em moda na época e Mazzaropi sente-se à vontade interpretando-o: "Genésio Arruda e seu irmão Sebastião estavam no auge e eu procurei fazer o mesmo, principalmente imitando o Sebastião, que me parecia mais pacato".

Com o sucesso, resolve criar a sua própria companhia viajando com um barracão desmontável (o que se chamava Teatro de emergência) – o *Pavilhão Mazzaropi* – que estreou em Jundiaí em 1940. Apresentavam uma peça e em seguida um ato variado como era costume na época. A troupe tinha um repertório fixo de grande aceitação: *Deus lhe pague* de Joracy Camargo, *O coração não envelhece* de Paulo Magalhães, *Divino perfume* de Renato Viana, *Era uma vez um vagabundo* de José Vanderley.

O histrionismo de Mazzaropi vai encontrar um poderoso veículo: os 50 kilowatts da Rádio Tupi que lhe proporcionam bastante popularidade através de um programa de 15 minutos, onde conversava com os caipiras da cidade de São Paulo. Essa ligação com o rádio será fundamental para seu sucesso no cinema. Convidado para fazer televisão, praticamente inaugura a TV Tupi onde participa do programa *Rancho alegre.*

Nick Bar: Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne, sentados junto ao balcão bebem seus drinques e se distraem com um aparelho de televisão ali instalado, onde a figura de um cômico se destaca. Ali, num diálogo curto, resolvem convidá-lo para fazer filmes na Vera Cruz.

Lá participa de *Sai da frente* (1951), *Nadando em dinheiro* (1952) e *Candinho* (1953). Encontrando no cinema o meio mais apropriado (somou o rádio com o teatro) para seus talentos, Mazzaropi foi um dos artistas mais populares do estúdio e também um dos maiores salários. Enquanto a empresa falia, os filmes daquele sem jeito com os cotovelos pedindo passagem davam boa bilheteria. Tarde para a Vera Cruz, cedo para Amácio Mazzaropi.

A seguir realiza dois filmes para a Brasil Filmes: *O gato de madame* (1954) e *A carrocinha* (1955), dirigidos por Agostinho Martins Pereira. No Rio, a convite de Osvaldo Massaini faz *O fuzileiro do amor* (1955), *O noivo da girafa* (1956) e *Chico Fumaça* (1956), dirigidos por Vitor Lima.

A partir de 1958, Mazzaropi resolve administrar seu próprio sucesso e com *Chofer de praça,* dirigido por Milton Amaral, torna-se seu próprio produtor.

– "O que me levou a fazer cinema? Foi a necessidade. Ganhava uma nota tremenda no tempo da Vera Cruz, mas ela acabou fechando as portas. Aí fui para o Rio, mas o dinheiro não dava. A fita ficava pronta e eu sem dinheiro. Então resolví fazer uma fita, né? (. . .) A reação do público foi ótima, espetacular. Neste dia fiquei sabendo quanto valia Mazzaropi em termos de cruzeiros. Até o lançamento do filme eu não sabia . . .

Mazzaropi, entrevista ao jornal Agora, de São José dos Campos, 27/02/71.

. . . "Acontece que nos tempos e terras de Vera Cruz, a crítica favorável foi tradicionalmente fatídica e Mazzaropi teve a sorte de não ser elogiado. Eu próprio não me lembro de tê-lo feito. Mazzaropi me parecia como um dos sinais do clássico provincianismo paulista frente ao Rio. Enquanto a animação industrial produzia um Zé Trindade – o Genival ou Isidoro que tanto admirei logo que conheci – São Paulo nos trazia de volta apenas mais um caipira cujo sinal retardado dos novos tempos era o nome italiano".

Paulo Emílio Salles Gomes, Jornal da Tarde, 1976.

. . . "O público do Art Palácio se diverte com a fita de uma maneira bastante melancólica, rindo sem razão e completamente sem saber porquê. Talvez para não ir para casa com a sensação de ter desperdiçado totalmente o dinheirinho que deixou na bilheteria".

Caio Scheiby, Folha de São Paulo, 07/02/64.

Mazzaropi. **Candinho** *– 1954 de Abílio Pereira de Almeida.*

O Jeca macumbeiro

Beneficiado no início da carreira pela estrutura industrial da Vera Cruz e bem conduzido pela experiência de Abílio Pereira de Almeida que teve, como registrou Glauber Rocha, a virtude de aproveitar o inegável talento de Mazzaropi, ele vai se impondo como o mais típico dos cômicos brasileiros. Vai fixando um tipo apesar de, nos primeiros filmes, ter que adaptar-se ao caráter das histórias sem dar vazão ao gênero de ator que se sobrepõe ao enredo, como aconteceria mais tarde.

Nos filmes seguintes e mais exatamente a partir de *Jeca Tatu* (1959) – uma adaptação do conto Jeca Tatuzinho, de Monteiro Lobato – que ele mesmo produziu e interpretou com direção de Milton Amaral, é que Mazzaropi faz coincidir o caipirismo essencial ao seu tipo cômico com o personagem estereótipo imaginado por Lobato. Este personagem era uma espécie de caipira pedagógico utilizado para a veiculação de produtos de um laboratório farmacêutico, que procurava passar, entre outras, noções de higiene pessoal e rudimentos de práticas agrícolas. Assentava-se nos clichês sobre o homem do campo do sudeste e mais propriamente do interior paulista: indolente, simples e conformado. Mas também astucioso, manhoso e valente quando necessário. Honesto, sempre.

Sendo síntese audio-visual de todas as formas de representação do caipira, encontram correspondência em Mazzaropi desde a iconografia de almanaques de farmácia à tradição teatral e circence. Ele materializou um estereóripo que veio ocupar um espaço carente no cinema brasileiro e no inconciente popular.

Este caipira tem uma linhagem histórica que se liga a Genésio Arruda, dos anos 30, Cornélio Pires nos anos 20 e 30 e Nhô Anastácio do início do século, entre os mais conhecidos. O Jeca de Mazzaropi possui um conteúdo mais antigo que todos os outros.

A evolução deste tipo parece colidir com os anseios desenvolvimentistas da crítica (e de setores da sociedade) que não aceita esta manifestação do rural em meio a um tempo de progresso tecnológico e intensa urbanização conseqüente da industrialização do país.

Mazzaropi já passava então, a realizar praticamente um filme por ano. Depois que seu toque de Midas confirma seguidamente o sucesso nas bilheterias ele coloca sobre sua cabeça a coroa de Rei do Cinema Brasileiro.

– "O que eu entendo por cultura popular? As raízes do povo brasileiro. Assim, negar o caipira brasileiro é negar a própria raiz. Acho que cultura é justamente não esquecer o passado, não esquecer nossas tradições . . . O meu público está comigo há 40 anos e não me larga. Quer dizer que ele me entende".

Mazzaropi, entrevista ao Folhetim da Folha de São Paulo, 02/07/78.

. . . "Sem dúvida para grande faixa de público popular (. . .) a manifestação de um pensamento cristalizado pode corresponder de forma tranqüilizadora a expectativas quanto à vida comunitária e virem, por causa disso, a agradar. Porém, os lugares-comuns são manipulados em função de uma ação tão pouco crível que, mesmo para esse público, percam a função tranqüilizadora corrente e ganhem uma outra, muito mais próxima à alegria sem compromisso das atividades lúdicas (. . .) É como se a convenção cinematográfica ao falsear, deixasse entrever uma outra convenção mais forte e mais ligada à tradição dos espetáculos populares."

Zulmira R. Tavares, jornal Movimento, 05/04/76.

. . . "O Jeca de Mazzaropi não faz diferença desses jecas estilizados, em verdade um símbolo não funcional, a representar o caipira paulista, sem realismo nem expressão."

B. J. Duarte, Folha de São Paulo, 29/10/61.

Jeca e a égua milagrosa

A entidade mítica Mazzaropi/Jeca – uma evocação do caipira – trabalha com a redundância, o lugar-comum e o clichê. O consumo dessa mitologia não pressupõe, na relação filme-público, o reconhecimento de enredo, interpretação, montagem, ritmo, composição etc. O que importa no universo cinematográfico de Mazzaropi/Jeca é a sua imagem.

Amácio Mazzaropi sempre recebeu e recusou propostas para publicidade e para programas de televisão por considerar que mesmo as altas quantias oferecidas não seriam suficientes para recompor o que se gastaria de sua "imagem" de 4 milhões de espectadores por filme. A coerência do Jeca é total.

A chanchada carioca, com poucas variações, produziu heróis que materializavam o "malandro" – tipo que possuía características de modernidade e ligado, por condição, à vida urbana. Mazzaropi que pode ser considerado como um, dos poucos se não o único, produto da chanchada paulista trazia traços opostos como atributos da vida rural e conservadora.

Um dos traços fortes a considerar nesta entidade que "desce" nas salas de exibição é que a imagem que se forma traz um conteúdo reacionário, retrógrado e conformista. Ela surge como veículo de valores antigos do universo rural. São, antes, clichês desses valores, de matrizes até medievais. A caipiridade de Mazzaropi/Jeca se traduz principalmente na esfera da ética e da moral: uma espécie de catolicismo rústico, onde o pecado é a mudança. E esta quando ocorre é sempre por causa fortuita.

O humor em Mazzaropi/Jeca é um humor à primeira vista, calcado na relação empática com a figura, que possui uma composição muito marcada onde não há lugar para subentendidos, sutilezas e insinuações e nem mesmo para a agressividade transformadora do pastelão circense. Com um pé no sentimentalismo melodramático e outro na comicidade, ele retira da fala e do movimento um certo estilo pessoal. Em ambos, ele trabalhou as linhas essenciais da caricatura: no jeito de falar é realçado um sotaque "caipira" com ritmo e palavreados próprios, no jeito de andar um modo desengonçado para se locomover abrindo espaço com os cotovelos à altura dos ombros. Em outro nível, procurou tirar partido do contraste entre o mundo moderno/urbano e conservador/rural. Não é sem motivo que mesmo nos filmes em que ele não interpreta um caipira, a fala e o movimento permanecem. Ele é "o caipira".

A aura regionalista que emana do personagem não o desvincula de uma qualidade nacional. Ao contrário, esta talvez seja a sua melhor qualidade. O reconhecimento popular dessa mitologia faz dela parte de um processo de resistência cultural.

Ocupando um espaço vazio dentro das expectativas populares Mazzaropi/Jeca passa a ocupar também uma fatia de mercado carente dessa mitologia. Há pouca produção significativa – gênero zona rural do sudeste – que transasse com este público. Uma tentativa recente neste sentido é o filme *A estrada da vida*, de Nelson Pereira dos Santos com Zé Rico e Milionário, após alguns sucessos isolados como *Mágoa de boiadeiro* e *O menino da porteira*, ambos baseados em canções de sucesso.

Dezenove anos de dupla Mazzaropi/Geni Prado: **Chofer de praça** – *1959 de Milton Amaral e* **Jeca e seu filho preto** – *1978 de Pio Zamuner e Berilo Faccio.*

– "Caipira é um homem comum, inteligente, sem preparo. Alguém muito vivo, malicioso, bom chefe de família. A única coisa diferente é que ele não teve escola, não teve preparo, então tem aquele linguajar . . . Mas no fundo, no fundo, ele pode dar muita lição a muita gente da cidade."

Mazzaropi, Folhetim da Folha de São Paulo, 02/07/78.

. . . "Estranhamente insensíveis ao grito humanista e patriótico de Monteiro Lobato contra a inércia de Jeca Tatú, ainda há alguns críticos, teóricos e amadores de mercadologia que defendem uma produção de filmes desse nível, escudada apenas em uma comunicabilidade comparável à dos programas de auditório de televisão".

Ely Azeredo, Jornal do Brasil, 06/05/76.

. . . "Também Mazzaropi é um tipo cômico que poderia ser melhor aproveitado, como Jacques Tati, já que ele próprio é agora seu próprio produtor, mas aí é que se nota a diferença entre os dois: Mazzaropi não compreendeu que sua supervalorização só poderia ser prejudicial a ele próprio. O filme é Mazzaropi do princípio ao fim".

Pedro Lima, Diário da Noite, 19/06/59.

. . . "Além disso, Mazzaropi é inexpugnável em sua brasilidade: nada é capaz de alienã-lo, de afastá-lo do tipo e do tema a que habituou seus admiradores. Por isso mesmo, não se pode criticá-lo muito por fugir às estórias e personagens mais complexas".

Alex Viany, O Globo, Janeiro de 65.

O vendedor de lingüiças

Se sobra ingenuidade nos filmes, não há nenhuma no processo de produção. Amácio Mazzaropi, que teve sua cabeça feita na Vera Cruz, compreendeu o sistema produção/distribuição/exibição e atuou diretamente sobre ele, investindo na estrutura necessária para o máximo aproveitamento do mercado. Aplicou recursos em sua produtora: equipamentos, um estúdio em sua fazenda em Taubaté, contratou técnicos etc. Montou uma distribuidora, exclusivamente para seus filmes, que se ramifica por todo o país, e manteve ótimas relações com os exibidores escudado no sucesso comercial. Não desprezou também um permanente trabalho de manutenção da popularidade e de reforço ao mito, a nível de propaganda e de divulgação.

Ele parece fazer parte de um fato interessante que se repete no cinema brasileiro: os atores que criam clichês cinematográficos (e pessoais) se tornam produtores passando a gerenciar este clichê. Dentro desse esquema temos filmes de Jece "Cafajeste" Valadão, Mojica "Zé do Caixão" Marins, Daví "Machão" Cardoso e o mais típico Amácio "Jeca" Mazzaropi. A durabilidade depende, entre outros motivos, da permanência do estereótipo na imaginação popular.

Se, ao nível das condições de produção, Amácio Mazzaropi procurou cercar-se de aparelhagem moderna e técnicos eficientes, o cinema, enquanto linguagem, sempre foi utilizado por ele da forma mais primitiva. Ou até primária. Ele é num certo sentido, um primitivo cinematográfico, tanto pelo que expressa como pelo modo de expressão.

Os títulos dos filmes são um pouco o que são os filmes mesmo. Não sendo paródias utilizam-se de temas que estão na moda, em circulação social no cinema ou na televisão, para atualizarem seu apelo ao público. Assim *Uma pistola para Djeca* faz sugestão ao *spaghetti-western* de grande aceitação, *Betão ronca ferro* aludiu à novela de sucesso, *O corintiano* pro-

curou relacionar-se com um time de futebol de grande popularidade e *A banda das velhas virgens* faz seu jogo duplo com as pornochanchadas. São só títulos. Chamadas para mais uma sessão da entidade. O Jeca se repete mais uma vez com os mesmos recursos de composição, visão de mundo e de um cinema ingênuo e prosaico. *Casinha pequenina* (1963) dirigido por Glauco M. Laurelli, com Tarciso Meira e Marina Freire é considerado seu melhor trabalho.

Nos filmes o amor surge como solvente universal. Dilui ou propicia a solução dos conflitos. Chavão retórico ao mesmo nível dos clichês de moralidade. Se o assunto é divórcio como *Jeca contra o capeta,* aparece uma associação dos problemas conjugais com as forças do mal, com o Diabo. Se ousa falar de problemas raciais como em *Jeca e seu filho preto* é sempre com uma abordagem careta. Recheado de bom-mocismo, boas maneiras e bons sentimentos, os "recados" mazzaropianos são sempre convencionais.

Essa ligação com o que está em circulação reveste de atualidade a transação filme-público e populariza-se mais o mito capturando um sucesso existente nas relações de consumo. Enquanto Jeca circula com desenvoltura de produto, o esquema empresarial de Amácio Mazzaropi controla cerca de 20% da arrecadação dos filmes nacionais entre 1970 e 75.

" – O homem Mazzaropi é um empresário que pensa na sua empresa a PAM Filmes. Pensa na evolução do cinema brasileiro em termos comerciais. Ao passo que o Mazzaropi ator pensa naquilo que o povo quer ver, que gosta (. . .) Então é preciso ser bom comerciante para ser bom artista, para ter sucesso."

Mazzaropi, entrevista ao Folhetim, Folha de São Paulo, 02/07/78.

" – É uma fita bem feita. Pelo tratamento técnico que dispensamos, não há nada que possa ser pichado, deve até agradar à crítica. Sabe lá o que é gastar 65 latas de filme para escolher as melhores tomadas!

Mazzaropi, Última Hora, 20/01/72

" – O Cinema Brasileiro ainda não atingiu uma situação industrial. Nós estamos é num amadorismo bem sucedido".
" – O crítico é uma pessoa. E no Brasil há 120 milhões de pessoas".

Mazzaropi, jornal Agora, 27/02/71

" . . . Trata-se de uma opereta cinematográfica de gabarito inferior, mais aparentada com o baixo comércio teatral do que com o verdadeiro cinema".

Armindo Blanco, Última Hora, 10/05/62

" . . . Da idéia de cinema aqui se assimilou apenas o que uma visão primitiva pode revelar: trata-se de um espetáculo registrado numa câmara de filmar e projetado numa sala escura. Em nenhum instante se deve procurar alguma informação no jeito de compor a imagem ou de fazer a montagem. O filme é apenas o veículo onde se encontra impressa, sem muito cuidado, uma encenação semi-amadorística apoiada em palavras".

José Carlos Avellar, Jornal do Brasil, 20/01/73

". . . Mazzaropi, o Anti-Humberto Mauro está de volta".

G & R Santos Pereira, O Globo, 15/03/62

" – Mas mesmo que eu tivesse todo o capital para comprar tudo que é necessário, ainda seria preciso mudar a mentalidade dos intelectuais do Brasil. É preciso acabar com esse negócio que cinema tem que transmitir mensagem, tem que educar o povo. Nós não somos escola (. . .) eu tenho é que fazer rir. Eu não tenho nada com esse problema de mensagem pra cá mensagem pra lá. Educar o povo é problema do Ministério da Educação, não é comigo".

Mazzaropi, jornal Agora, 27/02/71

". . . Pratica, a exemplo do Jeca Tatu lobatiano, uma teimosia quase filosófica. Entra Cinema Novo, chega e passa a euforia do underground, *malha-se a chanchada e desenterra-se a dita, cai o Poder Civil, nasce e amadurece a Revolução, e Mazzaropi não toma conhecimento. (. . .) O público a que Mazzaropi se dirige cauciona a sua imutabilidade".*

Ely Azeredo, Jornal do Brasil, 11/04/75

". . . (O cinema de Mazzaropi) serve, por um lado, para acumular capital, e de outro, para concretizar o projeto do verde-amarelismo: botar o povão pra "produzir sem discutir."

Renato Silveira, Arte em Revista nº 3, 1980

". . . Todas as tentativas de imitar as películas impressas (impossível chamá-las de filmes) do sr. Mazzaropi fracassaram. Lógico: não existe um universo cinematográfico, ficcional, social mazzaropiano. Impossível imitar o vácuo. O que é uma fita do Jeca?"

Ely Azeredo, Jornal do Brasil, 06/05/76

A banda das velhas virgens

O sucesso de bilheteria e a crítica sempre foram incompatíveis para o trabalho de Mazzaropi. As atitudes são radicalmente contrastantes: enquanto o público fazia filas de virar quarteirão os setores mais intelectualizados do cinema brasileiro rejeitavam seu primitivismo. Tanto pelo viés que se detém no aspecto da realização, da elaboração formal, como pelo que não aceita seu descompromisso social, sua alienação. Neste aspecto o autor/personagem é certamente vulnerável: um pouco à direita a criatura e mais à esquerda o criador. De certo modo, chega a ser negada sua existência artística.

Destaca-se também na pauta crítica, a respeito da produção de Amácio Mazzaropi, o reconhecimento da impropriedade histórica da entidade Mazzaropi/Jeca que se moveria por inércia em relação aos filmes, ao cinema brasileiro e à vida do país.

O alto de seu faturamente sempre foi uma trincheira privilegiada para se defender porque, além de dosada acidez quanto a este sucesso, uma certa complacência nacionalista parece ser um dos poucos traços de união entre Mazzaropi e os seus críticos.

A platéia dos filmes de Mazzaropi é formada pelo contingente que migrou do campo para as cidades. A sua trajetória, nos anos 50 e 60, coincide com o processo de desenvolvimento urbano: modernização, industrialização, crescimento econômico. Este processo tinha como invólucro o chamado desenvolvimentismo – chamada ideológica que significava queimar etapas para construir uma sociedade industrial "desenvolvida". O que significava também, negar o atraso. Tratar tudo o que tivesse aura de atrasado como algo a ser rejeitado.

Neste contexto o rural surge como imagem do atrasado. Mazzaropi vem preencher este espaço: representar para as novas massas urbanas o conservadorismo.

Jogando "com a carta do patético porque une a expressão dramática com a cômica", Mazzaropi estabelece empatia com um público que pelo sentimentalismo e pelo riso se deixa capturar numa identificação ao avesso: todos se sentem mais modernos, mais urbanos, procurando ver através do Jeca a sua própria modernidade. Eles, representariam para o público o distanciamento de suas origens justificando a situação presente. O seu imobilismo cauciona o "nosso" desenvolvimento. E sua "mensagem" com certeza é muito mais antiga. Como observa o professor Paulo Emílio: "o segredo de sua permanência é a antiguidade. Ele atinge fundo o arcaico da sociedade brasileira e de cada um de nós".

Mazzaropi faz parte das paixões que penetram o universo cultural popular. E isto o redimensiona. Ele construiu sobre esta relação uma faixa própria de atuação, que lhe assegura um lugar, encarnado no Jeca, na galeria de mitos da cultura brasileira.

É ainda o professor Paulo Emílio quem procura apontar para uma compreensão além das aparências: "sabemos que o lugar-comum é sempre verdadeiro e um filósofo francês já explicou que o único problema é aprofundá-lo. Mazzaropi não aprofunda propriamente nada mas os lugares-comuns se acumulam tanto que o terreno acaba cedendo e como as minas descobertas ao acaso de desbarrancamentos, de repente desponta dessas fitas uma inesperada poesia. Isso em geral sucede quando ele não está fazendo nada de especial, apenas olhando, andando ou pondo fumo no pito. O melhor de seus filmes é simplesmente ele próprio".

Mazzaropi faz desbarrancar o terreno de tanto chover no molhado. E como ele mesmo disse: "uma coisa ninguém pode negar, o meu trabalho existe no cinema nacional."

A popularidade de Mazzaropi originou seguidores. Chico Fumaça em **O Jeca e o bode** *– 1972 de Ary Fernandes.*

TUIO BECKER

TEIXEIRINHA E O PRECÁRIO CINEMA

Teixeirinha. **Coração de luto** – *1966 de Eduardo Llorente. Um grande sucesso musical transformado em filme.*

No futuro, para os pesquisadores da História do Cinema Gaúcho, os filmes rodados pelo cantor regionalista Teixeirinha se constituirão numa série de inegáveis marcos obrigatórios para o estabelecimento de uma cronologia da precária produção local. De seu primeiro filme, *Coração de luto* – 1966, ao mais recente, *A filha de Iemanjá* – 1981, Teixeirinha rodou uma série de longas-metragens que conseguiram tirar a produção do Sul do limbo das projeções privadas, exibições especiais, paralelas ou marginais, levando-a para os grandes circuito da capital, cinemas do interior e de outros Estados.

E como têm sido os filmes de Teixeirinha? Fatalmente ruins. Depois das primeiras tentativas de um enfoque crítico mais sério, a maioria dos comentaristas locais debandou das salas de exibição, já sabendo de antemão o que lhes esperava na tela. Apesar do sacrifício, tem-se acompanhado as aventuras cinematográficas de Teixeirinha com a devida atenção que merece todo e qualquer filme, em especial aqueles que nos dizem mais respeito, ou seja, os filmes produzidos no Rio Grande do Sul. Uma rápida revisão crítica dos seus quatro últimos filmes que antecedem *A filha de Iemanjá,* poderá dar uma idéia do que tem sido a sua trajetória cinematográfica.

Na trilha da justiça.

Na trilha da justiça – 1977, foi o oitavo filme interpretado por Teixeirinha. Os anteriores: *Coração de luto* – 1966, *Motorista sem limite* – 1970, *Ela tornou-se freira* – 1972, *Teixeirinha a sete provas* – 1972, *A quadrilha do Perna Dura* – 1975, *Pobre João* – 1974 e *Carmen, a cigana* – 1975. Os argumentos desses filmes são quase todos de autoria do próprio artista, que se coloca sempre no centro da história como um cantor famoso envolvido em situações melodramáticas, que incluem sangrentas vinganças ou amores incestuosos, como é o caso de *Na trilha da justiça,* assinado por Milton Barragan, que vem se alternando com Pereira Dias na direção dos filmes de Teixeirinha. Todos os possíveis detalhes escabrosos da história são adoçados por um roteiro (de autoria dos realizadores de plantão) aprovado dentro de um critério de "censura livre", até hoje uma das normas das produções de Victor Matheus Teixeira, condição que acredita essencial para que seus filmes possam atingir uma faixa mais abrangente de público, em especial o chamado "público familiar". Como outros filmes de Teixeirinha, *Na trilha da justiça* incluía a visualização de algumas canções que rendem ao diretor Barragan oportunidade de realizar algumas das mais flamantes peças do grotesco cinematográfico em qualquer latitude. *Na trilha da justiça* tinha um esquema mais ambicioso em relação aos demais filmes, pois dividia a ação em três épocas, que se misturavam sem muita cronologia. O papel do galã, na atualidade, era vivido por Teixeirinha. No passado, quando criança ou adolescente, o personagem era vivido pelos dois filhos do cantor. Esse esquema de filme familiar marca toda a trajetória do astro, contando seus filmes com a participação de sua companheira Mary Terezinha e seus filhos Victor Mateus Teixeira, Alexandre Teixeira e Liane Ledurina Teixeira, todos no elenco de *A filha de Iemanjá.*

Meu pobre coração de luto

O Victória, tradicional cinema do centro de Porto Alegre, famoso por quase não passar filmes de cunho "ofensivo à moral" (por norma de seus dirigentes ligados à Igreja Católica), era o lançador habitual dos filmes de Teixeirinha. *Meu pobre coração de luto* – 1978, foi ainda estreado lá e representava um ponto de impasse na carreira de Teixeirinha: um mal-alinhavado roteiro recontava a história do primeiro filme do cantor, *Coração de luto.* Extremamente mórbido e malsão, o filme voltava a insistir na fixação do cantor pelo trágico destino de sua mãe, uma mulher epilética que sofre um ataque e cai numa fogueira, morrendo vítima das queimaduras. As fixações psicanalíticas evidenciadas por Teixeirinha em seus argumentos ligam-se a uma moral e um mundo de valores pequeno-burgueses que ele tenta passar aos seus espectadores da pior forma possível. Em *Meu pobre coração de luto,* como sempre acontece, Teixeirinha vivia seu próprio papel. Ao dramalhão ocorrido no passado, ele agregava dois outros elementos da atualidade: Mary Terezinha, sua companheira, está grávida e leucêmica e ele, Teixeirinha, roda um filme de que são vistos os últimos trabalhos de filmagem. Era a metalinguagem que chegava ao cinema gaúcho. No cinema, o público, menos numeroso mas sempre fiel, seguia aborrecendo-se à morte. As situações primárias e repetitivas, depois de oito filmes, estavam cansando e os exageros de dramaticidade só serviam para provocar risos na platéia. Por um único momento *Meu pobre coração de luto* conseguia movimentar o público. Isso ocorria quando o imitador Jimmy Pipiolo, responsável pelos lances de comicidade dos filmes, fazia travestido uma paródia da própria Mary Terezinha. Em termos do próprio filme, essa seqüência era uma audácia, pois tanto Teixeirinha quanto Mary Terezinha se propõem sempre ser levados à sério. Outro dado novo no filme – e que seria desenvolvido às últimas conseqüências em *A filha de Iemanjá* – era a intromissão dos coeficientes mágicos, provenientes da religião católica e dos cultos africanos. Conduzido pela mão do destino, Teixeirinha chega a um terreiro de umbanda onde recebe uma mensagem que o leva a fazer uma peregrinação à Fátima, em Portugal, para implorar à Nossa Senhora pela vida da companheira. Pela mistura de elementos, Teixeirinha começa a prestar, através deste filme, sua colaboração involuntária, pois espontânea, para um trabalho futuro dos analistas do sincretismo da religiosidade e da cultura popular brasileira no cinema.

GAÚCHO

Teixeirinha, Mary Terezinha. **A filha de Iemanjá** *– 1981 de Milton Barragan.*

O gaúcho de Passo Fundo

Pereira Dias, que dirigiu *Meu pobre coração de luto,* assinou o filme seguinte, *O gaúcho de Passo Fundo.* Lançado em setembro de 1978, ainda pelo Victória, o filme conta como Teixeirinha – um rico e famoso cantor! – descansando em sua fazenda na cidade de Passo Fundo, no interior gaúcho, salva a vida de uma garota (Mary Terezinha) atacada por perigosos bandidos. Esse começo de história é mais ou menos o mesmo de *A filha de Iemanjá:* a garota salva por acaso toca muito bem a acordeona, tem uma bela voz e logo passa a fazer dupla com ele. Só para descrever a ação inicial, o filme leva uns 30 minutos, entre cavalgadas e tiroteios mal encenados e pior filmados. O público seguia se aborrecendo e rindo nos momentos errados. Isso leva a pensar que se Teixeirinha se dedicasse a papéis cômicos, talvez não tivesse tão cedo aborrecido seu público, que já não acredita em sua figura como mocinho e galã das histórias. Por exemplo: quando ele rolava pelo chão disparando uma pistola contra os bandidos ou quando extraía uma bala do ombro de Mary Terezinha, o público se deliciava com boas gargalhadas, certamente não pretendidas nem pelo ator nem pelo diretor. A parte romântica do filme era estruturada na base de uma fala e uma canção, arrastando a ação por 90 minutos e para dar baixa de uma série de mal disfarçados comerciais de empresas que colocavam algum dinheiro na produção. Esse precário *merchandising* passou a se tornar uma constante nos seus filmes, atingindo níveis verdadeiramente irritantes e comprometedores em *A filha de Iemanjá,* onde os atores, em determinados momentos, conseguem empostar a voz como os próprios apresentadores de comerciais de televisão, para vender caderneta de poupança o comprimidos para dor de cabeça. Nas entrelinhas da história divisavam-se algumas anotações sobre os costumes e as paisagens do Rio Grande do Sul. O nível das interpretações seguia baixo, com exceção de alguns atores característicos mais tarimbados (Vânia Elizabeth, Zeno Ribeiro, Jesus Tubalcain). A direção de Pereira Dias, apesar de sua experiência, é descuidada colocando na tela um filme em que o descaso com o público é uma constante. Esta falta de consideração foi tão evidente que o filme seguinte de Teixeirinha, *Tropeiro Velho* teve seu lançamento programado para o Lido, notória sala central de "programas duplos".

Tropeiro Velho

Para os lançamentos dos filmes de Teixeirinha no Victória, os atores e técnicos subiam ao palco anunciados pelo mestre de cerimônia e as cortinas vermelhas eram fechadas para dar-lhes maior realce. No Lido, a direção do cinema enjambrou um palquinho de madeira para que o público da sessão de lançamento pudesse ver mais de perto seus astros, pois o cinema não tem um palco. *Tropeiro Velho,* que estreou em maio de 1979 não era melhor nem pior que os filmes anteriores de Teixeirinha. Era apenas igual em seu intuito de mostrar como um homem comum consegue fazer sucesso lutando contra todas as adversidades. Como em tantos outros filmes inspirados na carreira de cantores populares (e *Estrada da vida,* de Nelson Pereira dos Santos, parece-se muito com os filmes de Teixeirinha, só que com uma produção mais cuidada) era feito um elogio a si mesmo, utilizando-se o cinema como um veículo para massagear o ego do argumentista, produtor e ator-cantor. O fiapo de história servia para dar baixa a um maior número de comerciais, ressalvando-se as qualidades clássicas da fotografia de Toni Rabattoni, fazendo o impossível para melhorar o visual das horríveis figuras que se colocam diante das câmeras. Como em todo o filme de Teixeirinha, tudo aqui é muito chorado, forçado, gritado e sem um mínimo de visão cinematográfica. A empostação dos atores rende ao filme três ou quatro seqüências antologicamente más ou apenas ridículas. A cena de amor entre Teixeirinha e Mary Terezinha, à beira de um rio, ainda recorre ao velho expediente da flor branca que é levada pelas águas para simbolizar a perda da virgindade da garota. Depois, quando Mary revela a seu pai que está grávida, sendo expulsa de casa, a composição do plano é a de uma tragédia grega encenada num palco da província. Mas o desenvolvimento da cena reivindica o clima dos piores melodramas, digno das mais infames e descabeladas radionovelas.

A filha de Iemanjá

Em relação aos filmes anteriores de Teixeirinha, *A filha de Iemanjá* apresenta algumas novidades. Em primeiro lugar, a fotografia de Gugliemo Lombardi é bem melhor do que tudo que se viu anteriormente em matéria de filmes da produtora. As paisagens do litoral gaúcho colaboram para que o filme seja visualmente mais atrativo do que os outros. Isso, entretanto, não é suficiente para transformar essa produção num filme melhor. Nota-se também, a nível de produção, que existe um cuidado mais acentuado para fugir à cafonice geral dos filmes anteriores. Outro diferenciativo que o filme oferece é o fato da dupla romântica, Teixeirinha e Mary Terezinha, não ficar junta no final. Apesar do perigo que isso representa, o final feliz foi suprimido deixando no ar a possibilidade de um *A filha de Iemanjá, Parte Dois.* Como a filha da rainha das águas, da mitologia africana, a garota por quem o rico e famoso cantor regionalista se apaixona, deverá voltar para o mar que é o seu reino. E o faz em meio a muita choradeira e canções rituais, que colocam Teixeirinha abertamente na procura de um novo público (os fiéis de religiões africanas) para os seus filmes. O apelo ao mundo místico da umbanda faz esquecer as intenções anteriores do cantor em passar ao seu público uma imagem de bom católico, crente fiel e praticante. As intervenções do fantástico e do sobrenatural em seu filme são quando muito risíveis. Tudo é muito retórico, empostado e bolorento na visão de mundo que Teixeirinha impõe aos diretores que realizam seus filmes. Milton Barragan, o diretor de *A filha de Iemanjá* (em substituição ao paulista Luigi Picchi, que começou as filmagens) tem pouca coisa a fazer. Com esse pobre material, um acúmulo de comerciais disfarçados, e as dificuldades técnicas encontradas congenitamente por todos os filmes gaúchos em 35mm, o diretor de *A filha de Iemanjá* pode, quando muito, controlar a qualidade da fotografia e estar atento para que os atores – iniciantes ou não – se abstenham de olhar para a câmera e se portem com a naturalidade que o artificialismo da história permite. Juntamente com *Deu prá ti, anos 70,* de Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil (rodado em Super-8) e *Um homem tem de ser morto,* de David Quintans (feito em 1973 mas só agora estreado comercialmente), *A filha de Iemanjá* forma a trinca de longas-metragens gaúchos de 1981, um trio de filmes que bem expressam os problemas e interrogações do cinema ao Sul.

GLAUBER

1 Alto Teixeira. **Barravento** *— 1962. Foto Alécio Andrade*

2 Geraldo del Rey, Yoná Magalhães. **Deus e o diabo na terra do sol** *— 1964.*

3 Jardel Filho, Paulo Gracindo. **Terra em transe** *— 1966.*

4 Maurício do Valle, Rosa Maria Pena, Mário Gusmão. (Em segundo plano, Emanoel Cavalcanti e Lourival Pariz). **O dragão da maldade contra o santo guerreiro** *— 1969.*

5 Gabrieli Tinti, Jean-Pierre Léaud, Rada Rasimov. **Der leone have sept cabezas** *— 1970 (It./Fr./Congo).*

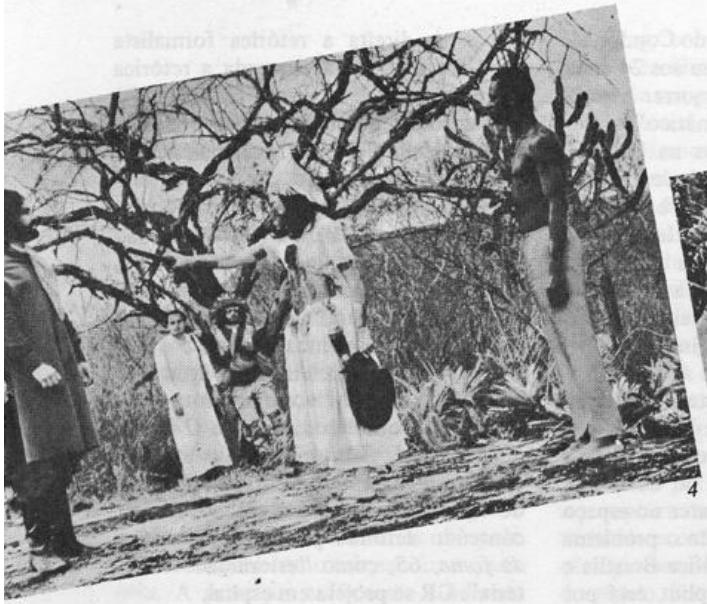
6 Danuza Leão. **O câncer** *— 1968.*

7 Glauber Rocha, Paris, 1974. Foto Alécio Andrade

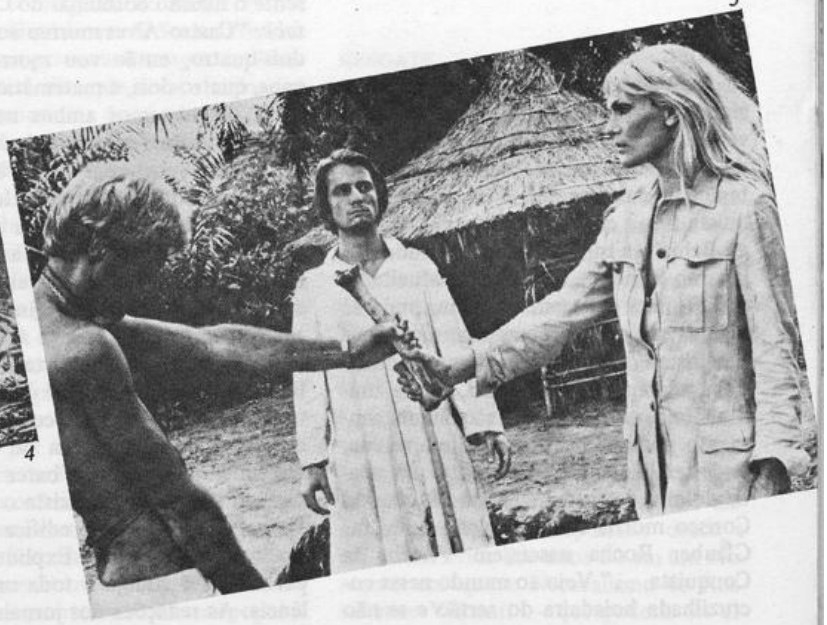
8 Luiz Maria Olmedo (el Cachorro). **Claro** *— 1975 (It.)*

9 Geraldo del Rey. **A idade da terra** *— 1980.*

10 Francisco Rabal, Pierre Clementi. **Cabezas cortadas** *— 1970 (Esp.).*



4

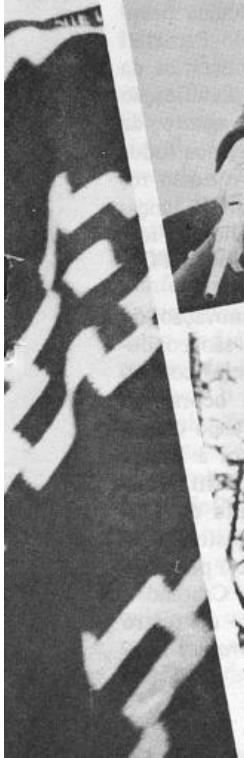


5

ORLANDO SENNA

ROTEIRO TRICONTINENTAL DE XANGLAUBER

7



8

10

9

CORDEL

Passagem das boiadas que desciam do Nordeste para Minas ou vice-versa, ponto de encontro e contratação de pistoleiros, cidade de vaqueiros, artesãos e camponeses, Vitória da Conquista fica a 500 quilômetros da capital da Bahia e a mil metros de altitude. No inverno as noites são geladas, atualmente há muita grilagem na zona, onde se planta café e empresas transnacionais pesquisam o subsolo em busca de minérios, principalmente berílio, talvez urânio. Hoje, como ontem, a qualquer momento pode ocorrer um tiroteio na rua, onde também é possível escutar um poeta violeiro de cordel: "foi no 39/quando Corisco morria/com a traição na pista/ Glauber Rocha nascia/em Vitória da Conquista. . ." Veio ao mundo nessa encruzilhada boiadeira do sertão e se não cruzou com Lampião, morto um ano antes, nem com o Diabo Louro ("na mesma hora acontecia/espanto no mei da dor/no mistério da magia/caía o Vingador/ e o Sucessor surgia"), viveu a infância entre heróis e bandidos – conheceu o vaqueiro Manoel e a mulher Rosa, beato Sebastião, cangaceiro Coirana, jagunço Mata Vaca, coronel Horácio, Antônio das Mortes e Dadá; dançou com a Cigana Escarlate e a índia Soledad nas feiras, onde viu pela primeira vez os americanos da Explint, o agente Karter Bracker escoltado pelos cães de guerra e pela *gang* de *don* Diaz, terrateniente – e ali mesmo, no grande sertão, reconheceu e marcou os inimigos que teria de combater ao longo de 40 anos, santo guerrilheiro ante o dragão de 7 cabeças, ogiva múltipla e letal.

Conheço GR no meado dos anos 50 na capital da Bahia para onde tínhamos vindo todos, adolescentes do interior em busca de saber, Rogério Duarte, Geraldo Sarno, João Ubaldo Ribeiro de Sergipe. As relações se desenvolvem em pensionatos, colégios, sorveterias – nosso primeiro encontro acontece em uma assembléia estudantil e ficamos irmãos para sempre conversando sobre um interesse comum: ele faz teatro no colégio protestante Dois de Julho (data da Independência baiana) e eu no colégio católico Marista. Algum tempo depois, no colégio público Central, GR e seus colegas Calazans Neto, Fernando Peres e Paulo Gil Soares apresentam a *Jogralesca*, teatralização de poemas modernos brasileiros, concepção cênica despojada e chocante, ruptura tão profunda com os conceitos então vigentes de arte teatral a ponto de influir no comportamento geral da provinciana e culta Bahia, atingida por uma turbulência cultural incontrolável e libertária. Um século depois repete-se o vendaval de Castro Alves, patrono de nossa geração – e GR sente o mesmo borbulhar do Condor, ele *sabe:* "Castro Alves morreu aos 24 anos, dois-quatro, então vou morrer aos 42 anos, quatro-dois, é matemático".

Ingressamos ambos na Faculdade de Direito (eu um ano depois, um ano mais jovem) com João Ubaldo, Sarno, Peres, Noênio Spínola e Helena Inês, musa tropical, sua primeira mulher: o grande amor da juventude, a filha Paloma da Paz, o céu jorra estrelas, GR descobre o mar e a mística atlântica, conhece os pescadores Firmino e Aruan, o materialismo dialético e a vertente africana. Bahia, Roma Negra: GR é cristão, levanta a bandeira de Lutero contra o Papa e os atabaques não param de bater nos terreiros, não param de bater no espaço sagrado dos ouvidos. Existe o problema do petróleo, Juscelino edifica Brasília e avança para Oeste, a Explint está por perto: GR é Xangô e toda sua ambivalência. As redações dos jornais e das rádios são tomadas de assalto pelos "garotos selvagens" (segundo um cronista social) chefiados por GR, a sociedade baiana prende a respiração mas não pode evitar, e não tenta fugir ao destino – GR e Castro Alves nasceram no mesmo dia, 14 de março, signo Peixes como Cristo, "matemático".

JOGRAL

Vargas havia suicidado sob a pressão do capital estrangeiro, vivemos no fim da década de 50 um período de intensa colonização cultural, estamos apenas chegando dos 20 anos de idade. A abertura de 45 perdera-se em um processo bipolarizado: o Realismo Socialista do grupo centralizado na revista *Para Todos* e a pré-ocupação formal da Geração 45. O Partido Comunista desenvolvera uma política cultural de alto nível na clandestinidade da ditadura Vargas e no fim da Segunda Guerra contava em seus quadros com os melhores artistas e teóricos da época, incluindo os grandes romancistas dos anos 20 e 30 – militar no PC durante o Estado Novo, sob o carisma de Prestes, foi uma atitude heróica, de vanguarda. *Para Todos* enfatizava e defendia as grandes linhas da Arte brasileira mas arrastava o peso dos equívocos provocados pelo dogmatismo, pelas contradições internas de seu próprio discurso, do stalinismo, da repressão, da polêmica entre realistas socialistas e futuristas na URSS. Ao apagar das luzes dos 50 a proposta realista socialista começa a se enxertar com tênues influências do Existencialismo e da cultura liberal norte-americana, heranças da guerra. Jorge Amado e Oscar Niemeyer editam *Para Todos* até o momento em que GR e seus companheiros montam a *Jogralesca* e lançam as revistas *Mapa* e *Ângulos* com um novo projeto estético.

À direita a retórica formalista da Geração 45 e à esquerda a retórica conteudista do Realismo Socialista – que encontram uma síntese em João Cabral de Melo Neto, a praxis dialética injetada na composição poética contemporânea, "conseguiu fundir o Homem à Poesia" como afirma GR. Mas João Cabral digere e explode, é ponto de encontro e desencontro pois de sua *solução* orgânica germinam novamente 2 linhas para realimentar a teoria e a prática da cultura brasileira, as 2 águas. De *Faca só lâmina* e *Psicologia da composição* verte o concretismo, de *O Rio* e *Morte e vida Severina* verte o impulso social que dará nos Centros Populares de Cultura – de novo o embate forma/conteúdo definido por GR em *Estética da fome*, 65, como "esterilidade e histeria". GR se projeta em espiral.

A proposta baiana da *Jogralesca*, de *Mapa* e *Ângulos*, a qual se aliam a renovação gráfica de Lina Bardi e a Escola de Teatro de Martin Gonçalves, é um exercício de integração, de uma segunda síntese que supera a esquizofrenia entre o *como* e o *que* dizer a partir de um aprofundamento tanto nos valores éticos nacionais quanto nos valores humanos universais, "sem recusar Mondrian em nome de Vitalino nem Guimarães Rosa em nome de Joyce". A postura de GR e da Geração Mapa, como passa a ser conhecida, discorda do lance populista de Ferreira Gullar, dissidente do concretismo, em cuja esteira se desenvolverá a experiência CPC – pelo dogmatismo residual do realismo socialista; e discorda dos concretistas abrigados no suplemento dominical do *Jornal do Brasil* por considerá-los meros importadores de cultura e produtores de uma poética traduzida, de segunda mão, um prisma falso que não corresponde à emergência etno-antropológica brasileira e latinamericana (Décio Pignatari defende a planificação tecnocrática da cultura como expressão da planificação capitalista moderna, "um agente da CIA"). Em 60, na Bahia, éramos todos filhos da revolução cubana e nosso roteiro cultural, iluminado por GR, lançava raízes aéreas no 26 de Julho de Fidel Castro e Guevara, dissidência ao PC e à alienação burguesa.

As discussões da renovação do poema e das artes plásticas são conduzidas no Rio e São Paulo pelos concretistas. A renovação teatral ocorre no *Arena* de São Paulo em paralelo com o ímpeto baiano, da *Jogralesca* à Escola de Teatro (Stanislavski, Brecht, João Cabral) e à dissidência e salto do Teatro dos Novos de João Augusto em direção ao cordel nordestino e à posterior eclosão do tropicalismo de Caetano e Gil (fruto, como a *revolição* do teatro Oficina de Zé Celso, de *Terra em transe*).

LUZ ATLÂNTICA

Neste ponto acontece o corte em diagonal na política cultural com a eleição do Cinema como veículo maior da Geração Mapa – se a renovação poemática, plástica e teatral ocorre no Rio, São Paulo e Bahia, o impulso e a fé em uma revolução cultural a partir do Cinema é um fenômeno exclusivamente baiano no fim dos 50. Um novo Cinema germina concomitante à inquietação teatral e à compreensão, por parte de GR e seus companheiros, de que só um instrumento moderno será capaz de romper o círculo vicioso do sensorialismo e do utilitarismo, a antiga bipolaridade que conhecíamos na política estudantil como *teleguiados* e *sputiniks*. A princípio a discussão é liderada por literatos, pintores, arquitetos e engolfa a Questão Cinematográfica – mas em seguida a discussão geral é engolfada por ela na medida em que os jovens interessados em Cinema, a síntese das Artes, não se detém em particularizar renovações estanques, na literatura ou na pintura, e entendem que o Cinema, por ser uma indústria, está diretamente ligado à problemática econômica-social-política do Brasil. Antes de despertar a consciência para a carpintaria fílmica, GR desperta em si e nos da sua geração a consciência política do fenômeno: só no bojo de uma Revolução Cultural será possível criar um Cinema Novo. Esta posição transforma o panorama cultural, faz do Cineasta um personagem inédito no cenário de literatos e pintores, substituídos na gestação e difusão de idéias por empresários-artistas que incorporam em sua atividade as artes tradicionais, o jornalismo, a militância política e uma técnica desconhecida – a câmara de filmar.

Aproxima-se de Roberto Pires, autor do primeiro filme longo baiano, *Redenção*, para descobrir a manipulação de lentes e aparelhos (a técnica esconde o lixo); de Walter da Silveira que exibe em seu Clube de Cinema uma vasta e criteriosamente analisada antologia mundial, dando ênfase à *Avant-Garde* francesa, à escola soviética, ao documentarismo britânico e ao Neorealismo da Itália pós-guerra, além de uma revisão do cinema industrial dos EUA (vivemos o século do Cinema); de Trigueirinho Neto que chega das academias européias para realizar o estro solto e inventido de *Bahia de todos os santos*, a ficção em estilo documental (uma câmara na mão e uma idéia na cabeça). Sem dar muita importância aos estudos jurídicos, lentos e ineptos à nossa inquietude, o grupo da Faculdade de Direito lê e analisa todos os filósofos disponíveis, de Hermes Trimegisto a Mao Tse-Tung, e mergulha no Existencialismo – descobrindo em *O Ser e o Nada* o rastro de um pensamento capaz de libertar o nosso século, que já vai a meio, das 2 grandes correntes do século XIX; uma filosofia moderna o bastante para superar Marx e Freud e responder, embora parcialmente, nossos estímulos revolucionários despertados no setão miserável e afiados pela fome de exprimir-se. Jean-Paul Sartre aparece na Bahia e conversa com o grupo em duas tardes memoráveis na Escola de Teatro, quando se mostra menos sartreano que seus jovens admiradores e antecipa o jogo que porá em prática nos anos seguintes: um recuo ao marxismo por motivos táticos e posterior ruptura em face da insuficiência desta teoria econômica em resolver a equação que se armaria nas últimas décadas do século. Sartre nos é trazido por Jorge Amado, que rompe com o Realismo Socialista e escreve os romances populares de sua segunda fase.

Em 58, depois de realizar *O Pátio* e debruçar-se sobre dados latinamericanos (filmes mexicanos, argentinos e brasileiros de Humberto Mauro, Nelson Pereira dos Santos e Trigueirinho Neto) para elaborar uma teoria sobre o futuro da linguagem audiovisual, GR vai a Belo Horizonte expor o projeto do Cinema Novo ao Centro de Estudos Cinematográficos, responsável pela melhor revista teórica dos anos 50 – e é taxado de louco pela primeira vez. O projeto original: criação de uma nova expressão fílmica integrando as experiências do cinema revolucionário soviético, do cinema espetacular americano e do cinema intelectual europeu capitalista, dissolvendo-as em sintonia com raízes meridionais, recriando a tecnologia e a gramática fílmica universal no sentido de nossos interesses emergentes. De Belo Horizonte vai a São Paulo, onde conta com a discreta simpatia de Paulo Emílio Salles Gomes. De São Paulo para o Rio onde, enquanto monta *O Pátio*, conhece os universitários Carlos Diégues, Paulo Cesar Saraceni, Gustavo Dahl, David Neves, o primeiro grupo depois de seus amigos baianos a compreender e aprofundar o projeto. Escreve-me uma carta: "não é o caso de cruzar Eisenstein com John Ford e Jean Vigo, nós temos é de comer os 3 pra conseguir a descolonização total". Algum tempo depois GR denuncia Godard como anarquista de direita, antecipando a famosa declaração de Luchino Visconti (cujo *Rocco e seus Irmãos* é um de nossos modelos aproximados) sobre a *epidemia* da *Nouvelle Vague*. Godard só se transformaria em um artista revolucionário, segundo suas próprias palavras, em 65, ao ver *O desafio* de Saraceni, um dos exemplos mais radicais do Cinema Novo brasileiro.

RESGATE

Em 60, com a exibição de *Aruanda* de Linduarte Noronha (eloqüente documentário rodado no interior da Paraíba, abordagem inédita, cinema paupérrimo e riquíssimo) confirma-se a possibilidade de uma expressão própria e da potencialidade das idéias de GR, mas o Cinema Novo só acontece internacionalmente em 62: o Seminário do Terceiro Mundo organizado pelo *Columbianum* de Gênova; a premiação de *Barravento* em Karlovy Vary, de *Couro de gato* em Oberhausen, de *O pagador de promessas* em Cannes; a consagração de *A grande feira* no festival de Santa Margarita Ligure. O cinema brasileiro restaura o discurso revolucinário sepultado desde a escola soviética dos anos 20 em um momento em que o Neorealismo de Rossellini e Visconti – que poderia ter alcançado esta posição histórica – escorrega pelo humanismo sentimental de Zavattini ou retrocede a um Neorealismo Socialista, que iria se diluir e de certa forma redimir-se com *O bandido Giuliano* de Francesco Rosi, o paroxismo do cinema dialético, opção claramente influenciada pela nova produção brasileira. Novo no relacionamento do fato cultural com o fato social, na estrutura de produção e na sintaxe audiovisual, o cinema brasileiro criado por GR questiona o discurso cinematográfico mundial – enquanto no Brasil o povo vai a plebiscito para confirmar Jango na presidência da República: GR tem 23 anos de idade e Jango, seu amigo, pouco mais de 40.

Em 63, quando a vitória de GR e Jango é patente, tem início uma campanha contra o Cinema Novo que irá desenvolver-se até o alvorecer dos 80: o *Metropolitano*, jornal da União Nacional dos Estudantes e do CPC-Rio, publica um artigo de Carlos Estevam atacando os filmes de GR, Saraceni e de cineastas do próprio CPC (*Cinco vezes favela*) em nome de um populismo que deve ser medido nas bilheterias de *O assalto ao trem pagador*. Aliado ao CPC-Bahia e a cineastas dissidentes do CPC-Rio, GR polemiza até 64: "o CPC carioca desejava educar pelo populismo, o MCP pernambucano desejava alfabetizar por lavagem cerebral decorrente da catequese; o CPC baiano, fundindo cristianismo de Recife a marxismo do Rio – tranvestia & invertia o elitismo do Teatro de Arena, na perspectiva Popular Nacional de uma Extetyka de Massas".

A contestação esquerdista ao Cinema Novo, há muito sob a mira da direita, coloca o movimento e seu líder em uma posição marginal tanto às estruturas que caem quanto às que sobem ao poder em 64. É uma atividade independente do grupo intelectual que controla

o processo janguista e, por ser Cinema, organizado economicamente. Sobrevivendo a regime militar, o Cinema Novo mantém durante algum tempo a chama contestadora em condições instáveis e perigosas, dissecando os acontecimentos políticos e psicosociais ainda quentes (*O desafio, Terra em transe, O bravo guerreiro, Manhã cinzenta*) como um *kamikaze* mergulhando para a destruição – o que desnorteia o processo cultural em toda a América Latina, evitando a sua militarização, e causa uma série de conflitos no campo político interno e externo.

Nos diversos encontros e festivais europeus, sob o fogo dos serviços de informação do Ocidente e da URSS, do desespero das esquerdas brasileiras e da sabotagem das grandes empresas multinacionais de Hollywood, a proposta de GR expande-se no movimento renovador do cinema latinamericano (*La hora de los hornos* dos argentinos Solanas e Getino é de 67), surpreendendo os cineastas cubanos que até então acompanhavam de perto os avanços brasileiros com o fulgor de *Terra em transe;* no movimento do cinema libertário africano, no *Free* Cinema dos EUA e Canadá e no movimento do cinema político europeu, conquistando Godard e lançando as bases do jovem cinema alemão.

Alternativa revolucionária, à esquerda dos partidos comunista e socialista, desvinculado de qualquer organização política, o Cinema Novo se apresenta como um organismo político em si, gerando ideologia através de filmes, difusor mais poderoso que a imprensa – o que incita os partidos europeus a tentarem monopolizar o movimento, atitude imediatamente denunciada por GR como "tentativa de colonização pela esquerda". Em 68, como demonstram teses defendidas na Sorbone, os filmes que mais influem no Maio francês são *Terra em transe, La chinoise* de Godard e *Prima della revoluzzione* de Bertolucci, um discípulo confesso do Cinema Novo. Os 3 filmes são projetados nos muros de Paris, o poder gaulista estremece.

MOTO CONTÍNUO

De repente um ataque frontal em 69, no festival chileno de Viña del Mar: os argentinos liderados por Fernando Solanas excomungam o veio ficcional como *expressão burguesa,* defendem o documentário como única linha revolucionária e incluem os filmes brasileiro no rol do cinema conservador. Apesar da evidente fragilidade de argumentos, a tese é apresentada na Tricontinental Cubana, fato entendido por GR como uma posição oficial do fidelismo contra o Cinema Novo – semente de nova polêmica, agora diretamente no centro nervoso do Terceiro Mundo. Alfredo Guevara, presidente do Instituto de Cinema Cubano, apoia GR e Fernando Solanas faz uma autocrítica, modificando a tese. Superada a discussão teórica com os latinamericanos, GR volta ao Brasil para filmar *O santo guerreiro contra o dragão da maldade* e *Câncer,* e para assistir à desagregação de seu movimento sob a repressão do Ato-5.

Após ser preso em uma manifestação no Hotel Glória do Rio, ameaçado de morte e ter seu nome vetado na imprensa e seus filmes proibidos, inicia um longo exílio. Primeiro em Cuba, a convite de Fidel, onde edita com Marcos Medeiros um longo documentário de revisão e reflexão sócio-econômica, *História do Brasil* – é um período de meditação e recuperação de energias, a necessidade de teorizar sobre fatos consumados na prática de seu projeto cultural-político, uma avaliação aos 33 anos de idade. Seguindo seu inerente impulso de transformação, o Cinema Novo fragmentara-se em 68-69 para gerar as diversas linhas do cinema brasileiro dos 70, depois de cumprir sua função imediata e principal de fertilizar a expressão fílmica universal e interferir no pensamento do século XX como agente revelador. Comandando uma operação desde o exterior, GR consegue reaglutinar alguns componentes do grupo original do Cinema Novo no Rio e orienta-os na fundação da EMBRAFILME, empresa de economia mista ligada ao Ministério da Educação, visando fomentar a indústria do cinema.

Na Europa, a caminho da África, discorda pela segunda vez de Godar, que pretende *destruir* o Cinema em nome do didatismo inspirado em Dziga Vertov e inclui a proposta brasileira no rol do cinema-espetáculo reacionário. GR responde com a idéia do Cinema como instrumento de emancipação nacional dos povos colonizados, com um leque de opções de abordagem e linguagem a serem utilizadas de acordo com as características e necessidades sociais de cada país e na medida da liberdade de criação do artista, que supera a falsa dicotomia entre documento e ficção. Godard se retira da polêmica mas alguns latinamericanos levantam-se contra GR com o apoio de Rui Guerra, moçambicano brasileiro que nos anos 60 estivera muito mais ligado ao imobilismo estruturalista da *Nouvelle Vague* do que aos impulsos inéditos do Cinema Novo. A reação ao pensamento de GR se alimenta na luta pelo poder cinematográfico na Europa e América Latina e na ação subterrânea da *Motion Picture Association,* o "sindicato" das multinacionais da comunicação.

É um momento em que os cineastas progressistas de todo o mundo tentam conquistar uma parcela real de poder, uma parcela de decisão nos destinos políticos do cinema e das sociedades nacionais (no Brasil toma corpo a idéia da "autogestão", a EMBRAFILME deve ser entregue aos cineastas). É um momento em que GR conscientiza a ambivalência de Xangô, seu orixá, como um mecanismo revolucionário, o dual de toda natureza, os opostos-complementares que existem e interdependem em todas as coisas – Xangô trovão, antisímbolo da morte, corrente ininterrupta de vida, axê vermelho de reprodução no embate das contradições. Síntese é resultado da fusão de opostos, da diluição de um contrário em outro e vice-versa – e só será alcançada através da coragem, da disponibilidade e energia necessárias para se expor por inteiro ao mundo, revelar a nudez da in/coerência do ser. Deus e o Diabo resultam no Homem.

O CAVALO

No projeto original de GR consta que o Cineasta, como vanguarda do pensamento do século XX, deve conquistar o poder decisório político, ou grande parcela dele – mas em 70, na Europa, GR cria, semeia e esparge idéias enquanto se recusa a disputar pessoalmente a liderança política, e parte para o Congo Brazzaville onde filma *Der leon has sept cabezas* e inicia o vôo solitário e luminoso, encarnando a substância mais verdadeira da Revolução, fazendo do seu corpo e do seu pensamento o campo de batalha onde o Sim e o Não, a Loucura e a Lucidez soam em uníssono. A Revolução é uma espiral, não tem fim – GR avança futuro a dentro, "o Cinema Novo sou eu".

Este nível de debate ocorre internacionalmente. No Brasil, onde GR estivera sob o fogo dos concretistas, dos críticos conservadores liderados por Moniz Viana e Eli Azeredo (os formalistas de Roliúde), de setores esquerdistas e do regime, surge um novo tipo de oposição por parte do movimento Udigrudi de Sganzerla e Bressane (a juventude nixonista), que assumem uma

postura aristocrática frente ao fato cultural, concomitante à tese de Roberto Schwartz minimizando a fome de milhões de brasileiros e a sua estética, aceitação passiva do colonialismo, inércia cultural, obviamente um "agente das multinacionais". Surgem as "patrulhas ideológicas" – Jean-Claude Bernadet reativa as teses do livro *Brasil em tempo de cinema,* interpretando o Cinema Novo como um fluxo da ideologia classe-média, e ataca a obra de Geraldo Sarno considerada por GR como "a raiz documentarística" do movimento; Carlos Nelson Coutinho entra no mesmo barco furado e, em nome de Marx e de seus fantasmas, situa o Cinema Novo como pequeno-burguês. Enquanto alguns cinemanovistas particularmante queridos por GR unem-se a Roberto Farias no subprojeto do cinema "industrial" a qualquer preço (ao preço da pornografia, da descaracterização da expressão fílmica brasileira, da aceitação da ideologia inerente à linguagem do filme multinacional) como instrumento de conquista de mercado, cegos à armadilha cultural que estão armando "a traição interna". Apesar da coincidência de rumo – a errática interpretação de um vigoroso impulso mutativo como um simples eco da pequena burguesia – estas oposições a GR não se coordenam nunca, nem se aliam às oposições no exterior, funcionando tão somente como fogos-fátuos em inútil perseguição a um discurso integralmente descolonizante, posições filosoficamente ultrapassadas pelo sentido maior do Cinema Novo: a incidência civilizatória do movimento em nível internacional E do sempre renovado GR, que trata de reavaliar e superar suas próprias atitudes no fluxo diário, ininterrupto, do "viver revolucionário".

GR está só nas savanas da África, o Vingador Solitário enfrenta Karter Bracker e seus cães de guerra onde quer que eles se apresentem. Filma *Cabeças cortadas* na Espanha, *Claro* na Itália, cruza o território árabe, Panamá, México, EUA, corre mundo. Encontra-se com líderes políticos e militares das jovens nações africanas (compreendendo que os ideais revolucionários do Terceiro Mundo só serão alcançados, em um primeiro estágio, com o apoio de militares progressistas) e com exilados brasileiros, Prestes em Moscou, Jango em Paris, Darcy Ribeiro em Lima (para tomar conhecimento da possibilidade de mudança do regime com a ascenção do grupo progressista do Exército, rachado desde suas origens em 1822 entre conservadores e liberais); transa com Gabriel Garcia Marquez, Alberto Morávia, Pasolini, Buñuel, com músicos, com Lacan e com as modernas linhas da psicanálise, incluindo a antipsiquiatria.

Em 74 inicia gigantesca operação de agitação política e social ao anunciar as aberturas do governo Geisel e apoiar o projeto geopolítico de Golbery. Mais tarde será chamado de Profeta mas em 74 suas declarações produzem uma tormentosa reação em cadeia, os ataques surgindo em toda parte – vendido ao regime, militarista, drogado, louco. Desembarca no Brasil de surpresa, forçando as portas da Anistia, e durante 4 anos põe em xeque todo o pensamento nacional, a *intelligentzia* é obrigada a romper o marasmo e mexer-se sob o contrataque de Xanglauber, ferrão de fogo no gigante adormecido em berço esplêndido. A síntese glauberiana: os intelectuais devem se aproximar da ala liberal das Forças Armadas, atualmente no governo, para injetar na proposta política em andamento um projeto cultural revolucionário e, desta forma, fecundar e conquistar o poder; os artistas e intelectuais devem revelar e encaminhar as grandes questões sociais e humanas, os anseios do povo, através de uma linguagem também e necessariamente revolucionária, pressupondo a absoluta liberdade de criação e expressão.

Em flagrante equívoco histórico, os intelectuais reagem como se a colocação de GR fosse de apoio ao autoritarismo – quando na verdade era a de queimar etapas, acelerar o processo de socialização e soberania da sociedade brasileira. Chegando, depara-se com a "miséria cinematográfica", um quadro trágico resultante da política mercantilista destruindo a seiva vital do Cinema, a Arte do Século que deveria estar à frente da luta pela "libertação das mentes e dos corpos": "amesquinhamento da EMBRAFILME, destruição do mercado exibidor, baixo nível qualitativo dos filmes, corrupção da maioria da classe cinematográfica, corrupção política e intelectual, vitória de Hollywood". O enfrentamento é dantesco: Xanglauber sozinho contra a burrice, a incultura, a vaidade, a inveja, o preconceito, o dogmatismo e a intolerância – embate que recrudesce com a morte de seu amigo Olney São Paulo, o grande cineasta sertanejo, "mártyr do Cynema, heróy do Brazyl" – e agudiza ao extremo com o "assassinato cultural" da irmã Anecy ("todos os cineastas me trairam").

ESPLENDOR

A cimitarra gira em espiral, decepa cabeças do monstro, Karter Bracker tem medo de GR – que reinventa o Cinema mais uma vez invadindo os lares brasileiros com a exuberância, a juventude, a carga estimulante do programa *Abertura* (a TV é o veículo cinematográfico do fim do século); na montagem *nuclear* do documentário *Di;* na desintegração narrativa d'*A idade da terra* – e publica o livro *Revolução do cinema novo:* (1) inventário de 40 anos de pensamento, ação e paixão; (2) manifesto de ruptura com as estruturas da cinestética dominante – incluindo a sua própria e profunda colaboração nela – numa projeção para o futuro, mais uma vez. Considerando encerrada sua missão, "abrir a cancela do Terceiro Milênio para o Brasil", voa em direção à Europa com sua última companheira Paula – filha do poeta Jorge Gaetán, editor da revista *Mito,* homônimo e amigo do herói revolucionário da Colômbia – e 2 dos 5 filhos, Aruak e Ava Pátrya Yndia Yracema. *Di* é consagrado, premiado em Cannes, mas *A idade da terra* divide a opinião européia, entontecida pela fulgurante materialização dos signos mais representativos do Terceiro Mundo, o discurso político explodindo como trovão, vômito vulcânico gerado na exacerbação sensorial. Os cineastas da América Latina, incluindo o Brasil, e da África só agora começam a despertar do estado de choque ocasionado pelo filme, cujas partes podem ser projetadas em qualquer ordem para surtir o mesmo e múltiplo impacto, o maior salto da linguagem audiovisual desde o ilusionismo do francês Georges Méliès em 1896.

Hospitalizado em Lisboa, telefona-me para dizer que está pronto para filmar *O nascimento dos deuses* sobre o Iran e a Grécia, "vou desmontar os mitos culturais de Ciro e Alexandre"; que Godard ligou da Suíça, de partida para os EUA, fará filmes com Ford Coppola, "está perdido"; que o filho de Rossellini apareceu para confessar que o pai havia escrito um roteiro sobre Marx e que, no leito de morte, pediu que o papel fosse interpretado por ele, GR, que dá boas gargalhadas do outro lado da linha: "não sou marxista, apenas utilizo uma estratégia materialista dialética na luta pela libertação dos oprimidos, mas o materialismo dialético é pré-socrático, é coisa dos pré-atômicos; após a agonia do existencialismo restou Sartre, o maior filósofo do século XX."

Na manhã de 21 de agosto de 81 espero GR no aeroporto do Galeão, Rio de Janeiro, com alguns poucos amigos. Chega de maca, o sangue infectado, o corpo não suportara a pressão da grande batalha mental e da efeverscência cria-

dora – se a Poesia e a Política são demais para um homem, que elas sejam uma coisa só, definitivamente, para que os homens possam viver em paz. Pouco fala, desde então. As últimas palavras que ouço de seus lábios referem-se, com alegria, à longevidade das ligações matrimoniais de alguns de seus amigos e, por fim – "tem de fazer a barca andar". Fico ao lado de meu irmão até o último alento – que sendo dele, por natureza, é um sopro de pura vitalidade – e em seguida saio para segurar um remo. O dragão Karter Bracker está sem várias cabeças, arrasta-se mutilado e humilhado pelo chão do mundo, Armagedon; os filhos de Karter Bracker continuarão sua chacina no Terceiro Mundo mas encontrarão pela frente, sempre, não apenas os filhos de Xanglauber mas também o próprio, a energia imortal do Vingador com sua espada de luz e som.

No Parque Lage, vestido com um poncho dos Andes, envolto na bandeira nacional e no estandarte vermelho de Xangô, a foto de Che sobre o peito – na câmara ardente, na densa e contagiante vibração da mais terrível e esplendorosa noite/madrugada da cultura contemporânea, todos estavam de acordo quanto a tudo, principalmente quanto à vívida presença de GR – a transparente imortalidade do Cinema – quanto à certeza de que ele jamais se ausentará deste país. À beira do túmulo do Heróy, sob o sol atlântico que jamais será o mesmo, o Brazyl tenta exorcizar os demônios da incompreensão e da covardia numa desesperada e revigorante tentativa de alcançar o vôo do Gênyo. E logo a sua Imagem é adorada nos altares de todas as correntes, facções e partidos da Política e da Cultura, da extrema direita à extrema esquerda, da homenagem do governo à rebelião popular na capital da Bahia, o quebra-quebra de ônibus durante o qual alguns oradores juvenís invocam "o espírito revolucionário" de GR – e à manifestação dos intelectuais do Terceiro Mundo em Havana, que enaltecem a provocação e o estímulo do "diálogo interior" de todo artista como respaldo maior da mensagem de GR, "vivo en su pasión, verdad y coraje". É simples e não é: GR disse, diz e sempre dirá que uma Revolução não é um "fato" histórico, não pode ser "feita", não se "faz" e encerra: a Revolução é o "fazer" em espiral, a espiral da vida sem Início ou Fim, a contínua e perene mutação da espécie – e, portanto, uma revolução social só será se for conseqüência do viver revolucionário de cada um. O sempre novo, o eterno.

O filme brasileiro mais instigante dos últimos anos chama-se *Jorjamado no cinema*, é de Glauber Rocha e já definiu o grau de sua importância pelo seu não-lugar: nem nas telas dos cinemas, nem na televisão. Em nenhum lugar. Por acaso, hoje, diante de mim. Glauber prossegue sua meditação bárbara sobre o Brasil e a força do que é dito encontra-se na beleza de, à sua maneira, dizer. E põe à prova nosso olho em constantes acomodações que opera, obrigado, de imediato em nossa percepção. O de imediato específico à imagem cinematográfica se impõe em sua existência

VINÍCIUS DANTAS

Jorjamado no cinema – *1978 de Glauber Rocha.*

plena, mediatizado por um olhar que reflete enquanto vê. Meio cine-reportagem, meio álbum de família, meio documentário de televisão, dissimulados, o filme assume a tragédia de uma hagiografia, a "do maior escritor brasileiro vivo" (Prêmio Stálin de 1951). A monumentalização, em certo sentido e no sentido certo, desaba. Ele – o grande escritor – é uma máscara mortuária, é História morta: ideologia. Mas, há um velho senhor simpático em sua constrangida presença, bom pai de família, que nos fala.

O próprio título, em sua secura (inabitual a um cineasta que cunha títulos impressivos), já aponta para aquilo que o filme faz: apanhar o homem pela raiz, e no cinema, a raiz deste homem é uma representação a despeito deste mesmo homem. Esta radicalidade é assumida e em nenhum momento negada. Jorge Amado no cinema, nos seus vários sentidos. Os filmes que se fizeram baseados em seus livros, o próprio escritor depondo para uma câmera, o homem Jorge Amado, uma certa representação literária da nacionalidade, uma imagem, uma mercadoria. São as muitas implicações de que se revestem cada uma dessas modalidades de "Jorge Amado no cinema" que nos interessam e que formam o filme *Jorjamado no cinema.*

Ser radical é igualmente um modo de anunciar que o real será ultrapassado. Esta radicalidade opera na matéria que está lá, a realidade imediata, e vai afirmando sua concreticidade à medida que explicita o que não está lá. E, no cinema, isto exige muito cuidado. Porque ante a objetiva está a realidade, está também um outro real, o processo social, mas sem se deixar ler, inseminado naqueles seus signos mais aparentes. Na imagem há uma temporalidade sem nome e sem história que testemunha a consumação das pessoas, coisas, acontecimentos. A imagem é, sempre, imagem

OBSCENO E NACIONAL

do irreparável. A História como olhar retrospectivo, pesadelo que deixou cicatrizes, amontoado de ruinas, é estranha ao simples suceder fílmico. A não ser quando o irreparável do instante pleno passa, mas passa como ruína. Pois uma subjetividade já empreendeu uma reflexão, a persistência retiniana já está pensando. O cinema apreende esta passagem com uma melancolia perversa: a existência física dos seres e coisas trai sua frágil inocência diante do não-sesabe irreparável que é a História. Este realismo da imagem dói.

Jean Cocteau dizia que "o cinema é a única arte que permite mostrar a morte trabalhando". Morte como essência da temporalidade que há na fotogenia das imagens. Morte como atividade clandestina (com um quê surreal) que corrói a duração daquilo que vemos e era vivo. Mas a morte pode significar também trabalho histórico, quando esta atividade subterrânea passa para o primeiro plano, de passiva torna-se reflexiva. A *mise-en-scène* durante o pesadelo, o trabalho íntimo com o real condenado em sua duração, funda a criação no que ela tem de poderosa. Buñuel, Eisenstein e John Ford que o digam. Na maioria dos filmes, o que está lá é a incontornável passividade da coisa registrada, dissimulada pelo movimento e pelas anedotas da narração. O fílmico torna-se cinematográfico quando trabalha-se o trabalho da morte em sua perspectiva histórica.

A tarefa a que se propõe Glauber em *Jorjamado* é esta. E com uma consciência pervertida que parece pagar o preço da lucidez com uma certa dose de irreverência cínica. Estamos de volta aos grandes temas de *Di:* a profanação, a morte, a liberdade. Só que agora não é mais "o maior pintor brasileiro" que morreu, que se torna notícia, mas o maior escultor brasileiro", que está morto. E nos fala, se confessa. Em *Di,* Glauber travava uma irônica comunicação espírita com o morto, saudava e celebrava com alegria. Coagia-nos a uma festa à altura da cor modernista de Di, como quem fosse o portador da verdade viva daquele morto de corpo presente. Verdade viva como atualidade do traço do artista que se objetivou e cuja irredutibilidade desafia a sombra da História e a pequena temporabilidade do corpo. Ao mesmo tempo, e sua escolha não era casual, o morto Di Cavalcanti era uma tremenda cadeia polisêmica a ligar um populismo sentimental e um nacionalismo meio desfalecidos a uma profunda nostalgia daquele que já sabe ter um passado (Glauber). *Jorjamado no cinema,* é certo, não é um momento tão fecundo. Por isso Glauber teve de transpor o ritual profano do próprio ritual para a textura do próprio filme. Em *Di* a encenação era feita à nossa frente, a encenação era real. Em *Jorge* o real é encenação. A amplificação da violência que profana a olhos vistos recorreu a procedimentos cinematográficos outros. *Di* está mais como uma colagem caótica de sons e imagens. *Jorge* exigiu um trabalho de extensão da temporalidade fílmica, com planos-entrevistas de longa duração e registro em som direto mesclados a uma seleção de velhos sucessos musicais que se alternam com razoável indiferença. Aqui, a duração se transforma na matéria principal com que o cineasta trabalha a imagem, dela extraindo os elementos que irão constituir o seu tema.

Os resultados deste trabalho são notáveis: ele efetua uma síntese dos vários recursos modernos de equipamento e suas condições de trabalho, de um estilo de entrevista "autêntico", tensionando o relacionamento do objeto filmado com sua representação fílmica. Uma síntese que, em Glauber, é metamorfose. Pois temos o real com todas as garantias éticas da reprodução, ao mesmo tempo que o que está lá é uma natureza não indiferente. Não é só o interlocutor que passa informações, nem são meras informações colhidas em direto que se acrescentam como um verbete de enciclopédia, ou um noticiário ou especial de televisão. São partículas

significativas de um discurso que revela a profundidade de sua meditação à medida que se enraiza no real banal, pobre, da aparência. O espectro de sua significação vai do recorte da imagem em seu real à granulação da película. O que interessa é a subjetividade do discurso que se objetiva a despeito da objetividade mecânica da imagem, e organiza, como um raio – que já nos iluminou antes do vigésimo quarto segundo – as partículas de sentido, cada uma.

No filme de Glauber esta operação tem mais um sentido: o apego perverso em seu afeto ao real, é o que revela *ideologicamente:* é uma maneira de dizer que há um processo social que não pode ser transformado por estes falsos discursos. Tudo o que é filmado, a matéria de registro deste cinema, é ideologia: cada imagem ao mesmo tempo carrega em si uma nuance de ironia que sorri enquanto nos livra da merda. Chega-se a uma transparência libertária. A ideologia que vestiu a carapuça da morte confessa a sua esclerose: o nacionalismo torna-se demente. O papo de Jorge Amado é conversa pra boi dormir por um lado, por outro, discurso deslocado que mascara o real em sua potência.

Faço um parênteses.

Este tipo de preocupação já existia no cinema brasileiro e é uma solução e uma resposta que se encontrou para uma estética diretamente vinculada à complacência com o real, *voyeur*ismo do verdadeiro, do cinema-verdade. A influência foi apreendida e transformada criativamente. E começa justamente no próprio Glauber. Em um momento de *Terra em transe,* na seqüência *Encontro de um líder com o povo* (os fotogramas se acham reproduzidos na análise de Marie-Claire Ropars no livro *Glauber Rocha,* ed. Paz e Terra, com uma descrição). No paroxismo da festança populista da campanha de Vieira (José Lewgoy), da multidão que samba, a câmera se detem em Paulo Martins (Jardel Filho) e Sara (Glauce Rocha), abraçados, que giram à parte no meio da multidão. Este instante de ruptura marca um lapso de consciência crítica do personagem, que medita, desrealizando o real através da música de Villa-Lobos e do monólogo interior poético (*Terra em transe,* como um todo, se explicita sob a forma de um monólogo interior agônico). Paulo: "Qual o sentido da coerência?/Dizem que é prudente observar a História sem sofrer/Até que um dia pela consciência as massas tomem o poder. . ./Ando pelas ruas e vejo o povo fraco, abatido/Este povo não pode acreditar em nenhum partido/Este sangue cuja tristeza apodreceu o sangue precisa da morte mais do que se pode supor/O sangue que em seu irmão estimula a dor/ O sentido do nada que faz nascer o amor/A morte enquanto fé e não como temor". A meditação se instaura no mesmo instante da ação através de um corte no interior do próprio plano, através de uma poesia e da música de Villa-Lobos. Provavelmente, Glauber deve ter trabalhado o sentido desta "metidação dentro do real" em seu filme inédito *O câncer,* que é um conjunto de planos-seqüência de longa duração (filmado em 68). Nesta época, Glauber participa das muitas discussões sobre a função do plano-seqüência, que viera à tona no filme de Straub, *Crônica de Ana Madalena Bach,* em filmes de Godard e Jancso, em textos de Pasolini, que repensavam um modo de abordagem do real que Andre Bazin (em fins da década de 40) dera partida em sua interpretação do emprego do plano-seqüência (que, aliás, cunhou a expressão) nos filmes de Orson Welles. Em seguida, esta preocupação reaparecerá desenvolvida em uma formulação mais próxima à atual, no filme de Rogério Sganzerla, *Sem essa, Aranha.* Rogério radicalizava o emprego do plano-seqüência (já de duração prolongada, por volta de quinze minutos cada) ao mesmo tempo que a concepção da *mise-en-scène* se modificava. Recorrendo a uma estilização exagerada, com personagens alegóricos e situações absurdas, frases lapidares de um pensamento boçal numa acumulação recitativa. A ação, em si mesma carente de fio linear, passa a proliferar por todos os cantos da câmera, mudando subitamente de sentido. O plano seqüência exacerba estas reviravoltas, pois sua longa duração e a maleabilidade espacial nervosa da câmera na mão permitem uma consciência que parece mais real. Ou como dizia Bazin, surge um "acréscimo imediato do coeficiente de realidade". Só que a encenação confessa sua estilização exagerada, sua irrealidade. O real é outro e sempre se modifica, transfigura-se. Por exemplo, quando a câmera percorre os bastidores de uma boate: ela percorre um espaço e torna a voltar a este espaço, enquanto isso os personagens desapareceram, uma outra sucessão de ações ganhou proeminência, etc. O real se modifica a olhos vistos em uma mágica que parece prescindir de maior apelo ilusionista. Ou melhor, revira o estatuto de realidade da representação cinematográfica às nossas vistas, e obedecendo às normas realistas de representação. O es-

paço ganha sentido diferente embora o mesmo espaço seja afirmado em sua contigüidade. O mesmo real se transfigura enquanto a reflexão corrói a imanência do real representado. Uma caricatura acadêmica e primária do estilo formulado por Rogério em *Sem essa* foi aproveitada por Arnaldo Jabor em *Tudo bem*. Só que aqui, o cineasta, comprometido com uma legibilidade do cinema comercial de luxo (tipo Lina Wertmüller ou Liliana Cavani) necessita encurtar a duração do plano, decupa-lo numa série que fragmente o sentido (o que repete a linguagem dominante da narração cinematográfica), que substitua o que é presença da duração da temporalidade real por uma duração dramática. Por isso *Tudo bem* tropeça o tempo inteiro entre um ritmo lento e contínuo que não é trabalhado e exertos de planos de função explicativa acessória. A montagem é um desastre, pois a decupagem começa a se ressentir de sua falta de princípios: enxerta-se para disfarçar a monotonia do plano mais longo, passa-se de novo para o plano anterior que continua. O critério de um é um, do outro, outro. Glauber retoma em *Di* esta preocupação novamente repensada, sobretudo sob o impacto de Rogério, com quem o comentário radiofônico do próprio Glauber igualmente tem sua dívida. Como Rogério na seqüência final de *Sem essa* (em que Luiz Gonzaga aparece tocando *Asa branca* em meio às personagens, durante um almoço num descampado). *Di* ataca o real diretamente. Há uma intervenção explícita do cineasta, da câmera, da equipe, de Joel Barcelos, meio ator, meio espectador, durante o ritual real do enterro que exige respeito. A alegria da festa da morte vai nascendo progressivamente das máscaras mortuárias que vestimos para nos relacionar com o morto. A cultura brasileira, o Brasil carnavalesco e folclórico se reveste de melancolia e tristeza. A força da raça foi vivificada na obra do artista por um lado, por outro, há a morte irremediável, há uma democracia populista que acabou, os grandes líderes morreram como Di, aquele simpático círculo modernista da burguesia é a cultura nacional da classe dominante, o Cinema Novo morreu. Esta contrafação de melancolia que revida a uma alegria esfuziante seria um traço de nacionalidade, marcas da miscigenação e da realidade primitiva do povo brasileiro, se essa fosse a interpretação de um Mário de Andrade, por exemplo. No *Di* a ideologia está em casa, não como explicação mistificante do nacional, mas como ideologia, conjunto de representações de um mundo que está no caixão. Há alegria no alvoroço da transgressão do tabú da morte, há vida e vigor nos seus momentos de evocação de um artista no trabalho, na expressão de sua cor e na crônica pessoal de sua vida. Glauber exorcisa a presença palpável da morte, por sua vez compactua com a energia criativa de um homem por quem se sente sentimentalmente ligado. Glauber encena a transgressão com o cinema voltado para o real imediato. O documentário que é, no seu estilo documental cínico, uma profanação do pesar silencioso ao morto, é uma profanação em dobro. O real se dramatiza durante a intervenção escandalosa do cineasta; a morte se torna morte de cinema, os signos verdadeiros do pesar e a gesticulação contida do luto se mostram como meras convenções culturais. O estranhamento é violento. O contágio da alegria libertária embaralha os planos do ritual da morte e o júbilo da energia da criação se comunica concretamente a olhos vistos. Para esta operação há o recurso das técnicas diversificadas: têm-se o real do documentário e a manipulação frenética da montagem. Narração, textos, canções, acionam a reflexão, enquanto o real se recolhe em sua contingência histórica e cultural. O cinema põe-se do lado da ação.

Fecho o parêntese.

Passo de um para o outro morto.

Agora o compromisso principal do cineasta é com uma fórmula, que de partida se impõe como norma, de documentário. Foi encomendado a Glauber um especial para televisão sobre uma glória nacional. Está delimitado o objeto, o comércio entre a aparência verdadeira da realidade e a essência fiel da imagem. Ligam-se as câmeras e o Nagra. Até aí tudo normal. Jorge Amado presta um depoimento direto como muitos outros que provavelmente a gente já encontrou em jornais e revistas ou na televisão. Ao mesmo tempo que Glauber delimita Jorge Amado como um objeto privilegiado, vão aparecendo os constrangimentos. Glauber desorienta seu objeto, afoga-o com perguntas, antecipa-se, é desagradável, obriga-o a entrar num jogo que ele não sabe qual é. Ou então, chega ao requinte de procurar uma posição incômoda, de pé, rodeado pela família e pelas câmeras, envolvido por um torvelinho incontrolável. Jorge Amado está intimado e maquinalmente responde às perguntas que se sucedem num ritmo desalentador. As respostas já vêm prontas, estão mastigadas há muitas entrevistas. Jorge Amado domina sua vida particular como um *copydesk* da *Veja* prepara uma reportagem de capa. Aí a gente não entende mais nada: porque Glauber recorre ao familiar, ao calor humano da intimidade, se realmente ele pouco se interessa por essa postura de cronista sensível em fisgar a indiscrição? O conteúdo das respostas, que seriam o núcleo do conteúdo de um filme do gênero, são trivialidades biográficas já sabidas. Ou então é o pensamento progressista do escritor que se manifesta em suas afirmações sobre o caráter popular de sua literatura, sua baianidade, seu culto das tradições culturais e folclóricas do povo baiano:

é a arenga que a imprensa vende todos os dias ou, então, os folhetos da Bahiatursa. As respostas vão sendo enfileiradas sob coação, a todo custo querendo manter um ar senhorial de quem zela – com direito – por uma tradição coletiva e viva: fomos projetados em uma reflexão brutal. O homem Jorge Amado está lá, mas o filme não se interessa pelos coeficientes de informação de suas palavras. O plano-seqüência sob a forma de entrevista se afirma enquanto temporalidade plena, intensificada em sua significação, que nega o tempo homogeneizado e abstrato do capital que leva ao ar as imagens de TV. Jorge Amado já detém, pois escritor famoso, uma boa imagem de si, uma representação de sua vida preparada para o consumo.

A estratégia de Glauber começa a dar certo: a norma através de seu olho vira obscenidade. E a reflexão dentro do real efetivamente se impõe: a câmera passeia, o foco se perde, o movimento das pessoas que filmam dispersa o ponto de interesse, a sala da casa de Jorge Amado torna-se um campo de forças que não se enquadra nos limites de um sentido: um filme sobre Jorge Amado; que apreenda a verdade daquilo que é anteposto à câmera. O trabalho de câmera tampouco quer um recorte do real do tipo enquadramento-monumento, confusão entre uma boa composição e compostura.

Manipula-se e, grosseiramente, força-se a barra. A um momento nossa atenção se desprende deste seu objeto que até agora ficou no quase; se descola e tem-se acesso ao território da significação do filme: tudo o que se passa à nossa frente é real de uma obscenidade insuportável, sua verdade constrange. Real cinematógrafo, representação. O filme ritualiza em sua duração a nossa iniciação nesta representação, naquilo que ela significa e naquilo que é; pessoas que depõem

Já não é a verdade natural da temporalidade em sua fluência que se assiste, é uma demonstração do significado histórico daquele real, do nacionalismo enquanto uma certa representação da nacionalidade, do imaginário social de um escritor, e por fim, o escritor com a sua notável coerência política e literária como um senhor em sua família. É esquisito este ritual cinematográfico, pois, ao mesmo tempo que maltrata e enxovalha Jorge Amado, Glauber se compraz com o senhor Jorge Amado. Esta ambigüidade é incômoda, mas deixa aflorar um outro. Há um espaço para esta palavra outra. O indivíduo, olheiras, olhos baixos, bigode, encanecido, com sua blusa colorida, é um real diante do qual o cinema só aguça sua violência. O grotesco desta violentação amorosa lembra as fotografias de Diane Arbus.

Mas como se dá dentro desta imagem esta passagem para a meditação, deste deslocamento do real? Glauber, em certo sentido, carrega a mão na composição do universo de Jorge Amado. O escritor, logo no início, é representado ao lado de Calazans Neto, que é um homem pequeníssimo que faz questão de se assumir como esbirro neste universo barroco baiano, do qual Jorge Amado é o Papa. A coisa é triste. Glauber usa Calazans como um anão de Velasquez a matraquear todo o ideário do mestre numa inquietação de criança sabichona em mostrar sapiência e rapidez mental.

Aqui o filme não esconde o que é verdade nesta representação: uma cultura provinciana mostrada tal qual é: ridícula no seu sincretismo já incorporado pelas classes dominantes como macumba de turista. A casa-relicário de Jorge Amado está cindida de todo processo social que este se ateve a representar. Todo o processo capitalista de exploração dos negros proletarizados sob à estante do Obá, querendo resgatar pelos bons sentimentos populistas que já não há. O universo social e cultural das classes pobres da Bahia é excluído do filme, está, pateticamente, na estante. Aí percebemos que o processo é internacional, pois, todos os povos exterminados em suas tradições culturais seculares estão representados: checos, asiáticos, latino-americanos. Esta coleção de objetos artísticos cumula o seu proprietário dos atributos de uma autoridade, que confunde o hieratismo de sua postura e espécie de pacto de amizade com os 'povos' da estante. Assim, passamos, não inocentemente, para os retratos do escritor pintados pelos grandes artistas brasileiros. São obras de amizade, tributos de admiração e afeto que contrastam com o hieratismo daquele que posa e se expõe. O universo popular do escritor mistura indistintamente, numa grande confraternização, seus amigos pintores e o que é resíduo de uma espoliação cultural prolongada.

Estamos diante de um conjunto de representações; a imagem cinematográfica é sua mais recente. O real é representação autorizada a despeito de si. Aqui o espectador conforma-se com uma certa indignação (como estas pessoas se prestaram a isso?), ao mesmo tempo que compartilha a malícia e o insuportável de uma obscenidade ostensiva. Pode-se concordar a cada plano que é isto mesmo, mas o real fica amargo.

Compreendemos então que estes grandes intelectuais da cultura brasileira faliram, demitiram-se da História e estão do lado do movimento mais forte do capital, como foi respaldado por uma força poderosa, com que eles comerciam seu universo pessoal de representações imaginárias e poéticas. A ideologia deste universo pessoal de Jorge Amado não expressa o real, está deslocada dos verdadeiros e atuais conflitos sociais, só denuncia um conservadorismo bem reacionário à nossa perplexidade. O que Glauber vai dizer é que a representação composta literariamente significa, agora, poder sobre um real que ela já não expressa, mas que em nome do "nacional" ela só diz representar.

A abrangência do cinema de Glauber parece não estipular limites analíticos: vai tudo ao mesmo tempo. E Glauber, que aqui já fundou seu cinema na política, não pára no meio do caminho. É preciso, então, mostrar os mecanismos nos quais esta ideologia se apóia para se tornar uma ideologia nacional verdadeira. São mecanismos de poder, manejados pela classe dominante. Sabe-se que, de partida, Glauber assumiu uma fórmula de documentário nada mais do que um instrumento, entre outros, de tornar o imaginário poético e cultural deste escritor uma realidade nacional, compartilhada por brasileiros, que se afirmarão enquanto tais. Glauber não entrega o seu cinema aos fins cegos da dominação. Um dos temas onipresentes no filme é justamente "Jorge Amado no cinema". A relação de um imaginário literário com sua transposição cinematográfica. O filme começa com Jorge Amado falando sobre os filmes baseados em sua obra; em outro momento, assistimos a uma saída de uma sessão de pré-estréia para o escritor e sua família, cineastas, artistas e convidados em geral. As pessoas tinham acabado de assistir *Tenda dos milagres* e são entrevistadas com a emoção ainda fresca no rosto, quando não o choro. O discurso comum a todas elas é a afirmação da nacionalidade, o fato de se sentirem brasileiras a partir de um filme, sentirem a força criativa do cinema nacional, a importância política deste tipo de filme, a importância econômica da conquista do mercado. Falam artistas da Globo; familiares do escritor, Luis Carlos Barreto, Calazans (cujo lapso é lindo: "é um filme *pela* intolerância"). O nacional, que estava representado em cada objeto, cada gesto da casa de Jorge Amado, em sua fala explode como nacional *de* todos. Está claro que o discurso da nacionalidade é tanto um discurso que revolve as camadas profundas do inconsciente do brasileiro, ao mesmo tempo que afirma uma hegemonia econômica, uma conquista de mercado, uma indústria de imagens e sons que fale para este povo.

Não é arbitrária esta escolha da pré-estréia. O nacional é um sentimento convulsivo que comove quando encontra sua identidade, uma força irracional e inconsciente, as vísceras. Ao mesmo tempo, há uma elite de profissionais da indústria cinematográfica que administra a expressão deste transe. Quem aceita esta interpretação?

Portanto, Jorge Amado é uma mercadoria cujos mecanismos de *marketing* são poderosamente diversificados. Os momentos em que Glauber penetra nos canais deste aparato são os mais mórbidos do filme: uma câmara mortuária colossal. Uma tarde de autógrafos como um ritual melancólico e maquinal. Cumprimentos, leitores ansiosos, multidão que se acotovela na espera, com um saquinho de livros, como num supermercado na fila do caixa. A câmera passeia sobre os livros expostos numa vitrine enquanto o próprio Glauber, pausadamente, lê o título das principais obras do escritor. Jorge Amado é um fetiche que se oferece à adoração por várias representações.

O momento mais belo do filme é uma seqüência anterior à pré-estréia do filme de Nelson Pereira dos Santos. Um cartaz de *Seara vermelha* em leve aproximação; uma imagem de *Dona Flor,* Mauro Mendonça deita-se ao lado de Sonia Braga e José Wilker; uma imagem de *Tenda;* outra de *Pastores da noite;* outras, que não recordo, numa sucessão rápida que explode na imagem de uma moça morena e bonita se aproximando da câmera para depor. Estes planos-fragmentos são embalados por uma berceuse: João Gilberto canta *It's wonderful* em inglês, com sotaque baiano, num arranjo internacional delicado. São representações cinematográficas de vários tipos: um cartaz, fragmentos de filmes, uma imagem "autêntica". Esta seqüência, que se diferencia das demais do filme, se oferece como um ersatz que consola. Aquelas imagens que tiveram Jorge Amado como ponto de partida são salvas dos filmes a que pertencem e articuladas por Glauber num resumo. Glauber não pretende levar à tela o universo literário do escritor (o que, ele, incansavelmente, tem repetido, só será capaz Ousmane Sembène – NOTA: cineasta senegalês), mas encenar como estas representações de diferentes diretores circulam de um para outro real. A música escolhida é uma confissão amorosa nos seus vários sentidos. João canta em inglês como se estivesse na Bahia.

Guarda todos os traços do seu canto diante da indústria que sabe como projetá-lo internacionalmente. Ele canta mantendo a mesma sensibilidade silábica que afirma o que irredutível nesta baianidade particular. A surpresa dessa aproximação inusitada, que também desmascara a universalização abstrata da Bahia projetada pela literatura macumba-para-turista de Jorge Amado, mostra que ela está condenada a uma pronúncia factícia do inglês, que é uma forma do capital internacional promover e destruir as formas culturais particulares. João não sucumbe nem à língua nem ao arranjo e reafirma a inteligência de seu canto. As imagens dos filmes são representações baratas do imaginário do escritor, quando muito apanharam o seu "clima", uma vaga atmosfera de baianidade. Esta justaposição de canto e cinema é uma maneira de transformar a Bahia em Utopia, assumir a radicalidade irredutível de uma diferença que, na confissão amorosa e lírica do cineasta e do cantor, não se deixa resgatar. O "maravilhoso" ou o "paraíso" que o cantor pronuncia parece se referir à linguagem imperialista que aborda as representações fáceis de uma realidade exótica. As expressões americanas são por outro lado trituradas pelo canto que afirma a existência de um real irredutível a este modo – moderno e internacional – de expressão. A passagem desta para outra seqüência é feita através do plano da moça que se aproxima para depor. Ela, morena como os personagens do escritor, bonita, traz à tona um real em que a espessura corpórea viva pode escolher sua representação, ao contrário das imagens dos filmes mostrados. Isto é, as imagens cinematográficas das adaptações de Jorge Amado fixam um univer-

so social, significam poder sobre o real, que é o próprio "nacional" que esta ideologia pretende representar. Glauber só dá a ver estas imagens piscando e rapidamente, verdadeiro efeito taumatrópio e não de cinema, ofuscando o sentido delas. Temos então, um rosto e um depoimento, e por instantes, um efeito verdadeiro de real. Esta ilusão autêntica de realidade se dissipa logo, estamos de volta a um saguão onde os espectadores recém-saídos do filme de Nelson Pereira depõem. Como num trocadilho, acabamos de entrar noutro filme.

Quer dizer, à medida que o discurso de Jorge Amado só se sustenta enquanto generalidade abstrata, o de Glauber faz o caminho inverso. Glauber ancora no instante, no presente, no particular, no rosto e numa fala. Ao exilar Jorge Amado em sua casa, entre seus objetos de arte, ele asfixia o universo ideológico do escritor. Estão ausentes a Bahia, o processo social, a vida, aventuras e paixões, de onde brotou seu universo literário. Restaram suas convicções ideológicas, sua política, sua perícia de *best-seller,* sua sabedoria sem experiência. Glauber encena o processo pelo qual uma representação se quer verdadeira, "representativa", e para ser reconhecida como tal tem que acionar mecanismos de poder. O próprio filme transforma o acionamento deste mecanismo em seu tema proeminente: uma certa imagem da Bahia, do nacional, já fixada, cobra reconhecimento. O nacional obriga à tautologia: o mesmo está em toda parte, em nós mesmos, no próprio inconsciente, por isso, trazê-lo à tona é festejá-lo. Só que aqui não há identificação – a brasilidade é frustra. Glauber contrapõe à esta realidade fixada uma realidade em produção, um momento pleno do "real cinematográfico" (real historicizado com cinema) que mina a representação ideológica. É como se Glauber apanhasse o real no instante em que ele ainda não virou representação. Aí está a rara inteligência do filme: ao invés de ser um filme de propaganda, *merchandising* da "cultura", ele é um filme de cinema.

Vejamos agora outro momento delicioso do filme: é a entrevista de Carlos Bastos e Antônio Pitanga, debochadamente chamados de deus louro e diabo negro da cultura barroca baiana. Pitanga, sorridente, exulta: "antes barroco do que burguês". Este instante de júbilo lúcido é de um negro, um dos poucos negros presentes no universo da negritude que o filme nos apresenta. Por outro lado, este instante revela a consciência permanente de Glauber e seu domínio em relação aos seus temas e suas linguagens. É o mesmo Glauber de outra época, que escrevia em 1960 na Bahia para Paulo Emílio, durante as filmagens de *Barravento:* "o negro é fantástico no seu ritmo de andar, de falar e de amar. Mas é detestável até mesmo esta antropologia de salão que qualifica o negro excepcional porque é "negro". Aí está o racismo: os negros de *Barravento* no roteiro que refiz são homens vítimas da condição de negros. Mas são sobretudo homens e tanto os belos como os maus assim o são porque homens e não raça. O que Camus fez foi uma canalhice e de certa maneira nossa literatura negra é a mais racista de todas as contribuições artísticas nacionais. O próprio Jorge de Lima. O próprio Jorge Amado. O negro é 'como negro', eis a essência deles". Um negro toma a palavra e faz uma piada: torna tudo aquilo barroco baiano. A sabedoria automática de Pitanga traz pra cena um jogo de corpo de quem tem humor para resistir dentro do universo mítico de uma cultura que não é bem a sua. É o mesmo movimento sinuoso que Glauber aprendeu. Só que agora, passados quase vinte anos, embora Glauber mantenha a mesma perspectiva, ele tem de pagar tributo a este universo ideológico por já possuir um sentimento corrosivo e contraditório de ter participado, no seu dia a dia, da construção deste mito. É a mesma consciência que Jorge Amado tem e explica ser uma espécie de pai de todos esses intelectuais e artistas, como Caymmi também o foi para João, Caetano e Gil. A cultura da comunidade passa de mão em mão, pelos traços duradouros e afetivos da amizade, da admiração e do respeito. Só que chega um momento em que ela se transforma em realidade nacional como barroco baiano. A realidade social que inspirou Jorge e está cindida no filme, aí talvez esteja a explicação de porque o filme exala uma morbidez mortiça. É o escritor condenado à sua representação, no meio de outras acumuladas na estante e pelas paredes.

E por que nesta demonstração Jorge Amado é posto em sua casa, cercado pela família, pelos amigos, seus objetos de estimação, etc.? O escritor, em sua gestualidade, em sua forma senhorial de aderir ao mundo, é todo fonte inesgotável de representações. Sua ideologia encarnou-se igualmente, como numa representação do mundo, e está legível nos gestos, nas maneiras, no discurso de Obá, autoridade civil do mundo afro-baiano, nas práticas acumulativas dos despojos culturais do povo, no prazer do zelo. E Glauber filma em Jorge Amado brechtianamente cada gesto que se compromete ideologicamente. Isto é, através do plano de longa duração (entre outros procedimentos), a realidade documentada é estranhada. O contato com a câmera é violentador e cada gesto e objeto ganham um sentido não-natural. Segundo Brecht, um dos elementos primordiais do seu teatro épico é a interrupção da interpretação do ator, para que cada gesto, descontextualizado, seja destacado num microscópio cênico, e melhor apreendido o sentido da ação do personagem. O que interessa nesta expressão pessoal é o que nela existe de "*gestus* social", as ligações do mundo exterior com o universo individual, que transparece na expressão facial, na mímica, na atitude do corpo. O que no cinema tradicional não passa de um naturalismo acessório, no filme de Glauber torna-se citação de um universo cultural e ideológico. É aquilo o cerne da coisa. Pois nos confrontamos com uma fala, com um entrevistado, sua face, basicamente.

Glauber não assume o naturalismo da imagem cinematográfica, por isso provoca o *gestus* a partir de um rico arsenal de recursos do estranhamento: as perguntas repetidas desenfreadamente, os cortes bruscos, as mudanças do tom, as alternâncias sonoras e musicais. É como se, a partir do próprio real, Glauber atingisse um dos esquemas ideais do próprio Brecht: a dissociação entre "pessoa" e "personagem". Só que o brechtianismo de Glauber é primitivo e selvagem. O "grande escritor" é ator a despeito de si e da coerência das suas próprias opiniões e de seu mundo. A partir de um procedimento verista tradicional (que a indústria cultural incorporou com facilidade), Glauber efetua uma crítica também do procedimento. A transgressão está em contrapor a presença física do depoente com sua própria representação do mundo. O nacionalismo abordado no "*gestus* social" que ele gerou. É como se os personagens verdadeiros do filme se fizessem uma autópsia. O recurso cinematográfico em sua potência crítica prescinde, portanto, de um discurso ideológico explícito que conteste a crença revolucionária. Estamos diante de uma etnografia que estuda o que há de psicológico em certo pensamento nacionalista. No cinema, recentemente, vi esta abordagem do fascismo português no documentário de Thomas Harlan, *Torre Bela*. O filme começa com uma entrevista preto e branco com o nobre, proprietário das terras de Torre Bela, que acabam de ser tomadas pelos camponeses, logo depois da revolução portuguesa. O conde é entrevistado em francês, o que acentua seus brios de ascenção social de senhor feudal, ao mesmo tempo que justifica sua "propriedade", não como um grande latifúndio inculto, mas terras dedicadas à silvicultura (sic) e muito produtivas. O que há de monstruoso no salazarismo aflora com toda evidência, a imobilidade da câmera, na cor meio esverdeada, apenas frisa sutilmente cada frase, cada mímica facial. Impossível não ver este homem como um monstro que combaterá cada conquista popular da comunidade campesina em direção à auto-gestação. Em *Jorge* cada gesto compromete a representação ideológica do escritor e compromete sua presença. Como homem, ele está acossado, por sua própria presença, pela proximidade obscena do seu conjunto de representações que já se tornou poder sobre o real. Ele próprio condena seu corpo.

Mas em *Jorge* ainda há um outro aspecto: ao desmistificar o real, Glauber não revela uma matéria nua, mas sublinha a inteligência da desmistificação, a alegria e o amor que alimentam o processo da descoberta. Os olhos livres para o real significam a alegria de dizer não para uma cultura burguesa taxando-a de barroco baiano. O que não é a mesma coisa de mostrá-la só como burguesa. Há afetividade nesta demonstração que converge para a pessoa. Como Diane Arbus conquista a familiaridade de seus modelos revelando o humano entre as deformações físicas e as ruínas de uma civilização, dando a alegria de uma pose a quem posa. Glauber dá condição a quem *é* uma ideologia ser uma pessoa. (Recorde-se o que o Brasil da abertura democrática fez com o carrasco nazista Franz Wagner. Compare-se as fotos dos primeiros dias de sua prisão com as últimas anteriores ao seu suicídio. A sociedade brasileira precisou forjar um monstro à altura do seu imaginário patológico no corpo daquele homem. À violência de um, foi sobreposta à violência organizada e igual de todo um sistema social). Se ainda é possível um cinema "revolucionário do Terceiro Mundo" (a visceralidade glauberiana assim se auto-determina) sua tarefa proeminente é a crítica da violência que as teorias revolucionárias tendem a reproduzir da sociedade que combatem. Para sair da barbárie do autoritarismo e violência que tecem as relações sociais no Brasil e de uma concepção política-revolucionária igualmente bárbara, Glauber contrapõe pessoa e História.

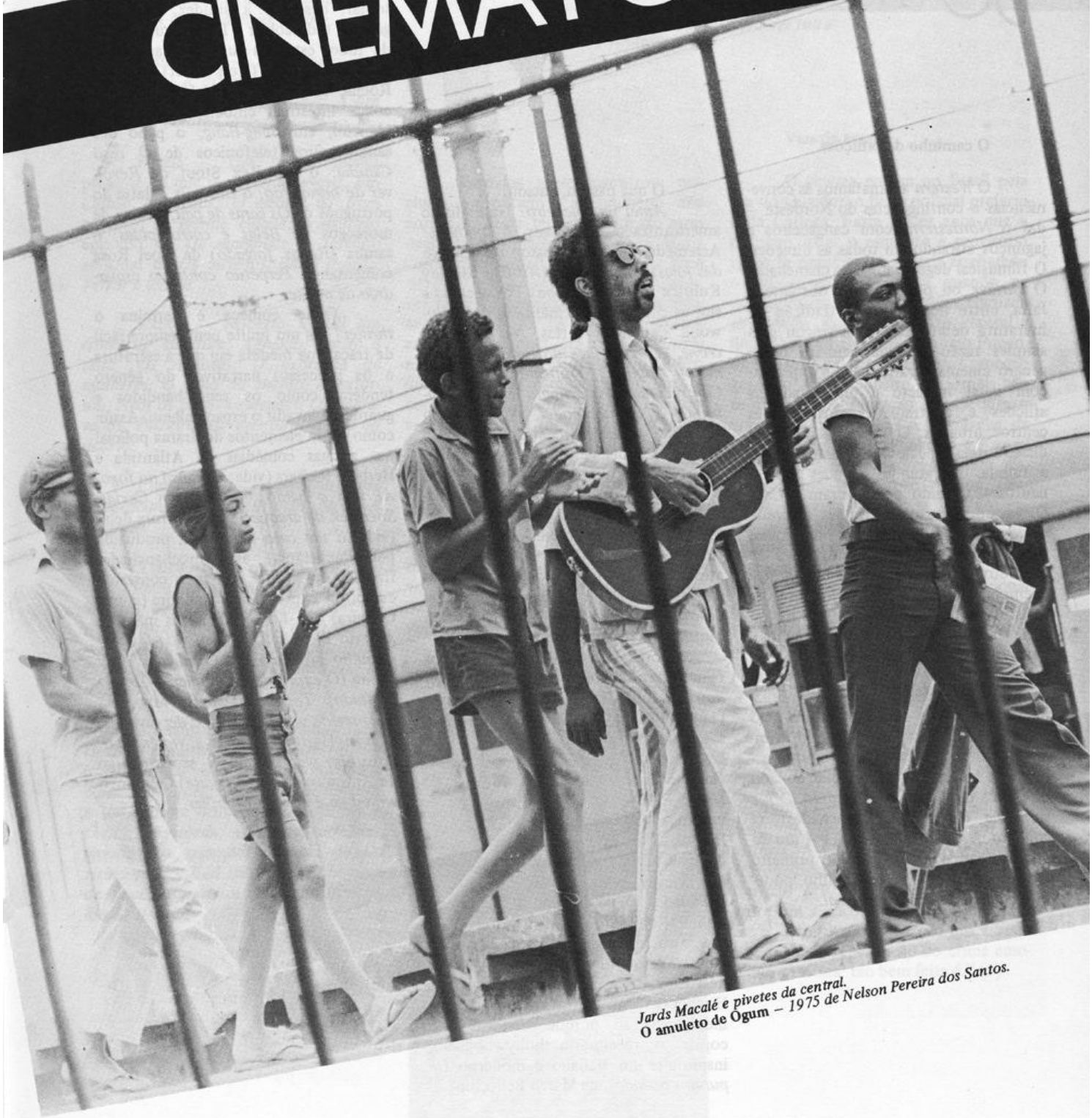
A face que depõe, o corpo que lá está, é um microscópio dos dramas que não estão no recorte da imagem. A contraposição das fronteiras entre o individual e o coletivo, o ínfimo e o histórico, mostra o parentesco do cinema de Glauber com outro filme extraordinário: *Winnefred Wagner* de Hans Jurgen Syberberg. O cinema propõe uma meditação durante o instante em que os olhos do espectador se encontram com uma face da imagem. No rosto há uma certa transparência histórica: o processo coletivo se especifica no testemunho de uma vida. No filme de Syberberg, é o discurso "mais abominável" do nosso século que vem à tona através de uma velha simpática, bastião de uma cultura alemã elevada, diretora da ópera de Bayreuth, que confessa suas relações de amizade com Hitler e sua dificuldade em aceitar os horrores. Durante duas horas a face de Winnefred é o centro das atenções. A História vai esmagando, frase após frase, a complacência pueril da cultura burguesa, a recusa do compromisso, e aquela senhora acaba entregue à impotência do corpo minúsculo que a *persona* histórica de sua própria face provocou. O espectador, que de início tem suas esperanças de identificação atendidas, os bons signos de cultura, a finesse, a amizade e a admiração inabaladas, mesmo diante dos fatos, por Wolf – apelido de família de Hitler – torna-se um feixe vivo de contradições. Ele é obrigado a aceitar o que é humano, os seus primeiros sentimentos, mas é contraposto, fisicamente, ao curso da História que não aceita suas justificativas. A face de Winnefred no cinema destrói a ilusão de uma certa distância cúmplice, entre a imagem cinematográfica e o lugar inatingível do espectador. Somos seres iguais, lá e cá, e o que nos diferencia é o modo de nossa perplexidade na escolha de um engajamento. E o cinema começa por obstruir qualquer possibilidade de uma relação catártica ou substitutiva com a ilusão desta imagem.

Em *Jorge* a crueldade com o que é ideologia tem um limite: ali onde começa a pessoa, onde o que é autoridade pública do personagem, vira vexame. A História é apreendida no flagrante do instante em seu compromisso; que só um cinema político justo pode formular: o que é ideológico é o que deve ser criticado, a pessoa comprometida com sua *persona,* reduz-se em suas ilusões à tragédia de arcar com o poder de uma autoridade que o discurso histórico revela como demente. A demência que cerca a autoridade em seu mundo de supremas certezas, torna-se obscenidade, pois o discurso da história formulado pelo filme, transporta-a para um território onde não há nenhuma fúria de abocanhar o real, de fixá-lo. Lembro do depoimento de Gramiro de Matos que bombasticamente declara no meio do filme que Jorge Amado é uma grande síntese do realismo socialista com o realismo fantástico latino-americano. A fórmula pode ter até uma certa correção, mas a superficialidade do empirismo oculta o terror da conjunção. E que é ainda maior pois temos um rosto, como tantos outros que entram em nossas casas pela TV, dizendo o que é e o que não é (segundo Glauber, "um dos grandes escritores brasileiros da nova geração"), que diz um disparate só porque a cara detém a autoridade do recorte da imagem. A autoridade é responsabilizada, a ideologia posta em casa e os indivíduos em suas afirmações assumem sua própria tragédia – serem quem são. Se o cinema é a arte do real, como se diz, Glauber diz real = pornografia. Criando um clima de relaxamento onde os espectadores (como os espectadores fumantes de Brecht) estão sempre em vantagem, mais além do real: como se assistissem à perplexidade daqueles que vivem a História sem se darem conta do que vivem, ao mesmo tempo que representam no filme a perplexidade de não saberem muito bem o que representam. A inteligência do deboche é total. Só precisamos lembrar depois que o filme é "documentário".

O real foi ultrapassado em sua contemplação. A complexidade de tudo aquilo que está na História transparece no instante da imagem. A imagem exerce o seu poder, e nos amplia a compreensão. Mas ao mesmo tempo que nem tocou aquilo que desmorona. A olhos vistos o poder do cinema se exerce. A eficácia deste cinema político é considerável. Me lembra uma espécie de refrão que Godard recentemente divulgou: "De quem depende que a opressão permaneça? De nós. De quem depende que a opressão desapareça? De nós". Depois descubro que são versos de Brecht, de um poema que se chama *Elogio da dialética.*

P.S: *Este artigo foi escrito, de um só jato, após uma primeira visão do filme em outubro de 1980 no Museu da Imagem e do Som de São Paulo. A provocação foi grande para esperar novas exibições. Em muitos trechos me senti escrevendo sobre uma coisa que não era mais discernível: sons, imagens, emoções. Acredito na eficácia crítica deste tipo de abordagem de um objeto meio inefável; ao mesmo tempo sei que muitos detalhes se perderam.*

CINEMA POLICIAL



Jards Macalé e pivetes da central.
O amuleto de Ogum – 1975 de Nelson Pereira dos Santos.

SÉRGIO AUGUSTO

APONTAMENTOS PARA UMA HISTÓRIA DO THRILLER TROPICAL

O caminho das aflições

O *Western* aclimatamos às conveniências e contingências do Nordeste – daí o *Nordestern*, com cangaceiros e jagunços atirando em todas as direções. O filmusical degeneramos na chanchada. O *thriller* ou policial, não obstante a falta, entre nós, de uma tradição de literatura detetivesca, aqui vingou pela simples razão de que nenhum outro gênero cinematográfico soube expressar com igual impacto e intensidade as aflições e contradições dos grandes centros urbanos. O *thriller*, alguém já disse, é uma espécie de fábula moderna, a fábula das grandes cidades e suas neuroses. Quando perguntaram a Cacá Diégues de que, afinal, tratava *A grande cidade*, ele respondeu: "É um filme sobre o medo." O medo da selva de concreto. *A grande cidade* é um *thriller* exemplar. E não apenas pelos motivos mais evidentes. Além da questão migratória (raiz dos conflitos sociais urbanos), nele penetram o som do rádio, da música popular, ecos do Carnaval, enriquecedores signos culturais, infelizmente absorvidos com parcimônia pelo gênero. Rogério Sganzerla, Nelson Pereira dos Santos e Valter Lima Junior sacaram esse lance. Não é à-toa que, ao lado da fábula de Diégues, *O bandido da luz vermelha* (boleros & chanchadas), *O amuleto de Ogum* (umbanda) e *A lira do delírio* (carnaval) formam no primeiro time do que, com justo orgulho, podemos chamar de *thriller tropical*.

O que passou, passou.

Amei um bicheiro? Naturalismo americanizado. *Mulheres & milhões?* Arremedo de John Huston (*O segredo das jóias*), Jules Dassin (*Rififi*) e Stanley Kubrick (*O grande golpe*). Por décadas a fio, as convenções semânticas de Hollywood deram as cartas: *Na senda do crime, A outra face do homem, Quem matou Anabela?, Traficantes do crime, Contrabando, Assassinato em Copacabana, O quinto poder, Na mira do assassino, O marginal*, etc. E provaram ter maior poder de fogo que as influências, se bem que indiretas, de Nelson Rodrigues (*A lei do cão* e outras incursões de Jece Valadão), e a proximidade, se bem que desinteressada, com o futebol (*Máscara da traição*). Supremo atestado de pobreza: após uma imitação canhestra de *Bullit, Missão: matar!* fazia despencar abismo abaixo um carro sem motor! Simetria *ma non troppo*.

Jorge Ileli não deu a volta por cima: *Viver de morrer* arremedava o *film noir* de Billy Wilder, *Pacto de sangue* (1). Anselmo Duarte errou na mistura e solou o bolo de *Suspeita* com *À meia luz*, que tentou fazer em *O descarte*. *Paranóia* já era meio chato no original: *Horas de desespero*, de William Wyler. A vingança encadeada pelo advogado (Carlo Mossy) de *Ódio* deixou de ser novidade, pela última vez, em 1958, ano em que Henry King lançou *Estigma da crueldade*. Uma dúvida: o truque do isqueiro, objeto de identificação em *Um morto ao telefone*, veio da cigarreira do Anjo de *Carnaval no fogo* ou do isqueiro de Farley Granger, em *Pacto sinistro*, de Hitchcock? (2). Outra: merece *A culpa* indulgência só porque, ao invés de copiar o receituário hollywoodiano, inspirou-se no italiano e moderno *De punhos cerrados*, de Marco Bellochio?

O que virá, virá.

Prenúncio promissor: *Parceiros da aventura*, primeira antologia do *thriller tropical* (prova, enfim, de que ele existe), concentração ao redor da mesa de um bar (lugar tão fundamental quanto o *saloon* para o *western*) de tipos e personagens que já vimos em *O amuleto de Ogum, A lira do delírio* e outras esquinas. Filão em aberto: *A Rainha Diaba*, sordidez refinada pelo brilho de quem sabe que *decór* não é (apenas) pano de fundo. Providência a tomar: descurtir a sisudez, praga do gênero, e descobrir o humor que, apesar de tudo, está nas ruas. Palmas para o irônico anagrama (Ness Elliot) de Aneci Rocha, em *A lira do delírio;* a súbita cólica intestinal embalada por Henry Mancini, em *Bang-Bang;* o papo dos sanduicheiros telefônicos de *O caso Cláudia;* o cão Rex Stout de *Revólver de brinquedo;* o tiro pela culatra do português de *Os caras de pau;* a caixa de morcegos de *Belas e corrompidas;* o samba (*Rapaz folgado*) de Noel Rosa comentando *Perpétuo contra o esquadrão da morte*.

Onde começa e termina o *thriller*? Eis um limite nem sempre fácil de traçar, na medida em que a estrutura e os processos narrativos do gênero tendem, como os seus bandidos e guardas, a invadir o espaço alheio. Assim como havia elementos do drama policial nas antigas comédias da Atlântida e Herbert Richers (vide: *Carnaval no fogo, Aí vem o barão, Carnaval em Caxias, Sherlock de araque*) e mesmo fora delas (vide: *É um caso de polícia*, produzida pela Paulistânia), as pornochanchadas fizeram do *thriller* seu mais constante campo de experiência e manobra (com a Censura) (3). Sobretudo pelas mãos de Alberto Pieralise (*A difícil vida fácil, O estranho vício do dr. Cornélio*), Tony Vieira (*O exorcista de mulheres, Desejo proibido, Torturadas pelo sexo, As amantes de um canalha, Os depravados*) e Jean Garret (*Amadas e violentadas, Possuídas pelo pecado*) – sem embargo de Antônio (*Terror e êxtase*) Calmon, o *enfant gaté* do porno-*thriller*.

Temas, tipos, figuras e lugares recorrentes:

Bicheiro – Bem menos presente do que se pensa e deveria. Pela primeira vez em *Amei um bicheiro;* depois em *História de um crápula* e *Nós, os canalhas.*

Entorpecentes (uso e tráfico) – *Traficantes do crime; Os viciados; Nenê Bandalho; A Rainha Diaba; Barra pesada; Os amores da pantera; O caso Cláudia; Terror e êxtase; Parceiros da aventura; A lira do delírio; Pixote.*

Lenocínio – *Assassinato em Copacabana; A difícil vida fácil; Torturados pelo sexo; As depravadas; A lira do delírio; Pixote.*

Favela – Um pouco menos presente do que se supõe e deveria. Em *Cidade ameaçada; O assalto ao trem pagador; A grande cidade;* o segundo episódio de *Os marginais;* o terceiro episódio de *Os viciados; Barra pesada; Terror e êxtase.*

Rapto – *Roberto Carlos em ritmo de aventura; Agnaldo, perigo à vista; Os raptores; O exorcista de mulheres; O filho do chefão; A extorsão; Nem os bruxos escapam; Os depravados; Parceiros da aventura; A lira do delírio.*

Chantagem – *Assassinato em Copacabana; A difícil vida fácil; A extorsão.*

Traição (com ou sem vingança) – *Na mira do assassino; Os raptores; Máscara da traição; O matador profissional;* o segundo episódio de *O impossível acontece; Êxtase de sádicos; O exorcista de mulheres; Adultério, as regras do jogo; Desejo proibido.*

Jornalista – Figurinha fácil. Desde o primitivo *Hei de vencer!* que o jornalista (leia-se: repórter) funciona como uma espécie de ersatz de detetive e testemunha ocular da história. Vide: *Cidade ameaçada; O assalto ao trem pagador;* o segundo episódio de *Os viciados; A difícil vida fácil; O homem de papel; República dos assassinos; A lira do delírio.*

Amei um bicheiro – *1953 de Jorge Ileli e Paulo Vanderlei.*

Perdidas nesse maelstrom machista ao extremo, as mulheres não costumam levar boa vida. Ora são seres decorativos e indefesos (Giana Maria Canale, em *Caçula do barulho,* ou Irma Alvarez, em *A morte em três tempos*), ora fúteis e ambiciosas (Ana Esmeralda, em *Quem matou Anabela?*) e sonhadoras (Teresa Raquel, em *Procura-se uma rosa,* ou Susana Moraes, em *Pedro diabo*), quando não destroçam lares e corações (Ilka Soares, em *Katucha*), reprimem até os filhos (Teresa Raquel, em *Revólver de brinquedo*), e arrastam, querendo ou não, o homem ao mundo do crime (Anna Christie, em *Anjos e demônio;* a mãe e a namorada de Rodrigo Santiago, em *Nenê Bandalho;* e Anik Malvil, em *Vida e glória de um canalha*) Assassinam também, por motivo torpe (Odete Lara, em *Viver de morrer,* e Glória Menezes, no segundo episódio de *O incrível acontece*).

Mulheres e milhões – *1960 de Jorge Ileli.*

Vias de acesso

O cinema entrou no Brasil pela rua do Ouvidor; o filme policial preferiu a da Carioca. Fazia já dez anos que o primeiro, com o esquisito e provisório nome de *omniographo,* havia arrebatado o distinto público carioca, quando, na rua da Carioca, uma quadrilha, chefiada pela dupla Rocca & Carlêtto, raptou e deu cabo de Carluccio e Paulino Fuoco, dois meninos das redondezas. Comoção geral no Rio de Janeiro. Os jornais não se furtaram à tentação de apelidar o criminoso bando de "A Quadrilha da Morte", nem Rafael Pinheiro e Figueiredo Pimentel de escrever sobre ela, pouco depois, uma peça teatral. Giuseppe Labanca, imigrante italiano, ex-jornaleiro e vendedor de bilhetes de loteria, proprietário da Photo-Cinematographica Brasileira, que se notabilizaria como a primeira produtora nacional de filmes de enredo, empolgou-se com a possibilidade de reconstituir o ocorrido diante de uma câmara. Com base na peça e imagens de Antônio Leal, seu sócio, mais um elenco liderado por Francisco Marzulo e João de Deus, *Os estranguladores,* promovido como uma "reprodução da emocionante tragédia da Quadrilha da Morte, (4) estreou finalmente no cine Palace, a 3 de agosto de 1908, após 25 dias de adiamento, motivado pelas pressões do pai das vítimas. A *Careta* apreciou: ". . . é a reprodução exata da terrível façanha de Carletto e Rocca, desde a maquinação entre um abraço e um copo de parati, até a definitiva condenação dos assassinos (. . .) a reprodução do crime emociona e revolta: tão bem feita é." (5)

O crime da mala – *1928 de Antonio Tibiriçá.*

Surgia no Brasil o primeiro filme policial. Ou, melhor dito, o embrião de um gênero que, nas décadas seguintes, mostrou-se não só político como periodicamente sensível a fatos e personagens disponíveis nas primeiras páginas dos jornais.

Viviam então em São Paulo o industrial Elias Fahrat, sua mulher e o guarda-livros Michael Traad, vértices e hipotenusa de um triângulo amoroso que culminaria com um dos mais memoráveis crimes passionais de que se tem notícia. Um dia, Traad matou e esquartejou Fahrat, trancafiou-lhe os pedaços numa mala, seguiu para Santos e lançou ao oceano a sua macabra mercadoria. O pioneiro Marc Ferrez não perdeu tempo e, no segundo dia de outubro de 1908, quando nas ruas o "Crime da Mala" monopolizava as conversas, lançou, em duas salas cariocas, *A mala sinistra,* fita em cinco quadros, com João de Deus e Mercedes Vila. Onze dias mais tarde, no mesmo Palace onde apresentara o primeiro êxito de sua produtora, a dupla Labanca & Leal exibia a sua versão, também intitulada *A mala sinistra,* com Carmen Ruiz e Emilio Silva. Possuía 15 quadros a mais que a de Ferrez e até, segundo a *Gazeta de Notícias* (6), uma "apoteose colorida". Causou o impacto esperado. "Pode-se dizer que é uma fita verdadeira, *d'après-nature*". (7)

Volta e meia, à falta de assuntos mais palpitantes, o cinema brasileiro apelou para o esquartejamento de Elias Fahrat. Em março de 1918, os jornais paulistanos anunciaram a exibição de *A mala sinistra,* sem especificar o autor. Difícil saber se era uma nova reconstituição ou se uma reprise de qualquer das versões de 1908. De todo modo, dez anos depois, a Mundial Filmes poria em cartaz outra adaptação: *O crime da mala* (ou *A tragédia silenciosa*). E a Iris Filme mais uma, com igual título. (8)

Ainda em 1906, quando da morte dos meninos da Carioca, a fina flor da sociedade carioca foi surpreendida com um crime passional entre grã-finos, na Tijuca. Com três anos de atraso, Julieta Pinto, João Barbosa e Rafael Pinheiro o reconstituiram diante da câmara de Antônio Serra. *Um drama na Tijuca* era uma produção de Labanca & Leal. Em 1913, foi a vez de *O crime de Paula Matos* – também exibido como *Um crime sensacional* e *O hediondo crime de Paula Matos* – feito por Paulino Botelho, com Antônio Ramos e Luiza de Oliveira. Há registros, em 1919, de *Um crime misterioso,* obscura realização, possivelmente derivada de algum *fait-divers.* E, ano seguinte, de *O crime dos cravinhos,* produzida em São Paulo pela Natural Films Rossi & Carrari, mal vista e quase proibida pela polícia.

Àquela altura, o desrespeito a outro mandamento divino começava a cativar os nossos cineastas. O rumoroso roubo do cofre de um navio levou Paulino Botelho e Cândido de Castro a uma viagem do Rio a Santos e São Paulo, à cata de cenários autênticos para *Mil e 400 contos* (ou *O caso dos caixotes*), lançado em 1912. O assalto a uma joalheria famosa rendeu, em 1918, *O roubo das jóias da casa Michel.* Quatro anos mais tarde, a dupla Rossi & Carrari reproduziria *O misterioso roubo dos 500 contos do Banco Italiano de Desconto* (ou *O furto dos 500 milhões de réis*).

Após dilatado jejum, ao longo do qual nutriu-se quase exclusivamente de melodramas, comédias musicadas e chanchadas, o cinema brasileiro sucumbiria de novo à antiga gula pelos escândalos do cotidiano, na década de 60. Antes, apenas desvios ocasionais, inconseqüentes, de que é exemplo o sensacionalista *Mãos sangrentas,* com o qual Carlos Hugo Christensen, valendo-se da fuga dos presidiários da ilha de Anchieta, em 1952, tentou em vão dar vida a um libelo contra o deplorável status carcerário. O que o argentino Christensen não conseguiu, seu conterrâneo Hector Babenco o faria, com notável margem de sensibilidade e impacto, 25 anos depois, em *Pixote.*

Crimes e assaltos famosos, biografias de marginais e arcanjos da Lei e da Ordem – também em torno disso o Cinema Novo construiu o seu patrimônio. Em sua vertente mais comercial, Roberto Farias abriu a picada com uma biografia convencional, mas tecnicamente superior aos padrões da época, do bandido Promessinha, rebatizado Passarinho e interpretado pelo irmão do cineasta, Reginaldo Farias. Entusiasmado com a repercussão de *Cidade ameaçada,* inclusive no exterior, Farias investiu em outra ocorrência de grande interesse popular: o audacioso assalto a um trem pagador, no município de Japeri (RJ), em junho de 1960, comandado por "Tião Medonho". Reconstituiu-o meticulosamente, resguardando-se para as licenças poéticas a que recorreu, de molde a não dispersar a narrativa em demasia. (9) Lançado no auge do populismo janguista (meados de 1962), *O assalto ao trem pagador* estimulou, naturalmente, polêmicas calorosas acerca do que, naquele tempo, ainda não chamavam (*d'après* Eric Hobsbawm) de "banditismo social". Seu maior mérito, contudo, foi engordar o cacife do filme brasileiro artisticamente empenhado junto ao espectador médio.

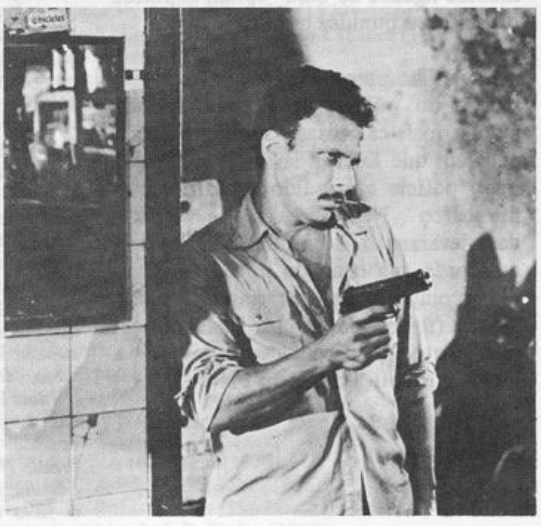
Tal façanha não logrou, ano seguinte, o mais genuinamente cinemanovista Paulo César Saraceni, com *Porto das Caixas,* despojadíssima recriação do "Crime da Machadinha", cometido num vilarejo fluminense por Araci Abelha, esposa entediada com tudo à sua volta, a começar pelo marido bêbado. "Uma Madame Bovary subdesenvolvida", qualificou-a à perfeição Paulo Emilio Salles Gomes, ao vê-la com os contornos de Irma Alvarez e os traços essenciais da mulher que, em *Limite,* rejeitara o marido e a vidinha de costureira.

Vida morta, cidade decadente, filme morto: o desânimo geral de *Porto das Caixas* era propositadamente mimético. Rex Endsleigh não ousou tanto ao desencavar, dois anos mais tarde, em *Crime de amor,* o caso da "Fera da Penha". À mímese preferiu uma forma atenuada de animismo: a enfatisada mãe, encarnada por Joana Fomm, era um produto das radionovelas que avidamente consumia, e a desesperada amante, interpretada por Beyla Genauer (a "Fera", rebatizada de Cacilda), uma conseqüência do ambiente familiar repressor em que fora criada. Uma forma de animismo (roupas de luto, penumbras) de fácil assimilação pela platéia. *Porto das Caixas* derivava de Rossellini; *Crime de amor* de De Santis, antípodas fontes do Neo-Realismo.

Ao contrário do que ocorrera no início do século, na encruzilhada radical dos anos 60, as discrepâncias entre os similares foram bem marcantes, refletindo a busca de duas vertentes – uma emocional, outra reflexiva –, nenhuma desprezível ou fundamentalmente negativa, e que até nossos dias chegariam intactas: *Pixote* está para *O assalto ao trem pagador,* assim como *Ato de violência* para *Porto das Caixas.* (10) Em via paralela, bifurcação da "vertente emocional", foram surgindo subprodutos estimulados sobretudo pelas deformações culturais do mercado. *O grande assalto,* produzido na esteira do sucesso de *O assalto ao trem pagador,* reconstituía o roubo ao trem postal que tornara mundialmente famoso, três anos antes, a figura de Ronald Biggs. Sessenta por cento dos diálogos eram em inglês e noventa por cento das imagens em mau hollywoodês. Igual trilha tomaram, com irrelevantes diferenças de esmero artesanal, *O crime do Sacopã* e *Massacre no supermercado.*

Coube ao veterano Victor Lima deflagrar, a partir de 1966 (vide: *Paraíba, vida e morte de um bandido*), o fecundo ciclo das biografias de bandidos e policiais, que inflacionariam o cinema brasileiro das duas últimas décadas. Aurélio Teixeira retratou as peripécias de José Rosa de Miranda (Jece Valadão), em *Mineirinho, vivo ou morto;* Miguel Borges, as do detetive Perpétuo de Freitas (Milton Morais) e seu êmulo, "Cara de Cavalo" (Waldir Onofre), em *Perpétuo contra o Esquadrão da Morte;* Leovigildo Cordeiro, as do detetive Lincoln Monteiro (Mauricio do Vale), em *Sete homens vivos ou mortos;* Hector Babenco, as do bandido Lúcio Flávio (Reginaldo Farias), em *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia;* Miguel Faria Junior (em *República dos assassinos*) e Antônio Calmon (em *Eu matei Lúcio Flávio*), as do "homem de ouro" Mariel Mariscot, vivido, respectivamente por Tarcísio Meira e Jece Valadão. As desditas de Ângela Diniz e Claudia Lessin Rodrigues chegaram à tela sob enfoques mais (*Os amores da pantera*) e menos (*O caso Cláudia*) disfarçados. Receios de eventuais processos, quando não de vendetas, como as que Babenco recebeu dos familiares de Lúcio Flávio e de amigos de Mariscot, estes inconformados com o que das características do policial transparecia no investigador Moretti, interpretado por Paulo César Pereio. (11)

A adaptação de casos verídicos é quase um sub-gênero. Grande Otelo, Jorge Cherques em **Massacre no supermercado** *– 1968 de J. B. Tanko e Jece Valadão em* **Mineirinho, vivo ou morto** *– 1967 de Aurélio Teixeira.*



Por isso, em *Os amores da pantera*, Ângela Diniz metamorfoseou-se em Tamara, na pele de Vera Gimenez. Michel Frank virou Pierre Dorf e seu pai, Egon, Otto, em *O caso Cláudia*, que ao público externo seu autor vendeu como uma astuciosa desconversa biográfica. O sacrifício de Cláudia Lessin fora mero pretexto para reproduzir em cena o jogo de forças da sociedade burguesa do Rio. Nem todos alcançaram a mensagem.

Há sempre intenções de alguma nobreza ocultas por trás até mesmo de produtos aparentemente confeccionados para tirar proveito de eventos que sensibilizaram a opinião pública. As de caráter sócio-político, aliás, são as mais freqüentes. Até Carlos Imperial reivindicou ter pretendido fazer um filme-denuncia com *O Esquadrão da morte*. Contra a violência urbana e a truculência policial, todos, em geral, levantam suas vozes; raros, porém, mergulham fundo nas questões essenciais. Quais as fronteiras da Lei e da Desordem? A que interesses serve a Justiça numa sociedade como a nossa? Quais são os dividendos sociais da transgressão? Limitados pela passagem que obrigatoriamente terão de fazer pela Censura – de resto, um órgão do Ministério da Justiça – os filmes policiais abrigam por isso eufemismos de toda sorte. Babenco foi constrangido a por nomes fictícios nos policiais de *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* e a livrar a cara da Polícia Federal, escamoteando sua responsabilidade (Lúcio Flávio, como se sabe, estava sob custódia da Polícia Federal quando morreu). E, como se não bastasse, a acrescentar, no final, um lembrete, dando conta de que os elementos ligados ao caso "foram expulsos da Polícia e punidos criminalmente."

Vãs precauções, a julgar pela reação do público, que reservou suas palmas mais calorosas e solidárias para a cena em que Lúcio Flávio diz a Moretti que "polícia e bandido estão no mesmo barco". Nem as vaias que os guardas levaram nas favelas de *Cidade ameaçada* (na cena da prisão de Toninho, comparsa de Passarinho) e *Barra pesada* (depois da chacina final) ouriçaram tanto os espectadores quanto a lúcida afirmativa de Lúcio Flávio.

Obstáculos como a Censura – até recentemente afeta à área da Polícia Federal – explicam em parte uma certa tendência nesses filmes à mitificação não raro ingênua, da marginalidade. E também a maneira, não menos ingênua, como retratam alguns agentes da Lei, ora como inoperantes (vide *O Esquadrão da morte*), ora como psicopatas sexuais (o suposto Mariel da *República dos assassinos* tem um orgasmo ao matar um ladrão de carros), e até como vítimas de um idealismo incompatível com a profissão (o delegado interpretado por Hugo Carvana, em *Pedro Diabo*). Individualizado o problema, salva a instituição. As autoridades não criaram caso com o corrupto e moralista delegado Galvão, que Paulo Gracindo encarnou em *Amor bandido*. Para elas, Galvão não passava de uma exceção, de uma excrescência.

O bandido da luz vermelha
1969 de Rogério Sganzerla.

NOTAS

1 *Film noir:* expressão criada pelos críticos franceses, ao retomarem contato com o cinema americano, em 1946, após cinco anos de rigorosa dieta. Identifica um período particular no desenvolvimento do *thriller*, durante os anos 40 e 50, ao longo dos quais certas inflexões da trama (tendência ao melodrama), dos personagens (ênfase a varões desesperados e mulheres fatais) e estilo visual (claro-escuro Neo-Expressionista), predominavam sobre a coerência narrativa e a solução compreensível de um crime, objetivo usual dos filmes do gênero. (Maiores e mais competentes detalhes em *The Family Tree of Film Noir, Cinema*, nºs 6 e 7, Agosto de 1970; e *Women in Film Noir*, editado por E. Ann. Kaplan, BIF, Londres, 1980). *Viver de morrer*, se analisado com rigor, é menos *noir* do que certas fitas da escola paulista, como *Estranho encontro, Ravina*, algumas adaptações do teatro de Nelson Rodrigues e relíquias tais como *Écharpe de seda, O dominó negro* e *Veneno*.

2 Macedo não foi somente o introdutor do troca-troca na chanchada e no *thriller*, mas também um pioneiro na inserção do policial na vertente psicanalítica do *film noir*, com *A sombra da outra*, que João Ramiro Mello, em *O sósia da morte*, reciclou, em clave involuntáriamente humorística. O duplo (gêmeo ou não, mas sempre antagônicos), recurso corriqueiro das chanchadas – vide: *É com este que eu vou, Três vagabundos, O cantor e o milionário, Metido a bacana, Pistoleiro bossa nova, Os dois ladrões* – fez sua *rentrée* nos policiais das duas últimas décadas: *Missão: matar!; Capitão Bandeira contra o doutor Moura Brasil; Nós, os canalhas; As amantes de um canalha; Desejo violento*. A trama do paródico *O filho do chefão* (um desocupado toma o lugar de um contraventor e vice-versa) é uma variação do troca-troca, habilmente articulado pelo mesmo Victor Lima, no roteiro de *Metido a bacana* (um pipoqueiro toma o lugar de um príncipe árabe e vice-versa).

3 Na gênese de *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (rapto por uma gang internacional) e *O Agente positivo* (espionagem atômica) figuram, sem dúvida, a chanchada *O homem do Sputnik* e o híbrido (e intermediário) *O homem que comprou o mundo*.

4 *Gazeta de Notícias*, 9/7/1908.

5 *Careta*, nº 12, 22/8/1908.

6 *Gazeta de Notícias*, 10/10/1908.

7 Idem, 13/10/1908.

8 Há registros de outra versão, intitulada *O crime da mala*, produzida por Francisco Serrador, com Afonso Loredano e Pepa Delgado. Quando do julgamento do pedido de habeas-corpus, em favor da viúva de Fahrat, amante e cúmplice de Traad, a empresa norte-americana Edison Cinema rodou, no Tribunal, um documentário.

9 Os assaltantes do trem pagador, ao contrário do que o filme mostra, não eram vizinhos, moravam aliás longe uns dos outros. O único favelado do bando, Nilo Peru, virou Grilo e *playboy* de subúrbio. O papel de Cachaça foi espichado com o intuito aparente de proporcionar uma participação de destaque ao ator Grande Otelo.

10 Bressoniana reconstituição dos dois crimes cometidos, com dez anos de diferença (o primeiro em 1966, o segundo em 1976), pelo esquartejador paulistano Francisco da Costa Rocha, vulgo "Chico Picadinho".

11 Segundo o precavido Babenco – que rodou *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* com o título de *Encurralado* – Moretti não era Mariel. No nada sutil *República dos assassinos*, Mariel chamava-se Mateus Romeiro e o identificavam como um dos "homens de aço". A atriz Darlene Glória, por uns tempos sua amante, aparece com o nome de Marlene Graça. Mariel entrou, na época, com uma ação na Justiça.

Roberto Bonfim. **O caso Cláudia**
1979 de Miguel Borges.

Lúcio Flávio, o passageiro da agonia
1978 de Héctor Babenco.

Filmes citados por ordem de entrada no texto

A grande cidade, de Carlos Diégues (1965)
O bandido da luz vermelha, de Rogério Sganzerla (1968)
O amuleto de Ogum, de Nelson Pereira dos Santos (1974)
A lira do delírio, de Walter Lima Junior (1979)
Amei um bicheiro, de Jorge Ileli e Paulo Wanderley (1952)
Mulheres & milhões, de Jorge Ileli (1960)
Na senda do crime, de Flaminio Bollini (1954)
A outra face do homem, de J. B. Tanko (1954)
Quem matou Anabela? de Didier Hamsa (1956)
Traficantes do crime, de Mário Latini (1958)
Contrabando, de Eduardo Llorente (1958)
Assassinato em Copacabana, de Eurides Ramos (1962)
O quinto poder, de Alberto Pieralise (1962)
Na mira do assassino, de Mário Latini (1968)
O marginal, de Carlos Manga (1974)
A lei do cão, de Jece Valadão (1967)
Máscara da traição, de Roberto Pires (1969)
Missão: matar!, de Alberto Pieralise (1972)
Viver de morrer, de Jorge Ileli (1969)
Estranho encontro, de Walter Hugo Khoury (1958)
Ravina, de Rubem Biáfora (1959)
Écharpe de seda, de Gino Talamo (1950)
Dominó negro, de Moacyr Fenelon (1949)
Veneno, de Gianni Pons (1952)
O descarte, de Anselmo Duarte (1973)
Paranóia, de Antônio Calmon (1976)
Ódio, de Carlo Mossy (1977)
Um morto ao telefone, de Watson Macedo (1964)
Carnaval no fogo, de Watson Macedo (1949)
A sombra da outra, de Watson Macedo (1950)
O sósia da morte, de João Ramiro Mello (1975)
É com este que eu vou, de José Carlos Burle (1948)
Três vagabundos, de José Carlos Burle (1952)
O cantor e o milionário, de José Carlos Burle (1952)
Metido a bacana, de J. B. Tanko (1957)
Pistoleiro bossa nova, de Victor Lima (1959)
Os dois ladrões, de Carlos Manga (1960)
Capitão Bandeira contra o doutor Moura Brasil, de Antônio Calmon (1971)
Nós os canalhas, de Jece Valadão (1975)
As amantes de um canalha, de Tony Vieira (1977)
Desejo violento, de Roberto Mauro (1978)
O filho do chefão, de Victor Lima (1974)
A culpa, de Domingos de Oliveira (1971)
Parceiros da aventura, de José Medeiros (1980)
A rainha diaba, de Antônio Carlos Fontoura (1974)
Bang-bang, de Andrea Tonacci (1975)
O caso Cláudia, de Miguel Borges (1979)
Revólver de brinquedo, de Antônio Calmon (1977)
Os caras de pau, de Flávio Migliaccio (1971)
Belas e corrompidas, de Fauzi A. Mansur (1978)
Perpétuo contra o Esquadrão da Morte, de Miguel Borges (1967)
Aí vem o barão, de Watson Macedo (1951)
Carnaval em Caxias, de Paulo Wanderley (1954)
Sherlock de araque, de Victor Lima (1958)
É um caso de polícia, de Carla Civelli (1959)
Roberto Carlos em ritmo de aventura, de Roberto Farias (1968)
O agente positivo, de Fábio Sabag (1970)
O homem do Sputnik, de Carlos Manga (1959)
O homem que comprou o mundo, de Eduardo Coutinho (1968)
O estranho vício do dr. Cornélio, de Alberto Pieralise (1974)
O exorcista de mulheres, de Tony Vieira (1974)
Desejo proibido, de Tony Vieira (1974)
Torturadas pelo sexo, de Tony Vieira (1976)
Os depravados, de Tony Vieira (1978)
Amadas e violentadas, de Jean Garret (1976)
Possuídas pelo pecado, de Jean Garret (1976)
Terror e êxtase, de Antônio Calmon (1979)
História de um crápula, de Jece Valadão (1965)
Os viciados, de Braz Chediak (1968)
Nenê Bandalho, de Emilio Fontana (1971)
Barra pesada, de Reginaldo Farias (1977)
Os amores da Pantera, de Jece Valadão (1977)
A difícil vida fácil, de Alberto Pieralise (1972)
Cidade ameaçada, de Roberto Farias (1960)
O assalto ao trem pagador, de Roberto Farias (1962)
Os marginais, de Moisés Kendler (1968)
Os raptores, de Aurélio Teixeira (1969)
Agnaldo, perigo à vista, Reynaldo Paes de Barros (1969)
A extorsão, de Flávio Tambellini (1975)
Nem os bruxos escapam, de Valdi Ercolani (1975)
O matador profissional, de Jece Valadão (1969)
O impossível acontece, de Daniel Filho (1969)
Êxtase de sádicos, de C. Adolpho Chadler (1973)
Adultério, as regras do jogo, de Ody Fraga (1974)
O homem de papel, de Carlos Coimbra (1976)
República dos assassinos, de Miguel Faria Junior (1979)
Hei de vencer!, de Lulu de Barros (1924)
Caçula do barulho, de Riccardo Freda (1949)
A morte em três tempos, de Fernando Coni Campos (1963)
Procura-se uma rosa, de Jece Valadão (1965)
Pedro Diabo, de Miguel Faria Junior (1970)
Katucha, de Roberto Machado (1950)
Anjos e demônios, de Carlos Hugo Christensen (1969)
Vida e glória de um canalha, de Alberto Salvá (1970)
Os estranguladores, de Antônio Leal & Giuseppe Labanca (1908)
A mala sinistra, de Marc Ferrez (1908)
A mala sinistra, de Antônio Leal & Giuseppe Labanca (1908)
O crime da mala, de Francisco Madrigano (1918)
O crime da mala, de Antônio Tibiriçá (1918)
Um drama na Tijuca, de Antônio Leal & Giuseppe Labanca (1909)
O crime de Paula Matos, de Paulino Botelho (1913)
Um crime misterioso,, (1919)
O crime dos cravinhos, de Rossi & Carrari (1920)
Mil e 400 contos (ou *O caso dos caixotes*), de Paulinho Botelho & Cândido de Castro (1912)
O roubo das jóias da Casa Michel, (1918)
O misterioso roubo dos 500 contos do Banco Italiano de Desconto, de Carrari & Rossi (1922)
Mãos sangrentas, de Carlos Hugo Chirstensen (1955)
Pixote, de Hector Babenco (1980)
Porto das Caixas, de Paulo César Saraceni (1963)
Limite, de Mário Peixoto (1930)
Crime de amor, de Rex Endsleigh (1965)
Ato de violência, de Eduardo Escorel (1979)
O grande assalto, de C. Adolpho Chandler (1966)
O crime do Sacopã, de Roberto Pires (1963)
Massacre no supermercado, de J. B. Tanko (1968)
Paraíba, vida e morte de um bandido, de Victor Lima (1966)
Mineirinho, vivo ou morto, de Aurélio Teixeira (1967)
Sete homens vivos ou mortos, de Leovigildo Cordeiro (1969)
Lúcio Flávio, o passageiro da agonia, de Hector Babenco (1977)
Eu matei Lúcio Flávio, de Antônio Calmon (1979)
O esquadrão da morte, de Carlos Imperial (1979)
Amor bandido, de Bruno Barreto (1978)

CINEMA ERÓTICO

JOÃO CARLOS RODRIGUES

A PORNOGRAFIA É O EROTISMO DOS OUTROS

SÍSTOLES E DIÁSTOLES DO SENSUALISMO NO CINEMA NACIONAL

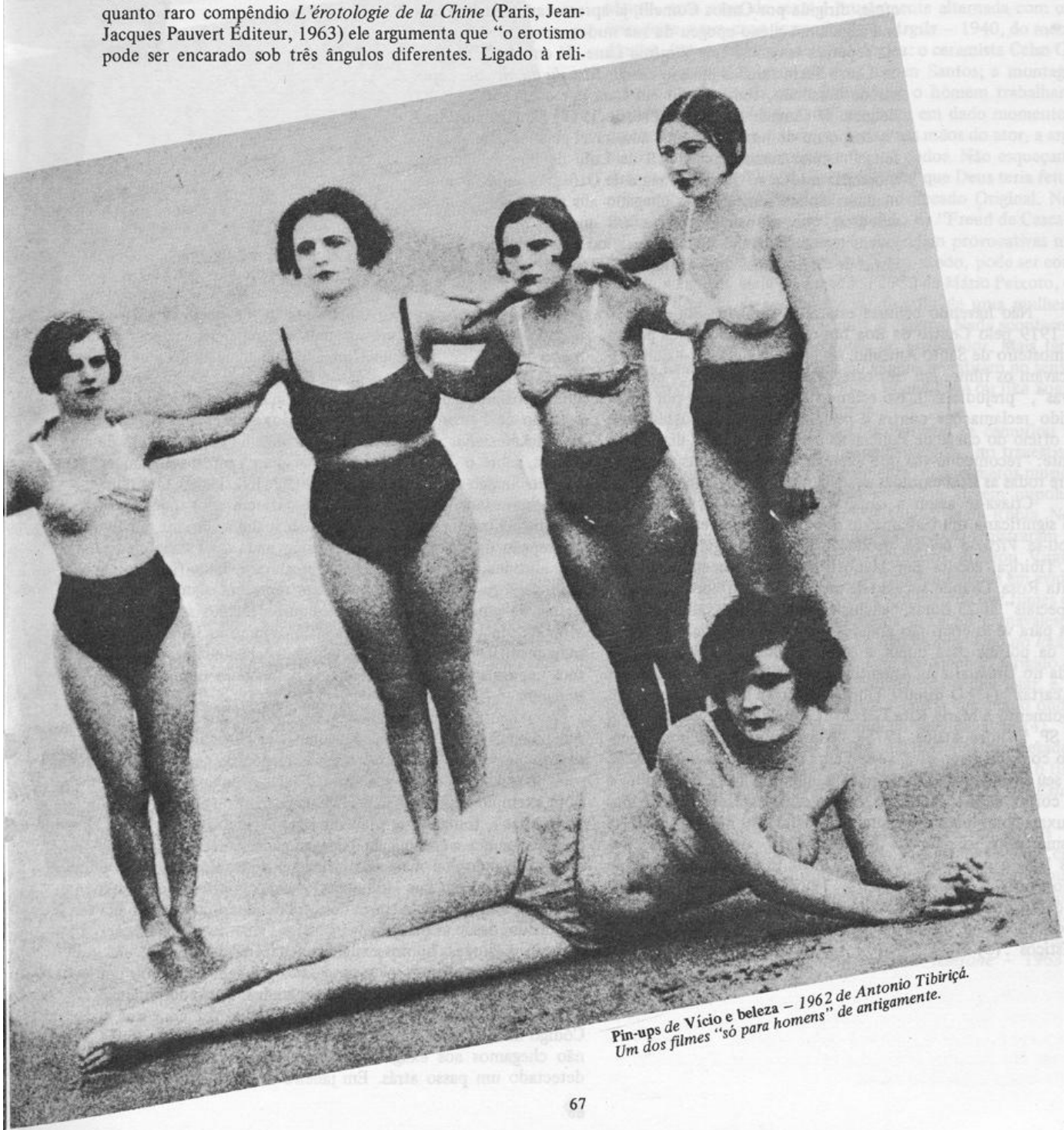
"é necessário começar por uma análise exata de tudo que os homens chamam de crime, convencer-se de que só o é a infração de suas leis e costumes nacionais, e o que é crime na Franca deixa de sê-lo a cem léguas de suas fronteiras, que não há nenhum ato que seja universalmente considerado como crime na superfície da terra (. . .) sendo tudo opinião e geografia. (. . .) É absurdo querer se submeter a virtudes que não são alhures mais do que vícios e fugir de crimes que em outros climas são a prática de boas ações".

Marquês de Sade, *Justine,* 1971

É sempre escorregadio falar de fatores subjetivos, como o erotismo. Como defini-lo? Alguns se excitam com chicotes e botas de couro, outros com pés e roupas de baixo, outros ainda com raparigas em flor ou quem sabe rapazolas em decúbito dorsal. O cronista João do Rio, no conto *A mais estranha moléstia* do livro *Dentro da noite* (1910), já falava de um cidadão perturbado pela hipersensibilidade aos cheiros, vagando a esmo pela nossa *belle-époque* à cata de um aroma específico . . .

Segundo Georges Bataille (*L'érotisme*, Paris Éditions de Minuit, 1957) "o que diferencia o erotismo e a atividade sexual corriqueira é uma procura psicológica independente do fim natural da reprodução". Em suma, a necessidade de prazer (digamos, intelectual) emanando do sexo – e não necessariamente limitado aos órgãos sexuais. Mas, geografia à parte, há várias modalidades de erotismo, como muito bem notou certo doutor Woo Wang Cheng, pseudônimo de ilustre intelectual chinês exilado em Singapura e morto em 1959 sem que tivesse revelado sua verdadeira identidade. No seu tão famoso quanto raro compêndio *L'érotologie de la Chine* (Paris, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1963) ele argumenta que "o erotismo pode ser encarado sob três ângulos diferentes. Ligado à religião, faz parte integrante do intelecto e da vida social. (. . .) Ligado ao poder, não é analisável salvo se recorrermos à História, e é esta interferência do erotismo na política, esse antagonismo entre Eros e as leis, que constitui toda tragédia. (. . .) Enfim, o erotismo pode se tornar simples técnica do prazer: não resta senão a sexualidade, privada da aura que lhe dava sentido, mas a partir da procura do simples prazer, elabora-se todo um meio social de obras literárias e artísticas".

Para nós, ocidentais e cristãos, é quase desconhecido o primeiro ângulo, o erotismo ligado à religião. Nossa cultura não tem nada semelhante ao *Kama Sutra* dos hindús, ao *Tapete de carne* chinês ou ao *Jardim das delícias* muçulmano. Ao contrário, por aqui venera-se a castidade e as mortificações. O segundo ângulo (erotismo e política) é ainda mal pesquisado e quase tabú. Resta-nos o terceiro, "simples técnica do prazer" a partir da qual elaborou-se "todo um meio social de obras literárias e artísticas". É dentro desta área que temos forçosamente de nos mover.



Pin-ups de Vício e beleza – 1962 de Antonio Tibiriçá.
Um dos filmes "só para homens" de antigamente.

O sensualismo não é estranho à arte brasileira. Não falo da arte popular, o que seria óbvio, mas sim da arte erudita, da elite. Os exemplos são muitos. Lembremos que durante o Naturalismo, nossa literatura produziu, entre outros, romances como *A carne* (1888) de Júlio Ribeiro e *O bom crioulo* (1895) de Adolpho Caminha – cuja crueza de detalhes impressiona até hoje, nesta era supostamente liberada. E antes já tinha havido Gregório de Matos e outros. Fala-se até de um opúsculo pornográfico, do comportado acadêmico mineiro Bernardo de Guimarães, intitulado *O elixir do pagé* – obra escondida por descendentes e estudiosos.

No cinema, não será exagero dizer que tivemos um ciclo erótico que atravessou todo início do século até os anos 30. Já por volta de 1908/09, o empresário Paschoal Segretto possuia no Rio de Janeiro salas de "gênero livre", "só para homens". Na sua vinda ao Brasil, o venerando escritor Anatole France teria chegado a assistir a uma dessas indecências, para deleite seu e desespero dos seus acompanhantes. (1)

De qualquer modo, em 1916, a primeira versão de *Luciola,* dirigida por Carlos Comelli, já apresentaria a atriz Aurora Fúlgida em pleno apogeu da sua nudez, em famosa seqüência repetida em 1951 por Virgínia Lane. Já em 1917 foi a vez de Laura Serra fazer o mesmo em *Le film du diable,* que, apesar de brasileiro, tinha título em francês e a ação passada na Bélgica. O *Correio da Manhã* (16/04/1917) destaca no filme "o corpo nu de uma mulher de admirável plástica e linhas perfeitas". *Alma sertaneja* – 1919 de Lulu de Barros, também mostraria nudez, só que desta vez a de Otília Amorim. Embora nenhum desses filmes tenha chegado aos nossos dias, é de se acreditar que as cenas eróticas em questão limitavam-se à jovens tomando banho de cachoeira, ou algo semelhante às revistas de "naturismo" hoje ultrapassadas. Nada de mais pesado.

Não havendo censura estatal, o controle era exercido até 1919 pelo Centro da Boa Imprensa, dirigido pelos padres do mosteiro de Santo Antônio, no largo da Carioca – que classificavam os filmes em três categorias ("inofensivo", "com reservas", "prejudicial"). No referido ano, quem sabe por terem havido reclamações contra a permissividade das nossas fitas, um ofício do chefe de Polícia ao delegado auxiliar dizia o seguinte: "recomendo-vos que exerçais desde já a censura prévia sobre todas as fitas exibidas nesta capital". (2)

Criava-se assim a censura policial, o que, entretanto, não significaria um fechamento imediato. Assim, em 1926 destacou-se *Vício e beleza,* produção paulista dirigida por Antônio Tibiriçá, escrita por Menotti del Pichia e estrelada por Lelita Rosa. Grande sucesso de público, foi exibido em sessões "especiais" às 23 horas, "exclusivamente para cavalheiros". As filas para vê-lo eram tão grandes que foi necessária a intervenção da polícia para impor a ordem. Consta ter sido exibido ainda no Uruguai e na Argentina, onde teria ficado "seis meses em cartaz" (?!) O diretor Tibiriçá descreve uma seqüência, em depoimento a Maria Rita Galvão (*Crônica do cinema paulistano,* SP, Editora Attica, 1975). "Num ambiente luxuoso decorado com um largo divã, vê-se Laura deitada só de combinação e a seu lado Antônio só de pijama, que vem avançando sobre o seu corpo, beija-a alucinado, com o olhar esgazeado de tóxicos e puxa a combinação, deixando à mostra seus lindos seios". Na mesma trilha, unindo uso de drogas à depravação sexual, tivemos logo a seguir *Morfina* – 1928 de Francisco Madrigano e Nino Ponti, e *Veneno branco* – 1929 de Luiz Seel. A propaganda do primeiro falava d'"os horrores dos vícios elegantes"; a do segundo de "lascivos bailados"; ambas apregoavam "nus artísticos". (3)

Este apelo ao sexo infiltrou-se inclusive em produções mais cuidadas e de maiores pretensões intelectuais. *Barro humano* – 1929 de Adhemar Gonzaga, considerado um dos melhores filmes brasileiros até então, tinha forte carga erótica. Foi exportado para Portugal e Argentina, e exibido nesta com o título de *Venenos sexuales.* Outro dos mais escandalosos teria sido *Messalina, a imperatriz da luxúria* – 1930 de Lulu de Barros, sobre o qual Alex Vianny narra uma pitoresca anedota em *Introdução ao cinema brasileiro* (RJ, INL 1959). O diretor teria contratado coristas para representarem em "trajes apropriados". Como a seqüência era de uma orgia romana, na sua concepção os trajes apropriados eram nada mais nada menos que a nudez total. As mulheres protestaram. Tudo ficou resolvido da seguinte maneira: as atrizes representariam nuas por detrás de um "véu diáfano" e a equipe técnica seria isolada atrás de um tapume de madeira (!!!). O mesmo Lulu, um dos mais prolíficos diretores nacionais, assinaria ainda um dos últimos exemplares deste primeiro ciclo "só para homens": *Depravação* – 1932.

O moralismo recrudescia. No mundo inteiro, nos anos que precederam a II Guerra Mundial (e durante o decorrer desta), assistimos a um retrocesso frente aos costumes bem mais livres das décadas anteriores. Talvez tenhamos aqui um bom exemplo da aplicação prática da teoria política do "inimigo público", tomando-se mais uma vez os efeitos pelas causas, e crendo-se que a eliminação daqueles cause o desaparecimento destas. Atendo-nos mais especificamente ao cinema, 1930 é também o ano em que Hollywood começa a por em prática o famoso Código Hays. Através dele era detalhado o que não era permitido: desde as palavras "virgem" e "amante" até qualquer menção à drogas, homossexualismo, adultério, racismo, etc.. Em certa época, mesmo casais casados tinham de dormir em camas, quando não em quartos, separados. A predominância da produção americana no mercado mundial fez com que o Código influenciasse indiretamente outros países. Se no Brasil não chegamos aos exageros citados, mesmo assim pode ser detectado um passo atrás. Em janeiro de 1931, um artigo na

Três décadas de filmes eróticos. Sonia Braga e Washington Fernandes numa cena censurada quando da estréia de A dama do lotação *– 1978 de Neville de Almeida; Norma Bengell e Jece Valadão em* Os cafajestes *– 1962 de Ruy Guerra; Maria Costa e Virginia Lane em* Anjo do lodo *– 1951 de Lulu de Barros.*

Gazeta de Notícias investia contra os produtores cinematográficos: "classe de gente perigosa (. . .) com o espírito propenso a espalhar a ruim peçonha (. . .) na alma dos incautos". Em abril de 1932, o Governo Provisório, encabeçado por Getúlio Vargas, instituiu a Censura Federal. Primeiro vinculada ao então Ministério da Educação e Saúde, a partir de agosto de 1934 passou para o Ministério da Justiça. O endurecimento nacional, como quase sempre ocorre, refletia algo maior no plano mundial. Em 29/06/1936 o próprio papa Pio XI lançaria a encíclica *Sobre o cinema (Vigilanti cura),* onde afirma: ". . .facilmente todos podem verificar que os progressos do cinema, quanto mais maravilhosos se tornam, mais perniciosos foram para a moralidade e a Religião, e mesmo para a honestidade do Estado civil". (Petrópolis, Editora Vozes, 1946).

A demanda do público e a imaginação criadora dos artistas encontram saídas. Se o nu era proibido e escamoteadas as relações entre os personagens – os figurinos, a iluminação e a interpretação criaram equivalentes de um sensualismo estilizado, outras vezes óbvio. Em *Ganga bruta* – 1933 de Humberto Mauro, uma cena de sexo é bruscamente alternada com uma britadeira e um cano jorrando água. *Argila* – 1940, do mesmo diretor, tem outra seqüência antológica: o ceramista Celso Guimarães é seduzido pela patroa Carmen Santos; a montagem intercala o rosto da atriz fumando e o homem trabalhando num torno na moldagem de um jarro; em dado momento as paixões explodem e o jarro se desfaz nas mãos do ator, a argila escorrendo-lhe sensualmente entre os dedos. Não esqueçamos que, segundo a Bíblia, foi deste material que Deus teria feito o primeiro homem, Adão, que caiu no Pecado Original. Nada sutil, Mauro ganhou por isso o apelido de "Freud de Cascadura" – embora as referidas seqüências sejam provocativas mesmo hoje em dia. Sensual também a seu modo, pode ser considerada a famosa cena de *Limite* – 1930 de Mário Peixoto, onde dois homens se encontram no túmulo de uma mulher, e um pede ao outro que lhe acenda o cigarro. Nada acontece na tela, tudo passa nos sentimentos do espectador. Mais tarde, a Vera Cruz e outras empresas do gênero investiram no sensualismo chique e bem fotografado de Eliane Lage ou Ilka Soares, estrelas fotogênicas de melodramas.

Já nos filmes populares, o erotismo se camuflou nas piadas de duplo sentido, nas índias estilizadas, no travestismo caricato dos cômicos e, principalmente, nos números musicais e balés. Se Eliana representava sempre a virgem impoluta, Elvira Pagã, Eros Volúsia, Luz del Fuego, Mara Rúbia, Nélia Paula e outras deusas das décadas de 40 e 50 registraram sua presença em filmes. Nenhuma entretanto superou Virginia Lane em popularidade, número de fitas ou tempos em evidência. A maioria das suas intervenções, em mais de dez filmes que participou, constituiu-se de números musicais carnavalescos, mas destaca-se como escandaloso o melodrama *Anjo do lodo* – 1951, refilmagem de *Lucíola* de José de Alencar, dirigido por Lulu de Barros. A seqüência de nudez deu o que falar, e, segundo o diretor a censura mandou cortar um plano onde a mão do galã aparecia a um palmo do seio da atriz (4). "Eu tinha medo de apanhar se saísse na rua. Foi um pesadelo. Pensei que a minha carreira tinha chegado ao fim. Mas o filme fez um sucesso danado" (Virgínia Lane, declaração a *O Estado de São Paulo,* 28/11/1977).

É bem verdade que mesmo aí a exibição de sessões "para adultos" não desapareceu de todo. Disfarçados como "científicos" ou "naturais" é possível anotar filmes sobre os males das doenças venéreas (com órgãos genitais em profusão, geralmente deformados como um aviso contra maiores liberdades); semi-documentários sobre colônias nudistas ou meros filmes de *strip-tease* como *Elas atendem pelo telefone* – 1963 de Duillio Mastroianni.

Se nos anos 50 o modelo era americano ou italiano, ao aproximarmo-nos da década seguinte é possível detectar nos filmes nacionais reflexos tanto da *nouvelle-vague* francesa quanto dos filmes de Bergman. Odete Lara, Norma Bengell, Irma Alvarez, Vera Viana, Darlene Glória, Helena Ignez – o visual das atrizes se faz mais sofisticado. *Les amants* – 1958 de Louis Malle, fez tamanho escândalo entre nós por sua ingênua cena de sexo oral, que quase dez anos depois, o fato ainda era satirizado em *Engraçadinha depois dos 30* – 1966 de J. B. Tanko –, e com enorme sucesso!

Nenhum filme porém causou tanta indignação aos moralistas quanto *Os cafajestes* – 1962 de Rui Guerra, onde Norma Bengell corria nua em pêlo durante oito minutos nas areias do Recreio dos Bandeirantes. Estreado num 4 de abril no Rio de Janeiro, foi retirado de cartaz três dias depois pela Polícia Federal. Diminuída a duração da seqüência pelo produtor (contra a vontade do diretor), voltou assim ao cartaz uma semana depois, estourando nas bilheterias. Na verdade, a nudez da atriz foi apenas um dos ataques que lhe foram feitos: alguns reclamaram da "falta de enrêdo", outros "que os marginais não eram punidos no final", etc. Dois cardeais, dom Jaime Câmara do Rio e Vicente Sherer de Porto Alegre, manifestaram-se publicamente contra o filme. Na verdade, a famosa nudez era ousada mesmo para os padrões internacionais do cinema de então: vendido para diversos países, o filme seria sempre apresentado como produto erótico, e não artístico. Enquanto isso, entre nós, viria a influenciar obras comerciais tipo *Anjos e demônios* – 1968 de Carlos Hugo Christensen, que voltariam a reunir o binômio drogas/sexo, desta vez com punição dos culpados.

Com bom gosto ou mau gosto, cada vez mais o erotismo vem sendo associado à prática sadomasoquistas. Aldine Miller em Paixão e sombras – 1977 de *Valter Hugo Khoury. Meiry Vieira e Genésio de Carvalho em* Escola penal de meninas violentadas – 1977 de *Antonio Meliande parecem reviver o livro* A Vênus castigadora de *Sacher Masoch.*

Coincidindo com o sucesso d'*os cafajestes*, tivemos o do *Boca de ouro* – 1962 de Nelson Pereira dos Santos, a primeira das adaptações cinematográficas das obras de Nelson Rodrigues. O filme tinha um concurso de seios entre Geórgia Quental, Maria Pompeu e Shulamith Yaari – que embora discreto, causou polêmica. Já *Asfalto selvagem* – 1964 de J. B. Tanko, a primeira e excelente versão de *Engraçadinha*, também foi retirado de cartaz e proibido até 21 anos. Segundo Gilvan Pereira, roteirista do filme, "no final de 1964, duas senhoras após assistirem *Asfalto selvagem* numa matinée em Porto Alegre, ligaram indignadas para os maridos em Brasília. E o filme saiu de cartaz nesta mesma tarde". (Folheto distribuido no Centro Cultural Cândido Mendes, RJ, em 09/11/81 quando da exibição do filme na mostra "Nelson Rodrigues no cinema"). Também o tímido *O padre e a moça* – 1964 de Joaquim Pedro de Andrade foi vítima da mesma sanha. Neste caso, mais do que seqüências específicas, visava-se o próprio título, e o tema.

Durante os dez anos em que o Cinema Novo imperou absoluto, o erotismo entrou em eclipse na nossa cinematografia. A mulher, em especial a mulher bonita de classe média, deixou de inspirar prazer e desejo, e foi estranhamente associada ao sistema opressor, ao Poder, a algo desagradável em suma, levando o homem à impotência social, quando não à violência. É Isabella em *O desafio* – 1965 de Paulo Cezar Saraceni, é Danusa Leão em *A terra em transe* – 1966 de Glauber Rocha, é Maria Lúcia Dahl em *O bravo guerreiro* – 1967 de Gustavo Dahl, é Dina Sfat em *A vida provisória* – 1968 de Maurício Gomes Leite, é Helena Ignez em *Cara a cara* – 1968 de Júlio Bressane, etc. Somente nos intelectualizados filmes de Walter Hugo Khoury (em especial *Noite vazia* – 1965) ou nos filmes que veicularam a atriz Leila Diniz (em especial *Todas as mulheres do mundo* – 1967 de Domingos de Oliveira) o sensualismo esteve então presente em filmes de alguma qualidade. Com o correr dos anos, venceu-se também a batalha do nu frontal masculino (*Como era gostoso o meu francês* – 1971 de Nelson Pereira dos Santos), desde que em filmes que abordassem índios – e sem conotação sexual.

Na grande maioria da produção brasileira dos últimos 15 anos o sexo é retratado de modo grosseiro ou infantil – ou ambos. São as "pornochanchadas", degeneração tupiniquim do *vaudeville* e das comédias picarescas. Surgindo no Rio de Janeiro nas produções de Nilo Machado e Vitor DiMello, este tipo de filmes proliferaria entretando na chamada Boca do Lixo paulista – notadamente depois do aparecimento do dinâmico produtor A. P. Galante (que joga anualmente 4 ou 5 filmes no mercado) e seus seguidores e/ou imitadores. Mas não é de hoje que os pesquisadores estão atentos ao assunto, para colocar as coisas nos seus devidos lugares. Segundo Paulo Emílio Salles Gomes (entrevista a Maria Rita Kehl em *Movimento*, 19/01/1976) "é irrisório tentar considerar as nossas pornochanchadas como pornográficas. (. . .) O que a publicidade diz não tem nada a ver com o filme propriamente dito. O cinema pornográfico é aquele que se dedica de maneira pormenorizada às relações sexuais". Sábias palavras. Mas de 10 anos antes, *Barravento* – 1962 de Glauber Rocha, filme político passado entre pescadores negros da Bahia, já tinha sido anunciado do seguinte modo quando da sua estréia carioca no "só para homens" Cineac: "a sedução daquela mulher foi para ele o prelúdio de um êxtase". Para ilustrar quem não viu, a referida cena culmina no suicídio da mulher e na desmoralização religiosa do homem. Assim vemos que a propaganda em geral apenas aumenta um fator secundário dos filmes, a fim de atrair um público específico.

A discussão sobre a pornochanchada abriu outro debate intelectual, desta vez sobre o que seria erótico e o que seria pornográfico. Mesmo setores "liberais" dispostos a reivindicar liberdade para os filmes de Warhol, Oshima, Pasolini e mesmo Walter Hugo Khoury, não demonstravam (como não demonstram ainda) a mesma disposição quando se trata de David Cardoso, Helena Ramos ou Meiry Vieira. Muito poucos perceberam a armadilha oculta nesta incoerência. Um desses foi Jean-Claude Bernardet, que há cinco anos escreveu o ainda atualíssimo texto: "a chamada vulgaridade é o que se ataca nesses filmes. Com a exceção de alguns críticos (. . .) os ataques não foram dirigidos contra os aspectos ideológicos rea-

cionários dessas comédias – valorização do machismo, submissão da mulher –mas dirigidos contra o 'mau gosto'. O meu gosto é o bom, o teu é o mau. Uma campanha moral e estética tipo Senhoras do chá das cinco". (artigo *Ela (a pornochanchada) dá o que eles querem?* in *Movimento* 19/01/1976).

Estas "senhoras do chá das cinco" continuam em atividade. Recentemente, um grupo delas entregou ao ministro da Justiça um manifesto contra a imoralidade, que conteria 100 mil assinaturas, número respeitável. Um dos alvos seriam as pornochanchadas exibidas na TV nas sextas-feiras, às 23 horas pelos canais 7 de SP e 11 do RJ. A imprensa, e mesmo certas autoridades, lhes deu imerecido destaque. Segundo o artigo *Cenas para um casamento* de Paulo Roberto Ferreira, publicado em *Luz & Ação* (set. 1981), foi o seguinte o IBOPE dos referidos filmes quando da sua exibição no canal 7 no mês de maio: *Pintando o sexo* (716.000 aparelhos ligados), *Um golpe sexy* (774.000), *A superfêmea* (743.000), *Quando elas querem, e eles não* (846.000). Cada um deles, portanto, deu pelo menos sete ou oito vezes o número de assinaturas do manifesto acima mencionado. Se calcularmos uma média de três espectadores por aparelho, iremos a quinze vezes mais. Deve ser a tal maioria silenciosa . . .

O moralismo acentuado, porém, não é privilégio apenas dos conservadores. Revolucionários como Glauber Rocha também incorreram nos mesmos exageros, perdendo-se num mar de erros depois de terem achado a pista do certo. Num texto pouco conhecido (*Crítica* /01 a 07 de setembro de 1975) ele chegou a bradar: "este cinema de pornochanchada é o miserável espelho de um fascismo congênito. As pornochanchadas realizadas por analfabetos grossos e cafajestes classe média, servem apenas como relatório, informação do grau de fascismo. (. . .) As realizadas por diretores intelectualizados são piores ainda, porque revelam o acordo que alguns intelectuais covardes e fracos fazem com a sua própria consciência (. . .). O mais grave é o fato desses cineastas falarem publicamente de seus filmes como produtos revolucionários, tentando iludir o Estado e o povo com as suas malandragens mal teorizadas e pior realizadas".

Esclarecendo. Na produção cinematográfica internacional, os produtos eróticos são divididos em *hard-core* (contendo sexo explícito com penetração em *close*) e *soft-core* (simulação de coito e sexo "em repouso"). Espantem-se os guardiões dos bons costumes, mas praticamente *todas* as seqüências ditas escandalosas do cinema nacional pertencem ao segundo gênero. Cláudio Cavalcanti desvirginando uma melancia em *Vereda tropical* – 1977 de Joaquim Pedro de Andrade. Sonia Braga, a nova rainha das bilheterias, fornicando em pé com um velho horrendo em pleno cemitério, ou debaixo de uma cascata com o mulatão motorista de ônibus (*A dama do lotação* – 1978 de Neville d'Almeida). Helena Ramos lambida por um cavalo em *Mulher, mulher* – 1978 de Jean Garret. O travesti Eloina, interpretado pelo ator Anselmo Vasconcelos, na cama com Tarcisio Meira/Mariel em *República dos assassinos* – 1979 de Miguel Farias Jr. Cristiane Torloni e Nicole Puzzi em *Ariela* – 1980 de John Herbert, fazendo sexo numa mesa de bilhar. Zélia Diniz e o gafanhoto no episódio de John Doo em *Pornô* – 1981. Sem contar as grotescas e apavorantes seqüências de sado-masoquismo das produções Galante, tipo *Escola penal de jovens violentadas* – 1977 de Antônio Meliande ou *Internato das meninas virgens* – 1977 de Osvaldo de Oliveira. Tudo *soft-core*. Me parece, entretanto, bastante significativo que o público não se contente mais com a simples nudez de *Le film du diable* e, cada vez mais, o erotismo venha sendo associado à violência, de maneiras mais ou menos sofisticadas.

No gênero *hard-core* nossa produção é ainda incipiente. *A gostosa da gafieira* – 1980 de Roberto Machado, *A prisão* – 1981 de Alfredo Sternheim e *Viagem ao céu da boca* – 1981 de Roberto Mauro contém cenas de sexo explícito. Não são os únicos – apenas os mais ilustres. A regulamentação das "salas especiais" (novo nome para as de "gênero livre" do início do século) talvez possibilite o florescimento de mais este ciclo do cinema brasileiro. Circunscrito pelo gueto evidentemente, mas até certo ponto livre, este mercado desde já nos prepara os mais exdrúxulos exemplares da contribuição brasileira à *psichopathologia sexualis* cinematográfica.

Portanto, sobre o erotismo no cinema nacional talvez possamos dizer como o ditado popular, que "a ocasião faz o ladrão". Ou concordar com o velho general Golbery quando, na Escola Superior de Guerra, falou das sístoles e diástoles que regem os nossos destinos.

1 vide Alice Gonzaga Assaf (*Só para homens/O sexo nos filmes mudos brasileiros*, in *Ele & Ela* nº 150, 1981).

2 vide Michel do Espírito Santo (*70 anos de censura*, in *Diagnosis*, RJ, fevereiro de 1980).

3 vide Jean-Claude Bernardet (*Filmografia do cinema brasileiro 1900-1935*, SP, Secretaria de Cultura, 1979).

4 quando este artigo já estava pronto recebi informações suplementares de Alice Gonzaga Assaf sobre o *affair Anjo do lodo*. Em resumo: o filme foi liberado para maiores de 18 anos mas retirado de cartaz pelo então chefe da censura sob campanha pública encabeçada pelo deputado democrata cristão Jânio Quadros. Por outro lado, o filme foi defendido por intelectuais como José Lins do Rego, Antonio Olinto e Prudente de Moraes Neto. Convocada nova apreciação, foi novamente liberado com um corte, que não era de nudez "explícita" da protagonista, mas sua silhueta refletida na parede. Maiores detalhes no livro inédito *50 anos Cinédia* de Alice Gonzaga Assaf. A informação do diretor encontra-se no seu livro *Minhas memórias de cineasta* (RJ Artenova/ Embrafilme, 1978).

ENTREVISTA COM A. P. GALANTE

O rei do cinema erótico

FC – Você gosta de ser chamado de "produtor da Boca" ou sente alguma conotação negativa nesta qualificação?

A.P. GALANTE – Não tenho esse complexo, porque foi três ou quatro críticos que deu esse título aí. Os críticos cariocas colocam os filmes paulistas abaixo dos cariocas, então dizem "filme da Boca do Lixo". E não falam do Beco dos Vagabundos que há no Rio. Então ficou nisso aí: os críticos do Rio apelidaram de Boca do Lixo a produção barata. Isso já tá com uns quinze anos, doze anos que surgiu. Ficou e ninguém apaga. Antes não tinha esse negócio de Boca, existia um pessoal que queria fazer cinema, entende? Aí começou a chegar os aventureiros e se formou a Boca do Lixo. Veio sapateiro, veio não-sei-que investir dinheiro aqui, e ficou. Mas todos já sumiram, hoje diminuiu a produção. Todo o pessoal que queria investir desapareceu. Eu não perdi dinheiro porque tenho outra visão, sei lá. Tenho sorte, vamos dizer.

FC – O teu relacionamento profissional com o cinema é exclusivo ou você tem outra atividade?

GALANTE – É exclusivo, eu vivo de cinema, da produção de cinema. Estou produzindo seis ou sete filmes por ano, entende? Sou o único produtor que vive de cinema, não vivo de juros, não vivo de nada, vivo de cinema. Tenho meu estúdio, que construí com dinheiro

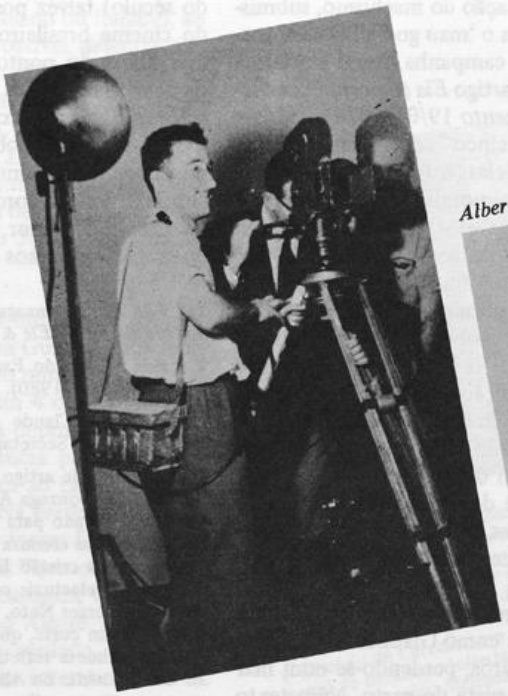
de cinema, um patrimônio de 70 a 80 milhões de cruzeiros. Fica no bairro de Santana e tem 1.500 metros de construção. Para o cinema nacional é uma área grande, mas para o americano é uma titica. Tenho estúdio, camarim, restaurante e todo o equipamento: refletores, câmeras, *colortran,* tudo completo.

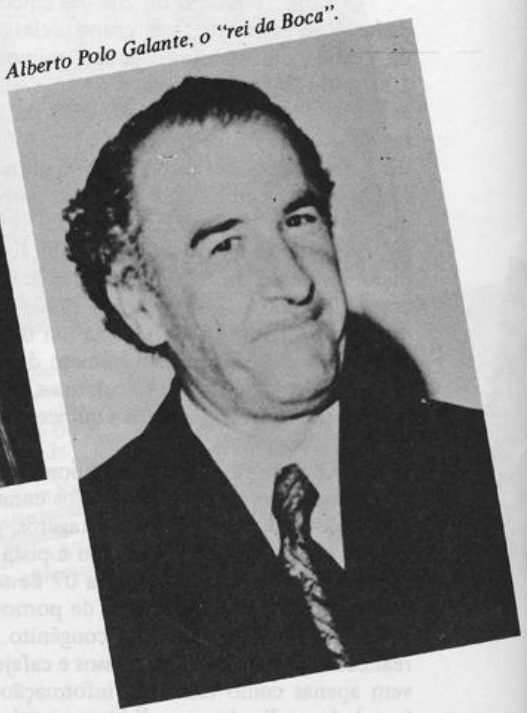
FC – Me dê alguns dados biográficos.

GALANTE – Meu nome completo é Antônio Polo Galante. Então eu abrevio e fica A. P. Galante. Nascido dia 6 de novembro de 1934 em Itambi, no estado de São Paulo, perto de São José do Rio Preto. Sou órfão de pai e mãe, criado no Juizado de Menores desde os dois anos de idade. Fiquei até os 16 anos, quando fui para o Rio de Janeiro aventurar a vida. Aos 19 anos fui fazer o serviço militar. Saí de lá e entrei na Maristela, foi o meu primeiro emprego. Quem me deu foi o Alfredo Palácios, meu ex-sócio. Foi um acaso. Eu estava jogando futebol – modéstia a parte, eu jogava bem – e tinha um eletricista, o Carioca, que me disse: "Cê quer trabalhar em cinema?" Eu disse: "Puxa, que bacana trabalhar em cinema". E fui para os estúdios Maristela. Fui para lá e me botaram como faxineiro. Tudo bem, eu achava aquilo tudo bonito, nunca tinha visto aquelas coisas. Tinha acabado o filme *Mãos sangrentas* e começou o *Leonora dos sete mares.* O Palácios me deu o chão para lavar, refletores para limpar. No segundo filme na Maristela, *Quem matou Anabela,* eu fui o décimo oitavo eletricista. Aí fui a chefe. Depois, eu fui trabalhar na Jota Filmes com o Jacques Deheinzelin, fui ser eletricista e comecei a aprender a ser assistente de câmera. Isso foi em 1957. Saí da Jota e fui fazer o filme do Khoury, *A ilha,* como assistente de câmera e chefe de equipe, já estava conhecendo um pouco melhor as coisas de cinema . . . Depois voltei pro comercial. Galileu Garcia me chamou para trabalhar na Documental, e a Lynx estava querendo o meu passe. Fui chamado para um trabalho na Universidade de São Paulo e dirigi e fotografei documentários para a faculdade.

FC – Isso era antes da Escola de Comunicação, a ECA?

GALANTE – Era na própria. E o Ramalho (Francisco), Batista (João Batista de Andrade) estavam sempre comigo lá na USP vendo como é que mexia na câmera. Fui eu quem coloquei praticamente os dois na vida de cinema, com uma câmera 16mm que eu vendi pra eles. Aí larguei a USP e fui trabalhar em longa-metragem, quando apareceu um filme chamado *Erótica* do Ody Fraga, que não tinha terminado, faltavam 30 minutos. Essa foi a primeira produção que eu comprei, eu com o Silvio Reinoldi. E deu resultado o filme,





Alberto Polo Galante, o "rei da Boca".

gostei. O Silvio entrou como montador, dirigiu o resto e tinha 20%. Eu fiquei com os 80%. Naquela época, o filme custou, se não me engano, 500 mil cruzeiros, quer dizer, 500 cruzeiros. Nós mudamos o título de *Erótica* para *Vidas nuas.* E fez sucesso, ficou quatro semanas no cine República. Você se lembra do República, um cinema enorme, uma caveira de burro pro cinema nacional. Mas eu arrisquei e deu sorte. Em quatro semanas, deu 14 milhões, 14 mil, era uma senhora renda. Aí o Person me fez a proposta de *Trilogia do terror,* entrei de sócio e me enterrei até a cabeça. Na *Trilogia,* era o Candeias, louco; meu amigo Person, malucão; e o Mojica, bêbado. Fiz um filme até sério demais, me estrepei, perdi tudo, vim para estaca zero (Risos). Comecei a trabalhar nas *Cariocas* como assistente de câmera de novo, fiz os três episódios. Voltei a trabalhar na Documental e na Lynx. Aí o Silvio Back me propôs entrar no *Lance maior,* fiz uma sociedade com o Palácios (Servicine) e ficamos com 60%. Aí abrimos uma distribuidora e começamos a produzir *Cangaceiro sanguinário, Sertão em festa, Rancho fundo, Mulher de todos.* Chegamos a produzir 32 filmes em 12 anos, aí, em 1976, desmanchei a sociedade por problema com os filmes todos, que foram mal. Produzimos quatro filmes de peso, entre eles *A guerra dos pelados.* (Galante atende ao telefone. Trata-se de alguém da Rede Globo acertando detalhes para alugar seus estúdios). Um negócio da China!

FC – Mas a Globo vai alugar os estúdios, especificamente . . .

GALANTE – Casa, estúdios, tudo, durante dois anos. Eles vão pagar um aluguel bom. Eles vão fazer uma novela a partir do dia 15 de novembro, casos especiais, se não me engano parece que é com a Regina Duarte e o Antônio Fagundes. Para mim foi sensacional!

FC – Ali na parede o cartaz de *Paraíso proibido* do Carlos Reichenbach, está escrito: "Roberto Galante apresenta". Quem é Roberto Galante?

GALANTE – É meu filho. Ele é produtor. Esse é o segundo filme dele. Eu emprestei o dinheiro, ele investiu. Está se iniciando como produtor porque eu pretendo me aposentar daqui a dois anos. Tô com 47 anos, num guento mais, muito trabalho, né?

FC – Você é religioso praticante?

GALANTE – A única coisa que eu sou é católico, não tenho outra religião. Mas não sou praticante, não. Não vou a igreja. Mas faço minha rezinha.

FC – Quantos filmes você já produziu até agora?

GALANTE – Com o Palácios, 32. Sozinho, em cinco anos, 23. Dá uma média de cinco a seis filmes por ano. Eu sou um produtor bem sucedido, os meus filmes todos dão resultados porque eu tenho um esquema diferente de produzir. Nunca tenho um filme sozinho. Eu produzo o filme com o meu dinheiro e vendo 50% ao exibidor pelo custo da produção. Aí ele me paga a produção e 50% é dele. Já começo outro filme com esse dinheiro e já tenho o lançamento

garantido. O único filme que produzi sozinho foi *Convite ao prazer* do Khoury e que a EMBRAFILME me deu 3 milhões e meio de adicional e me adiantou 2 milhões por conta da renda. E felizmente deu certo. Deu muito dinheiro, tá perto de 100 milhões de faturamento. A EMBRAFILME para mim é a melhor distribuidora brasileira.

FC – Normalmente, quem distribui seus filmes?

GALANTE – A Empresa Sul ou a Paris Filmes. Qualquer distribuidora, desde que faça negócio comigo em 50%. Eu não tenho distribuidora, não tenho nada, eu só produzo. Eu sou um camarada que dou mais trabalho ao pessoal de cinema. E lanço muita gente nova.

FC – Dizem por aí que você paga pouco. É verdade?

GALANTE – Eu não pago pouco, pago dentro da verdade do cinema brasileiro. Se você vê a tabela do Sindicato, eu pago sempre 2 mil ou 3 mil a mais da tabela. Eu sou o único que tenho uma carta do Sindicato dos Atores dizendo que o único camarada que paga os impostos, que paga tudo direitinho chama-se A. P. Galante. Eu tenho a carta e está no boletim deles. Você vê: o meu escritório é vazio de pessoas que vêm receber. Porque acabou o filme, eu pago, e tenho caixa para pagar. Eu vendo 50% pra não ter amolação.

FC – Então, você tem uma boa equipe de produção . . .

GALANTE – Quatro pessoas na equipe. Eu pego duas de produção de cinema e duas pessoas da Escola de Comunicações. Eles estão querendo praticar. Então eu dou uma ajuda de custo. Isso é em todo filme eu tenho duas ou três pessoas aprendendo. Sempre tenho gente que vem aqui e pede. Não pago salário de profissional porque não é, mas dou todas as condições de um profissional. Pago os direitos, tudo direitinho.

FC – Existe alguma diferença entre os filmes que você gosta enquanto espectador e os que você produz?

GALANTE – Olha, eu fiz um filme que eu não gosto, *Filhos e amantes* do Francisco Ramalho. É um filme caro e não faz o meu gênero. O gênero dele é o tal de filme difícil. É um filme fechado, que não se comunica com a massa, entendeu? E nós não temos público pra esse tipo de filme aí. Eu acho que não temos. *Eles não usam black-tie,* tudo bem. Mas eu não acredito que o filme do Ramalho vai fazer sucesso de bilheteria, acredito que vou perder os 17 milhões.

FC – Nesse filme você gastou mais do que normalmente?

GALANTE – Exatamente. O normal é gastar 8 ou 9 milhões, nesse gastei 17, então você vê que não sei se vou recuperar. Pode ser. O filme do Khoury eu estava com medo mas recuperei. Porque cinema é loteria: você nunca sabe o que vai dar . . . Mas eu estou com medo do filme do Ramalho, que é uma produção muito bem feita, classe A. Eu produzi filme chamado pornochanchada mas também produzo fita classe A. Na minha vida faz falta, na vida de produtor, porque eu sou muito mal visto pela crítica, né?

FC – Então você dá importância à crítica . . .

GALANTE – Não. A crítica brasileira é amadorística, como o nosso cinema é amador. Se você perguntar pra um crítico o que é cinema, ele não sabe dier. Sabe porque leu um livro. Mas se for dentro de um local de filmagem, ele tá perdido. A não ser o cara que já fez três ou quatro filmes e é crítico. Aí tudo bem: conhece todo o problema da produção do filme.

FC – Como espectador, de que tipo de filmes você gosta?

GALANTE – O filme do meu gosto é o que dá dinheiro, a pornochanchada. Esse é o filme com que mantenho minha estrutura, compro equipamento, pago meu pessoal, porque eu não tenho dinheiro da EMBRAFILME.

FC – Então você gosta muito de pornochanchada . . .

GALANTE – Não, não gosto, eu necessito para sobreviver, porque é um filme barato. É claro que se eu pudesse colocar só um filme como o do Ramalho, do Khoury, esse tipo de filme *Bye Bye Brasil* . . . Eu faria esse tipo de filme se tivesse público pra esse tipo de filme. Mas eu não tenho esse público! O público que eu conheço é esse aí . . .

FC – Isso funcionaria mais ou menos como uma fórmula de sucesso?

GALANTE – Uma fórmula de sucesso: filme barato, apelo comercial que é o tal de mulher nua, né?, e os títulos.

FC – Então você se baseia muito nos títulos?

GALANTE – Primeiro eu vendo o título para o exibidor.

FC – Ah é ?!?!

GALANTE – Eu fiz um filme agora, que me deram o resumo de um filme pornográfico dos Estados Unidos, que se chama *Lilian, a suja.* É a história de uma mulher que tem relação sexual, acabou, ela mata o cara, entendeu? Pra não ficar defamada no bairro! Um resumo aí que eu peguei de um filme estrangeiro e copiei. Vendi pro exibidor por 5 milhões. O filme custou 4. O título americano também era o mesmo (risos). Como esse filme não vai entrar aqui, então eu . . .

FC – Não vai entrar porque é pornográfico?

GALANTE – É um filme pornográfico, mas eu fiz mais leve, com apelo erótico.

FC – Você não está a fim de fazer filmes pornográficos?

GALANTE – Eu fiz um. Chama-se *A prisão,* ainda não estreou, o Conselho (Superior de Censura) colocou pra sala restrita. Esse eu fiz no meu estúdio. Tem sexo explícito direto. Construí uma prisão e no mesmo cenário eu fiz dois filmes. Um mais leve, *As prostitutas do doutor Alberto,* que o Alfredinho Sternheim dirige. E fiz *A prisão,* que é um filme violento, dirigido pelo Osvaldo de Oliveira. Com a Maria Stella Splendore, Serafim Gonzales e a Meiry Vieira . . .

FC – Normalmente, quanto tempo você gasta em filmagem?

GALANTE – Um filme como *A filha de Calígula* (não sei se você viu, é uma porcaria!) eu fiz em 15 dias. Com 20 dias saiu a primeira cópia. Em 30 dias, lançamento nacional. Esse filme custou 5 milhões e já faturou 60! Fiz com a Empresa Sul. Só no Norte ele fez 15 milhões de faturamento numa semana, uma loucura. Minha base de orçamento é 7 milhões de cruzeiros, porque tenho uma equipe muito grande.

FC – E a renda média?

GALANTE – A média: todos os meus filmes vão num padrão assim de renda de 60 a 70 milhões. Não rende 70 pra mim, você sabe disso. O produtor recebe entre 16 e 20%. Eu tenho sócio, quer dizer, ganho 10%, ganho 7 milhões. Dizem de 25 a 26%, mas não recebe, porque o produtor é roubado, não existe meio a meio.

FC – Mas existia.

GALANTE – É 50%, mas você tira a distribuição, publicidade fora do borderô, que disso ninguém escapa, nem o produtor pequeno nem a EMBRAFILME, há o borderô por fora, sempre. Esse é a comilança, é o negócio fora de imposto, para o exibidor. O produtor trabalha para o exibidor e o distribuidor. Eu nunca tive problema com exibidor em função disso, porque entro num acordo e vendo 50% para eles como falei antes. Então, pra mim, tudo que vem é lucro. Apuro com cada filme 5 a 6 milhões líquido. Se eu faço cinco filmes, são 25 milhões por ano.

FC – Mas você não gasta 7 milhões *exatamente.* Os filmes são orçados em 7 milhões . . .

GALANTE – São orçados em 7 ou 8 milhões. Mas eu gasto 4 ou 4 e meio, entendeu? Eu vendo 50%. . .

FC – Qual o seu filme de renda mais alta?

GALANTE – *Convite ao prazer,* com 100 milhões. E o de renda mais baixa de chama *Terapia do sexo,* uma fita científica dirigida pelo Ody Fraga. É um documentário feito em 12 dias. Mas se pagou. Tinha o doutor Gaiarsa falando 15 minutos narrando o filme. Isso não leva público. Eu queria fazer um negócio diferente, mas não deu certo.

FC – Que filme deu mais trabalho em termos de produção?

GALANTE – *Filhos e amantes, A guerra dos pelados* e *Convite ao prazer.* Tive problemas com atores devido a televisão, problema de diretor com aquelas frescuras dizendo que é gênio. E são todos primários. Os diretores brasileiros são todos primários. Faz um plano por dia, "hoje eu não posso trabalhar, tô com a cuca quente" . . . Pra dizer que é gênio . . . Nós não temos ainda uma estrutura para agüentar um filme fazendo um plano por dia . . .

FC – Esses filmes de produção mais difícil, costumam demorar quanto tempo de filmagem?

GALANTE – 50 ou 60 dias. O do Ramalho demorou 58, tudo rodado em Itatiaia.

FC – Como você escolhe o argumento para um filme?

Embora pareçam do mesmo filme, estas fotos são de cinco diferentes produções Galante do gênero "prisão feminina". A saber: **Pensionato das vigaristas** – *1977 de Osvaldo de Oliveira,* **Internato de meninas virgens** – *1977 de Osvaldo de Oliveira,* **Escola penal de jovens violentadas** – *1977 de Antonio Meliande (entre outras, Zélia Martins e Sueli Aoki),* **Reformatório das depravadas** – *1978 de Ody Fraga (Lola Brah e Sueli Aoki),* **As prostitutas do doutor Alberto** – *1982 de Alfredo Sternheim.*

GALANTE – Esse tipo de filme sem compromisso, eu é que bolo as histórias, certo? *Os garotos virgens de Ipanema, Internato de meninas virgens,* o próprio *Lilian, a suja, A prisão.* Faço um resumo e dou para o diretor desenvolver e aprovo depois, depois que estiver mais ou menos como eu quero. Interfiro no roteiro de todos eles. Do Khoury, a mesma coisa. *O Prisioneiro do sexo* eu tive a primeira briga com ele, que veio aqui com 36 seqüências e eu não aceitei, fica muito lento, muito fechado, entendeu? Eu falei: "se você escrever 80 seqüências dentro deste argumento eu topo a parada. Senão, não". Acho que num filme tem de acontecer alguma coisa. Filme nacional já é ruim em si, nos diálogos, acho que falta alguma ligação, sei lá o que, o público não aceita ainda. Então, se você desenvolver bem o roteiro, 80 a 90 seqüências com de 10 a 15 planos cada uma, você consegue, não digo um bom filme, mas um filme ao menos movimentado. O sucesso meu está em fazer, por baixo, 1.200, 1.300, 1.500 planos por filme. O Khoury pra mim ainda é o melhor diretor, é um camarada respeitado. Sabe o que quer e conhece todos os problemas técnicos do cinema.

FC – Um pouco antes, você falou de um filme americano que você copiou o argumento, *Lilian, a suja.* E o *Último tango em Paris, Emmanuelle,* você fez quantos?

GALANTE – Fiz um só, *A filha de Emmanuelle* . . .

FC – Você acha possível prever o gosto do público?

GALANTE – Ninguém consegue prever.

FC – *Paraíso proibido* parece que não está dando muito . . .

GALANTE – Não deu resultado, a crítica apoiou muito, e quando a crítica apoia, o filme não dá resultado. . . (risos) É um filme bonito: eu gosto de ver, mas não gosto de fazer esse filme. . . Falta alguma coisa nesse filme que o público não sentiu. Eu tive sorte com o Reichenbach no primeiro filme, *A ilha dos prazeres proibidos,* foi impressionante o público que deu. Meu filho quiz produzir *O império do desejo,* que não deu certo também. Agora, quem é que sabe a fórmula? Será que se eu colocasse a mão daria certo? Não sei.

FC – Não estaria havendo desgaste desta fórmula, apelo erótico, etc.?

GALANTE – Desgaste, não. Enquanto tiver pessoas completando 18 anos, todos vão ver filmes de 18 anos. Eu acho que não é esse o problema. É que falta alguma mensagem, alguma coisa para massa. Inclusive, *Paraíso proibido* é um filme de classe A e a classe A não foi ver.

FC – E por que lançaram no cine Marabá?

GALANTE – Porque os exibidores estão com o mandado de segurança contra a EMBRAFILME nos cinemas na avenida Paulista, onde não querem exibir filmes brasileiros, então só lançam esses filmes no centro da cidade.

FC – Você acha então que o filão erótico continua sendo a mola do cinema brasileiro. . .

GALANTE – Não, o cinema erótico acabou depois do lançamento do *Império dos sentidos.* Foi a maior traição do Ministério da Justiça liberar esse filme pra acabar com o cinema brasileiro. E acabou. Porque tudo que tem lá nós não podemos colocar nos filmes nacionais, porque a censura veta. Por que eles têm essa prioridade maior? Eu tive um filme agora, *As prostitutas do doutor Alberto,* que teve dez cortes.

FC – Você acha que as salas especiais representam uma solução?

GALANTE – Não, é um buraco para o cinema nacional. Pelo seguinte: se você tem *Paraíso proibido* num cinema comum e *Garganta profunda* numa sala especial, o público classe C, que quer ver mesmo é sacanagem, vai ver nas salas restritas.

FC – Não seria uma solução produzir filmes pornográficos brasileiros?

GALANTE – Não. Uma produção como *A prisão* custou 7 milhões, vai exibir em 10 salas, se exibir. Será que elas fazem 30 para pagar? Não vai dar pra retornar. Aí não dá pra competir com o produto estrangeiro . . . O primeiro filme pornográfico brasileiro lançado foi *O bordel,* que foi interditado pelo Ministro da Justiça. Faturou muito bem, é meu. Foi lançado antes do *Vanessa,* foi o primeiro filme pornográfico liberado pelo Conselho. A Censura ainda não sabe o que pornografia, não tem um critério certo. Quem fizer filme com sexo explícito vai se danar, assim como quem tiver um filme comum em cartaz quando abrirem as salas restritas.

FC – Você não acha isso inevitável, na medida em que a pornochanchada promete mais sacanagem do que realmente apresenta?

GALANTE – É exatamente isso. Não podemos colocar um sexo mais violento, que a Censura corta. Então a gente vai na base do título. É o único jeito: enganar o povo. Não tenho condições de produzir nem o primeiro rolo do filme *Calígula.* Só naquela piscina do começo já foi a pique a produção brasileira. Os caras gastaram naquela época 25 milhões de dólares no filme!

FC – Você acha que a Censura ainda tem muita responsabilidade na crise do cinema nacional?

Jonas Bloch, Vanessa. **Paraíso proibido** *– 1981 de Carlos Reichenbach. Segundo Galante, não deu dinheiro porque a crítica gostou.*

GALANTE – Se você tem uma amizade lá dentro, é um critério. Se não tem, tem outro critério. Eu não acredito em suborno porque estou trabalhando há quinze anos e nunca vi ninguém subornar a Censura. Agora, que não existe critério, não existe.

FC – Você acha que o cinema estrangeiro tem um relacionamento privilegiado com o exibidor?

GALANTE – Não, não tem. Exibidor é um camarada que vê só comércio, seja filme nacional ou estrangeiro. Hoje, o filme nacional é melhor que o estrangeiro em bilheteria. *Paraíso proibido* foi um fracasso, fez 1 milhão e 300 mil em uma semana no Marabá. O filme estrangeiro hoje está fazendo 900 mil. Mas o filme estrangeiro entra 30 ou 40% e o nacional a 50%. Em compensação, o exibidor, vendo mais bilheteria no cinema nacional, começa a ser produtor também. Eu, se quizesse produzir dez filmes por ano, eu produziria. Os exibidores todos me propõem sociedade. Mas, se for um pouquinho mais caro (como *Filhos e amantes*) eles pulam fora.

FC – Mas existe um outro tipo de público . . .

GALANTE – Existe o público A, que não vai em pornochanchada. Foram ver *Mulher objeto* porque é uma boa produção. Foram ver *Convite ao prazer,* o *Black-tie.* Já essa *Engraçadinha,* ninguém foi ver.

FC – Além da sua aposentadoria, quais seus planos para o futuro?

GALANTE – Estou com vontade de fazer um filme por ano, e olhe lá . . . Um filme de cinco histórias, na base da comédia. E descansar. Estou com vontade de entrar em teatro, produzir umas quatro peças de teatro. Duas em São Paulo e duas no Rio. O pouco que vou ter esse ano, vou investir em teatro.

entrevista a João Silvério Trevisan

JAIRO FERREIRA

O IMAGINÁRIO DA BOCA

PEQUENAS OMISSÕES DE UMA OBRA FUNDAMENTAL

"O estudo *O Imaginário da Boca* vem reconhecê-la não como uma entidade, nem como uma organização fechada e definida por regras determinadas. Verifica que os filmes produzidos na Boca não configuram um conjunto homogêneo e que o trabalho ali realizado não é conscientemente controlado. Refuta ainda a possibilidade de explicar o cinema da Boca simplesmente pelas relações econômicas que o presidem. Nisto reside a contribuição deste texto que, numa aproximação aos trabalhadores de cinema, busca esclarecer a relação que estabelecem com aquilo que fazem".

Esse trecho de uma nota explicativa que precede a apresentação da brochura *O Imaginário da Boca* (publicação da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 73 páginas), com pesquisa e texto do estudioso e curta-metragista Inimá Ferreira Simões, já dá o tom algo reticente ou equívoco que impregnará seus quatro capítulos. Seria uma tarefa louvável, embora árdua, evidenciar que "os filmes produzidos na Boca não configuram um conjunto homogêneo", mas logo no primeiro capítulo, *O cinema na rua do Triunfo,* a Boca é vista como se fosse uma invenção de jovens cineastas que, no máximo, marcaram a sua época de ouro (1967/1971): Rogério Sganzerla (*O Bandido da Luz Vermelha*/68 é inclusive ambientado no "bairro mais perigoso de São Paulo", a Boca), João Callegaro (*O Pornógrafo*/70 tem a maioria de suas seqüências filmadas no ainda hoje escritório de Antônio Polo Galante, "o Midas da Boca"), Carlos Reichenbach e Antônio Lima (*Audácia!, A fúria do desejo*/69), Júlio Calasso Jr. (*O longo caminho da morte*/71), João Batista de Andrade (*Gamal, o delírio do sexo*/69 também tem cenas filmadas na rua do Triunfo), José Agripino de Paula (*Hitler no Terceiro Mundo* /70), Carlos Alberto Ebert (*República da traição*/69), João Silvério Trevisan (*Orgia* ou *O homem que deu cria*/70), Ozualdo Candeias (*A margem*/67, *Meu nome é Tonho*/69), para lembrar apenas os mais conhecidos. O autor cita, inclusive os críticos-cineastas Antônio Lima (batizado pelo historiador Alex Vianny como "A Voz da Boca") e eu, que, entre 1965 e 1972, dispunha de um espaço livre no jornal da colônia japonêsa, *São Paulo Shimbun,* "onde escrevia à vontade num livre exercício de criação", tendo feito semanalmente a crônica completa daquela movimentação, algo mais para atopia do que para a utopia, conforme tenho enfatizado.

Façamos justiça, porém, às boas intenções do autor que, sem preocupações de ordem histórico-linear, escreve a seguir: "É preciso ressaltar que antes da chegada desses jovens já se produzia muito na Boca". Evoca então a produtora Cinedistri, adquirindo prestígio em 1957 a partir do sucesso de crítica obtido com *Absolutamente certo* "e a consagração definitiva cinco anos mais tarde, quando a mesma dupla Massaini-Anselmo Duarte realiza *O Pagador de promessas,* Palma de Ouro no Festival de Cannes em 1962". Se a pesquisa é correta, a sua estruturação deixa a desejar: o que interessaria captar termina sendo omitido, voluntariamente ou não, ou seja, o fato de que a Boca não tem origens tão obscuras, ao contrário, trata-se de uma infraestrutura de produção criada a partir das primeiras décadas do século, quando as primeiras distribuidoras norte-americanas ali se estabeleceram em função da proximidade com os trens da Estação da Luz. Tal informação complementar ajudaria muito na compreensão do que vem a ser esse *Imaginário da Boca,* composto basicamente do *mood* de pornochanchadas ali realizadas entre 1978 e 1980.

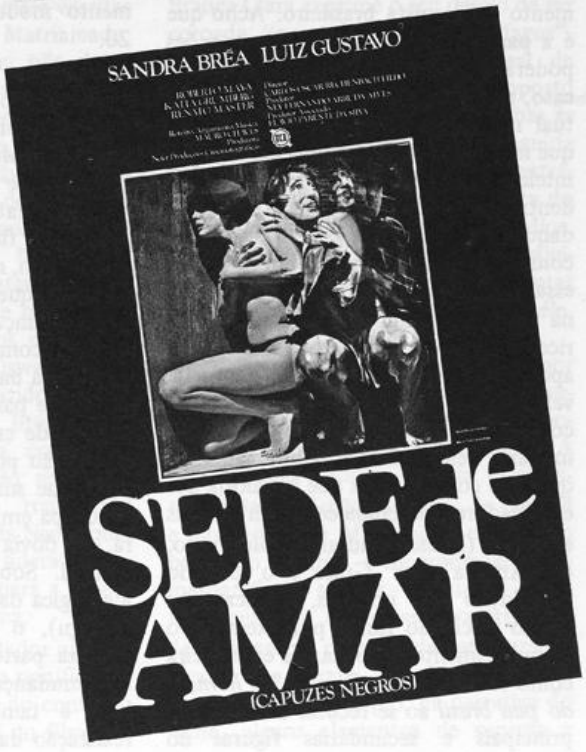
Complementações à parte, na falta de uma introdução distanciada, o leitor está diante de um livro desmontável – e nisso até dispersivo – que lhe dá a liberdade de recompor o panorama à sua própria maneira. Assim, num outro trecho o autor cita novo depoimento precioso – entre os mais de 20 que lhe serviram de base – em que o filme *As libertinas*/67, de Carlos Reichenbach, Antônio Lima e João Callegaro, é situado como deflagrador do movimento erótico, "pelo menos na sua versão paulista". Mas a cada acerto parece corresponder uma omissão: Pedro Carlos Rovai é citado a partir de *A viúva virgem*/72, quando ele próprio tinha tentado lançar o gênero, adaptado das comédias eróticas italianas em voga, com um filme que não chegou a ser sucesso, *Adultério à brasileira*/67. Notamos claramente então que a preocupação maior do autor é com os fatos pitorescos, desses que "fazem história", como é o caso do memorável coquetel de pinga oferecido por Ozualdo Candeias no lançamento de *Meu nome é Tonho*/69, evento seguido de novas euforias dignas de lembrança – a criação do Prêmio Ferradura de ouro, prata e bronze, destinado a premiar os piores filmes do ano (em 1970, respectivamente *As gatinhas, Uma pistola para D'Jeca* e *Audácia!*) e uma nova cachaçada de Candeias por ocasião do prêmio Air France que recebeu por *A herança*/70, com matérias de página a cargo de Leon Cakoff no *Diário da Noite,* e o silêncio absoluto da imprensa restante, com a exceção do *São Paulo Shimbun,* claro.

A parte final desse primeiro capítulo ilustra bem o que foi o fim de um sonho e o vôo rasante da cultura, isto é, o advento da pornochanchada como "cinema padrão". Abre-se então o segundo capítulo, *A Boca hoje,* com uma boa epígrafe de Oswaldo Massaini: "Não adianta eu fabricar mocassins se o público quer calçar Vulcabrás. Então, eu não faço nem um nem outro!". Agora o autor mostra-se mais seguro, investigando o que há por trás, no meio e na frente de sub-produtos que passaram a ter importância cultural, tal a aceitação que têm junto às platéias de massa (*O segredo das massagistas,* produção de Cassiano Esteves, dirigida por Antônio B. Thomé, *Pesadelo sexual de um virgem,* de Roberto Mauro, e outras no nível). Segue-se uma entrevista muito à vontade com, o desde então, maior produtor do gênero, Antônio Polo Galante ("A minha origem foi triste e humilde" – não poderia ser melhor). Penetra-se nas produtoras de Tony Vieira, que Inimá trata com o carinho de um dedicado fã de Guy Madison, Jean Garrett – que diz frases "antológicas" sobre William Reich e a masturbação –, o fenômeno Davi Cardoso-Ody Fraga. Só falta Walter Hugo Khouri, interessante caso de "coincidência de interesses": muito mais que aqueles cineastas talentosos de 1967/1971, ele faz filmes que um Galante, por exemplo, encomendaria a alguém, caso de *Prisioneiro do sexo*/80. E, no momento, o único diretor a "fazer a cabeça" dos produtores é Ody Fraga. No mais, são os produtores (Cassiano Esteves, Miguel Augusto Sobrado Pereira ou mesmo Cláudio Cunha) que encomendam roteiros e escolhem diretores (razão pela qual, num depoimento, a produtora de A. P. Galante é chamada de "RKO brasileira", inclusive vez ou outra dando chance a um "Orson Welles", caso de Carlos Reichenbach).

Chegamos perplexos ao capítulo *A Boca fala.* Houve uma vez uma revista, *Cinema em Close-Up* (1975/1976), que Paulo Emílio Salles Gomes recomendava aos seus alunos na ECA/USP. Escreviam, entre outros, alguns nomes que hoje dirigem 3 ou 4 filmes por ano: Waldyr Kopesky, Rajá de Aragão, Luiz Gonzaga dos Santos, Luis Castellini. Seria o debate dos incultos, mas o autor não tem preconceito algum, e tenta entender o mecanismo que leva uma atriz a dizer que não tira a roupa a não ser que a "história assim exija" e, na semana próxima, aparecer numa série de fotos nas "populares" revistas de nus. Aprofunda-se, mesmo, no caso da bem sucedida Zilda Mayo, dedicando-lhe duas páginas que não sabemos se é para rir ou chorar. O fato é que tudo isso dá muito o que pensar, senão vejamos trecho de um depoimento de Jean Garrett: "Eu acho que a pornochanchada é, em primeiro lugar, um elemento de contestação à sociedade de consumo". Desculpem a sensibilidade cinematográfica de Garrett, mas qualquer outro lhes dirá que a pornochanchada não é contestação nem aqui nem em Singapura . . .

Por fim, um capítulo de conclusões onde o autor se debruça sobre fenômenos mais recentes, sempre destacando em muitas fotos o interesse das massas pelo material publicitário exposto nas portas das salas.

As conclusões de Inimá não são muito pessoais, já que desde o início a sua proposta é mais a pesquisa e a reportagem do que a crítica ou o histórico. Nascem da boca de seus entrevistados. E notamos que os diretores desses filmes tão bem aceitos pela massa e evitados pelos elitistas não deixam de ter um início de consciência: "O produtor diz que o que dá dinheiro é mulher nua. Aí você assiste a uma fita do Sam Peckimpah, *Comboio,* com 85 caminhões desfilando estrada à frente e você me diz – o sujeito quer ver mulher nua ou quer ver caminhão? O público quer ver uma boa fita e não simplesmente mulher nua" (Rajá de Aragão). Digamos que seja por aí o início de uma necessária superação dessa fase pouco interessante do cinema brasileiro, osso tão duro de roer criticamente que sobre ela só dispomos desse livro fundamental, apesar de algumas omissões: *O Imaginário da Boca.*



5 CRÍTICAS

O HOMEM DO PAU BRASIL
CINEMA INOCENTE
A OPÇÃO
EROS, DEUS DO AMOR
CABARÉ MINEIRO

BIBICOS E TATARONAS VERSUS PAU BRASIL

As primeiras questões que levanto ao assistir a este segundo encontro entre Joaquim Pedro de Andrade e o Modernismo de 22 (o primeiro foi em 1968, com Mário de Andrade em *Macunaíma*) estão ligadas à procura de um relacionamento entre os dois textos, ou seja, o oswaldiano e o do filme. Para quem "fala" *O homem do pau brasil*? O que este filme pressupõe de conhecimento do público que o assiste? Difícil não colocar meu conhecimento particular do Modernismo em geral, e do autor que inspirou o filme, no próprio processo de leitura crítica desta obra. Mas, provavelmente, esse não será o caso da maioria do público ao qual este filme se destina. Assim, *O homem do pau brasil* fala também, e principalmente, a quem não possui referência alguma sobre o autor em questão, nem sobre o movimento modernista brasileiro. Acho que é a partir daí que algumas observações poderão inicialmente ser feitas. No meu caso, e talvez no de um público intelectual mais restrito, a primeira sensação que me causou, foi a de uma curiosidade intelectual imediata na identificação, dentro do filme, dos participantes daquele movimento. E a primeira constatação é a da negação em satisfazer essa curiosidade, que, tradicionalmente na maioria dos filmes de caráter histórico-biográfico (que este também é), não apenas coloca a platéia numa confortável posição de mero reconhecimento como também faz com que uma pequena parte dela se sinta superior, sabedora que é de coisas e fatos que a maioria dos espectadores desconhece. Com poucas exceções (Blaise Cendrars, Paulo Prado, o "Aranha sem Graça", o próprio Oswald) o que importa, ou acrescenta, no início do filme, por exemplo, o reconhecimento da bailarina estrangeira como sendo Isadora Duncan? *O homem do pau brasil* ao se recusar a nomear as principais e secundárias figuras do movimento modernista, subverteu assim, essa minha expectativa. Por outro lado, há elementos suficientes para se recompor uma parte da trajetória biográfica de Oswald, através da ficção da obra do autor e de momentos precisos da sua vida, como as constantes viagens à Europa. É desta forma que o filme integra espetacularmente (no sentido narrativo e em relação à sua própria produção material, cenografia, vestuário, cor, etc.) o homem, artista Oswald de Andrade e sua ficção, apagando essa diferença numa instigante confrontação entre uma e outra. No filme, ora é a biografia que gera a ficção, ora é o processo inverso que se estabelece como princípio narrativo. E é também, na constituição desse eixo, que abre-se um espaço inevitável para a interpretação do momento e do movimento modernista no Brasil dos anos 20.

Se o filme não se interessa particularmente em nomear as principais figuras do Modernismo que transitavam ao redor de Oswald, o seu desenvolvimento narrativo, entretanto, percorre a cronologia ficcional-biográfica do autor em questão, marcada pelo encontro com mulheres que definem as mudanças que fazem avançar o filme. Da revelação e fascínio com a arte européia no encontro com a bailarina estrangeira (que cita Nietzsche para o deleite de Oswald), nos tempos de crítico da *Gazeta Popular*, e da paixão por Dorotéia, o personagem prossegue sua trajetória entre o Brasil e a Europa em companhia de Branca Clara, a óbvia referência a Tarsila do Amaral. Sob o impacto da influência ideológica da Rosa Lituana (a referência a Pagu), o filme caminha para uma terceira parte, final. Da mesma forma, tais mudanças acompanham, em paralelo, e também cronologicamente, a realização da Semana de Arte Moderna com a leitura no Teatro Municipal de São Paulo de uma colagem de textos que inclui até trechos do Manifesto Pau Brasil, na realidade publicado em 1926. A próxima etapa é a explosão do Manifesto Antropófago e a mudança ideológica e opão política para a extrema esquerda, iniciando uma fase de militância política que culmina, na parte final do filme, com o retorno à Antropofagia. Aí, o Marxismo é então submetido a uma deglutição antropofágica sob o clima carnavalesco de referências às peças *O homem e o cavalo*, *A morta* e *O rei da vela*.

O HOMEM DO PAU BRASIL
direção e roteiro
Joaquim Pedro de Andrade
fotografia
Kimihito Kato
cenografia
Hélio Eichbauer, Adão Pinheiro
montagem
Marco Antonio Cury
elenco
Itala Nandi
Flávio Galvão
Dina Sfat
Regina Duarte
Cristina Aché
Juliana Carneiro da Cunha
Grande Otelo
Dora Pellegrino

35mm, Cor
1981

O que, em princípio pode parecer uma narrativa fragmentada e "sem lógica" para alguns espectadores, na verdade possui um nível de organização interna bastante contínuo e até cronológico, com referência aos principais fatos e momentos que marcaram a trajetória criativa de Oswald. Entretanto, essa cronologia não é explicitada de forma tradicional, pois não interessa ao projeto do filme. Ela é sim absorvida, ou melhor, deglutida na forma total do filme de maneira a servir como um contraponto para a ficção oswaldiana no desenvolvimento do roteiro, ou seja, da ficção de Joaquim Pedro de Andrade. Assim, só mesmo os espectadores mais familiarizados com um conhecimento particular de Oswald poderão perceber melhor o jogo que se estabelece entre ficção e biografia, proposto pelo filme. A forma mais evidente em que isso aparece, diz respeito ao próprio problema da representação da imagem de Oswald elaborada a partir de uma duplicidade de "personagens" masculino e feminino, escolhida pelo diretor. Duplicidade que não se manifesta de forma propositadamente clara dentro dos contornos tradicionalmente estabelecidos e impostos pela cultura, e por isso mesmo, aceitos pela maioria dos espectadores, para os papéis sexuais de homem e mulher. Tomada desde o início como ponto de partida na caracterização do personagem Oswald de Andrade, essa divisão será constantemente submetida a inversões no decorrer da narrativa: ora é Oswald-Ítala Nandi que, durante um jogo de bilhar confessa a "idéia idiota de enrabar o Martins Fontes" e que, "ficou de pau duro" ao ver Dorotéia, ora é o Oswald-Flávio Galvão quem também se refere, para o mesmo amigo da seqüência anterior, a um garotão vizinho novo, como "um verdadeiro Adonis". Em ambas as seqüências cada um dos Oswalds aparece isoladamente sem o *outro*. (1) Tal estratégia causa por sua vez também, um duplo efeito de estranhamento e de comicidade, ambos em constante tensão no desenvolvimento da narrativa. O estranhamento vai percorrer todo o filme, mesmo quando se aceita, afinal, os dois como a representação de um só. Esse estranhamento só é superado pela comicidade do absurdo em seqüências onde, de novo, o "pau duro" volta a ser o objeto principal da discussão, como na seqüência da estação de trem, no diálogo mantido entre Dorotéia e Oswald-Ítala Nandi, ela de volta a São Paulo, após uma tentativa frustrada de conseguir sucesso na carreira cinematográfica no Rio de Janeiro. (2) Mais uma vez, para o espectador familiarizado com a obra de Oswald, a duplicidade do personagem torna-se bem mais esclarecedora se associada com as últimas teses escritas por Oswald com relação ao Matriarcado. E a última parte do filme, não deixa dúvidas quanto à superação desse aparente conflito de personalidade: identificado o Marxismo e os projetos socialistas do Oswald-Flávio Galvão como mais uma afirmação do Patriarcalismo, sob os olhares desconfiados de Oswald-Itala e da Rosa Lituana, o retorno à Antropofagia é instaurado através da revolução caraíba e os homens são devidamente enterrados na areia e perseguidos no barco. Oswald-Flávio Galvão é igualmente deglutido, porém seu "pau duro" agora literalmente expresso dentro de uma concepção freudiana como o símbolo natural e primitivo do poder, é transferido finalmente para Oswald-Ítala Nandi que, de posse dessa nova força, lidera a revolução, abrindo o caminho para a utopia do matriarcado de Pindorama.

Talvez para o espectador não tão informado sobre o papel e a significação da obra de Oswald dentro do contexto modernista o que sobressai do filme é o *humor*, a forma mais evidente com a qual a narrativa se articula, através da diluição do texto oswaldiano na biografia, compondo esse terceiro texto ficcional que é o do filme mesmo. E é a partir de *Macunaíma* que Joaquim Pedro melhor encontrou seu estilo autoral, nos dois filmes seguintes, *Guerra conjugal* e *Vereda tropical*, e agora reiterado no *Pau brasil*. Todos estes filmes podem ser caracterizados como portadores de um humor muito especial, que combina elementos de ironia, sarcasmo, deboche, o travesti, o burlesco, o carnavalesco, a paródia, enfim, não excluindo o referencial tomado de empréstimo à chanchada, incorporada, desde *Macunaíma*, como um dado essencial e próprio de nossa cultura cinematográfica. (3) No *Pau brasil* lá está Grande Otelo de novo, numa rápida e brilhante aparição como um príncipe africano chamado Fillet, falando em francês no atelier parisiense de Branca Clara. Desta vez, porém, mais do que uma referência à chanchada, Otelo representa uma figura que evoca o encontro do Modernismo com a presença africana em Paris e, a conseqüente descoberta para o gosto da intelectualidade européia de então – incluindo-se Tarsila do Amaral – das fontes emotivas e do primitivismo que povoariam, no caso de Tarsila, algumas de suas telas mais famosas como *A negra*, de 1923, ou o *Abaporu*, de 1929. Segundo Raul Bopp, foram exatamente os esboços para esta tela, que teriam acendido a chispa do Manifesto Antropofágico, publicado um ano antes. No filme, fica claro que, enquanto Branca Clara pinta essa tela, Oswald-Ítala Nandi escreve. Na seqüência da volta ao Brasil, o Manifesto explode durante um jantar em que Branca Clara exprime o seu desejo de ser coroada "a rainha dos antropófagos". Nesta mesma seqüência, o ideal de renovação do Modernismo proposto primeiro pela mistura total de ambas as culturas nativa e erudita e em seguida pelo devoramento de uma pela outra, encontra eco na miscigenação étnica do povo brasileiro, representado por índios, brancos e negros que dançam desajeitadamente no palco do salão de jantar do navio, onde Oswald proclama o célebre *Tupi or not tupi*.

O que mais caracteriza o humor do *Pau brasil* é o fato de que ele é organicamente indissolúvel dessa superposição de textos criada por Joaquim. A conseqüência produzida pela intertextualidade da ficção/biografia de Oswald e do momento Modernista tem como princípio criativo, a incorporação cinematográfica, através de uma outra representação, de certas características de linguagem, ou seja, da estruturação mesma do texto oswaldiano. Estão presentes, por exemplo, na narrativa do filme, alguns elementos de supresa e

invenção de formas que acentuam o lado cômico da própria encenação. Durante o jantar no navio onde acontece o Manifesto Antropófago, o rompimento com a aristocracia se dá através do choque: servem-se rãs fritas à fina senhora e, ao se retirar a bandeja, lá está, por sobre a mesa, uma rã viva, causando o susto e o escândalo e acabando com a elegância do jantar. Mas é, entretanto, na própria linguagem de Oswald que Joaquim encontra os elementos que mais contribuem para deslanchar a comicidade, acentuando, principalmente o contraste entre o linguajar usado e o contexto. Em momentos diversos e particulares durante a narrativa, a língua portuguêsa parece desafiar constantemente a representação, a elegância dos movimentos de câmera, o luxo dos figurinos, a cenografia, a iluminação. A elegância cosmética de Branca Clara, realçada pela combinação dos movimentos da atriz, sua postura, e pelo figurino especialmente criado, encontra eco nos sofisticados movimentos de câmera, em momentos variados da narrativa. No início do filme, a câmera persegue a corrida de Oswald e da bailarina estrangeira num movimento de grua em diagonal ascendente pela lateral da escadaria do Teatro Municipal, que continua, em corte, ao entrar no camarim. Num outro movimento exatamente oposto ao do início, a câmera, também em grua, desce lentamente em diagonal para a direita, encontrando os rostos de Oswald e Branca Clara em primeiro plano, dançando no salão do navio. Todo este cuidado, luxo e elegância, são em seguida literalmente desmontados pela irreverência desrespeitosa da linguagem oswaldiana. Pronunciam-se declarações como "ele lambeu minha tatarona, me fez pegar em sua lança perfume". ou exclamações tais como "que coceira no bibico!". Branca Clara, com toda a sua classe, ao final de um outro jantar, exclama polidamente que "só quero lavar as mãos e mijar . . . tenho medo que me dê gases!" Tais expressões acabam por acentuar o choque entre a sofisticação tomada como proposta estética do filme, e a vulgaridade da língua produzindo um efeito cômico de sarcasmo e deboche, que revelam, primeiro por parte de Oswald, e, em seguida reiterado por Joaquim Pedro, a recusa dos valores burgueses do bom gosto pertencente às camadas ilustradas a que todos eles, e talvez a maioria dos espectadores deste filme, pertencem. Talvez possamos encontrar aí uma explicação para a tensão constante que se estabelece entre o luxo e o deboche a elegância e a vulgaridade presentes no próprio processo de construção deste filme.

O que mais me fascina, entretanto, e que mais me interessa agora apontar, numa busca de conhecimento do significado de Oswald e do filme em particular para o cinema e a cultura brasileira contemporâneos, é o fato de que, no trabalho de leitura e adaptação do texto oswaldiano para um possível equivalente cinematográfico, o que acabou resultando como o dado mais evidente, pelo menos para mim, é que a preocupação representacional de Joaquim Pedro terminou por chamar atenção não apenas para a realidade da linguagem oswaldiana, como também, e principalmente, para a do próprio código cinematográfico. É dessa maneira que se abre uma brecha para que os componentes desse código específico, o resultante da combinação de elementos como o enquadramento, a iluminação, o vestuário, a cenografia, a interpretação, etc. resultem numa espécie de paródia, ou seja, numa crítica da própria linguagem utilizada. A impressão de alguma coisa bastante cara e luxuosa, é desmontada, por exemplo, na representação de Paris, sugerida apenas por um pedaço da parte superior de uma torre transmissora de São Paulo (a mesma que aparece logo no início de *O bandido da luz vermelha*?), por onde passa por trás, o "14-Bis", evocação cinematográfica dos "trepidentes anos 20". Entretanto, é mais uma vez a imagem do navio – presença constante não apenas na vida de Oswald, pela ligação que representava entre o Brasil e a Europa, como também em sua obra – a que melhor revela o meu argumento. Há todo um empenho na construção da cenografia do navio, mais precisamente no salão de jantar *art-déco* e no camarote da Branca Clara, que propositadamente enfatiza o aspecto artificial da construção através da iluminação teatral, e da pintura do mar que balança ao fundo das escotilhas. Quando se trata de mostrar o exterior desse mesmo navio, porém, o que se vê é um pequeno pedaço, onde o comandante (Othon Bastos) conversa com Branca Clara, que visivelmente pertence a uma embarcação menor. Ou então mostra-se apenas o mar, num plano geral da água brilhando sob o luar. Na trilha sonora, os ruídos "naturais" do mar são substituídos por uma voz, que não se sabe de onde vem, fazendo ". . .tchuá . . . tchuá. . .".

É a partir destas soluções criativas que o humor e a paródia se estabelecem como o principal dado narrativo do filme, a forma essencial que, na interação entre o texto de Oswald e a leitura proposta por Joaquim Pedro, não esconde o processo que o constitui como representação.

João Luis Vieira

NOTAS

(1) A duplicidade de um mesmo personagem vivido por diferentes atores, já apareceu na própria obra de Joaquim Pedro, em *Macunaíma,* que foi interpretado, na primeira parte do filme por Grande Otelo e, em seguida por Paulo José, que, por sua vez, parece mudar constantemente de tipo e de cor de cabelo no decorrer do filme. Há também, neste mesmo filme, o inverso, ou seja, o mesmo ator interpretando dois personagens, o caso, mais uma vez de Paulo José que, no início do filme é a *mãe* de Macunaíma. Mais recentemente, Luis Buñuel, em *Este obscuro objeto do desejo,* de 1977, também utiliza idêntico recurso narrativo como a melhor forma de representar a confusão e a frustração em definir o objeto da obsessão do personagem Mathieu (Fernando Rey), que é a dançarina espanhola de 18 anos, interpretada pelas atrizes Carole Bouquet e Angela Molina.

(2) O filme que causa a celeuma do "pau duro" do ator sob o contato do beijo com Dorotéia, *Amor e patriotismo,* é uma referência direta à década imediatamente anterior onde predominavam, no filme brasileiro, os temas históricos e patriotas, e a "indiada", como as muitas versões de *O Guarani, Iracema, Ubirajara,* etc. Inclusive, no contexto irônico de Oswald, o filme estrelado por Dorotéia, pode ser também uma referência direta ao filme *Pátria brasileira,* de 1917, dirigido, numa das cenas patrióticas, por Olavo Bilac.

(3) Em *Macunaíma,* à parte o clima delirantemente mágico de sua narrativa, a chanchada aparecia mais visivelmente na figura principal de Grande Otelo. Basta lembrar o famoso beijo de Otelo em Sofará, logo no início do filme, marca registrada de interpretação do ator, desde os tempos de *It's All True,* de Orson Welles. Há também, em *Macunaíma,* homenagens especiais em forma de rápidas aparições, a Zezé Macedo e a Wilza Carla.

CINEMA INOCENTE
direção e roteiro
Júlio Bressane
fotografia
José Sette Barros
montagem
Leovigildo Cordeiro (Radar)
elenco
Radar
Nunes Pereira

16mm, preto e branco e cor
1980

É bastante possível que daqui a algum tempo – com o aumento da comercialização de filmes através de video cassetes, com a ação mais firme das tevês na produção e veiculação de filmes, e com o mercado de exibição composto de muitas pequenas salas – é bastante possível que com o comércio do filme organizado deste modo, venha a se criar um espaço para a apresentação regular de um cinema assim como o que Júlio Bressane propõe em *Cinema inocente.*

Não é bem um filme, pois as imagens correm na tela sem a preocupação de contar uma história tal como as histórias costumam ser contadas em filmes. Ou seja, não se encontram aqui os recursos formais habitualmente usados para dar ao espectador a sensação de se encontrar diante do real, ou pelo menos diante de um registro objetivo do real.

Ou é bem um filme, pois as imagens procuram manter o espectador sempre consciente do fato de se encontrar num cinema, diante de um filme projetado numa tela. Ou seja, aqui o intermediário entre o narrador e o pedaço do real do qual ele se apropria para compor suas imagens, a câmera de filmar, revela a todo instante sua presença, quer pela escolha de ângulos de visão menos comuns, quer pela aparente incapacidade de registrar a realidade objetivamente.

Não é bem um filme, ou é bem um filme. Tudo depende, na verdade, dos olhos do espectador.

Quer dizer, os olhos do espectador estão – pelo menos em princípio – sempre abertos a novos estímulos visuais, estão sempre interessados em ver diferentes arranjos de formas, cores e movimentos conjugados com o som. Em princípio todas as pessoas estariam prontas a aceitar tanto a forma de cinema proposta tradicionalmente quanto uma outra forma, como esta, inocente, marginal, artesanal, experimental, voltada para si mesma. Mas as coisas não se passam exatamente assim.

Os olhos das pessoas que costumam ir ao cinema não escolhem tão livremente quanto se imagina, porque foram condicionados (através da repetição exaustiva de um único modelo de composição) a identificar como cinema de verdade um só dos infinitos modos possíveis de se compor um filme. Vale mesmo é o espetáculo onde a figura do narrador permanece oculta, e onde o espectador tem a sensação de ver as coisas como se elas estivessem acontecendo diretamente diante de seus olhos, como se não existisse nem câmera, nem filme, nem tela, nem nada, mas só a ação dentro do plano. *Cinema inocente* se infiltra neste quadro tradicional como um agente subversivo.

Subversivo, antes de mais nada, porque não se apresenta como um produto industrial, mas sim como coisa manufaturada. Imitação de produto industrial, ou produto de uma sociedade ainda não industrializada, feito em casa, meio de brincadeira. Imitação, farsa ou paródia para ser visto por uma platéia reduzida, em comparação com o público médio de um filme realizado pela indústria. Subversivo ainda porque se recusa a trabalhar dentro das normas de composição impostas pelo mercado. Ou melhor: porque trabalha exatamente no sentido contrário, para desmontar estas formas. Subversivo porque se refere a todo instante ao poder, porque fala dele, porque se dirige a ele, porque está dentro dele, mas se diz à margem, como um anarquista.

De certo modo *Cinema inocente* se propõe menos como um filme do que como uma crítica de filmes. Ele se dirige aos olhos das pessoas especialmente interessadas em ver filmes, e supõe um espectador familiarizado com o produto cinematográfico mais amplamente divulgado. E supõe também que este espectador já se encontre, tal como o inocente realizador, por trás da câmera, um tanto desinteressado pela fórmula mil vezes repetida pela indústria. Júlio Bressane não se refere propriamente ao mundo que existe do lado de fora do cinema. Sua conversa começa e acaba na tela. O filme procura mesmo é interferir nos olhos do espectador, é sugerir que os filmes podem ver o mundo diferentemente e que ele, espectador, pode ver o cinema diferentemente.

Perto da câmera o diretor folheia um exemplar da revista *Cahiers du Cinéma* dedicado a Marcel L'Herbier, e folheia de modo a que o espectador veja bem as páginas da revista. Mais adiante, o diretor entra na imagem, como se fosse um repórter, para conduzir o espectador aos estúdios de Jece Valadão e entrevistar o montador Radar. Ou entra em quadro para entrevistar o diretor de cinema Marcel L'Herbier (interpretado por Nunes Pereira) que, de passagem pelo Rio a caminho de Buenos Aires, anuncia seu próximo projeto – um filme sobre os índios brasileiros baseado nos estudos de seu amigo Nunes Pereira.

Fala-se de cinema, brinca-se com o cinema, e não apenas aí, nestes trechos em que o tema da conversa aparece diretamente traduzido em palavras. E nem apenas naqueles outros trechos em que se encontram inseridos fragmentos de alguns dos primeiros filmes da história do cinema. Fala-se de cinema também em todos aqueles momentos onde a câmera passeia com o personagem pelas ruas da cidade.

Filma-se, por exemplo, um pedaço da avenida Presidente Vargas, ou a caminhada de Radar, ou a caminhada dentro do estúdio de Jece Valadão à procura da sala em que se encontra Radar. E nestas situações o que menos importa é a paisagem ou a pessoa filmada. Importa mesmo é a câmera, que embora invisível aparece na imagem mais do que qualquer outra coisa, porque treme, porque perde o foco, porque caminha sem rumo certo, porque oscila como um pêndulo para lá e para cá. A coisa filmada, na verdade, aparece pouco. O cinema inocente não mostra nada. Ou mostra só a si mesmo.

Sobre estas imagens a voz do diretor diz (num tom de brincadeira que segue em paralelo a atmosfera desarrumada da fotografia) que as coisas se revelam com maior exatidão quando mostradas

assim, numa farsa, num fingimento. O que Júlio Bressane vem dizendo nos seus filmes é isto mesmo. Para ele a vocação natural do cinema é o-posto daquilo que se faz na maior parte do tempo: é ser irreal. Ele defende um cinema não naturalista, e neste sentido *Cinema inocente* não chega a ser uma novidade em relação a seus trabalhos anteriores. Parece mesmo até um intervalo, um entreato entre dois projetos mais ambiciosos para uma brincadeira que reafirme o princípio geral de seus filmes. E, já que se trata de uma brincadeira, um espetáculo feito para consumo familiar, para ser curtido por uma platéia cúmplice do realizador.

No entanto, especialmente em relação ao *Gigante da América,* exibido comercialmente no final do ano passado, existe aqui a novidade do tom despretencioso e do bom humor. Uma simplicidade e um bom humor não apenas em relação aos filmes anteriores de Bressane, mas em relação à média da produção cinematográfica. Filmada na maior parte do tempo em preto e branco, entrecortada de discos antigos (com as letras das músicas fazendo às vezes de diálogo ou de narração), exibida sem letreiros com o título ou com os nomes dos realizadores, e exibida só no auditório da Cinemateca no Rio, esta brincadeira inocente tem uma leveza que o processo de produção industrial dificilmente tem permitido às pessoas que fazem cinema. É verdade, o filme não procura ir além desta atmosfera de entreato.

Ao final o que o espectador recebe mesmo é a sensação de que o filme foi feito numa atmosfera particularmente descontraída e satisfeita. Ou seja, o cinema inocente não se preocupa em ir além das fronteiras estabelecidas pelo produto industrializado, não vai ver o que ele habitualmente não vê. Dança no ar, leve como uma pluma, um pouco ao sabor do vento do cinema, contentando-se em se mexer no espaço em linha sinuosa, irregular, imprevisível.

José Carlos Avellar

AS ROSAS DA ESTRADA

Aopção, longa-metragem dirigido por Ozualdo Ribeiro Candeias, prêmio especial do júri do Festival de Locarno deste ano, traz no seu próprio título a sua síntese – *Aopção,* escritos juntos com o claro objetivo do autor de usar o prefixo "a" indicando "ausência de", ou seja, a falta de escolha, de liberdade, entendida aqui como tema central do filme, ao qual se agregam outros mitos como a dignidade e a personalidade.

A trama se constrói com personagens, (ou melhor dizendo, com um grupo de pessoas) que são totalmente determinadas pelas circunstâncias do meio em que vivem, sem a mínima possibilidade de qualquer tipo de escolha. O real como a síntese de suas determinações.

Entretanto, não se trata de um filme tipo neo-realista ou de um documentário, mas sim do retrato vivo de seres do povo das classes mais pobres que vivem numa sociedade fechada, marcada pela pobreza e pela miséria e que são captados por uma câmara insolente, vistos sem qualquer paternalismo ou atitude populista por parte do diretor, que, diga-se de passagem, não recebeu qualquer influência do chamado grupo do Cinema Novo, sem dúvida o momento mais importante de nossa cultura cinematográfica, mas que acabou por constituir-se num caso singular da nossa sétima arte.

Em oposição àqueles condicionamentos referidos acima e determinantes do comportamento dos personagens coloca-se, por outro lado, a quase completa autonomia do cineasta em relação ao seu próprio trabalho. O júri internacional que premiou *Aopção* justificou o Leopardo de Bronze que lhe foi conferido salientando *"la liberté et l'insolence de son regard posé sur une expérience vécue".*

De fato, o filme é o resultado de um trabalho que procura reduzir ao mínimo as influências do mercado cinematográfico, que acabam, em maior ou menor grau, interferindo na criação artística. Aqui, nos parece, reside a importância do diretor, que juntamente com Glauber Rocha e outros pouquíssimos daqui e de fora, consegue realizar suas obras da forma a mais descondicionada possível no que diz respeito às injunções do mercado de cinema.

Passando ao filme propriamente dito. A estória se inicia no campo, onde já as primeiras tomadas anunciam a origem e a atividade do grupo de personagens que será o fulcro da narrativa: trabalhadores rurais. E uma antevisão de uma delas do que será sua vida se ficar vivendo na roça ("tirando água do poço, cozinhando, lavando roupa, casando, vendo o filho sendo enterrado, vítima da miséria") a leva a *cair na estrada.* Esta atitude é acompanhada por outras mulheres que, aparentemente, não têm nenhuma ligação entre si a não ser a tentativa de mudar de vida indo em busca da cidade grande.

A estrada é, portanto, o caminho natural onde irão se juntar as personagens, todas mulheres, tentando melhores condições de vida no centro urbano. A idéia em si mesma não é nova em nosso cinema mas sim o enfoque dado pelo diretor que privilegia as circunstâncias e o espaço que envolve as pessoas, que, funcionando como perfeitos arquétipos das camadas sociais mais pobres da sociedade, surgem, desaparecem e reaparecem da cena de forma intermitente para se resolverem, socialmente, na cidade, ponto final da caminhada. Esta aparente descontinuidade da ação das personagens, na realidade, se constituindo num intrincado de acontecimentos tecidos com a finalidade da apreensão de determinações econômicas, sociais e culturais, sobretudo, que as movem, é

A OPÇÃO
direção, roteiro, fotografia e montagem
Ozualdo Candeias
elenco
Carmen Ortega
Carmen Angélica
Cristina Godinho
Vilma Camargo
Zé Risonho
Jairo Ferreira
Alain Fontaine
Virgilio Roneda
Alair Northon

35mm, preto e branco
1980-81

resolvida por uma montagem muito equilibrada no sentido de duração dos tempos das seqüências e a sua amarração, dentro da estrutura geral do filme.

Nesta caminhada muitas situações vão ocorrendo (o mundo, afinal, não é tudo o que ocorre?) e denunciam os valores de sua herança cultural, como a seqüência em que uma das mulheres, talvez de origem social um pouco mais elevada do que da maioria do grupo, o que é notado tanto pela sua pele como pela roupa, mostra o seu remorso, ou sentimento de culpa, por ter deitado com um chofer de caminhão num hotel de beira de estrada ao passar defronte uma igreja. E os homens que se relacionam com as mulheres, ocasionalmente, exibem o seu comportamento machista como, por exemplo, na seqüência em que um chofer de caminhão lubrifica (literalmente) o órgão sexual, antes do coito, que mostra de forma evidente o sexo realizado de forma mecânica (sic!) – a natureza do seu trabalho impregnando a sua relação com a mulher.

Uma outra seqüência em que um segundo chofer de caminhão dá leves pancadas com um martelo na bunda de uma das mulheres, semidespida, e no seu pênis, como se estivesse a checar a pressão dos pneus para se masturbar em seguida, evidencia, ainda mais, esse inbricamento entre o trabalho e vida sexual, e nesta situação, há uma denotação de aberração sexual levada a extremo.

A estes tipos de comportamento vão corresponder, por parte das mulheres, decorrência lógica, uma absoluta passividade e a ausência de emoções, completando o quadro de uma total mecanização das relações.

A ausência, quase que completa, de música no filme, a presença constante dos sons e ruídos ambientes, as poucas falas em *off* acentuam ainda mais a rudeza que perpassa todas as seqüências. Em nenhum momento da narrativa o espectador consegue *respirar*, isto é, tomar um fôlego da dramaticidade das situações.

É de se notar ainda que o espaço do filme (roça-estrada-cidade), entendido aqui como a união da sociedade com a paisagem, tem uma importante função na estrutura fílmica. Os personagens estão como que colados à paisagem, nunca se destacam dela. São mesmo sua função. Estes personagens que não são nomeados no filme nunca aparecem vivendo pequenos dramas existenciais ou emocionais ou mesmo crises psicológicas, o que se por um lado dá uma dimensão levada a extremo da vida das camadas mais pobres no povo, por um outro lado, parece ter como finalidade criar um distanciamento entre o espectador e o tema da obra para que ele possa ter um ângulo de visão mais privilegiado, mais objetivo, para poder apreender o real.

E aqui reside, nos parece, um dos fulcros de, praticamente, toda a obra de Candeias: a sua preferência em mostrar as circunstâncias pelas quais as pessoas são determinadas e não mostrar só ou a sua idiossincrasia.

De todo este conjunto de circunstâncias vividos pelos personagens resulta um quadro de completo amoralismo onde as coisas acontecidas não se mostram nem boas nem más, elas simplesmente são.

E a paisagem – onde a presença de caminhões, carros, todos os tipos de transporte, praticamente, aparecem no filme, bancos de carros abandonados na estrada, etc. compõem um verdadeiro painel de fim da civilização baseada, também, no carro – acentua ainda mais o universo mecanizado em que vivem os personagens. As determinações sociais, econômicas e políticas, etc. comandam o mundo em que eles se agitam. E nada impede a trajetória que os leva a sua destruição, nem um padre doido, por exemplo, que tenta pregar o evangelho às mulheres, é totalmente envolvido por elas.

E a cidade é o espaço onde elas vão se reunir numa última vez e ter o destino final. A maioria acaba se envolvendo com a população do submundo, onde, procurando a sobrevivência, encontram a própria destruição.

Retratar os segmentos mais pobres da sociedade é uma preocupação constante da obra de Candeias, tarefa difícil de cineasta quando a maioria acaba preferindo ou retratar situações de poder, das classes dominantes, ou situações que envolvem os segmentos médios das camadas do povo, quando tem, evidentemente, alguma preocupação social.

Um outro aspecto fundamental a ser salientado n'*Aopção* é a denúncia do massacre econômico e cultural a que o país é submetido e que aparece em diálogos, em *off*, que surgem a partir, exatamente, de pessoas das classes pobres num nível, diga-se, primário de percepção de algum tipo de exploração. É o caso, por exemplo, da seqüência em que a dona, de um bordel, ao testar as candidatas a *strip-teaser* da casa que desfilam nuas, exibindo seus corpos magros diante de uma platéia inexistente, grita para alguém: "Tira essa m . . . de música americana!" E em seguida a música é retirada e entra um som de música folclórica, lembrando, ou sendo na realidade, acordes de uma lenda amazônica.

Um outro diálogo, por exemplo, em que aparece este tipo de preocupação do diretor é uma seqüência que se passa num restaurante de beira de estrada, quando alguém, em *off*, grita: "– Você quer uma Coca-Cola?" E uma outra voz responde: "– Coca-Cola o que, quero é guaraná!" E o outro retruca: "– Tudo bem!" E a outra voz ataca: "– Tudo bem, o c . . .!" Esta recusa, consciente ou inconsciente, de expressões tipo "tudo bem", que, veiculadas de forma maciça através dos meios de comunicação de massa, acabam se introjetando no discurso do cotidiano, é um bom indicador da preocupação do diretor em anunciar certos níveis de percepção das camadas mais pobres em relação a este tipo de exploração.

Se fizermos uma avaliação das propostas que o filme, a nosso ver, assume, diríamos que a obra se situa num quadro geral de outros trabalhos, tanto no cinema quanto em teatro ou literatura, de crítica aos mitos, que são alimentados, no geral, tanto no nosso país, quanto nos países de economia capitalista avançada, mitos como a liberdade, dignidade ou personalidade.

É dentro deste enfoque que resolvemos escrever estas "mal traçadas linhas", com o objetivo de chamar a atenção para *Aopção*. Afinal, será que teremos que esperar um outro júri da Suíça para lembrar as pessoas mais ligadas (direta ou indiretamente) à cultura da importância da obra de Candeias?

Antonio Alves Cury

EROS: UMA DESAGRADÁVEL MODERNIDADE

EROS, O DEUS DO AMOR
direção e roteiro
Walter Hugo Khoury
fotografia
Antonio Meliande
cenografia
Cyro del Nero
música
Rogério Duprat
montagem
Luis Elias
elenco
Denise Dumont
Lilian Lemmertz
Dina Sfat
Norma Bengell
Renée de Vielmond
Kate Lyra
Selma Egrei
Maria Cláudia

35mm, Cor
1981

Há uma coisa no filme de Walter Hugo Khoury que intriga e desagrada. Mais especificamente, a questão que aqui levanto vem da seqüência da recordação infantil onde o menino de seis ou sete anos, que brinca na estação de trem, acompanha o hastear de uma bandeira vermelha pelos comunistas de 1935. Existe um certo clima de suspense e existe um motivo clássico à obra khouriana que estão presentes neste segmento. O suspense parece dado pela movimentação suspeita em demasia da moça armada e de seu grupo, em meio a uma estação que estaria completamente vazia caso não houvesse o menino de seis ou sete anos. O suspense, portanto artificial, somente aparece devido à música de fundo que se torna insistentemente marcante e pesada, e também devido a um jogo meio de esconde-esconde que se estabelece entre os componentes do grupo; ressaltando este jogo, a montagem com um ritmo dinâmico que substitui o naturalismo da movimentação pela artificialidade, no caso, de cortes em excesso.

O motivo clássico – a troca de olhares entre o menino e a moça – cria, além do suspense, um certo clima erótico. Olham-se com cobiça, um ao outro, mesmo que o termo nos pareça forte demais. Do menino, vem um certo fascínio pelo lenço vermelho, pelo rosto inexpressivo (no sentido de não haver uma expressão facilmente perceptível) e pelo revólver na mão da moça; e desta, me parece, vem uma certa curiosidade pela solidão do garoto. Enfim, cobiçam-se com o olhar mas se estranham, como se ambos não soubessem muito bem a razão de estarem juntos. O clima de erotismo, portanto, não deixa de ser tão artificial quanto o suspense. Qualquer intensidade erótica parece vir não da expectativa dos personagens, mas dos *closes* e do campo-contracampo colhidos dos atores e articulados pela montagem.

Ao final da seqüência, a bandeira hasteada volteia num primeiro plano, sem que necessariamente a sua inserção no conjunto da seqüência tenha uma causalidade do tipo, "a moça ou o menino olham para a bandeira hasteada". Mais do que o símbolo (bandeira vermelha é igual a comunismo) interessam a cor da bandeira e a agitação da bandeira que, ora revela ora oculta o fundo azul do céu. Ou seja, o que interessa não são o grupo armado, a moça ou o menino, talvez nem interesse o revólver ou a bandeira comunista, mas interessam o azul e o vermelho, o *close* e o contracampo, a música de fundo: as materialidades do filme.

Chamaria esta postura de encarar não o simbólico mas a coisa em si de "representação de conceitos". Jean-Claude Bernardet, discordando de mim talvez com razão, a chama de "representação de objetos". No fundo, o nome talvez remeta ao mesmo significado ou o significado talvez venha pela junção dos nomes. A bandeira, a moça, o grupo, a estação, o menino, mais que símbolos que representam uma idéia (humanos, espacialidade, política, etc.) são objetos sedimentados no conceito "filme".

Prefiro o termo "conceitos", pois acho que esta idéia de filme está por detrás dos símbolos. A idéia que me vem à cabeça é de ordem pictórica. Não interessa a Khoury a "representação do real" através de objetos, humanos ou não-humanos, conjugados na seqüência. Interessam a cor, o movimento no espaço, a sensação provocada pela música, o ritmo da montagem, enfim, a matéria plástica que os objetos, inter-relacionados, provocam em sua totalidade.

Chamo de "conceitos" por isso. Como se o filme – ou a idéia básica do filme – estivesse relacionado ao conceito de pintura contemporânea, onde mais que o tema interessam a pincelada, o uso das cores, a composição geométrica, etc. – conceitos que se transmutam numa representação, não mais do mundo real, mas do objeto "pintura" em si mesmo. Daí dizer que o filme de Khoury trata da "representação de conceitos"; pois se trata de um filme que representa um filme. *Eros* não procura aquela "mentirinha voluntária" com a qual se atinge, ficcionalmente, a verdade do real. *Eros* permanece mentira, representa a "mentira", não se esforçando para criar a impressão do real, ou mesmo, a expressão no real. Daí, a artificialidade do clima de suspense, do clima de erotismo e da não-casualidade do plano da bandeira vermelha. Daí, a inexpressão, ou melhor, a expressão inexistente da moça, semelhante a uma pedra, que só adquire expressão mais significativa (cobiça, medo, curiosidade, etc.) pela mudança de enquadramentos, pelo campo-contracampo, e não pela expressividade que deveria estar latente em seu rosto, caso realmente ela fosse um ser humano representado. Ela é matéria, pigmentos de tinta compondo uma tela que possui movimento, mas que não possui uma relação direta com o real, seja qual for o real representado. A data 1935, falada posteriormente pelo personagem que recorda, se torna até sem pertinência. O tempo, que implica na historicidade, é um nível de significação que não oblitera o espaço como forma predileta de narrar sensações.

Outros elementos no filme, a partir desta seqüência, parecem reforçar esta visão. O uso do enquadramento subjetivo contínuo, por exemplo. O personagem, a princípio representação de uma pessoa, desaparece. A câmera, que passaria a ser então o personagem, assume a primazia, já que ela é o pincel do artista cinematográfico. Mas ao invés do espectador se projetar na câmera, tornando-se ele o personagem, o espectador contempla as ações do personagem que é a câmera: contempla passivamente. O figurativo, portanto, desaparece de vez, o personagem de vez não existe. Mas a abstração, que viria pela ausência do figurativismo, se fecha quase totalmente como se não houvesse a necessidade do olhar do espectador para recompor a sensação pictórica. Existe uma postura de distanciamento, é verdade, mas ela, contudo, não é acompanhada por um semelhante nível de reflexão. Bastam ao filme as sensações pictóricas; bastam as suas próprias materialidades, mas não o questionamento de suas materialidades.

A pintura de Gregório Gruber como *leit-motif* é outro exemplo. A câmera não cria um contraponto entre o que seria o real fotografado (documento) e o pictórico de Gregório. Muito pelo contrário, a tentativa da câmera é a de reproduzir o pictorial de Gregório. O tema São Paulo, portanto, se torna, no filme, a representação da representação da pintura; ou seja, a representação do conceito "São Paulo" presente na pintura de Gregório. O vazio da cidade não vem pelas imagens do filme em si, mas pelo conceito "solidão" latente nas pinturas que o vão pontuando, sejam elas os quadros propriamente ditos, sejam elas a representação fílmica dos quadros.

Como as pinturas de Gregório não procuram muito o humano na paisagem, mas a paisagem em si mesma, nos prédios, nas ruas estranhamente abandonadas, na iluminação das ruas; não é de todo falso considerarmos o filme de Khouri como um filme que também procura isolar o humano. Na ausência de relacionamentos, a solução vem pela abdicação de homens que se inter-relacionariam. Um plano de detalhe de mãos nervosas de mulher, se assemelha ao plano de um ovo ou ao plano de um brinquedo cujo movimento é dado por um boneco. Objetos, bonecos, seres humanos, são todos semelhantes entre si, matérias pictóricas dentro de um espaço. Khouri não procura mais o clima que viria de uma determinada natureza (o real, a não-representação (?), a ilusão, a representação do real em suma), procura o conceito de representação em si. Tudo muito ordenado, inclusive a representação do inconsciente (edipianismo, niilismo); tudo muito organizado para ser a representação do conceito da representação.

A este tipo de cinema talvez conviesse o rótulo de "cinema abstrato"; mas um tipo especial de abstração que não elimina por completo a presença do figurativo, mas que, esvaziando a noção do figurativo, é que se constrói a característica abstrata. Me parece um exemplo de modernidade, não radical sem dúvida porque ainda não rompe uma estruturação narrativa de certa forma tradicional, mas de uma modernidade que não me agrada e que, não sei ao certo, se terá uma continuidade de experiência. Talvez já seja inclusive a cristalização de uma experiência e daí a característica de "artesão" que a crítica de modo em geral reserva ao estilo do diretor.

Enfim, não só o tema se coisifica, se pensarmos que o tema seja a coisificação, mas o próprio filme e nosso próprio relacionamento com o filme se apresentam coisificados. O filme basta a si próprio; não necessita de nós, espectadores, para adquirir consistência ou significação. Um filme fechado, cuja única brecha para a compreensão se encontra nele mesmo ou talvez na sua relação com os demais filmes do autor.

Jair Leal Piantino

DELÍRIOS DE PAIXÃO NO GERAIS

CABARÉ MINEIRO
direção e roteiro
Carlos Alberto Prates Correa
fotografia
Murilo Salles
cenografia
Carlos Wilson
música
Tavinho Moura
montagem
Idê Lacreta
elenco
Nelson Dantas
Tania Alves
Tamara Taxman
Louise Cardoso
Eliene Narduchi
Helber Rangel
Dora Pellegrino
Thelma Reston

35mm, Cor
1980

Pela primeira vez, a "língua" de Guimarães Rosa – mais do que os personagens – encontra o seu equivalente no cinema, através de um mineiro nascido em Montes Claros, região das Gerais onde decorre o universo ao mesmo tempo mítico e rigorosamente real de ambos, escritor e cineasta. Carlos Alberto Prates Correia chega a esta mimese não por meio da adaptação de uma das obras do autor de *Grande sertão: veredas* ou da utilização, na boca de seus personagens, da poética linguagem de Rosa. Ele faz mais: assume-se como um outro portador de um universo semelhante ao do nosso escritor maior, onde o dizer reflete de uma forma mais profunda que o coloquial uma peculiar visão do mundo. Como Guimarães Rosa, Prates Correia tem o extremo respeito e o pudor das palavras: os versos que Paixão diz à personagem vivida por Tamara Taxman – numa cena de simples "cantada" no trem – são a demonstração de que o diretor não apenas incorpora intimamente a linguagem ao personagem, mas que conhece a profunda carga mágica que as palavras carregam ao serem pronunciadas.

Curiosamente, esta seqüência – uma das primeiras do filme – traz também a marca da ironia, que é outra das características de Rosa e não é por acaso que, em Minas Gerais, o humor é freqüentemente entendido como uma forma de sabedoria. Carlos Alberto Prates Correia – ao refletir seu universo mais próximo – recoloca também o espírito da mineiridade, embora sua perspectiva não seja claramente a tradicional. Sua contemporaneidade – ainda não atingiu os 40 anos – o coloca certamente com escritores como Ivan Ângelo, Roberto Drumond ou Fernando Gabeira, mas seu universo não é absolutamente o mesmo CAPC é provavelmente o autor mineiro – e aí não estamos falando de formas de linguagem mas abrangendo o problema da escritura – que retoma o universo mais próximo a Guimarães Rosa: a paisagem da serra dos Gerais e seu mundo de fantasias rurais e obsessões de amor.

Ancorado em sua vivência de montesclarense, oriundo de cidade do norte de Minas outrora iminentemente rural e hoje crescente pólo industrial, o cineasta coloca a modernidade ao lado do tradicional, e mistura – como já havia feito no anterior *Perdida* – comportamentos arcaicos com novas formas de progresso. Mas como na machadiana "teoria do molho", o tempero é carregado pelos ingredientes da visão de um mundo ao mesmo tempo tão próximo e tão distante, como uma terra que nos é tão familiar e que, apesar de tudo, não possuimos. Os delírios de Paixão (um dos primitivos títulos do filme) acabam se tornando portanto completamente possíveis, enquanto que igualmente inatingíveis, o que leva rigorosamente a um final metafórico – baseado propositalmente num conto de Guimarães Rosa – onde há a solidão do personagem e a permanência de um mundo tradicional. *Cabaré mineiro* é então, para seu diretor, a promessa contida em delirantes visões de fantásticos prazeres, em mulheres ideais saídas do sonho e da fantasia, em miríficas paisagens parasidíacas inventadas por um jogador de pôquer chamado Paixão, sem cacife para grandes lances contra os jogadores estrangeiros, e cuja única perspectiva será a constante busca da mulher ideal, além dos pequenos golpes da sorte.

"Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera, digo". (*Grande sertão: veredas*).

A visão de Prates Correia seria sem dúvida triste e até mesmo trágica, não fosse a ironia que chega, inclusive, a criticar seu ceticismo. É ela que dá o toque ao filme, embora muitas vezes a empostação da câmera camufle o constante deboche das situações. Como Rogério Sganzerla no *Bandido da luz vermelha,* CAPC parece estar dizendo que "quando não se pode fazer mais nada, a gente avacalha . . . avacalha e se esculhamba". No entanto, ao contrário de Sganzerla, Carlos Prates Correia não deforma a imagem através de estranhos ângulos e enquadramentos; sua imagem é freqüentemente baseada numa decupagem solene e quase hierática, e realça – na iluminação de Murilo Salles – a expressividade dos personagens e dos cenários. Seus planos são muitas vezes longas panorâmicas sobre objetos, paredes e rostos, ou imóveis enquadramentos de paisagens, refletindo tempos mortos de uma realidade onde tudo pode acontecer a qualquer momento, ou permanecer eternamente no mesmo ritmo.

Concebido inicialmente como *O aventureiro do São Francisco,* a história de um jogador de baralho que ganha a vida com seus truques e malandragens na barca que navega nos vários estados cortados pelo rio, mas cuja realização acabou se tornando impraticável, *Cabaré mineiro* é, na verdade – apesar da negativa do diretor – o desdobramento deste abortado projeto. Disso resulta que sua estrutura de linguagem se torna fragmentária, já que procura preencher – por meio de uma montagem em blocos – situações que, certamente, teriam sido criadas para serem filmadas na barca. O resultado é provavelmente bastante diferente da proposta inicial e revelaria – num exame aprofundado e comparativo entre o roteiro original e a decupagem final do filme – um segmento do quadro das dificuldades de realização que freqüentemente se abatem sobre a produção cinematográfica no Brasil.

A defasagem entre o projeto original e o filme acabado – provocada por dificuldades de produção – constitui episódio dos mais freqüentes na história do cinema brasileiro, parecendo muitas vezes uma trama que vai livremente do cômico ao verdadeiramente trágico. No caso de *Cabaré mineiro* é certo que a alteração do projeto implicou ao menos numa real mudança da perspectiva geográfica. a passagem do rio – imagem mítica do movimento e do eterno fluir – para as grandes paisagens de morros e altiplanos das serras – representação igualmente mítica da imobilidade do tempo. A barca do São Francisco torna-se assim o trem da estrada de ferro – hoje quase desativada – onde Paixão encontra a mulher dos seus sonhos e que permanecerá ao longo do filme como símbolo da sua obsessão. A personagem de Salinas (Tamara Taxman), que curiosamente também é o nome de uma pequena cidade do norte de Minas, encarna a imagem de um desejo que pouco a pouco se transformará em sonho cada vez mais distante de Paixão.

Não é do destino do personagem adormecer no berço esplêndido das conquistas – ainda que por muito tempo acalentadas – e sua trajetória prosseguirá no rastro das mais delirantes aventuras, onde o desejo de novas emoções e a necessidade telúrica de transformar o convencionalismo histórico do real, caracterizam a revolta individual diante do massacrante conformismo social. A loucura e o delírio são portanto um estado limite no *Cabaré mineiro*, ameaçando a todo momento se transformar em completa patologia, mas uma breve leitura segundo a visão da nova psicologia, mostrará que ela representa uma resposta libertária – ainda que desesperada – à um concentracionário e imóvel universo social. O personagem de Paixão (excelentemente interpretado por Nelson Dantas) tenta desbordar os limites deste universo e dele emergir, mas sua estratégia consiste em romper, através do mais acentuado anticonvencionalismo individual, a falta de possibilidade ou desejo em assumir o ônus de sua transformação radical.

Entretanto, termina sendo aprisionado na rede de seu próprio espírito aventureiro e sua última imagem é a representação da loucura que deixou de ser manifestação de inconformismo para se transformar em uma forma de impotência e inação.

"O demônio se vertia ali, dentro viajava. Estive dando risada. O demo! Digo ao senhor. Na hora, não ri? Pensei. O que pensei: o diabo, na rua, no meio do redemoinho . . ." (*Grande sertão: veredas*).

A trajetória filmográfica de Carlos Alberto Prates Correia confirma – desde o curta *Milagre de Lurdes*, que inaugurou na década de 60 a tentativa de surto de um cinema mineiro – a preocupação em transpor e romper as muralhas circundantes do nosso universo social, econômico, político e cultural – e num sentido mais restrito, àquelas de sua região de nascimento e formação. Em *Milagre de Lurdes*, os limites eram basicamente morais: a sedução e iniciação sexual de um austero sacerdote por uma jovem prostituta de nome Lurdes. No seguinte, *As aventuras de Guilherme Tell*, episódio média-metragem do filme *Os marginais*, tratava-se de romper a estrutura familiar e social de um conservador clã do interior. No mal sucedido *O crioulo doido* – pelo menos financeiramente o filme resultou num grande fracasso e para isso também concorreram específicas circunstâncias da época – era todo um conformismo de vida que explodia com a hipotética perspectiva do fim do mundo.

Na verdade, esses filmes parecem um ensaio, eles representam a etapa de transição para um cinema mais consciente de suas possibilidades tanto de linguagem quanto de público; para isso deve ter contribuido a participação de CAPC como assistente de direção e, sobretudo, como diretor de produção de inúmeras produções. Tendo, como poucos diretores brasileiros, a consciência da necessidade de adequação de uma estrutura de produção leve e dinâmica compatível com as nossas condições, para que se tornasse a criatividade do roteiro mais fácil de ser realizada, Prates Correia pode realizar *Perdida*, filme dos mais premiados no moderno cinema brasileiro e considerado historicamente importante, dado o difícil momento em que foi realizado. Fazendo uma fusão das diversas tendências do nosso cinema na época – da pornochanchada ao cinemão e passando pelos radicalismos do chamado *udigrudi*, para falarmos em algumas – mostrou uma fresta de luz no fim do túnel em que então vivia o cinema brasileiro. Mas, ao contrário do que possa parecer, não se tratava simplesmente de uma hábil colagem: essa verdadeira *summa* propunha uma visão irônica das transformações por que passava a sociedade.

Em *Perdida* já se evidenciava um feliz casamento entre diretor e autor da trilha musical, e essa combinação prossegue, reunindo mais uma vez Prates Correia e o compositor mineiro Tavinho Moura neste mais recente *Cabaré Mineiro*. Essa interação revela uma das faces mais características do cinema de CAPC: sua profunda ligação com a música, vista não apenas como um suporte de imagens – o que seria função puramente ilustrativa – mas como elemento integrativo e participante do seu discurso cinematográfico. Nos filmes do diretor, a música incorpora criticamente a cultura do nosso meio social, exercendo o seu verdadeiro papel de um dos elementos mais expressivos do nosso modo de ser. Ela exprime, ao mesmo nível da imagem ou dos diálogos, as emoções e sentimentos do seu universo crítico e debochado.

No mesmo plano da música – e com especial realce – a fotografia de Murilo Salles incorpora com intenso brilhantismo o espírito do filme. Mesmo considerando que o diretor conseguiu associar com eficiência os recursos expressivos de linguagem – interpretação, cenografia, trilha sonora, decupagem e montagem, entre outros – a iluminação termina por fornecer uma espécie de suplemento extra: ela dá o tom mais sofisticado do filme, com suas imagens quase hiper-realistas, além de mostrar um cuidado para com o trabalho de laboratório que, se feito com mais constância, certamente contribuiria para melhor revelação e copiagem dos nossos filmes. Contudo, como qualquer elemento que se possa destacar dentro de um conjunto que se pretenda harmonioso, a fotografia e câmera de Murilo Salles não deve ser vista como um dado preciosista ou como uma espécie de primeiro violino de orquestra. Uma das faces mais rigorosas de *Cabará mineiro* reside na integração que Carlos Prates Correia conseguiu imprimir aos vários componentes de seu filme.

Exemplo disso são as interpretações dos atores e o trabalho de cenografia de Carlos Wilson. Recrutando seus intérpretes nas mais diferentes atividades, o filme corria o risco de uma certa insegurança dramática. No entanto, o sucesso desta iniciativa prova mais uma vez a enorme expressividade de emoções do homem comum brasileiro, situação que, de resto, freqüentemente nos dá conta o documentário que aqui se faz. A melhor mostra desta descontração é sem dúvida a de Antônio Rodrigues, velho contador de histórias no circuito Montes Claros/Belo Horizonte, mineiro descontraído e bom de conversa, que encara com naturalidade e irreverência a presença da câmera e dela tira partido com a maior espontaneidade. Seu humor e ironia encerram por certo uma lição de sabedoria: como o jagunço da obra de Guimarães Rosa – seu contemporâneo – nele também se acredita portador de uma cultura que conhece muitos dos mistérios do mundo, mistérios que a câmera, naturalmente, deverá registrar e – se possível – decifrar.

Sem tomar rigidamente a metáfora rosiana, o cinema de Carlos Prates Correia extrai deste microcosmo uma visão de mundo e ela não é menos absurda do que a do escritor. Mas dela também emana a grandeza de um cenário e a força de seu habitante que – se ainda não explodiu – pode, de repente, fazer surgir "o diabo na rua, no meio do redemoinho . . ."

Sérvulo Siqueira

LEIA FILME CULTURA

Ensaios, artigos, críticas e reportagens sobre tudo que você sempre quis saber sobre cinema brasileiro.

Maiores informações: rua Mayrink Veiga, 28
2º andar – Rio de Janeiro – RJ
Tels.: 263-0808 e 253-9992 (r. 120)

PONTOS DE VENDA

RJ

Alencar e Irmão Ltda.
Av. 13 de Maio, 13/18º andar – Centro – Rio de Janeiro

Cineclube Macunaíma
Rua Araújo Porto Alegre, 71/9º andar – Centro – Rio de Janeiro

Cinemateca do MAM
Av. Beira-Mar s/n – Centro – Rio de Janeiro

Cine Ricamar
Av. N.S. de Copacabana, 360 – Copacabana – Rio de Janeiro

Editora e Livraria dos Diretórios Ltda.
Av. Marquês de São Vicente (PUC) – Gávea – Rio de Janeiro

Fomar, Loja de Material Fotográfico
Rua São José, 90/13º andar – Centro – Rio de Janeiro

Livraria Leonardo D'Vinci
Av. Rio Branco, 185 lj. 2, 3 e 9 – Centro – Rio de Janeiro

Livraria do Pasquim
Av. Ataúlfo de Paiva, 135 lj. 108 Leblon – Rio de Janeiro

Livraria Tauros
Rua Ataúlfo de Paiva, 1321 – Leblon – Rio de Janeiro

Livraria Xanan
Av. Atlântica, 4.420 lj. 112 – Copacabana – Rio de Janeiro

Muro Livraria e Editora Ltda.
Rua Visconde de Pirajá, 82 sblj. 102 – Ipanema – Rio de Janeiro

Sodiler – Livraria Ltda.
Aeroportos do Rio de Janeiro, Brasília, Recife, Fortaleza

SP

Inspetoria Regional da Embrafilme
Alameda Nothman, 1058 – São Paulo

Agência Avant-Garde Livros, Revistas, Jornais
Av. Brigadeiro Faria Lima, 1.237 lj. 7 – Pinheiros – São Paulo

Banca da ECA/USP
Cidade Universitária, Butantã – São Paulo

Centro de Convivências – Feira Permanente de Livros e Discos
Av. Anchieta, 200 – Paço Municipal – Campinas

Cineclube Bexiga
Rua 13 de Maio, 124 – Bexiga – São Paulo

Clube de Cinema de Santos
Av. Ana Costa, 48 lj. 22 – Vila Mathias – Santos

Conservatório de Arte Dramática Emílio Fontana
Rua Frei Caneca, 121 – Vila Sofia – São Paulo

Editora Moraes Ltda.
Rua Indaju, 19 – Perdizes – São Paulo

Espaço Aberto Ltda.
Rua Artur de Azevedo, 1.529 – Pinheiros – São Paulo

Federação Paulista de Cineclubes
Rua Triunfo, 134/8º andar – Santa Efigênia – São Paulo

Fundação Cinemateca Brasileira
Rua Guajaviras s/nº – Jabaquara São Paulo

Livraria Brasiliense
Rua Barão de Itapetininga, 93-99 Centro – São Paulo

Livraria Capitu
Rua Pinheiros, 339 – Pinheiros – São Paulo

Livraria Cultura e Editora Ltda.
Av. Paulista, 2073 - Loja 153 – Bela Vista – São Paulo.

Livraria Parthenon Ltda.
Av. Paulista, 726 – Bela Vista – São Paulo

Prefeitura Municipal de São Bernardo do Campo
Rua Bauru, 20 – Baeta Neves – São Bernardo do Campo

PE

Inspetoria Regional da Embrafilme
Av. Barbosa Lima, 149 s/311 – Recife

Cineclube Macunaíma
Rua do Progresso, 410 – Recife

Editora Massangana
Rua Dois Irmãos, 15 – Recife

Livro 7 – Empreendimentos Culturais Ltda.
Rua Sete de Setembro, 329 – Recife

MG

Inspetoria Regional da Embrafilme
Rua São Paulo, 818 s/402 a 404 Belo Horizonte

Agência Riccio
Av. Amazonas, 331 – Belo Horizonte

Copercine
Av. do Contorno, 6.000 lj. 132 – Belo Horizonte

Livraria Eldorado
Av. Augusto Lima, 233 – lj. 33 – Belo Horizonte

DF

Representação Regional da Embrafilme
Esplanada dos Ministérios Bl - L térreo s/101 a 105 – Brasília

Livraria Galilei
Setor de Diversões Sul Bloco "E" loja. 11/15 – Brasília

RS

Inspetoria Regional da Embrafilme
Rua Caldas Júnior, 121 s/27 – Porto Alegre

Espaço Livros e Artes
Rua Annes Dias, 166 – Porto Alegre

PR

Cinemateca do Museu Guido Viaro
Rua São Francisco, 319 – Curitiba

ES

Livraria Mandala Ltda.
Escadaria Maria Ortiz s/01 – Ed. Heitor Lugon – Centro – Vitória

BA

Clube de Cinema da Bahia
Rua Araújo Pinto, 32 – Canela – Salvador

Literarte Livraria
Av. Sete de Setembro, 750 lj. 11 Ed. Santo Amaro – Salvador

PB

Curso de Comunicação Social da Universidade Regional do Nordeste
Rua Marechal Floriano, 718 – Campina Grande

PA

R.A. Jinkings, Comércio e Representações
Rua dos Tamoios, 1529 – Belém

AM

Cineclube Tarumã
Rua José Paranaguá, 515 – Manaus

EDIÇÕES DAC / EMBRAFILME

A experiência do cinema: uma antologia – organização de Ismail Xavier. Coletânea de textos teóricos básicos sobre estética cinematográfica, dos autores Pudovkin, Béla Balaz, André Bazin, Eisenstein, Jean Epstein, Luiz Buñuel, Dziga Vertov, Stan Brackage, Edgar Morin, Christian Metz, Roland Barthes, entre outros. Co-edição com Edições Graal Ltda. **No prelo.**

Suplemento literário, volumes I e II, de Paulo Emílio Salles Gomes. Críticas cinematográficas publicadas no Suplemento Literário de **O Estado de São Paulo** de 1956 a 1959. Co-edição com Editora Paz e Terra, 1982.

Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz de Maria Rita Galvão. Ampla pesquisa sobre um dos ciclos mais importantes da cinematografia nacional. Com depoimentos de artistas e técnicos. Co-edição com Civilização Brasileira, 1981, 298 páginas.

Cinemateca imaginária: cinema e memória, vários autores. Textos sobre recuperação e preservação de películas cinematográficas. Edição EMBRAFILME, 1981, 160 páginas.

Revolução do cinema novo de Glauber Rocha. Artigos e ensaios sobre a estética e a política do cinema brasileiro. Co-edição com Alhambra, 1981, 472 páginas.

FILME CULTURA 35/36, setembro de 1980. Debate sobre **cinema e subdesenvolvimento** de Paulo Emílio Salles Gomes; Eduardo Mascarenhas escreve sobre **Sete gatinhos;** mais **Cinema nordestino,** Conselho superior de censura e críticas de filmes. 92 páginas.

FILME CULTURA 37, março de 1981. Entrevistas e artigos com cineastas, músicos e técnicos sobre o som no cinema brasileiro, da trilha sonora às salas de exibição. 84 páginas.

FILME CULTURA 38/39, novembro de 1981. Entrevistas e artigos de fotógrafos e técnicos de laboratório sobre a fotografia do cinema brasileiro, mais ensaio sobre Vinicius de Moraes como crítico de cinema, e dossiê crítico sobre **A idade da terra** de Glauber Rocha. 96 páginas.

Cinema brasileiro: oito estudos, vários autores. Monografias vencedoras do concurso **Nosso cinema: aspectos da sua história** realizado em 1977 pela EMBRAFILME. Co-edição com a Funarte, 1980, 233 páginas.

Cinema: trajetória no subdesenvolvimento de Paulo Emílio Salles Gomes. Antologia de três dos textos mais expressivos do autor: **Pequeno cinema antigo, Panorama do cinema brasileiro 1896-1966** e **Trajetória no subdesenvolvimento.** Co-edição com Editora Paz e Terra, 1980, 87 páginas.

O assistente de direção cinematográfica de Pierre Malfitte, tradução e adaptação de Jorge Monclar. Manual técnico. Co-edição Arte-nova, 1979, 134 páginas.

A técnica de animação cinematográfica de John Halas e Roger Manvell, tradução de Roberto Raposo. Co-edição com Civilização Brasileira, 1979, 355 páginas.

Macunaíma da literatura ao cinema de Heloisa Buarque de Holanda. Estudo comparativo entre o livro de Mário de Andrade e a adaptação cinematográfica de Joaquim Pedro. Co-edição com Livraria José Olympio Editora, 1978, 127 páginas.

A IMAGEM DO CAIPIRA
Filmes sertanejos, música sertaneja e drama no circo
Anotações sobre Mazzaropi e Teixeirinha

Por estes dias será lançado nas grandes capitaes do Brasil o film

VICIO E BELLEZA

Que diariamente, desde 29 de Julho, está alcançando ruidoso successo, esgotando as lotações

3 horas antes de principiar no

Cine Avenida

em sessões especiaes ás 23 horas

AVISO IMPORTANTE:
Este film nao é proprio para senhoritas, e crianças.

Para conter a onda humana que afflue áquelle cinema têm sido necessarios grandes cordões policiaes e cavallaria.

Facto nunca visto em S. Paulo!

IRIS FILM - Rua Asdrubal do Nascimento n. 98
São Paulo

SÍSTOLES E DIÁSTOLES DO SENSUALISMO NO CINEMA NACIONAL

XANGLAUBER

CINEMA POLICIAL
Apontamentos para uma história do thriller tropical

40