UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

FELIPE AUGUSTO DE MORAES

A Dramaturgia no Cinema Brasileiro (1936 – 1951)

São Paulo
2017

FELIPE AUGUSTO DE MORAES

A Dramaturgia no Cinema Brasileiro (1936 – 1951)

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Meios e Processos Audiovisuais.

Linha de Pesquisa: História, Teoria e Crítica

Orientador: Prof. Dr. Ismail N. Xavier

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Moraes, Felipe Augusto de
A Dramaturgia no Cinema Brasileiro (1936 - 1951) /
Felipe Augusto de Moraes. -- São Paulo: F. A. Moraes, 2017.
347 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e
Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Orientador: Ismail Norberto Xavier
Bibliografia

1. Cinema Brasileiro 2. Teatro Brasileiro 3. Drama I.
Xavier, Ismail Norberto II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Folha de Avaliação

Nome: MORAES, Felipe Augusto de

Título: A Dramaturgia no Cinema Brasileiro (1936 - 1951)

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Doutor em Meios e Processos
Audiovisuais.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof.(a) Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Para Célia

Agradecimentos

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela concessão da bolsa de doutorado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa. Meus melhores votos neste momento político difícil.

À Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), especialmente na figura solicita de Sérgio Santos, pelo acesso ao acervo de peças sem as quais este trabalho ficaria seriamente comprometido.

À Cinemateca Brasileira, ciência e a arte, com destaque para dois membros de seu quadro atual: Rafael Zanatto, amigo de jornadas, do salão das novidades às pirâmides da consciência; e Alexandre Miazaki, pela paciência e presteza nos serviços da biblioteca.

Aos professores da banca de qualificação Eduardo Morettin, comentário preciso, e Maria Silvia Betti, presença serena e arguta, pelas críticas e sugestões que fomentaram esta pesquisa.

Aos colegas Geraldo Blay, Fernando Frias, Laura Cánepa, Dalila Martins, Lorena Duarte, Marina Campos, Cauê Soares, Yanet Aguilera, Rafael Leite, Guilherme Savioli, Bruno Lotelli, Thiago Almeida e Natália Belasalma, dos grupos de pesquisa ‘História da Experimentação no Cinema e na Crítica’ (CNPQ) e ‘Teoria Estética’, vinculados à Escola de Comunicações e Artes (USP), pelas muitas sessões de leituras e debates, sem os quais o percurso pela pós-graduação seria muito mais desinteressante e desinteligente. Sem esquecer do mestre de nossas sessões, Prof. Rubens Machado, por ter nos ensinado que não existe análise crítica objetiva sem a sensibilidade cultivada.

Aos queridos Ederson Miranda, Eliot Tosta e Edgar Cardoso, parceiros de teatro e de vida; e aos alunos e colegas dos Núcleos de Artes Cênicas do SESI-SP, pelo compromisso com a gestação de novos futuros, apesar dos gerentes.

Ao professor Ismail Xavier, referência maior.

À família e amigos de São Roque, terra natal, vida que volta.

Aos cineastas, dramaturgos, atores e outros artistas que nos deixaram estas obras, aqui analisadas. O trabalho por uma nação mais bela e mais justa continua.

Num distrito policial

RISADINHA: Como vai colega?

GATO: Você é o Risadinha?

RISADINHA: Em pessoa.

GATO: Você é célebre. Eu sou o Gato.

RISADINHA: O Gato das joias? E como conseguiram pegá-lo?

Garanto que foi preciso um esquadrão de polícia especial...

GATO: Nada disso. Quem me pegou foi uma pequena...

RISADINHA: A profissão está ficando desmoralizada.

GATO: Com revólver na mão, tanto faz usar calças ou saias, o respeito é o mesmo. Perdi a partida.

RISADINHA: Sabe o que é isso? Influência do cinema. A educação de hoje está uma vergonha.

Trecho da peça GENTE HONESTA

RESUMO

Com a chegada dos “filmes falados” nos anos finais da década de 20, o cinema brasileiro, que como outros ao redor do mundo vivia então um momento de grande vigor criativo, é obrigado a se reinventar, a praticamente recomeçar. Para os mais puristas, esse recomeço implicou numa recaída do cinema na velha arte teatral; para os mais otimistas, representou a consagração do dispositivo cinematográfico como o modo mais moderno e efetivo de dramatização. O cinema narrativo, com o acréscimo do som sincronizado, ao contrário das previsões iniciais, atinge rapidamente um novo estágio de popularidade. Esta pesquisa estuda de que modo nas duas décadas que se seguiram a novidade do ‘cinema falado’, a dramaturgia do filme e a dramaturgia teatral dialogaram entre si para a construção de modelos dramáticos que pudessem atender as expectativas de um novo tipo de público, mais urbano e cosmopolita, num país que rapidamente buscava superar seu passado rural e as estruturas sociais e mentais a ele associadas.

Palavras-chave: cinema brasileiro; teatro brasileiro; drama; crítica da cultura

ABSTRACT

With the arrival of "talkies" in the final years of the 1920s, Brazilian cinema, which like others around the world was living in a moment of great creative vigor, is forced to reinvent itself, practically starting again. To the more purists, this new beginning implied a relapse of the cinema into the old theatrical art; for the most optimistic, represented the consecration of the cinematographic ‘dispositif’ as the most modern and effective mode of dramatization. Narrative cinema, with the addition of synchronized sound, unlike initial predictions, quickly reaches a new stage of popularity. This research studies how, in the two decades that followed the novelty of sound film, the dramaturgy of the film and theatrical dramaturgy interacted with each other to construct dramatic models that could meet the expectations of a new type of audience, more urban and cosmopolitan, in a country that quickly sought to overcome its rural past and the social and mental structures associated with it.

Keywords: Brazilian cinema; Brazilian theatre; drama; cultural criticism

SUMÁRIO

Introdução	10
------------------	----

Comédias

1. Lulu de Barros e a Cinédia	18
2. Oduvaldo Vianna e ‘Bonequinha de Seda’ (1936)	55
3. Da Comédia Teatral à Comédia Maluca	93

Dramas

4. Argila (1941)	150
5. Dois Filmes de Raul Roulien	175
6. O Ébrio (1946)	220
7. Melodrama & Modernização	254
7.1 – <i>Atlântida e o Drama Racial</i>	259
7.2 – <i>Entre o TBC e a Vera Cruz: Abílio Pereira de Almeida</i>	302

Considerações Finais	332
----------------------------	-----

Bibliografia	339
--------------------	-----

Introdução

“Quando o cinema mudo alcançava relativa plenitude, o filme falado já está vitorioso em toda parte”, assim Paulo Emílio descreveu o processo de chegada do ‘cinema falado’ nos anos finais da década de 20 do século passado, e complementou: “a história do cinema falado brasileiro abre-se como um longo recomeço.”¹ E aqui abre-se também esta tese. Ela se interessa, justamente, por este recomeço. Mas afinal, recomeço em relação a que? Em primeiro lugar, um recomeço técnico, pois os novos sistemas sonoros sincronizados apresentaram uma série de dificuldades prementes tanto para os exibidores, que foram obrigados a adequar ou construir suas salas segundo a nova realidade dos filmes sonoros; quanto para o nascente cinema industrial brasileiro, que inicialmente identificado com a Cinédia, o estúdio carioca de Adhemar Gonzaga, teve que igualmente adotar os padrões técnicos necessários para a realização dos *talkies*. Mas também um recomeço, digamos, artístico, pois o som sincronizado apresentava novos desafios e possibilidades à fatura fílmica. Para alguns, como Octavio de Faria, do *Chaplin Club* e da revista *O Fan*, uma das mais importantes publicações do período dedicada à cultura cinematográfica, mais do que um “recomeço” o ‘cinema falado’ representou uma “recaída”. E aqui, podemos retomar a mesma questão: recaída em relação a que? Recaída na palavra, que a “apoteose” da imagem, do cinema “mudo”, havia condenado à falência; recaída no espetáculo vulgar das revistas e dos vaudevilles; recaída, enfim, no teatro.

Octavio de Faria, assim como muitos outros de sua geração, defendia o cinema como um tipo de arte pura das imagens, visão compartilhada por setores importantes das vanguardas e da *intelligentsia* internacional da década de 20. O diagnóstico cultural era mais ou menos o seguinte: com a inumanidade do olho da câmera (o automatismo do cinematógrafo), a velha querela entre arte e ciência encontrou uma síntese resolutiva nas formas visíveis das imagens em movimento, que propiciariam ao espectador um novo tipo de verdade: uma verdade do sensível. A inteligência do dispositivo estaria em capturar a imanência da vida concreta em cada traço de luz que atinge a tela - menos do que produzir fábulas e historietas orientadas segundo os segredos recônditos da alma (de seus personagens), o cinema seria antes uma arte de formas plásticas puras, onde não há prevalência do inteligível sobre o sensível, que se encontram unidos nas texturas íntimas

¹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Pequeno Cinema Antigo*. São Paulo, Paz e Terra, 1980 – p. 32.

das coisas, nestas escrituras visuais que privilegiam a multiplicidade de movimentos das potências do mundo, onde matéria e espírito são equivalentes. Aos olhos desta nova inteligência, o teatro era o oposto da vida, encarnação da artificialidade de uma cultura presa às noções de representação e de “ação dramática”, cujo objetivo seria aprisionar a experiência do mundo em fabulas convencionais (para fruição do público burguês). Contra isso, o cinema oferecia um novo modelo ficcional que alterava o estatuto do real através de uma arte capaz de acolher os acontecimentos incessantes do devir universal. Na aurora do século, parte importante da nova ideologia do filme confina o teatro a ser o passado de uma ilusão.

Como escreveu Susan Sontag num ensaio de 1966: “a história do cinema é frequentemente tratada como a história da sua emancipação dos modelos teatrais.”² Essa história da emancipação vive o seu “momento feliz” na década de 20, ou nas palavras de Paulo Emílio, o seu momento de “plenitude”, com a legitimação do cinema como arte passando por uma defesa estratégica da sua “autonomia” e por um elogio das suas “especificidades”, elogio este que por vezes vinha impregnado de certa filosofia da vida, própria do contexto de utopias estéticas, políticas e paracientíficas do primeiro quarto do século XX. O próprio discurso historicista, neste contexto, passa a ser visto com desconfiança, como expressão de um mundo tradicional e decadente. Era de bom tom, aliás, entre escritores e poetas modernos cultivar certo desprezo pela história (como narrativa),³ ou até mesmo que a experiência histórica fosse vista como um pesadelo, como na célebre frase de Stephen Dedalus: “a história é um pesadelo de que tento despertar-me”.⁴ Contra o ranço erudito e ordenador das explicações historicizantes, o novo século oferecia um tipo de fulgor vitalista: a vida não conhece histórias, destinos ou progressões dramáticas, apenas a intensidade de movimentos descontínuos. É dentro deste cenário que devemos entender a máxima de Jean Epstein sobre Carlitos em *Bonjour Cinéma* (1921): “o cinema é verdade; uma história é falsidade.”⁵

Por outro lado, contar histórias se tornará a especialidade do cinema, também porque a história da emancipação dos modelos teatrais é a história da sua absorção. Foi Griffith, por exemplo, quem estabeleceu noções de decupagem, montagem e uma

² SONTAG, Susan. *Film and Theatre*. The Tulane Drama Review, vol. 11, nº1, 1966 - p. 24.

³ WHITE, Hayden. *O Fardo da História*. In: Trópicos do Discurso. São Paulo, Edusp, 2014.

⁴ JOYCE, James. *Ulisses*. São Paulo, Ed. Abril, 1983 - p. 45.

⁵ Trecho original: “Le cinema est vrai; une histoire est mensonge.” In: EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinéma – tome I*. Paris, Seghers, 1974 - p. 86.

tipologia específica de planos tendo como objetivo potencializar a eficácia do melodrama no cinema. E a noção de “dramaturgia da forma do filme”,⁶ cunhada por Eisenstein, visava esclarecer de que modo o dispositivo cinematográfico acolhia e superava a dramaturgia teatral mais tradicional (é sempre importante lembrar que Eisenstein era diretor de teatro, aluno de Meyerhold). Muito antes dos filmes falados, o cinema já havia incorporado com entusiasmo a herança dos dramas teatrais, que adquiriram na tela uma nova técnica por conta da dinâmica narrativa do dispositivo cinematográfico. Explico: trata-se de uma arte visual que assume (em parte significativa de sua produção) uma dimensão francamente dramática, espetacular, com imitações de ações feitas por atores em cenários e/ou locações preparadas, ou seja, há uma ligação profunda aqui com a tradição teatral; por outro lado, como numa obra fílmica a organização do material se dá, geralmente, através da montagem sucessiva de planos, essa ênfase na percepção do fluxo temporal (sequencial) de eventos (experiência visível da temporalidade) aproxima o cinema da narrativa, da construção literária. Seria, assim, o cinema mais narrativo que dramático?⁷ Creio que o cinema se constrói numa tensão permanente entre performance e narração, entre mimese e diegesis, entre mostrar e contar, de tal modo que poderíamos chamar o cinema ficcional padrão de “narrativo-representativo”;⁸ mas dizer se ele é mais narrativo que dramático (ou vice-versa) seria recair em definições “específicas”, o que pode até ser útil e inteligente (se for prudente), mas também pode levar a sérias inconsistências: quem disse, por exemplo, que uma performance (teatral) não pode ser narrativa? Melhor é recorrer a sabedoria pragmática (e dialética) de Paulo Emílio que já chamava o filme de “teatro romanceado ou romance teatralizado”.⁹

Por isso este trabalho opta por uma abordagem mais histórica e analítica, onde as teorizações estão subordinadas a análise imanente das obras. Tanto a emancipação quanto a absorção são vistas como forças estético-históricas agindo sobre este “recomeço” do

⁶ EISENSTEIN, S. *Dramaturgia da Forma do Filme*. In: A Forma do Filme. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002. Uma elaboração mais específica sobre como a dramaturgia do filme ultrapassa o teatro pode ser encontrada em outro texto de Eisenstein, escrito mais ou menos no mesmo período: *Do Teatro ao Cinema*, também incluído em ‘A Forma do Filme’.

⁷ Sobre: BELLO, Maria do Rosário Lupi. *Film at Crossroads of Narrative and Dramatic Genre*. In: “Via Panorâmica: revista eletrônica de estudos anglo-americanos”. 3ª série, 1 (2012) – p. 175-186. Web: <http://ler.letras.up.pt/>. Neste texto, Bello defende que o cinema é um arte mais próxima da narrativa que do drama, sendo que “narrativa” extrapola aqui o campo ficcional tocando registros da ciência cognitiva e da filosofia (Hegel, Ricoeur) sobre as relações entre consciência, experiência e temporalidade.

⁸ SILVA, Marcel Vieira Barreto. *Cinema e Literatura Dramática: alguns pontos de vista sobre as linguagens teatral e cinematográfica*. Revista Graphos, v. 9, nº1, João Pessoa, Jan / Jul 2007 – p. 35.

⁹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *A Personagem Cinematográfica*. In: A Personagem de Ficção. São Paulo, Perspectiva, 1987.

cinema brasileiro: os filmes aqui estudados buscam absorver aspectos da forma dramática como modo de enfrentar a nova realidade do cinema falado; ao mesmo tempo, a emancipação é sempre um problema recolocado - basta ver como a acusação (difamante) de “teatro filmado”, muito frequente na fortuna crítica do período, sempre paira (ou pesa) sobre os ombros dos produtores e realizadores de fitas. A construção de uma dramaturgia do filme falado passa, nos anos 30 e 40, por uma criativa relação com a dramaturgia teatral produzida no mesmo período. Esta tese estuda alguns momentos deste entretecimento de dramaturgias. Em primeiro lugar, há a questão da adaptação: por exemplo, entre 1936-38 na Cinédia Lulu de Barros realiza quatro filmes adaptados de peças teatrais, sendo três deles de autores nacionais contemporâneos e um vaudeville tradicional. A adaptação é analisada menos em suas ‘minúcias semióticas’ e mais dentro da proposta deste trabalho: entender como um cineasta formado no período silencioso (como Lulu), e também ligado ao ambiente teatral onde era cenógrafo e diretor artístico de shows e revistas, lida com a dialética absorção-emancipação das formas teatrais. Lulu (conforme relata em suas memórias) se via dividido neste momento entre a comédia musical luxuosa do tipo *Samba da Vida* (1937) e a comédia chanchadesca do tipo *Tererê Não Resolve* (1937), enquanto perseguia a ‘comédia fina’ de enredo do tipo (segundo ele) *Maridinho de Luxo* (1938).

Mas a adaptação não é a única forma de entretecimento dramatúrgico entre cinema e teatro, algumas relações mais “indiretas” podem ser levadas em conta, como quando um dramaturgo importante como Joracy Camargo é convidado a escrever um argumento para um filme – caso de *24 Horas de Sonho* (1941). Poderíamos então nos perguntar: não faria este roteiro-argumento parte do *corpus* dramático deste autor? O mesmo Joracy vai ocupar, nos anos finais da década de 30, um cargo importante em um estúdio (*Sonofilms*), procurando promover ali um modelo de comédia consagrado no teatro (o gênero Trianon). É uma pena que nenhum dos filmes deste estúdio tenha sobrevivido. Em contrapartida, temos *Bonequinha de Seda* (1936) uma das películas nacionais mais significativas da primeira metade do século, escrita e dirigida por um homem de teatro: Oduvaldo Vianna. O fato de que os dois mais importantes teatrólogos do país naquele momento, Oduvaldo e Joracy, se lancem ao cinema não é casual. Ambos foram personagens importantes, nos anos 20, na campanha por uma dramaturgia de prosódia brasileira, e agora nos 30, numa nova onda nacionalista (na esteira do governo Vargas), viam no cinema o veículo ideal para a consolidação deste projeto em ampla escala. E mais do que isso, tal fato ilustra como o cinema se consagrara nos anos seguintes à chegada dos *talkies* como o modo mais

dotado e eficaz em sua época para a performance da ação dramática. Raymond Williams, em seus notáveis estudos sobre o drama, publicados na primeira metade dos anos 50, já havia apontado algo semelhante. Em seu livro *Drama in Performance* (Drama em Cena¹⁰), Williams estuda a relação entre os textos dramáticos e seus modos de performance (suas condições materiais de representação) ao longo da história: para o drama ático do séc. V a.c., havia um determinado tipo de edifício e de espetáculo teatral; para o teatro medieval, a arena e as estações; para as tragédias de Shakespeare, uma “encenação visual” moldada para o palco público elisabetano; para o drama de Tchecov, a cena naturalista de Stanislavski; para o drama moderno, da era da técnica e da máquina, o cinema. Em outro de seus textos, “Film and Dramatic Tradition”,¹¹ Williams analisa como o cinema reconfigura e potencializa a tradição dramática através de seus meios.

Um exemplo seria como o cinema incorpora o espectador teatral para transformá-lo num espectador de imagens. A fruição deste espectador, das ações e dos personagens do drama, mediada agora pelas imagens na tela, passa a ter uma relação mais íntima com as imagens mentais, com as projeções psíquicas e seus desejos interiores, algo que o teatro burguês do século XIX já preparava, mas que o cinema vai potencializar criando um espectador ideal, um “lugar calculado” de onde vem o olhar e para o qual toda a construção espacial e a ação fílmica vai se dirigir.¹² E qual é esse espectador ideal? É uma versão sedimentada no dispositivo do frequentador de teatros das grandes metrópoles, cuja atenção era cada vez mais isolada (a sala escura que contrasta com os efeitos de luz no palco, próprio da encenação naturalista) e mais excitada. Podemos dizer então que o espectador de cinema, de certo modo, já existia antes do dispositivo. Compartilhando um ‘modo de sentir’ histórico, é como se o cinema como arte preexistisse ao cinema como técnica. Esse modo de sentir é o que Williams chamou de “estrutura de sentimento”, na tentativa de caracterizar a sensibilidade de uma época dentro de uma intrincada dinâmica entre consciência, linguagem e experiência, sem recair em determinismos sociais e econômicos. Estamos então no sentido contrário aos debates sobre o específico fílmico: é a manifestação histórica que evidencia a vocação de uma arte, mais do que suas características intrínsecas; nesta leitura, nem a fabula narrativa, nem o drama falado são impurezas que devem ser exterminadas em nome de um cinema puro, pelo contrário, elas

¹⁰ WILLIAMS, Raymond. *Drama em Cena*. São Paulo, Cosac & Naify, 2010.

¹¹ WILLIAMS, Raymond. *Film and Dramatic Tradition*. In: The Raymond Williams Reader. Oxford, Blackwell, 2001. Originalmente publicado em *Preface To Film* (1954).

¹² XAVIER, Ismail. *Cinema e Teatro*. In: XAVIER, I. (org.) *Cinema no Século*. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

se consubstanciam ao cinema por conta de um modo de sentir compartilhado. A dramaturgia do filme acolhe e reinventa a tradição dramática.

Por isto esta tese inclui em seu escopo de análise uma obra como *Argila* (1941), mesmo sem ela possuir nenhuma relação aparente com o teatro produzido no país no período. Porque ela explicita como na experiência brasileira, nas décadas de 30 e 40, cinema e teatro caminham pelas veredas da renovação da tradição dramática em direção a uma modernidade que entre nós se mostrava “tardia” - Luciana, a protagonista de *Argila*, é importante para a renovação em nossa dramaturgia das personagens femininas (sempre muito condicionadas à esquemas convencionais). E aqui surge outro ponto nodal desta tese: o recorte cinematográfico proposto, entre 1936-1951, compreende em seu seio o período identificado pela historiografia do teatro brasileiro como sendo o momento de nossa renovação teatral, da criação do moderno teatro brasileiro, que da segunda metade dos anos 30, quando florescem os grupos amadores primeiro no Rio, depois em São Paulo, culmina com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia em 1948. Se não há um impacto nas telas que possa ser comparável ao acontecimento que representou para o meio teatral a montagem de *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, em 1943, o diálogo do cinema com a renovação não deve ser descartado.

É nesse clima que a comédia sofisticada da cia. Dulcina-Odilon, companhia comprometida (ao seu jeito) com a modernização do repertório dramático, ganha uma versão cinematográfica em *24 Horas de Sonho*, um tanto misturada aos esquemas da “screwball comedy” do cinema americano (que era então sinônimo de modernidade e fluidez narrativa), do mesmo modo que Dulcina gostava de arejar seu repertório teatral com versões de peças (estrangeiras) que haviam feito sucesso no cinema. Esta é outra dimensão relevante: não se trata de um caminho de mão única, a dramaturgia do filme também marca decisivamente o teatro da época, como fica evidente numa peça como *Amor* (1933) de Oduvaldo Vianna, cujo subtítulo era: “comédia-filme”. Outro aspecto importante desse diálogo é a busca cada vez mais evidente, nesse momento, por uma dramaturgia nacional e popular - cinema e teatro vão se lançar atrás de temas e personagens brasileiros, e quando possível vão se interessar pelos dilemas das classes baixas. Ao mesmo tempo que a Atlântida Cinematográfica abria os trabalhos com *Moleque Tião* (1943), Dias Gomes está escrevendo suas primeiras peças sobre cangaceiros e operários; e não se deve perder de vista a importância, nesse mesmo momento, da fundação do Teatro Experimental do Negro (TEN), que traz à tona uma

dramaturgia com foco nas questões raciais (assim como Moleque Tião). O impacto do TEN poderá ser sentido anos mais tarde sobre uma fita como *Também Somos Irmãos* (1949). Por fim, há o encontro (empresarial e espiritual) mais evidente entre cinema e teatro com as fundações, um tanto imiscuídas, do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e da Cia. Cinematográfica Vera Cruz.

Dentro da proposta e do recorte definidos, títulos e gêneros importantes da filmografia nacional tiveram que ser preteridos para evitar um inchaço desnecessário. Em primeiro lugar, obras do começo dos anos 30, que embora já dentro do período sonoro ainda se mostram bastante ligadas ao universo poético-formal do cinema silencioso, como *Limite* (1931), *Mulher* (1931) e *Ganga Bruta* (1933), clássicos absolutos da arte brasileira, não entraram no escopo. Preferi começar num momento onde os filmes falados já estavam consolidados, privilegiando logo o contato entre dramaturgias. Neste sentido, uma ausência importante são as comédias musicais e sua relação com o teatro musicado, especialmente com o teatro de revista. Privilegiei, na análise dos filmes, sua relação com o chamado ‘teatro em prosa’, mesmo porque o estudo da dramaturgia das revistas, burletas e afins exigiria um domínio maior de minha parte do campo mais explicitamente musical, das partituras inclusive, sem o qual a tarefa ficaria incompleta; e também porque esse acabou sendo um gênero, digamos, reprimido no percurso histórico da renovação. Por isso ele aparece nesse trabalho justamente assim: como elemento reprimido, que por vezes tenciona as pretensões da dramaturgia “moderna”, dialogada, “de enredo”. De todo modo, trabalhos específicos sobre a relação entre o cinema e o teatro musicados desse período já começam a aparecer.¹³ Também nunca foi a pretensão deste estudo realizar uma obra totalizante, capaz de esgotar o assunto, o que, certamente, não passaria de esforço tolo. Nestes últimos anos, a pesquisa em estética e história do cinema, especialmente do cinema brasileiro, tem-se combinado em minha vida com o ofício de dramaturgo e com o interesse pela tradição dramática. Em 2009, mesmo ano em que iniciei minha pós-graduação, tive pela primeira vez uma peça escrita por mim encenada por uma companhia profissional de teatro. Combinar o olhar mais distanciado do crítico com o olhar mais intestino do dramaturgo - esta é a pretensão maior das análises contidas neste texto. Vamos a elas.

¹³ Na verdade, já começaram a ser feitos. Vide: VASCONCELLOS, Evandro Gianasi. *Entre o Palco e a Tela: as relações do cinema com o teatro de revista em comédias musicais de Lulu de Barros*. Dissertação de Mestrado. PPG em Imagem e Som da UFSCAR, São Carlos, 2015.

Comédias

1. Lulu de Barros e a Cinédia

Há esta sequência no filme *O Jovem Tataravô* (1936) em que “vistas” do Rio de Janeiro da época (anos 30) são sobrepostas por gravuras antigas, numa espécie de jogo de antes e depois, ou melhor, de depois e antes. A sequência é curta, dura cerca de 1 minuto: mais ou menos de 15’50’’ até 16’55’’. Na trama, ela se justifica por ser o momento em que o neto leva seu tataravô redivivo para um passeio pelo Rio “atual”. Uma pequena sinopse do filme pode servir de ajuda: Eduardo (Darcy Cazarre) adquire num leilão uma “caixa de segredos” que supostamente pertenceu a Estácio de Sá, dentro dela ele encontra uma fórmula para “reanimar quimicamente espíritos” extraída de um “documento encontrado no túmulo de Ramsés II”. Eduardo decide testar a fórmula com alguém do seu ‘livro de família’ e acaba trazendo de volta à vida seu tataravô Victor (Marcel Klass), falecido em 1823. Tal enredo fantasmagórico valeu ao filme o selo de tataravô (!) do cinema brasileiro de horror.¹⁴ Mas voltemos a sequência em questão.

Após uma visita ao alfaiate, para adquirir trajes compatíveis com a decência da nova época, Victor pede ao seu tataraneto que o leve para “umas voltas na cidade” que ele havia deixado “há mais de um século”. A solução filmica encontrada pelo diretor Luiz de Barros para retratar este passeio, esse ‘salto na história’, é justamente a tal sequência que justapõe vistas filmadas à gravuras antigas - uso propositalmente aqui a expressão *vistas* por ser uma denominação muito comum a certa categoria de filmes do período silencioso, como em *Vistas de Aspectos Fluminenses* (1908) de Afonso Segreto. Nela, a montagem proposta tem como função primeira e mais importante destacar o processo de modernização e urbanização da cidade. Vejamos a sobreposição 1: após uma vista panorâmica da Lagoa, com seu entorno recém urbanizado, suas largas avenidas e seus altos edifícios ao fundo, segue-se uma gravura cujo enquadramento mostra na diagonal direita baixa, atrás de um muro, o telhado de um casebre, do qual prolonga-se ainda atrás do muro um quintal com bananeiras e coqueiros que ocupa toda a metade direita do quadro; no centro da gravura está o caminho, a trilha pela encosta, onde vemos um casal de mãos dadas, alguns cavalheiros conversando e um negro sentado ao chão (quicá um

¹⁴ Ver: CANEPA, Laura. *Medo de quê?: uma história do horror no cinema brasileiro*. Tese de doutorado, IAU-UNICAMP, Campinas, 2008.

vendedor de frutas); o caminho dobra à direita e desaparece enquanto, ao fundo, o mar abre-se sobre ilhas e baías, derramando-se sobre a margem esquerda do quadro; acima, o grande céu de Cabral, com seus urubus. Trata-se de um retrato bucólico de uma Rio de Janeiro de outrora, domesticada e transformada pelo progresso republicano (registrado pelo cinematógrafo): à flora tropical saliente da gravura contrapõe-se a praça arborizada da vista, assim como ao singelo caminho de seus transeuntes despreocupados se contrapõe as largas ruas com automóveis, enquanto o mar sinuoso, ao fundo, é ‘saneado’ pelos novos aterros. Tal vista moderna (cinematográfica), no entanto, não despossui a cidade deste apego nostálgico à natureza e também tem seus meios de reencenar a paisagem. É isso o que nos confirma a sobreposição 2: de uma mureta à beira-mar avistamos um píer cuja extensão compõe-se geometricamente com o monumental Pão de Açúcar ao fundo; a gravura que se segue, por outro lado, espreme o morro do Pão de Açúcar à esquerda do quadro, mostrando apenas um breve trecho de mar, privilegiando certo espaço de terra um tanto selvagem, onde sabe-se hoje existir a cidade nova e verticalizada. A vista cinematográfica parece, pois, muito mais interessada que a gravura em criar a impressão de “berço esplêndido”, para usar a famosa expressão de Paulo Emilio¹⁵ - o cinema põe-se na proa da invenção da ‘cidade maravilhosa’. Tal procedimento se fecha com a sobreposição 3: uma vista do Corcovado imperando sobre modernos edifícios é sobreposta por uma gravura que mostra o mesmo morro no alto, mas agora velando o remanso de caravelas e barcarolas coloniais. Aqui, natureza e história se irmanam para consagrar a vocação gloriosa destas terras para o progresso, numa genealogia edênica que inscreve a descoberta e a colonização na cartografia afetiva do mundo natural. A sequência toda, aliás, se mostra como um *souvenir* cinematográfico a medida que tais paisagens padronizadas promovem um tipo de lembrança subjetiva que já está, de certo modo, concretizada e prevista nas próprias imagens, que funcionam como gatilhos de rememoração.¹⁶ Entre uma sobreposição e outra, planos do rosto de Victor, com seus bigodes da corte de Pedro I, boquiaberto com as mudanças ocorridas na cidade durante o tempo em que esteve, digamos, morto; sempre seguidos de planos de Eduardo, sorrindo, com o sol espocando em sua face.

¹⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. *A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)*. In: CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Tereza. “Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente. São Paulo, Brasiliense /Embrafilme, 1976.

¹⁶ Sobre a noção de *souvenir* e a produção de memórias por imagens, ver: MENEZES, Ulpiano T. *História e Imagem: iconografia/iconologia e além*. In: CARDOSO, Ciro F. & VAINFAS, Ronaldo (org.) “Novos Domínios da História”. Rio de Janeiro, Elsevier, 2012.

Nesse jogo de temporalidades, um detalhe é de crucial importância: o ano de falecimento do tataravô, 1823. Lembremos que a peça de Gilberto de Andrade, que inspira o roteiro do filme, foi levada à cena pela primeira vez em 1926, ou seja, respira ainda o clima de festejos do centenário da Independência (1822-1922). Há aqui, portanto, o encontro entre duas mitologias de refundação da cidade: a capital do Império, da nascente nação independente, se encontra e espia boquiaberta, cem anos depois, as conquistas e remodelações da capital republicana. Assim, não apenas o figurino e o visagismo (o cabelo, o bigode...) do personagem Victor nos remetem a corte do Primeiro Império, como suas maneiras de conquistador irreparável são uma referência direta ao imaginário popular relacionado à D. Pedro I. E mesmo Vitor se espantando com a liberdade de maneiras do século XX, como o fato da Sra. Eduardo (Luiza Fonseca) usar um vestido sem mangas deixando os braços à mostra, são os modos de sedutor e amante cortês do tataravô que devem ser contidos pela moral familiar burguesa: após o extraordinário feito de Eduardo em reencarnar o morto centenário, a primeira coisa que ele ouve de sua esposa é que tal criatura (o tataravô) não pode se apresentar naquela casa trajado daquele jeito (o espírito de Victor retoma a vida vestido em roupas de banho, o que será explicado depois por ele ter morrido afogado durante um banho de mar). A construção do discurso histórico torna-se evidente: a cidade moderna absorve o velho século não apenas afetiva e tecnologicamente, mas representa também uma depuração nos bons costumes, uma espécie de progresso moral onde o espírito do tataravô é trazido de volta ao reino dos vivos para ser, por fim, exorcizado do presente – eis a metáfora que desvela os sentimentos da nova capital remodelada diante do seu passado imperial e colonial.

Esse “progresso” moral e material tem como grande artífice, ao mesmo tempo agente e sintoma, o próprio cinema: a maneira como ele é capaz de decompor o espaço pictórico das gravuras, de propor reenquadramentos, de animá-las temporalmente, é o exemplo máximo de como a máquina do presente pode se reapropriar e se realimentar do passado. Do mesmo modo que a fórmula encontrada na ‘caixa de segredos’ é capaz de dar nova vida aos espíritos desencarnados, o cinema é capaz de ressignificar a história e sua iconografia, de preferência aparando algumas arestas que a sociedade ainda não foi capaz de cortar, decupando assim, com suaves movimentos de câmera, substratos indesejável do real, como aquela figura negra na segunda gravura que é sutilmente “empurrada” para a borda do quadro, como foram aliás as populações pobres durante as

reformas urbanísticas no começo do século XX. Tal “progresso material” das forças produtivas é, de alguma maneira, seguido por aquele das forças estéticas, num tipo de historiografia inconsciente do próprio cinema nacional a medida que o espetáculo puramente visual, de interpelação direta, das *vistas* e *naturais* do primeiro cinema - e como não pensar aqui na mítica *Vista da Baía de Guanabara* (1898?) de Afonso Segreto, a suposta primeira filmagem realizada em terras brasileiras - é aos poucos incorporado a narrativa criada pela montagem, com suas sobreposições e justaposições, que embala as imagens na pulsão rítmica de uma valsa de salão ouvida permanentemente ao fundo. Da simples “mostração” à engenhosa articulação narrativa de planos é o cinema que parece descrever seu “progresso material” que culmina aqui na articulação feita pelos dois últimos planos da sequência.

No primeiro deles temos uma casa antiga, provavelmente uma moradia coletiva, com seu telhado de cerâmica, sua pintura desbotada e uma singela varanda com grades de ferro. De cima para baixo, num movimento de câmera, encontramos a casa postada numa rústica viela inclinada por onde passa um homem de chapéu e onde se deixa, ao fundo, recostada a uma porta, dolente, uma figura feminina - estamos aqui numa cidade de desvãos, algo ibérica, de paredes úmidas e emboloradas, onde muitas janelas, um tanto assimétricas, deixam escapar rostos desconfiados. Há sim certa reminiscência nostálgica no plano, como naquelas pinturas que mostram ruas e casebres interioranos com seus moradores vendo a vida passar da janela, a beleza de algo que resta, sobras da velha cidade, remodelada pela verticalização e pela passagem dos novos bulevares. A esta vista, portanto, contrapõe-se a seguinte, onde a câmera perfaz o mesmo movimento de alto a baixo, mas agora mostrando um arranha-céu, sede do jornal ‘A Noite’, num movimento que termina numa rua ampla e movimentada, no coração do Rio de Janeiro moderno. O enquadramento premido, pesado e um tanto sinuoso que tenta dar conta da experiência plástica do casarão é sobreposto pelo plano mais simétrico, frontal e aberto do grande edifício e da larga avenida que se oferece, ao fim da tomada, bem a nossa frente e que se perde em profundidade de campo, como se atravessasse a imobilidade do quadro anterior, rompendo o concreto e se abrindo para uma manhã de sol. Repete-se, na montagem, a lógica de reurbanização da cidade. A americanização dos edifícios (verticalização) cristaliza-se também numa americanização do filme: das gravuras antigas, passa-se pelas vistas cinematográficas, arregimentadas por extratos de decupagem clássica à Griffith e flertes ligeiros com a orquestração cinemática da *Manhatta* (1921) de Strand e Sheeler,

até chegar a um novo paradigma de cinema, os *talkies*, para onde o filme nos conduz de volta (ao futuro) após a sequência terminada. Como no encontro entre avô e neto, entre Brasil império e república, entre casarão e edifício, temos o acolhimento do cinema silencioso no ventre do filho recém chegado: o cinema falado. E assim a trama é retomada.¹⁷

Tal sequência é igualmente estratégica na organização geral do filme, pois se trata do momento onde aparecem filmagens externas e livres de diálogos, injetando mais “cinema” ao jeitão de peça filmada que o filme deixa transparecer. A acusação aos filmes sonoros de recaída em teatro filmado, aliás, passa a ser comum em críticas do período, numa espécie de comentário ressentido contra os “malefícios” da projeção sincrônica de imagem e som em relação à velha arte cinematográfica pura e sua poesia feita de luzes e sombras, algo que nos remete aos escritos de Octávio de Faria:

“Será que a América não vê que o film falado é uma retrogradação de não sei quantos anos, uma volta aos primeiros dias em que se confundia cinema com a filmagem de teatro? Teatro. Aproximação do teatro. Volta à teatralidade. (...) O film falado é um erro, sobretudo num momento em que as mais modernas teorias sobre o cenário são pela absoluta supressão dos letreiros, definindo assim cada vez mais o cinema como arte pura, essencialmente visual.”¹⁸

Uma rápido confronto entre duas produções lançadas pela Cinédia no ano de 1933 parece confirmar, por sua vez, a nova realidade dos *talkies* e o sucesso de seu apelo à “teatralidade”: de um lado, seguindo um enredo de revista teatral (de autoria de Joracy Camargo) onde o comediante Palitos se disfarça de Momo para conhecer o carnaval do Rio de Janeiro, com imagens da festa popular tomadas diretamente das ruas da cidade e recheado de canções de compositores como Lamartine Babo (“Linda Morena”) e Noel Rosa (“Fita Amarela”) interpretadas por estrelas do rádio como Carmem Miranda, *A Voz do Carnaval* (1933), uma parceria entre Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, filme carnavalesco-radiofônico de franco apelo popular, sedimenta um modelo de sucesso a ser seguido nos anos seguintes; de outro, o antigo projeto de Mauro-Gonzaga, *Ganga Bruta* (1933), finalmente lançado após uma longa produção cheia de sobressaltos e postergações, acaba por não encontrar respaldo nem na bilheteria, nem na crônica dos periódicos, sendo por vezes inclusive motivo de chacota como podemos ver no

¹⁷ Não estou advogando aqui, tautologicamente, que exista de fato uma “evolução” na “linguagem” cinematográfica que vai da simples atração ao cinema narrativo de montagem. Isso seria um vício retórico. Estou apenas tentando analisar os elementos da sequência e seu papel na arquitetura do filme.

¹⁸ FARIA, Octavio. *Contra o Film Falado*. In: O Fan - nº2, 1928.

comentário de Henrique Pongetti para o jornal *O Globo*: “esse filme anacrônico foi exibido em seu ambiente lógico - o Instituto de Surdos e Mudos”.¹⁹ No comentário de Pongetti, de quem Mauro receberia também a famosa alcunha de “Freud de Cascadura” e com quem viria a trabalhar depois em *Favella dos meus amores* (1935), é notável a referência ao “anacronismo” do filme, resultado dos três anos nos quais a Cinédia esteve envolvida na produção, tempo que acabou gerando um espécime híbrido e muito curioso entre o cinema silencioso e o sonorizado. Por isso mesmo, se hoje o filme é conhecido por suas ricas composições fotogênicas, elipses narrativas e sofisticadas metonímias visuais, além de ser visto como um precursor no uso dramático de canções e ritmos populares, sendo um clássico absoluto de nossa filmografia, à época de seu lançamento *Ganga Bruta* pareceu uma obra difícil e um tanto datada, uma fita ainda demasiadamente “presa” aos horizontes da “arte pura” do período silencioso. A realidade do cinema sonoro sincronizado já estabelecia outros parâmetros de produção, para horror de Octavio de Farias:

“A concepção americana dos *talkies* não passou até hoje do seguinte: film dialogado - em que se completa a imagem pela palavra - film-revista - em que a história e o cenário não passam de um pretexto para se apresentarem foxtrots e cantores. Em todo caso, a imagem é posta em segundo plano em bem da palavra e do som. Filma-se uma peça de teatro ou uma revista, nada mais.”²⁰

Se para o intelectual e crítico de *O Fan* a recente ‘recontaminação’ do cinema pela teatralidade era um sinal de decadência precoce da nova arte, para a indústria esse era o caminho natural aberto pela sonorização sincronizada, não deixando de ser, portanto, saudado com entusiasmo. Assim, por exemplo, a revista *Cinearte* anuncia o lançamento da fita *Noites Cariocas* (1935), coproduzida pela Cinédia (com técnicos argentinos e falada em português e espanhol), como sendo a “primeira colaboração decisiva do nosso teatro ao nosso cinema” pois se trata do “primeiro film brasileiro com cenas de revista, com a contribuição da companhia de Jardel Jercólis.”²¹ Aos poucos, o cinema brasileiro sonoro vai consolidando uma tradição própria de *film revista*. Mas e quanto aos tais *films dialogados*?²² Aqui retorno a *O Jovem Tataravô*, espécie de filme

¹⁹ Citado em: SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo, Editora Unesp, 2004 - p. 81.

²⁰ FARIA, Octavio. *Eu Creio na Imagem...* in: *O Fan* - nº 6, 1929.

²¹ *Cinearte* - nº 418, p. 11, 1935.

²² É evidente que a separação entre *film dialogado* e *film revista* é artificial e cheia de limitações, assim como era frágil (e cheia de preconceitos) a distinção entre ‘teatro em prosa’ e ‘teatro musicado’ no começo do século XX. Sabemos que na prática as coisas se misturam muito. No entanto, tal distinção me interessa

dialogado (adaptação de um texto teatral) habitado interiormente por um *filmusical*, como era costume no período, que se esforça não apenas para se realizar como uma ‘comédia de enredo’, mas busca estratégias para escapar a certa zona de conforto do teatro filmado, se valendo para tanto de revisitações e reapropriações do próprio repertório do cinema silencioso. Vejamos mais de perto, pois, como se dá a articulação entre as partes da filme.

Durante praticamente toda a primeira metade da fita acompanhamos as peripécias de Eduardo e seu tataravô Victor de um modo muito próximo a estrutura da peça de Gilberto de Andrade. A sensação de ‘teatro filmado’ é grande aqui pelo fato de quase toda a ação se passar num único espaço: a residência de Eduardo. Duas são as exceções: 1. um prólogo que mostra o leilão onde Eduardo adquire a tal caixa de segredos - filmado no melhor estilo Lulu de Barros: plano fechado num cômodo discreto, uma tapeçaria armada na parede de fundo, um leiloeiro em cima de uma mesa de centro e uns três ou quatro participantes premidos aos pés dessa mesa. Lulu constrói sem resenha uma encenação que, em outras mãos, poderia requerer um enorme esforço de produção (para o bem ou para o mal, sua fama virá de soluções cênicas deste tipo); 2. um conjunto sucinto de externas que retratam o passeio do tataravô pelo Rio atual (no caso, da metade dos anos 30) e que tem como ponto chave justamente a sequência de *vistas* analisadas no começo deste capítulo - daí a importância de tal sequência, repito, como “complemento” cinematográfico ao teatro filmado e também como, se me permitem uma expressão um tanto afetada, um pequeno exercício de deglutição do período silencioso pelo novo cinema sonorizado: trata-se, praticamente, de um pequeno curta de *atualidades* feito pelo cineasta, com a cumplicidade de Eduardo, e exibido para um deslumbrado Victor (aqui um duplo do espectador do filme), não se sabe se estupefato com as mudanças na paisagem ou com o engenho e a arte do dispositivo que enuncia aquelas mudanças.²³

Nesta primeira metade de *O Jovem Tataravô*, Lulu de Barros tenta dar certa mobilidade as tomadas internas, intercalando closes e planos mais gerais com frequentes mudança de eixo (que se não chegam a incomodar, podem dar certa sensação de estranheza aos nossos olhares forjados com a decupagem televisiva), mas fato é que a

à medida que toca a relação do cinema com a forma dramática, que possui como característica fundamental o diálogo interpessoal.

²³ A importância e delicadeza de tais filmagens externas é também destacada na abertura da cópia disponibilizada após uma recuperação do filme coordenada por Alice Gonzaga no começo dos anos 80. Nela uma inscrição nos explica que aquela película “apresenta as primeiras cenas até então tomadas ao ar livre, com movimento e sonorização, graças ao auxílio de câmeras sonoras portáteis”. Percebemos bem, a partir desse lembrete, os desafios técnicos (e estéticos) enfrentados pelos realizadores de então.

ação quase nunca sai da sala de estar da família. Podemos dividir o enredo de ações dessa primeira metade em alguns blocos: 1. Eduardo abre a ‘caixa de surpresas’, descobre a fórmula e decide estabelecer uma corrente (para isso, são chamados dois compadres de Eduardo, com franco sotaque português, que serão responsáveis por certas passagens cômicas); 2. A corrente: todos juntos à mesa para a ressuscitação do espírito do tataravô (a cena primeiro é filmada de cima, num contra-picado, depois ao nível da mesa, com destaque para o ambiente em penumbra com feixes luminosos laterais para criar um clima fantasmagórico); 3. A aparição: dá-se o espanto, primeiro com a materialização do espírito, depois com seus trajes; 4. O passeio pela cidade (externa); 5. Volta pra casa: com roupas novas, Victor retorna ao lar e flerta com a esposa de Eduardo (o que rende uma ou outra piada mais insinuante) enquanto este decide organizar uma *soirée* naquela mesma data em homenagem ao tataravô; 6. Cena no quarto: Victor experimenta seu terno de noite, junto com Eduardo que lhe explica o que é a eletricidade; 7. A *soirée*: membros da sociedade estão reunidos na sala para conhecerem o jovem tataravô (o que permite que a câmera de Lulu passeie pelos visitantes, colhendo chistes e comentários frívolos); a *soirée* termina num número musical (dueto cantado) entre Victor e Dora (Dulce Weytingh), filha de Eduardo (o tataravô não deixa também de flertar com a “bistataraneta”).

Terminada a *soirée*, Victor, um tanto aborrecido, pede secretamente a um dos amigos de Eduardo, o Comendador (Manoelino Teixeira), para conhecer um desses “tão falados cabarés que até no outro mundo se proclama”. É o pretexto para uma virada na organização do espaço do filme: por volta dos 39’ (de cerca de 78’ no total) passamos ao cabaré. Começa a segunda metade da fita, e aqui enveredamos de modo mais solto pelo *filmusical*: a dinâmica narrativa da primeira metade perde seu viço, torna-se mais rarefeita ao ceder espaço para um espetáculo de variedades: a começar pela orquestra do Cassino Atlântico (local para o qual Lulu de Barros produzia com frequência números, cenários e decorações) executando o maxixe ‘Teu Sapateado’. Enquanto Victor e seus convivas ocupam uma das mesas do cabaré, temos a segunda entrada nesse rol de apresentações: trata-se da orquestra de Romeu Silva que executa o foxtrote ‘Night Falls’. Detalhe: durante este número musical, temos a encenação de uma série de pequenas pantomimas entremeadas por planos da orquestra e seus diferentes músicos (em aparições com alto apelo de vaudeville, como o baterista e seus malabarismos ritmados com as baquetas). Aqui, fazemos outra pequena viagem sentimental ao universo do cinema “antigo”, com a orquestra, que tradicionalmente nas salas de exibição ocupava o fosso do teatro durante

as projeções, trazida para dentro do filme: neste vaudeville, as pantomimas - um casal de estranhos se encontra e troca olhares embaixo de uma árvore; um vagabundo dorme num banco de praça; dois amantes, surpreendidos pela câmera através do vidro traseiro de um automóvel, decidem, aos risos, levantar a proteção das janelas – homenageiam as imagens da “infância” do cinematógrafo, sobre as quais o recém chegado cinema sonoro sincronizado se edifica (se edipianiza?) e se elabora para desfilar, ao fim, um número de sapateado já típico do cinema musical americano recente. Incorporando o music hall, o teatro de variedades e até espectros de filmes silenciosos, é o cinema sonorizado, ao fim, que se apresenta como a nova obra de arte total.

A sequência seguinte acontece na própria mesa de Victor e seus convivas, todos eles vindos da soirée de Eduardo, com o tataravô puxando a canção tema do filme cujo estribilho culmina sempre em “champanhe, amor e alegria”. Após o coro das moças e dos senhores, e até um solo esforçado do garçom gago, a canção se abre para um bailado, uma pequena coreografia (num espaço neutro, onírico) entre um casal de bailarinos. Na volta do foco para a mesa, um dos convivas se pergunta pelo paradeiro de sua esposa, que desapareceu com o tataravô. Vemos então apenas as silhuetas escuras da esposa e de Victor se beijando as escondidas. O tataravô parece, enfim, ter reencontrado o calor do mundo dos vivos. Temos, assim, a parte do cabaré encerrada, mas o *filmmusical* se estende ainda pela sequência seguinte, onde o noivo de Dora (Carlos Frias) enciumado pelo dueto desta com seu conquistador tataravô na soirée logo mais cedo, executa solitário, embaixo da janela de sua amada, um lamento com arco e serrote (!), enquanto Dora o espia, de camisola, sem ser percebida. Tal interlúdio romântico, que espelha a devoção do amor jovem e puro, entra como compensação ao “mau passo” da cena anterior, que mesmo suavizada pelos ditames da comédia, expunha aos olhos da família brasileira um pecadilho de adultério. Feitos os reparos, passamos a outro entreato cômico.

Em uma nova sequência de cenas externas, vemos Victor e o Comendador às voltas com uma das maravilhas tecnológicas do momento: um hidroavião. É como se após desfrutar de seu primeiro enlace amoroso em seu retorno a vida, o tataravô estivesse pronto para experimentar todos os encantos da vida moderna. O filme aproveita então para exibir ao espectador um novo conjunto de *vistas* da Cidade Maravilhosa: novamente estão lá o Pão de Açúcar, o Corcovado e todo o esplendor da Baía de Guanabara em tomadas aéreas - tudo que apenas uma visita ao cinematógrafo poderia oferecer. É importante notar aqui que tanto esta sequência de externas, quanto a primeira (o passeio

pela cidade de Victor com Eduardo), funcionam também como entreatos cômicos no melhor estilo do cinema silencioso. Nos dois casos inclusive a figura de Victor composta por Marcel Klass, com seu característico bigodinho, nos remete diretamente a Charles Chaplin. Na primeira sequência (12'45'' – 16'55''), tal efeito é reforçado pelo fato do tataravô recém reencarnado ainda não ter roupas apropriadas, o que o obriga a sair com um terno de seu tataraneto (eles estão justamente indo ao alfaiate). O terno curto e um tanto sem jeito empresta a Victor um ar de 'Carlitos', ainda mais quando, para desviar de um carro, ele executa uma pantomima característica do humor físico dos comediantes "mudos". Na segunda sequência (58'55'' – 62'45''), Victor e o Comendador entram no hidroavião vestidos como aeronautas: a principal gag aqui está no fato de Victor, o piloto, revelar ao amigo que fez um curso por correspondência e que ainda não aprendeu a lição sobre como "aterrar" (pousar). Toda a sequência, sem diálogos, exala igualmente o humor físico dos cômicos clássicos do período silencioso, com direito a malabarismos aéreos do avião e muito trabalho clownesco de expressão facial. Novamente Lulu de Barros recorre ao expediente de injetar "cinema" em seu 'teatro filmado' inserindo um pequeno *short* pastelão em sua 'comédia de enredo', num expediente que ele conhecia bem.²⁴

A retomada da trama propriamente dita, ou seja, o momento de sabermos qual será o desfecho, o destino do jovem tataravô, se dá a partir de um novo número musical: Victor canta e toca ao piano uma canção amorosa para Dora, aproveitando a ocasião para destilar novos flertes a sua 'bistataraneta', terminando por quase beijá-la, não fosse a chegada surpresa de Eduardo e esposa. Diante da gravidade da situação, da possibilidade de ser "sogro do seu tataravô e avô de si mesmo" e de que sua mulher "sendo sogra do seu tataravô, seja tataraneta da própria filha", Eduardo e esposa decidem recorrer a uma solução bem brasileira para desencarnar o tataravô (lembrando que a fórmula "egípcia" não poderia ser revertida porque dependia de um pó mágico, que fora derrubado no chão por Dora): pedir ajuda a um pai de santo. Saímos brevemente da sala de estar para uma

²⁴ Lulu de Barros produziu uma série de curtas, boa parte deles cômicos, entre os anos de 1929-1931 quando ocupava em São Paulo um pequeno teatro de variedades no Palacete Santa Helena, na Praça da Sé, que também abrigava um importante cineteatro. Lulu se aproveitou do fato de ter em sua trupe naquele momento comediantes conhecidos como Tom Bill e Genésio Arruda para filmar alguns esquetes e fazer deles uns *shorts* a serem exibidos no próprio cineteatro do Palacete. Foi também nestas condições que ele filmou o famoso *Acabaram-se os Otários* (1929), considerado o primeiro longa-metragem brasileiro com sonorização sincrônica. Lulu e parceiros chegaram até mesmo a criar seu próprio sistema de sonorização: o Sincrocínex. Para maiores detalhes, ver: FREIRE, Rafael Luna. *Acabaram-se os otários: compreendendo o primeiro longa-metragem sonoro brasileiro*. In: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Rebeca) – ano 2, nº 3, Janeiro-Junho de 2013.

cena ‘no terreiro de macumba’, onde Eduardo vai realizar um ‘trabalho’ para restituir o espírito ao mundo dos mortos: novamente a cena é filmada ao estilo Lulu de Barros: todo o clima se resolve numa contraluz que amplifica a sombra de dois ou três “macumbeiros” sobre a parede de um casebre rústico ao fundo (as sombras sincronizadas com os cantos e batuques da banda sonora), numa mistura de Almeida Júnior com Murnau (isso sim é expressionismo caipira!).

Retornamos, enfim, a casa (a sala de estar) para a última parte da fita: nela, Victor é apresentado por um jovem a um aparelho de rádio e fica encantado ao saber que, através dele, é possível ouvir as mais longínquas partes do mundo. No entanto, após um rápido passeio pelo *dial*, Victor só encontra notícias ruins espalhadas pelo globo: de desastres de trens e automóveis (com centenas de vítimas) em Nova York à ameaça de uma nova guerra na Europa - desvela-se o lado sombrio da civilização moderna. Tais notícias abatem-lhe de tal modo o espírito (!) que só resta a Victor cantar um último lamento de despedida ao “mundo de hoje” e, por fim, sem mais, desaparecer no ar, como o vampiro de *Nosferatu* (1922). A trama não esclarece se foi, de fato, a macumba que levou embora o espírito, ou se foi a melancolia. Fica-se, é certo, inclinado pela segunda opção, pois se o desfecho lírico pode soar um tanto ingênuo, um golpe de teatro a mais, no contexto da metade dos anos 30, da vertiginosa ascensão do fascismo na Europa (e não só na Europa, estamos às vésperas do Estado Novo), a canção réquiem de Victor ganha outros contornos e versos como “eu volto a doce paz, fugindo desse horror” adquirem outros sentidos, soando como presságios.

No meio disso tudo, dois intrincados movimentos de câmera chamam a atenção: um recuo, quando o tataravô, tomado de emoção, deixa a poltrona e põe-se de pé dando início à canção; e mais adiante, no ápice dramático da ária, quando o tataravô, com os braços abertos, entoia os versos “adeus meu sonho de ternura”, um movimento para frente, que retoma algo da posição inicial e prepara os versos finais de Victor: “eu volto a doce paz, fugindo desse horror, adeus sonho fugaz... de amor” - que então volta a se sentar na poltrona e desaparece. Esta pequena coreografia entre câmera e atuante, com todas as suas limitações, não deixa de entrar no jogo de cena proposto por Luiz de Barros ao vicejar uma obra cinematográfica para além do simples teatro filmado. À ruptura trazida pelo som ótico obriga a Cinédia a empenhar-se em escapar a certas limitações técnicas tradicionais da fatura fílmica nacional - a filmagem com luz natural e a imobilidade da câmera, por exemplo - na direção de uma maior fluidez narrativa. O cinema se mostra,

assim, como uma performance específica do *modus* operístico, sendo a própria encenação organizada por uma dinâmica de decupagem que busca libertar a câmera de sua imobilidade, fazendo-a “entrar” no show, ser mais um elemento dramático-coreográfico neste espetáculo total de efeitos.

Por fim, um epílogo reunindo toda a família ajeita as últimas franjas do enredo e o filme termina com um beijo entre Dora e seu noivo, sentados num degrau da escada - o triunfo do casal jovem, do enlace amoroso verdadeiro, diante das ameaças e vilanias do mundo. A reunião dos personagens principais da trama todos na mesma cena, final, revela a unidade social reencontrada, após a ameaça à ordem, aqui literalmente “encarnada” pelo tataravô, ter sido eliminada. A expulsão dessa figura fantasmagórica, que pertence ao passado, confirma um presente livre e pronto para o progresso. Ao mesmo tempo, o gesto de arrogância e cobiça de Eduardo, que entusiasmado com a descoberta da fórmula de ressuscitação se vangloriava afirmando “eu vou revolucionar o mundo”, é corrigido e sua vontade pacificada em relação ao coletivo: o núcleo social, no caso a família (mas em sentido maior a própria nacionalidade), obtém a vitória sobre o desvario individual. O último plano, com o casal jovem de noivos se beijando, é o coroamento de uma convenção cômica que nos remete, pelo menos, até a Comédia Nova de Menandro ²⁵ onde o enlace (o casamento) entre dois jovens cristaliza a atmosfera de reconciliação social que se dá, geralmente, pela incorporação do rapaz ao núcleo familiar. E se, ao contrário do garboso e aristocrático tataravô, as virtudes do rapaz são tímidas e ordinárias, melhor assim, pois desse modo ele se torna mais socialmente atraente.

Isso porque o amor romântico entre os jovens, o núcleo da trama amorosa, é a força que rompe a esfera das relações de parentesco, afastando o perigo do incesto entre neta e avô - é o vetor que abre o horizonte familiar para a cidade, assim como a paisagem urbana passa a ser cortejada pelo filme. José de Alencar já sabia em sua peça *Rio de Janeiro (verso e reverso)* que a cidade pode ser moldada (e modificada) pelo olhar de

²⁵ Nos estudos sobre literatura grega antiga, a Comédia Nova de Menandro (342 – 291 a. c) é assim denominada em comparação a Comédia Antiga de Aristófanes (444 – 385 a. c). A influência da *comédia nova* espalhou-se por autores latinos como Plauto e Terêncio e muitas de suas fórmulas ganharam novo vulto com o Renascimento. Uma das principais características da Comédia Nova é justamente a intriga erótica entre um rapaz e uma moça que é bloqueada por forças opostas (geralmente familiares), mas que se resolve com uma reviravolta final que consagra a união do casal. O crítico canadense Northop Frye consagrou uma interpretação desse tipo de enredo como prototípico da “comédia social” moderna, onde uma nova sociedade é reconfigurada em torno da união do herói e sua noiva, passando-se, assim, da *pistis* (falsa crença) para *gnosis* (consciência/conhecimento). Ver: FRYE, NORTHOP. *Crítica Histórica: teoria dos modos*. In: Anatomia da Crítica. São Paulo, Cultrix, 1973.

jovens apaixonados: neste texto datado de 1857, um rapaz paulista vem a capital e acha-a sem atrativos até se apaixonar pela prima: a cidade então se transfigura aos seus olhos e Alencar aproveita o mote para realizar então um cântico teatral ao Rio de Janeiro. Interessado na fundação de um drama pátrio e de uma língua literária brasileira (o próprio sentido da nacionalidade), Alencar sabia da importância simbólica deste espalhamento da cidade pelo seio afetivo da família: no fundo, é todo o velho problema das relações entre o público e o privado (de penetrar além da ‘porteira dos latifúndios’, dilema do estado nacional), isso pra não entrar num debate antropológico de cores mais fortes sobre as relações entre os laços citadinos e comunais (cultura) e os laços familiares consanguíneos (natureza). Como também nos lembra Frye, podemos caracterizar o ‘modo cômico’ simplesmente como aquele tipo de obra ficcional que incorpora o “herói” na sociedade, enquanto no ‘modo trágico’ tal figura tende a ser expurgada. Em ambos os casos, é o corpo social que deve triunfar sobre o sangue. No caso específico de *O Jovem Tataravô*, como já sublinhei, a figura familiar ancestral do avô representa não apenas uma ameaça de regressão (e o sentido psicanalítico do termo não deve ser aqui ignorado) a um estado de parentesco mórbido, mas também um retorno do passado oligarca e patriarcal. Sem nenhum exagero místico de análise interpretativa, chamo a atenção para o fato de que o filme da Cinédia é lançado no mesmo (1936) em que o célebre ensaio de Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil* - e tal comédia, a sua moda leve e desprezível, compartilha com o livro uma aventura de época: investir contra o ‘familismo’, arrancando as raízes “apodrecidas” da nacionalidade - no caso da ficção, satirizando nosso apego aos valores da personalidade (vale lembrar que o avô era um fidalgo, ou seja, um filho d’alguém) e cultivando em seu lugar uma promessa de modernidade, pois se descortinamos a cidade pelos olhos do Tataravô é preciso ao fim que ele (o patriarca) seja absorvido e deglutido por ela (a sociedade, a matéria citadina). Daí essa sensação de que as sequências externas, que desvelam a cidade, perfuram e penetram (e seguindo a conotação sexual: machucam e fecundam) o invólucro do drama doméstico.

Se em *O Jovem Tataravô* é a cidade e a história (o passado) que invadem o solo doméstico, no próximo filme de Lulu de Barros na Cinédia, *O Samba da Vida* (1937), é o *filmusical* que atravessa o seio do drama. Como na película anterior, trata-se também aqui de uma adaptação teatral: da peça “Frederico Segundo ou o homem que eu não sou”, de Eurico Silva. *Frederico Segundo* é uma comédia escrita para a Cia. de Procópio Ferreira e levada à cena por esta na temporada de 1935. Por tal filiação, encontramos em

Pedro Paulo (miudinho), o ladrão filósofo, personagem principal da peça, ecos do famoso ‘mendigo filósofo’ criado por Procópio em *Deus lhe Pague*, texto de Joracy Camargo encenado pela primeira vez em 1932 e que acabaria por se tornar, décadas a fio, o maior cartaz do ator-empresário. Mas o texto de Eurico Silva seguirá carreira própria para além de Procópio: anotações nas margens da cópia depositada no acervo da SBAT sugerem que o texto integrou o repertório da cia de comédias Cazarre-Elza-Delorges²⁶ que Eurico Silva ajudou a fundar e dirigiu em 1937, mesmo ano da adaptação cinematográfica. Para o lugar de Procópio, no papel do ladrão filósofo, a Cinédia trouxe Jayme Costa, outro gigante do teatro carioca. A proximidade entre as montagens teatrais e a versão para a tela, assim como uma rápida passada de olhos nos elencos, permitem um vislumbre de como a indústria do cinema neste momento estava próxima das produções teatrais, das quais retirava muitos de seus enredos, atores e técnicos.

Temos, pois, *O Samba da Vida*. Aqui, a estratégia fundamental de Lulu de Barros é entremear um *filmusical* com uma comédia de enredo. Portanto, teremos um conjunto de cenas domésticas, passadas no palacete de Frederico e que seguem o enredo da peça de Eurico Silva, e um segundo conjunto de cenas, fora do palacete, que constituem de certo modo o *filmusical*. Não há, praticamente, locações em exteriores, assim como não há qualquer tipo de sequência como as “vistas” ou “pantomimas” que em *O Jovem Tataravô* nos remetiam ao universo do cinema silencioso. Estamos aqui um passo adiante: em pleno *film* falado. Não admira, assim, que a primeira sequência da película, onde vemos os ladrões entrando no palacete por uma janela, se dê como um desfile de frases de efeito que visam não apenas apresentar os personagens ao público, mas também exibir um ‘prazer do diálogo’ que possui um fim em si mesmo. Logo na primeira frase do filme, por exemplo, ouvimos da boca de Pedro (Jayme Costa) a seguinte frase “epigráfica”: “ninguém pode chamar a isso um assalto com fratura, o que houve foi apenas uma pequena ruptura”. E em seguida, quando um dos seus comparsas se mostra amedrontado com a situação, o ladrão filósofo arremata: “entre a sua audácia e a sua covardia, deve existir um termo médio, que será o ideal”. O comparsa medroso, por sua vez, também tem direito a uma réplica espirituosa: após ser acusado de ignorante, de “falta de idealismo”, retruca ele: “idealismo é uma carteira bem cheia de dinheiro”. E assim entramos no filme, ao sabor de frases espirituosas e afiadas. Com ímpeto de juvenil, o

²⁶ Lê-se claramente na cópia, ao lado da relação de personagens, o nome dos intérpretes: Pedro Paulo (Darcy Cazarre), Coronel Magalhães (Delorges Caminha), Geny (Elza Gomes)...

cinema falado ia absorvendo a linguagem chistosa, o trocadilho, o aforisma, tão comuns e tão queridos de nosso público teatral, e tão combatidos pelo advogados do teatro literário, que viam essa “linguagem” como a própria expressão do debauche estético (e moral) de nosso teatro.

Sem dúvidas a figura do “ladrão filósofo” serve muito bem a esta linguagem chistosa. Tal personagem empresta ao dramaturgo uma boa muleta para o abuso verbal e o humor frasista, ao mesmo tempo que fornece a peça um certo álibi de sofisticação. O filósofo popular bissexto, cuja sabedoria (e “bem dizer”) encontra-se geralmente em contraste a sua situação social, tem uma expressão vultuosa em nossa dramaturgia com o protagonista de *O Simpático Jeremias*, obra de Gastão Tojeiro que estreou no Teatro Trianon em 1918 se tornando um dos maiores sucessos da carreira da cia. Leopoldo Fróes. Importante não esquecer que Eurico Silva foi ator da companhia de Fróes, e não é difícil imaginar que tenha participado de alguma das inúmeras remontagens feitas pela companhia do texto de Tojeiro, compreendendo bem os efeitos alcançados pela figura do “criado filósofo”. Numa sociedade que carecia de uma tradição intelectual (e dramática) mais consistente e diversificada, quando o criado de uma modesta pensão (o tal Jeremias) passa os dias lendo e citando Schopenhauer enquanto limpa os quartos dos hóspedes, soa aos nossos ouvidos como uma pequena provocação, além de uma auto-ironia do autor sobre sua condição de escritor de comédias ligeiras. Assim, o gosto pela frase de efeito toma consciência de seu fardo, ironiza-se, mas não deixa de cumprir sua função cênica.

Essa função cênica, é preciso esclarecer, está muito ligada ao modo de produção do teatro comercial carioca do período (anos 20 e 30). Com as principais companhias se estruturando em torno da estrela principal, geralmente assumindo o próprio nome desse artista (Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Abigail Maia, Jayme Costa etc.), as peças deveriam servir, em última instância, aos dotes e “cacos” destes *capocomicos*. Vale lembrar que o modelo consagrado atualmente em nosso meio de teatral - de repetidos ensaios coletivos com atenção especial para o trabalho conjunto dos artistas da trupe - não era tão comum naqueles dias. Os grandes atores, cabeças de companhia, não eram assíduos frequentadores de ensaios e muitas vezes só tomavam parte na montagem às vésperas da estreia. Confiavam nos préstimos do *ponto* (que soprava as frases de sua pequena caixa junto ao chão) e especialmente em suas *ficelles*: suas manhãs de ofício, seus golpes teatrais, seu repertório particular de gestos e capacidade de improvisar. Daí o surgimento daquilo que o crítico Sábato Magaldi denominou de “dramaturgia para

atores”:²⁷ um conjunto de textos teatrais voltados para as necessidades específicas deste modo de produção. Fica claro, assim, que o personagem do “filósofo popular” serve perfeitamente bem ao interesse das grandes estrelas de nosso velho teatro, sempre em busca de algum ritornelo verbal espirituoso.²⁸ Do “servo filósofo” de *O Simpático Jeremias* ao “ladrão filósofo” de *Frederico Segundo*, esse tipo modelar de nossa dramaturgia terá várias encarnações - talvez a mais representativa delas seja o já citado “mendigo filósofo” de *Deus lhe Pague* (1932) de Joracy Camargo.²⁹

Comparando tais filósofos populares das peças de Gastão Tojeiro e Eurico Silva, podemos encontrar neles esse contraste entre filosofia e vida social, entre discurso e ação, que projeta comicamente um descompasso de ideias, famoso tema de nossa crítica acadêmica.³⁰ A filosofia é-lhes, num primeiro momento, um tanto decorativa, passiva, instrumental, não provoca um profundo questionamento das ações (ética), nem altera sua postura perante as aspirações coletivas (política). Só lhes empresta certo prestígio superficial. Mas há também neles um tipo de primarismo redentor, de sabedoria popular que está além (ou aquém) da cultura livresca e que esses personagens devem descobrir em si mesmos. Eles transcendem a condição bacharelesca, de erudição pomposa - mesmo quando o próprio texto em que estão inseridos insiste no abuso verbal - e aspiram a uma filosofia da vida mais verdadeira porque menos presa a ‘ilusão da cultura’: se trata, no fundo, de um elogio da experiência prática frente aos sistemas de pensamento da alta civilização.³¹ É por se mostrarem, primeiramente, como cheios de significância, mas vazios de conteúdo, que eles acabam por inverter as expectativas e desvelar os reais

²⁷ MAGALDI, SÁBATO. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo, Global, 1997.

²⁸ Lembremos que a peça, inicialmente composta para a companhia de Procópio Ferreira, ganha na adaptação feita para as telas a interpretação de Jayme Costa, cuja empresa teatral era à época a principal “concorrente” de Procópio. Mesmo no filme se consagra a vocação dessa “dramaturgia para atores”.

²⁹ Tratarei mais adiante da figura de Joracy, por agora lembro que o impacto de *Deus lhe Pague* será tão grande, seu sucesso tão impressionante, que nos anos seguintes Procópio (para quem a peça foi escrita) tentará sucessivamente repetir seu êxito em papéis “similares”. O próprio “ladrão filósofo” de *Frederico II*, como já afirmei, é uma tentativa nesse sentido. Outro “ladrão filósofo” aparecerá no repertório de Procópio pelas mãos do então jovem (e estreante) Dias Gomes: em *Pé de Cabra* (1942), o ex-presidente de um banco, após tomar um golpe de um amigo e perder tudo, se torna um ladrão. Na cela de uma prisão, ele conta sua história a um colega. Segundo o próprio Dias Gomes, a peça foi escrita a pedido de Jayme Costa, emulando o estilo de *Deus lhe Pague*, mas acabou mesmo caindo nas mãos de Procópio, que rapidamente se pôs a encená-la – outra indicação da “concorrência” entre os dois atores e empresários teatrais.

³⁰ SCHWARZ, Roberto. *As Ideias Fora do Lugar*. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 2012.

³¹ Essa desconfiança da comédia em relação as pretensões do sofista-filósofo é antiga e conhecida, nos remete a célebre obra *As Nuvens* (423 a.c) de Aristófanes e seus ataques irônicos contra os ‘charlatões do pensatório’. E já em Aristófanes essa sátira se dá como afirmação de certa nostalgia da vida primitiva e natural ainda não atrofiada pela ‘mentira da civilização’ (pra falar como Nietzsche).

significados: O simpático Jeremias é aquele que por só conhecer o trabalho e o amor através das ideias, das máximas de seu mestre filósofo, acaba por descobrir as vantagens práticas de trabalhar e de amar; e o ladrão filósofo de *Frederico Segundo / O Samba da Vida*, que passa toda a trama escondendo sua identidade da polícia, é o único capaz de descobrir e desvendar a identidade do verdadeiro ladrão da história: o rico dono do palacete, que é usurário, sonega impostos e tem um filho ilegítimo! São todos personagens “simpáticos”, heróis ao avesso, cujos desafios são cumpridos menos por suas virtudes e mais por seus vícios, e que se tornam virtuosos pela catarse cômica.

Qual então a boa pedida para extrair virtude de personagens ‘baixos’? Simples: submetê-los a uma farsa. É este o caminho tomado por *Frederico Segundo / O Samba da Vida*. Quando Pedro, o ladrão, lendo uma carta esquecida pelo dono do palacete, o coronel Frederico II, descobre que este, por conta de uma viagem, ficará fora de casa por três meses, decide suspender o roubo em andamento e se alojar no palacete, tomando para si a identidade do coronel e trazendo a família pra viver como grã-finos. Pronto, a ordem está suspensa e a farsa está montada. Cascavel (Ivan Villar), um dos comparsas, é o único que decide não entrar na patifaria, abandona o grupo e desaparece da trama - sua pequena participação, no entanto, é importante pois mostra que cada papel é assumido de modo consciente.³² À Ernesto (Manoelino Teixeira), por exemplo, o bandido medroso, sobrarão o papel de mordomo, já que nessa pequena encenação da vida civilizada aos espíritos mais fracos resta a subserviência.³³ Logo aparece a família de Pedro: sua esposa Matilde (Belmira de Almeida) e suas duas filhas: Geni (Maria Amaro) e Helena (Heloísa Helena). Aqui uma informação de grande importância: esta segunda filha de Pedro, Helena, é uma personagem que inexistente na peça de Eurico Silva. Ela foi criada pelo roteiro justamente

³² Para reforçar essa “escolha consciente” em construir uma farsa, há na peça uma pequena cena de discussão entre Pedro e Cascavel: o último quer continuar o roubo e é impedido pelo primeiro. Cascavel então puxa uma faca, Pedro responde sacando um revólver. Estamos diante de bandidos, que resolvem suas disputas na bala: é a moralidade das ruas (a ser purgada pela farsa). Cascavel, em desvantagem, baixa a guarda e decide abandonar o barco. A problemática aceitação ao chamado, a participação na farsa, é etapa importante da construção do enredo. Cascavel é um ignorante que “desmoraliza a profissão”, a ele não será dada a chance de se purgar, de se aburguesar (poderíamos pensar, ainda discretamente, que a ‘dramaturgia moderna’ é aquela que vai, mais tarde, justamente se interessar por personagens como Cascavel: a figura do irreconciliado). Tal cena inexistente na adaptação fílmica, que opta (talvez) por uma abordagem mais familiar, menos agressiva. No estilo despreocupado de Lulu de Barros, Cascavel simplesmente desaparece.

³³ Outra cena de interesse, presente na peça e não no filme, é o momento em que Ernesto veste sua roupa de mordomo, a “libré”. Ernesto: “Vou ficar horrível, com essa fantasia” / Pedro: “Não tem importância.. Veste, depressa... Bravo... Até pareces um imortal!” (*Frederico Segundo*, SBAT - p. 11). Este chiste é revelador: trata-se aqui de uma referência a Academia Brasileira de Letras, uma piada com a tradição letrada, que exemplifica algumas de minhas discussões anteriores.

para servir de gancho ao *filmusical*. É assim que por volta do 12º deixamos pela primeira vez o espaço do palacete e entramos num estúdio de cinema onde um *film revista* está sendo rodado. Helena é uma das coristas. A partir de então as duas tramas correrão paralelas: a farsa no palacete (que segue o enredo da peça) e a ascensão de Helena no estúdio, no filme (de corista a protagonista).

Logo no primeiro dos números musicais, percebemos que *O Samba da Vida* incorpora recursos técnicos que a Cinédia havia estreado pouco antes em *Bonequinha de Seda* (1936), sendo o mais notável deles a grua, que dá mais desenvoltura a movimentação de câmera durante os musicais e bailados. Também vemos (numa inserção breve) algumas tomadas do alto, de cima para baixo, durante uma rotina coreográfica, estilema de grande efeito visual muito utilizado na película de Oduvaldo Vianna e consagrado à época por Busby Berkeley em suas produções na Warner. Igualmente são notáveis os incrementos em figurinos e cenografia (o desenho cenográfico dos interiores do palacete é todo *Art Déco*) a cargo de Hipolito Collomb que também fora o cenógrafo de *Bonequinha de Seda*.³⁴ Fica evidente, assim, que após *Bonequinha* um novo padrão de qualidade se estabelecera na Cinédia, padrão este ao qual o filme de Luiz de Barros tenta estar à altura. Tais recursos servem agora a um ideal: exibir na tela com requinte digno das ‘cinematografias civilizadas’ as “coisas nossas”. É o caso do maracatu *Eh Ua Calunga*, interpretado por Mara Henrique, cantora que em 1936 mostrara no Cassino do Copacabana Palace (em companhia de seu irmão, o pianista Waldemar Henrique) um show de grande repercussão com repertório recheado de canções folclóricas, como a composição “Boi Bumbá” que a lançara em São Paulo no ano anterior e conquistara os louros do poeta Mário de Andrade. Trazer Mário para essa conversa não é encher lauda: esse interesse pelos temas folclóricos e populares, que se estende a outras canções do filme como “Eu peço samba” e “Samba da vida” (tema título) interpretadas por Heloisa Helena, ou “Luar do Morro” na voz de Odete Amaral, é fruto de um particular momento histórico onde o apelo a brasilidade estava na ordem do dia, tempos da “constelação Capanema”³⁵ que à frente do Ministério da Educação (1934-1945) estabelecia políticas

³⁴ Collomb era o principal cenógrafo (ou scenoplasta, como às vezes aparece) do teatro carioca de seu tempo. Só por curiosidade, lembro aqui que praticamente a mesma época de lançamento de *O Samba da Vida*, Collomb trabalhava na nova montagem da companhia Cazarré-Elza-Delorges, “A Última Aventura” (de Frederik Lonsdale), montagem dirigida e adaptada por Eurico Silva. Fonte: *A Noite* - 2 de Dezembro de 1937, p. 6.

³⁵ BOMENY, Helena. *Infidelidades Eletivas: intelectuais e política*. In: Constelação Capanema: intelectuais e política. BOMENY, Helena (Org.). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; Bragança Paulista: Ed. Universidade de São Francisco, 2011, p. 11-35.

de proteção e incentivo aos bens simbólicos e materiais capazes de valorizar a originalidade brasileira.

Tanto na farsa no palacete quanto nos *sketches* musicais sente-se em *O Samba da Vida* esse sopro de brasilidade, mesmo que em muitos momentos ainda de modo um tanto difuso. Quando retornamos do set de filmagens para o palacete, Pedro está mexendo no “bureau”, o móvel onde Frederico guarda seus documentos. Ele procura “examinar a consciência poeirenta do dono da casa” e descobre que o coronel também é cheio de mutretas, só que enquanto os pobres ladrões vão pra cadeia, os ricos, bem, ficam mais ricos. Eis o mote da fábula. Se desenrola, assim, a comédia de erros: 1. chega à casa o coronel Magalhães (Pinto Filho), antigo amigo do verdadeiro Frederico que veio restituir-lhe uma antiga dívida. Por ser míope, o coronel Magalhães confunde Pedro com seu velho amigo Frederico e lhe entrega o dinheiro; 2. é apresentado o sobrinho do coronel Magalhães, Rodolfo (que é uma brincadeira com o nome do ator Rodolfo Mayer, na peça a personagem chama-se Alberto). Rodolfo reconhece Geni (que trabalha num ‘dancing’) e passa a assediá-la; 3. chega à casa Frederico Pinhões (Wilson Porto), filho ilegítimo de Frederico II, fruto de uma aventura antiga do coronel pelos rincões do Brasil. Ele procura pelo pai, Pedro o acolhe como parte da família; 4. Pedro decide pôr um anúncio no jornal e alugar parte do palacete, assim ele terá dinheiro extra para passar bem os três meses ali. Por uma armadilha do destino, no entanto, o cômodo é alugado por um policial, o detetive Rodrigo (Manoel Rocha) – que está investigando justamente os roubos feitos pelo ladrão Miudinho (Pedro). Tais situações garantem ao enredo uma quantidade significativa de entradas e saídas (*numerotage*), de chistes e quiproquós, que sustentam a ação cômica. Entremeados à tais situações, aparecem os números musicais, sempre relativos a Helena e/ou o set de filmagens: ela canta duas canções, uma num intervalo das gravações, junto a outras garotas do coro (“Eu peço samba”); outra (“Samba da Vida”) na casa de Carlos (Orlando Brito), que é uma espécie de gerente de produção ou diretor de estúdio, enfim, é o par romântico de Helena, o responsável por revelar seu talento.

Maior atenção merece o requintado *sketch* “Luar do Morro”, que se passa numa favela, com suas escadarias, sambistas, malandros e muitas cabrochas. Entrecho musical do filme dentro do filme, estamos aqui no horizonte arquetípico da brasilidade. Interpretado pela estrela do rádio Odete Amaral, o número remete ao universo cênico-fílmico recente de *Favella dos Meus Amores* (1935). O papel da favela na construção de uma nova identidade nacional e de uma nova estética popular urbana nasce justamente

neste momento histórico, época em que a “sociedade brasileira reinventou o sentido de povo que lhe fornecia o substrato cultural e ideológico para auto imagem como nação”.³⁶ Elementos como o samba, o carnaval e o futebol fundamentam a invenção de uma cultura ‘nacional’ e ‘popular’, fruto de uma mudança perceptiva, à luz da sensibilidade modernista, do lugar das classes populares na nova ordem institucional: ao contrário da Primeira República, oligárquica até a medula, o governo getulista precisava de outros grupos sociais que lhe dessem sustentação política, encontrou suporte na massa proletarizada, nos pobres precarizados, e também em parte da intelectualidade progressista, pelo menos até a ditadura do Estado Novo, quando o quadro muda de figura. Está lançado o projeto de uma arte nacional-popular, de tão expressivas consequências nos anos que se seguem. Minha aposta é que podemos observar a formação a partir da metade dos anos 30 de uma dramaturgia imbuída pelo nacional-popular sendo feita entre o cinema e o teatro (e também no rádio).

Já há traços desse espírito nacional-popular em uma peça como *Frederico Segundo*, especialmente no trato aos personagens populares. Proponho aqui um breve exercício comparativo: pensemos, por um instante, numa peça como *Cala a Boca, Etelvina* (1925) de Armando Gonzaga, um sucesso teatral de dez anos antes. Também trata-se neste texto de uma pequena farsa doméstica: Etelvina, a empregada, acaba sendo confundida por um visitante ilustre com a dona da casa, a “esposa” do protagonista Ligúrio. Por contingências do *script* - Zulmira, a esposa, havia recentemente “abandonado o lar” por suspeitar da fidelidade do marido - uma farsa se monta, com o marido sustentando perante o visitante ser Etelvina, de fato, sua esposa, para manter as aparências e conseguir uma herança. Todo o arcabouço cômico está no confronto entre o costumes e o universo mental de Etelvina, uma personagem popular, e o comportamento esperado de uma “madame” da alta sociedade. Assim como Eurico Silva, Gonzaga era um comediógrafo tarimbado, conhecedor dos procedimentos e macetes do teatro comercial carioca. *Cala a Boca, Etelvina* é uma peça rica em situações e disparates cômicos, feita sob medida para o talento histriônico de seus protagonistas.

Por outro lado, produzida para o público da capital federal que costumava frequentar os teatros em 1925, ainda sob o signo da aristocracia burguesa da República Velha, tal suspensão farsesca da vida familiar, embora permita à Etelvina alguns chistes

³⁶ NAPOLITANO, Marco. *O Fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de ‘Favella dos meus amores’ (H. Mauro, 1935)*. São Paulo, Revista Significação nº 32, 2009, p. 139.

e abusos para muito além de sua condição de criada, termina por repor integralmente a ordem costumaz, recolocando ao fim da trama os personagens em “seu devido lugar”. Etelvina, desvelada a farsa, retorna assim para a cozinha, para sua boa e simples vida de gente do povo, arrumando um casamento “verdadeiro” com o único par que lhe é devido no contrato social: um outro serviçal da casa.³⁷ Em *Frederico Segundo*, escrita dez anos depois, a representação das classes populares já apresenta nuances diferentes. Pedro miudinho, por exemplo, possui grande consciência de sua situação social, chegando mesmo a discursar sobre sua condição: “(sou) um modestíssimo representante da justiça compensadora, vivo corrigindo erros que não deviam existir. Uns nadando em ouro, outros morrendo na miséria... Dá pena pensar nestas coisas... Então, na medida de minhas forças, eu vou procurando solucionar essas desigualdades, igualando-as o mais possível.”

³⁸ Mesmo que a figura do ladrão popular como uma espécie de ‘justiça compensadora’ seja tão antiga quanto andar para frente, é possível perceber nesta passagem que o “oxigênio mental” da era Vargas é outro em relação a década anterior. As vicissitudes da “peça social” já se colocam no horizonte de ação dos dramaturgos, mesmo que ainda dentro da carpintaria tradicional da comédia de boulevard, e a preocupação com a tomada de consciência pelas massas, pelas classes baixas, de sua condição subalterna está na ordem do dia - seja nos discursos dos comunistas, seja na retórica nacionalista dos integralistas. Por isso, a restauração da ordem após a farsa, exigência do gênero, é bem diferente em *Frederico Segundo* daquela posta em *Cala a Boca, Etelvina*: 1. lembremos que, no fim da peça, tanto o policial Rodrigo quanto o Coronel Magalhães, logo que passam a desconfiar de que Frederico na verdade é o ladrão Pedro, acabam, digamos, subornados por este. São mandados ao Acre para assumir um posto de comando que supostamente Frederico-Pedro não quer e que renuncia em nome dos “amigos”. O compadrio ganha aqui uma caricatura viva, já que a “polícia” e o “exército” são representados por figuras tolas e suscetíveis a qualquer promoção arrivista; 2. lembremos também que quando o verdadeiro Coronel Frederico, o dono do Palacete, reaparece, Pedro e sua família não são simplesmente expulsos de volta para o subúrbio, pelo contrário, a peça faz questão de evidenciar que o rico Frederico é, na verdade, um agiota, um sonegador de impostos, além de ser um marido banana e infiel, pai de inúmeros filhos

³⁷ A versão cinematográfica da peça, estrelada por Dercy Gonçalves em 1959, não segue em grande medida o roteiro de ações do texto teatral, especialmente o seu final, se valendo do carisma pessoal da própria Dercy para arranjar outras soluções de enredo.

³⁸ SILVA, EURICO. *Frederico Segundo ou o Homem que Eu Não Sou*. Cópia Datilografada, acervo da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), Rio de Janeiro, 1936, p. 83.

bastardos. Afinal, se pergunta o texto, quem é o verdadeiro ladrão, o usurpador? A união de Geni, a moça que trabalha num ‘dancing’, filha de Pedro, com o jovem Frederico, filho bastardo do Coronel Frederico, sacramenta, por fim, uma genealogia toda torta, impura, da “tradicional” família brasileira – a legítima comédia de nossa vida privada.

Tal arranjo, no entanto, não é seguido pelo roteiro de *O Samba da Vida*. A necessidade de unir *film dialogado* com *film musical* acabou por criar, como já citei, um novo personagem: Helena, também filha de Pedro, o ladrão. Corista e aspirante à estrela de cinema, Helena permite que a narrativa se espraie para o universo da produção de um filme (dentro do filme), permitindo assim a inserção de números coreográficos e musicais. Helena se envolve romanticamente com Carlos, homem importante do estúdio de cinema, e foge com ele, sofrendo pela vergonha que sente do pai e da família. Tal fuga obriga Pedro a uma ação drástica (e lacrimosa): quase no final da película, ele invade o estúdio durante a gravação de uma cena da filha. Nela, acaba por ouvir da boca de Helena: “a vida que o senhor leva não pode ser felicidade”, para responder em seguida: “roubo para meus filhos não passarem fome”, sequência que termina com a reconciliação entre pai e filha, seguida por uma série de números musicais, alguns em inglês e francês, num certo cosmopolitismo de *music hall*. Tal investimento melodramático é diverso do espírito da peça de Eurico Silva e encaminha *O Samba da Vida* para um desfecho muito mais ameno que a peça *Frederico Segundo*. Nele, o papel do filho bastardo do coronel Frederico praticamente desaparece, assim como desaparecem as referências ao posto no Acre, ao acordo de compadres entre Pedro e a dupla oficialasca composta pelo policial Rodrigo e o Coronel Magalhães - talvez Lulu de Barros, que possuía medalha de honra dada pelo o exército da República por ação corajosa em front de combate contra os insurgentes paulistas em 1924, e que tantos filmes de propaganda fez para as forças armadas, não se sentisse confortável com tal chiste aos militares - assim como o embate final entre o Coronel Frederico e Pedro é francamente mitigado, já que o lance decisivo se dá no set de filmagem (não no Palacete), onde a família de Pedro é expurgada de seu passado suburbano e criminal pelo sucesso da filha, Helena, agora a nova estrela do estúdio. Gina, a outra filha, que na peça (relembrando) ficava com o filho bastardo do Coronel Frederico, no filme aceita os galanteios do sobrinho do Coronel Magalhães, que na peça é um verdadeiro pulha mimado, desenhando assim uma explícita solução conciliadora de classes: promovidos pelo sucesso de Helena, a família de Pedro é redimida e acolhida pela elite social (e do gosto) - gesto facilmente identificado quando o diretor do filme

(dentro do filme) “aceita” finalmente Helena em seu elenco, e quando o sobrinho “aceita” Gina mesmo com seu passado de *girl* num *dancing*.

A cena final, como não poderia deixar de ser, é a apoteose: um grande número musical com direito a ricos figurinos, passarelas e palco rotativo, tudo ao som da canção título. Se os esquemas do *film musical* acabam por amenizar a sátira social, um outro detalhe merece aqui certa consideração: ao contrário de filmes como *Alô Alô Carnaval* (1936) e mesmo *Favella dos Meus Amores* (1935), onde o ambiente teatral fornecia ainda a moldura dramática para a ação cinematográfica - no primeiro caso trata-se de dois autores que estão atrás de um empresário disposto a patrocinar sua revista teatral; no segundo, de dois rapazes que voltam de Paris com a ideia de montar um cabaré para turistas no meio de um morro carioca - em *O Samba da Vida*, é o próprio cinema que faz esse papel. A arte dos *talkies* já se vê aqui madura o suficiente para recriar na tela seu próprio substrato material, num processo de autoconsciência criativa e autoelogio indisfarçado, onde o cinema se pensa agora como o próprio paradigma de espetáculo socialmente qualificado.³⁹

Tal autoconsciência também está presente no projeto seguinte de Lulu de Barros: *Tererê não Resolve* (1938). Filmado de modo relâmpago, em apenas sete dias, para aproveitar artistas já contratados pela Cinédia, *Tererê* alterna filmagens do carnaval de rua carioca (Av. Rio Branco) e do famoso baile de carnaval do teatro João Caetano, com cenas dramatizadas rodadas em estúdio. Trata-se de uma adaptação feita por Bandeira Duarte de um enredo de ‘comédia vaudeville’: duas esposas decidem testar a fidelidade dos maridos escrevendo cartas anônimas e combinando encontros com os respectivos num baile de carnaval, ao qual vão mascaradas, para pegar os dois em flagrante. Considerado pelo próprio Lulu de Barros como um filme feito de improviso, quando a produção de *Maridinho de Luxo* (1938) já havia se iniciado, *Tererê* não tem tanto interesse por sua estrutura narrativa ou mesmo pelo requinte de sua produção, mas justamente pelos momentos em que deixa o acaso ser mais forte que a engrenagem dramática.

Ainda no começo do filme, logo após as esposas Maria (Maria Amaro) e Lygia (Lygia Sarmiento) selarem seu pacto a respeito das cartas anônimas, que serão escritas

³⁹ *Fazendo Fitas* (1935) de Vittorio Capellaro já havia adaptado antes a dinâmica do *backstager*, do musical de bastidores, para a produção de um filme, mas em tom de sátira à precariedade do ‘cinema de cavação’. Na película de Lulu, o cinema se vê como espetáculo de luxo.

pela empregada Anna (Anna de Alencar) para garantir que os maridos não reconheçam a letra, há toda uma sequência de externas filmadas em pleno curso carnavalesco. Na estrutura narrativa, tal sequência representa a chegada do casal de tios vindos de Taubaté para uma visita à cidade maravilhosa. Soares (Oscar Soares), marido de Lygia, vai buscar os tios no desembarque e volta com eles para casa num conversível. Soares tenta animar o casal de velhinhos mostrando-lhes a grande festa popular que toma as ruas do Rio, mas o tio (Carlos Barbosa) vai logo dizendo que não gosta de carnaval. Então, numa tomada na rua, o carro é cercado pelo povo. Num primeiro momento, o veículo ocupa o centro do quadro. Vemos o automóvel de frente: no banco dianteiro, o motorista; no traseiro, Soares tenta animar o tio que permanece emburrado. Aos poucos, à direita do quadro, mais gente vai se acumulando, com suas fantasias e estandartes em punho. Um pequeno movimento de câmera reequilibra o quadro: agora temos a metade esquerda ocupada pelo carro enquanto toda metade direita é ocupada pelo grupo de populares, que não cessa de aumentar. O povo brinca e se aproxima cada vez mais do carro. Mais à frente do quadro, na diagonal descendente baixa, um popular canta e dança sem camisa, de modo despreocupado. Um rapaz negro ameaça subir na lateral do carro, mas é contido pelo chofer - podemos ler seus lábios claramente dizendo ao rapaz: “estão filmando”. O rapaz negro olha para a câmera. Os atores, antes mais à vontade em seus papéis, parecem agora um tanto impacientes diante da situação, do cerco. O motorista também parece preocupado em fazer o carro (e a ação) avançar, já que os populares estão agora em grande número a sua volta. O plano parece durar mais que o necessário. Por um instante, há essa promessa de que o povo (o carnaval) tome conta de todo o quadro e se apodere do filme (e de sua história). É quando acontece o corte. Voltamos para o interior da casa, onde as tais cartas já estão escritas, com os respectivos nomes dos maridos em seus envelopes. Numa rápida volta para a rua, no plano seguinte, a massa já se dissipou e o curso das imagens pode seguir sem problemas.

Este breve plano do curso retoma um tipo de registro cinematográfico que tem lastro entre nós. Pensemos, por exemplo, num documentário como *O que foi o carnaval de 1920* (1920) de Alberto Botelho. Neste filme, o plano de um automóvel em meio a um curso carnavalesco é assim descrito por Eduardo Morettin: “a câmera procura circunscrever seu campo ao carro que participa do curso. Esse esforço de enquadramento diz respeito à presença de elementos populares que se acotovelam ao redor do automóvel

sugerindo uma certa tensão na imagem e, por conseguinte, no desfile.”⁴⁰ Tal tensão dentro do plano figuraria aliás, sugere Morettin em outro trecho, uma tensão maior: aquela entre o próprio “projeto de institucionalização do espetáculo cinematográfico no Brasil e a presença de elementos populares no cinema da época.”⁴¹ Voltemos ao plano do curso em *Tererê Não Resolve*, que parece jogar justamente com essa tensão. Como há nesta obra um afrouxamento do enredo e a sensível diminuição de números musicais coreografados, temos aqui uma abertura maior em direção à visualidade documental. E com ela retorna em grande medida aquilo que as filmagens em estúdio buscavam domesticar: a desordem das ruas, a mestiçagem dos rostos, a paisagem do subdesenvolvimento, enfim, a contingência das coisas. É como se na trajetória de Lulu de Barros em direção ao filme dialogado totalmente de enredo, que culmina em sua obra seguinte *Maridinho de Luxo* (1938), houvesse essa pequena inflexão, esse *Tererê*, produto feito às pressas, de encomenda, meio sem jeito, mas que por isso mesmo abre espaço para o que nesse processo terminaria recalcado.

A institucionalização do espetáculo cinematográfico no país retoma um velho dilema dos palcos, dar um feitiço nacional à forma dramática importada da Europa. Eis algo tão importante para nosso ingresso na esfera das nações civilizadas quanto a industrialização de nosso setor produtivo ou a reurbanização de nossas cidades. Para isso era preciso disciplinar as vontades e os corpos dos personagens, atribuindo-lhes uma liberdade decisória e uma racionalidade psicológica na motivação dos atos um tanto estranha a um país tão híbrido, sertanejo e de forte herança patriarcal e escravocrata. Nossos dramas, cinematográficos ou não, pareciam recair sempre no “dramalhão creoulo” ou no “caipirismo grotesco”.⁴² As expressões do escritor Guilherme de Almeida, tiradas de uma crítica cinematográfica escrita para o jornal *O Estado de SP* em Maio de 1929, revelam certamente um preconceito das “elites letradas” em relação ao cinema popular, mas também denotam não apenas o descompasso da produção nacional em relação aos modelos estrangeiros, em especial o americano, mas também um certo mal-estar em relação à aclimação dos modelos dramáticos burgueses nestas plagas. E Guilherme de Almeida, que começou sua carreira nas letras junto à Oswald de Andrade escrevendo

⁴⁰ MORETTIN, Eduardo. *Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso*. In: Revista Brasileira de História, vol. 25, nº 49, São Paulo, Jan/Junho 2005 - versão on-line.

⁴¹ Idem.

⁴² Citado em MORETTIN, Eduardo. *Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso*. In: Revista Brasileira de História, vol. 25, nº 49, São Paulo, Jan/Junho 2005 - versão on-line.

peças teatrais em francês, pela aclamada indisponibilidade de “bons modelos” dramáticos nacionais, era ele mesmo uma ilustração deste problema. A solução contingencial de nossa tradição dramática, para a falta de jeito com dramas sérios, foi recorrer à comédia, aspirando sempre à “comédia fina” com pitadas de realismo de costumes, contra os dramalhões e comédias ligeiras. Em vários momentos da história de nossos espetáculos públicos essa distinção entre comédia fina e comédia ligeira volta à baila. Ela está, por exemplo, na própria diferenciação feita por Lulu de Barros em seu livro de memórias: ali, após considerar *O Samba da Vida* um “grande musical, com luxuosíssimos cenários” ele se volta para *Maridinho de Luxo*, que considera justamente uma “comédia fina, de enredo, tanto assim que no teatro foi considerada com tal.”⁴³ Comédia fina é entendida aqui como aquela cuja graça está na construção do enredo e dos personagens, ao contrário das “chanchadas”, cuja força cômica seria mais episódica e entremeada de números musicais. Lulu sugere, em seu livro, que partindo de comédias mais episódicas e musicadas, ele teria finalmente “alcançado” em *Maridinho de Luxo* a comédia fina almejada. Dentro desse escopo, resta à película *Tererê Não Resolve* apenas um comentário discreto: “foi a primeira chanchada feita por mim”.⁴⁴

A distinção feita por Lulu de Barros em seu livro ecoa as palavras de José de Alencar, aliás um de seus heróis literários, que em texto célebre intitulado *A Comédia Brasileira* (1857) procurava diferenciar a “alta comédia” (que ele tencionou fazer em sua peça *O Demônio Familiar*) da “farsa graciosa”, praticada por exemplo por Marins Pena e que “visava antes ao efeito cômico do que ao efeito moral”. A comédia, por sua vez, deveria ser “a vida em ação”, a “reprodução exata e natural dos costumes” nunca sacrificando-se à linguagem chistosa, que reduz a comédia a uma “sátira dialogada”. A alta comédia deveria se dar sem “lances cediços, sem gritos, sem pretensão teatral”. Alencar propunha então ao escritor de teatro que se fizesse a seguinte pergunta: “Não será possível fazer rir sem fazer corar?” Isso porque a comédia não deveria contentar-se em ser apenas uma “pintura de costumes”, em ser apenas “quadros”, como Molière tinha feito. Desse modo o “espectador não se convencia da sua verdade”. Foi Dumas Filho quem “fez que o teatro reproduzisse a vida da família e da sociedade, como um daguerreotipo moral”. A chave para isso? A invenção fundamental de Dumas? *O jogo de cena*. Cito: “seus personagens falam, movem-se, pensam como se fossem indivíduos

⁴³ BARROS, Luiz de. *Minhas Memórias de Cineasta*. Rio de Janeiro, ArteNova, 1978 - p. 136-37.

⁴⁴ *Idem*.

tomados ao acaso em qualquer sala; não representam, vivem”.⁴⁵ Fica evidente que o padrão tomado por Alencar é o da “comédia realista francesa” da metade do século XIX. Esse desejo de aproximar o drama nacional do decoro burguês europeu, acalentado por Alencar em 1857, se reflete ainda, oitenta anos depois, na comédia fina almejada por Lulu de Barros, a comédia sem “nenhum nonsense, nenhuma palhaçada, nenhum exagero”⁴⁶, ou seja, sem tudo aquilo que *Tererê Não Resolve* representa.

Por isso minha hipótese aqui é de que *Tererê Não Resolve* surge nesse processo como o interregno que permite a volta do recalcado em meio a instituição da comédia burguesa nas telas da cidade: a massa indômita que cerca o carro em pleno curso é a imagem recalcada deste projeto - a mesma massa expulsa da região central da cidade pelas reformas urbanas do começo do século exige, mesmo que por um instante, ver seu rosto estampado na tela. A narrativa deve sucumbir a potência de tais rostos capturados pela câmera, rostos que nos olham de volta no momento de sua desapareição. Nestes rostos, a objetividade do particular resiste a qualquer aspiração universalizante, como tal plano resiste a se reintegrar ao corpo orgânico da narrativa, revelando uma espécie de historicidade à flor da pele, se for possível aqui evocar um tanto despretensiosamente a célebre distinção de Aristóteles entre a poesia (interessada pelo universal) e a história (interessada pelo particular).⁴⁷ O cinema, aliás, parece um tipo de dispositivo capaz de unir a arte do historiador (o que aconteceu) e a arte do poeta (o que poderia ter acontecido) numa mesma e simples imagem. Tais imagens, meio fora de ordem, relampejam aos olhos do analista de hoje como fantasmas de nossa modernização e lançam um apelo ao futuro. Ignorar esse apelo seria matá-los uma vez mais. Cada parede e janela de cada edifício levantado nas novas avenidas centrais da cidade, assim como cada plano incluído na montagem final do filme, traz consigo as marcas do que foi excluído, deixado de fora, removido - as frestas do real. É justamente a frouxidão de seu enredo e o flerte com a visualidade documental que garantem a *Tererê Não Resolve* o interesse próprio do imponderável, a imanência silenciosa das coisas que simplesmente restam.

Daí combinar muito bem com essa “comédia vaudeville” o *quadro fantasia* do Bonde (que não anda), incrustado no meio do filme e que não possui relação direta com

⁴⁵ ALENCAR, José. *A Comédia Brasileira*. in: FARIA, João Roberto de. (org.) *Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 2001 - p. 470 à 472.

⁴⁶ BARROS, Luiz de. *Opus Cit.* - p. 137.

⁴⁷ Ver o capítulo 9 da *Poética* na tradução comentada de Fernando Maciel Gazoni in: GAZONI, Fernando. *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários*. Dissertação de Mestrado apresentada ao departamento de Filosofia da FFLCH-USP, São Paulo, 2006.

a trama (é, como o próprio nome diz, uma “fantasia”). Assim como em *O Samba da Vida*, mas em chave de auto ironia, trata-se aqui de um jogo metalinguístico com o próprio de ato de estar fazendo um filme. A dupla cômico-musical Alvarenga e Ranchinho se diverte com a liberdade típica da paródia: “eu vou trabalhar no cinema”, diz um deles, ao que o outro responde: você tem mesmo cara de artista, parece o Rin-Tin-Tin! Quando Mesquitinha aparece em cena como um passageiro do bonde, ele começa a perguntar ao condutor: “o bonde não anda”? A ironia com a própria teatralidade intrínseca ao espetáculo cinematográfico, o seu faz de conta, tem uma segunda camada aqui pois o chiste é dirigido mais especificamente às condições de produção das fitas nacionais, das tais “chanchadas”. Isso fica mais evidente na piada com a banda sonora: como se trata também de número musical, onde um grupo de foliões fantasiados toma o bonde para ir brincar o carnaval, os atores começam dublando a música de fundo, mas num determinado momento a dupla Alvarenga e Ranchinho pára a ação e se pergunta: ué, quem está cantando? A esquete prossegue alternando momentos de sincronização entre música e ação com suspensões cômicas que perturbam essa sincronia. Assim, de certo modo, é o próprio lento e doloroso processo de sonorização sincrônica do cinema (dito falado) em terras brasileiras que é ironizado aqui. Vale lembrar que em 1938, ano de produção do filme, o som sincronizado (após alguns anos de difícil transição) já está melhor sedimentado em nossos estúdios de produção e em nossas sala de exibição, de modo que a ironia não deixa de ter um sabor de conquista, ela demonstra que podemos (e vamos) fazer filmes sonoros (e musicais) e que tomar consciência de nossa precariedade (“por que esse bonde é torto assim?”, pergunta o passageiro inconveniente) é parte do processo.

Tererê Não Resolve, como uma comédia episódica e um tanto *nonsense*, adquire pois um sentido mais amplo do que um simples filme de ocasião, feito às pressas para conseguir algum retorno de bilheteria, se inserido no conjunto de obras realizadas por Lulu de Barros no mesmo período, como estou propondo aqui: trata-se de uma figuração dialética (e rarefeita), a antítese irreconciliada do processo de construção da comédia séria (fina) em nosso cinema - talvez por isso mesmo Lulu de Barros tenha feito questão de em seu livro tratar *Maridinho de Luxo* e *Tererê Não Resolve*, películas produzidas ao mesmo tempo, como dois polos opostos (antitéticos) de sua produção. Diante da aspiração por um produto dramático mais afeito a normatividade individual e familiar, característicos dos padrões da vida burguesa internacional, *Tererê* (e o nome mesmo remete aqui a confusão, barulho, “barraco”) se mostra um vaudeville carioca e carnavalesco, operando

inversões de caráter mais público e coletivo. De tal monta que na segunda parte do filme, onde passamos ao baile do Teatro João Caetano, o desenvolvimento esperado do enredo, ou seja o encontro dos maridos no baile com suas admiradoras mascaradas (que sabemos serem as próprias esposas, que armaram toda essa farsa) é igualmente desinflado pela presença do “bêbado” interpretado por Mesquitinha, personagem que injeta boas doses de anarquia na trama da comédia de erros.

O *Bêbado* de Mesquitinha e o *Folião Mascarado* - com seu nariz grande e picaresco (quicá um Pulcinella tropical), duplo festivo do Tio carrancudo que odeia o carnaval (é, aliás, interpretado pelo mesmo ator que faz o Tio, Carlos Barbosa) - formam uma dupla cômica do barulho (algo como um Gordo e o Magro) que passeia solta pelo baile levando consigo a câmera de Lulu. A estrutura da montagem é parecida com a primeira metade do filme: cenas em estúdio, que reproduzem os corredores e os camarotes do baile, alternam-se à registros documentais do próprio baile. Num desses planos do baile, encontramos a assinatura fílmica do diretor: seu esforço por livrar a câmera da imobilidade encena um *travelling* lateral que descortina os camarotes do teatro e que atravessa o salão de baile - a fluidez narrativa deve ser acompanhada por uma fluidez no domínio das formas e técnicas cinematográficas, capaz de potencializar um senso de beleza plástica cine-estética (se me permite o jogo de palavra). Por outro lado, parece mais de acordo com o espírito do filme o registro visual um tanto informal dos foliões, com a câmera passeando livremente pelos corpos e as mesas do salão (vale lembrar que não se tratam de figurantes, o registro é feito de fato em pleno baile da Segunda-Feira de Carnaval). Em meio a alguns rostos conhecidos, como o do ator Procópio Ferreira, ganha destaque a multidão de anônimos, que interagem espontaneamente com a câmera. Num breve plano, a dupla cômica se esgueira pelo salão quando se depara com uma mesa cheia de gente, Mesquitinha (o bêbado) faz um gesto para uma mulher à mesa, ele a toca, mexe com ela, e percebemos nitidamente que ela não gosta da brincadeira, fecha a cara. Tal espontaneidade dos gestos e das expressões é algo impossível de ser alcançado num “filme de enredo” e aparece aqui como uma potência performativa de outra ordem, algo que a filmagem em estúdio procurará “superar” em prol de um produto mais “depurado” e “bem acabado”. O drama prefigura princípios conceituais à realidade social (como a unidade de ação e a coerência psicológica) que funcionam como uma aposta de felicidade e civilidade (e por civilidade entenda-se aqui também controle e administração do imaginário e dos afetos), mas a arte sempre possui uma dimensão material e factual que

resiste a universalidade do conceito, e é uma característica do cinema trazer para a imagem, para a “reprodução imagética”, a crueza do mundo da vida. Novamente *Tererê*, essa comédia episódica e aberta, se mostra então como um duplo invertido do drama, o outro a ser “superado” sem que de fato nunca chegue (e nem possa) sê-lo.

De certo modo outra tradição, mais subjacente, é aqui recuperada: aquela que reescreve nossa dramaturgia não a partir da ‘comédia fina’ de Alencar, mas da ‘farsa graciosa’ ou da ‘comédia desqualificada’ de Martins Pena,⁴⁸ embora sem extrair de modo mais efetivo a força crítica às instituições sociais presentes na obra de comediógrafo. Por fim, em *Tererê Não Resolve*, o jogo de cena auto referente, onde os personagens recebem o mesmo nome que os atores que os interpretam, encena a restauração da ordem, quando maridos e esposas, após a suspensão do carnaval, podem voltar à vida marital purgados de seus atos. Porém, a ambiguidade da figura do tio, que jura odiar o carnaval, mas que também personifica o arquetípico *Folião Mascarado*, assim como a dissipada desconfiança a respeito da moralidade dos maridos, não permite que a própria obra acredite em sua harmonia final, a tal ponto que o filme termina “em suspenso”, quando uma última discussão é interrompida com a frase epigráfica: ‘tererê não resolve’. Podemos, no entanto, inverter esta sentença lendo nas entrelinhas: um pouco de *tererê* não faz mal a ninguém. É coisa nossa! A vereda para as futuras chanchadas dos anos 40 e 50 está aberta: mais ação e paródia, menos crônica de costumes; mais exercício auto referente de estilo, menos coesão interna de enredo.

Na vereda oposta, da unidade dramática, está *Maridinho de Luxo* (1938). O expediente é similar ao utilizado em *O Samba da Vida*: adaptar às telas uma peça do repertório de Procópio Ferreira. A escolhida desta feita é *Compra-se um Marido*, texto teatral de estreia do autor potiguar José Wanderley, encenado primeiramente pela cia. de Procópio entre 1933 (São Paulo) e 1934 (Rio de Janeiro). Trata-se de uma comédia de costumes que atualiza o tema da ‘compra de um marido’ consagrada nas letras nacionais pelo romance *Senhora* (1874), de José de Alencar. A admiração de Lulu de Barros pelo Conselheiro Alencar, que certamente contribui para a escolha da peça de Wanderley, vem desde seu autodestruído primeiro filme feito no longínquo ano de 1914, uma versão de *A Viuvinha*, e percorrerá todo sua obra.⁴⁹ Na produção da Cinédia, o papel de Marcos (o

⁴⁸ COSTA, Iná Camargo. *A Comédia Desclassificada de Martins Pena*. In: Sinta o Drama. Petrópolis, Vozes, 1998.

⁴⁹ Em seu livro de memórias Lulu não esconde que de todos os seus filmes, seu favorito, juntamente com *O Cortiço* (1945), é *Anjo no Lodo* (1951), uma adaptação do romance ‘Lucíola’ (1862) de Alencar.

marido) é feito por Mesquitinha, vivendo então seu momento de grande prestígio e popularidade no cinema, inclusive como diretor de fitas. Uma comparação entre o Marcos da peça (e a presença de Procópio como seu intérprete no palco) e o Marcos de Mesquitinha é um bom modo de começar este comentário.

O texto de Wanderley foi escrito sob medida para Procópio, por isso Marcos, que é descrito logo nas primeiras falas como tendo “cara de imbecil”,⁵⁰ está muito próximo de personagens como o Pinguim de *O Bobo do Rei* (1931), peça de Joracy Camargo que integrava com sucesso o repertório de Procópio desde 1931 - é um “bobo” esperto, cheio de tiradas espirituosas e frases de efeito, o que leva inclusive o secretário da casa, Barbosinha, a considerá-lo um “filósofo”. Mais uma vez, estamos diante do tipo preferido de Procópio: a figura do popular com verve de “filósofo” bissexto, que embora ocupe uma posição social e econômica inferior, é colocado numa situação particular onde pode exhibir sua inteligência pragmática e sua astúcia verbal. Enquanto Procópio faz mais a linha do “alto cômico”, Mesquitinha cria um Marcos mais próximo do bufo, do “baixo cômico” - a cena inicial deste na fita (que inexiste na peça) já deixa isso bem claro: Marcos aparece num roupão surrado, vivendo numa pensão barata, e quando é avisado (por um moleque da pensão que o chama de “boa vida”) de que há um telefonema à sua espera, sai em disparada para atender, sem se vestir, e de modo aparvalhado. O Marcos de Procópio (e do texto), tem sobrenome (Azevedo) e profissão: é um advogado que diante do excesso de bacharéis na praça, acabou virando um douto “vagabundo”. Ele responde ao anúncio de jornal sobre uma vaga de emprego nas fábricas de Castro, é somente quando chega para a entrevista com o patrão que descobre ser a vaga, na verdade, para “marido”. No filme, não há mistério quanto a vaga: trata-se, desde o começo, de um anúncio de jornal para a compra de um marido (tanto que uma fila de pretendentes se acotovela à porta da mansão Castro se candidatando à vaga). Diferente de Procópio, o “maridinho” de Mesquitinha não tem pedigree, é um idiota qualquer, e sua graça é mais física, mais desabusada, algo que se espraia logo por toda a fita. Podemos sentir essa dimensão mais bufa também em outro personagem: o próprio Castro, o industrial e pai da noiva. Interpretado na fita por Oscar Soares, com seu forte sotaque português, ele se torna um pateta de marca maior, precisando inclusive que um criado supervisione seu jogo de paciência (pois ele não sabe onde colocar as cartas). Na peça, Castro é

⁵⁰ WANDERLEY, José. *Compra-se um Marido*. Cópia Datilografada, acervo da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), Rio de Janeiro, 1944 - p. 3.

atormetado pelos dilemas existenciais de ser um milionário, mas não tem nada de bufão. A ‘comédia fina’ de Lulu busca uma maior articulação dramática dos personagens e do enredo, mas em espírito continua mais ligeira do que nunca.

Apresentado o marido, Marcos, falarei um pouco da esposa, Patrícia (Maria Amaro, na fita). A vontade da filha mimada do rico Castro em ‘comprar um marido’ aparece na peça como uma sátira às “ideias modernas” de emancipação da mulher, algo que na primeira metade dos anos 30, com o fim da República Velha, conhece um novo respiro de debate público, especialmente a respeito de questões como o sufrágio feminino e a lei do divórcio. Se comparada à Aurélia, a *senhora* do romance de Alencar, percebemos as diferenças de texto e contexto entre as duas obras: Aurélia tem verdadeira obsessão pelo ato da compra (do marido), pois está tomada pelo desejo de vingança; como moça de origem pobre, fora rejeitada pelo antigo noivo, Seixas, e depois que recebeu uma herança pretende comprá-lo para humilhá-lo. Como contexto está uma crítica aos costumes cultivados por interesse mesquinho (a ascensão do mundo burguês), ao casamento por dinheiro e a desumanização capitalista que rompia os laços sociais e afetivos (algo que o livro de Alencar importava do romance europeu, das novelas de Balzac). Na peça, Patrícia é uma menina rica, que bota na cabeça a ideia de comprar um marido por conta de um capricho: um desafio feito por uma amiga, Zélia, que se casara há pouco. O importante para Patrícia não é tanto a compra (isso ela deixa para o pai, que tem que negociar com Marcos para convencê-lo), mas o “programa” que traça para si. É o programa que diz que ela deve se casar, mas apenas para renunciar ao casamento, uma instituição que nem ela, nem sua tia Clementina (que já se casou três vezes) acreditam ou acham relevantes para a vida moderna. A referência ao “programa” é uma ironia evidente com os movimentos feministas (sufragistas) e suas lutas por programas de promoção à igualdade de direitos.⁵¹

A comédia da Cinédia, por sua vez, mantém as referências ao programa, mas este não tem a mesma relevância, assim como a tia Clementina (a conselheira anti-

⁵¹ As décadas iniciais do século XX no Brasil apresentam uma primeira onda de movimentos que poderiam ser chamados de “feministas”. Duas tendências gerais podem ser identificadas: um tipo de movimento mais ligados aos extratos altos e médios, como o sufragismo de Bertha Lutz, em contato com as “vanguardas” internacionais; e um proto feminismo mais radical, ligado ao operariado, ao anarquismo e ao Partido Comunista. Vale citar que desde 1910 existia o Partido Republicano Feminino e em 1918 houve a fundação da Federação Brasileira para o Progresso da Feminino. Com a Revolução de 30 e o novo governo Vargas, a questão dos direitos da mulher (como outras pautas progressistas) ganha maior fôlego, mas com o Estado Novo em 1937 esta primeira onda “feminista” entra em declínio.

casamentos) perde importância no enredo do filme. É típico da comédia de costumes escolher um assunto (relativo aos “costumes”) candente no momento e se valer dele para criar situações cômicas: no caso, esse assunto era o divórcio: Patrícia quer comprar um marido simplesmente porque pode fazê-lo, e se acaso não gostar, ela pede o “desquite” (este é seu raciocínio); o marido comprado, por sua vez, quando se vê preterido pelos hábitos modernos da esposa - ele passa os dias sem fazer nada em casa enquanto ela se diverte - se revolta e também diz que vai pedir o “desquite”. A peça coloca em jogo como o casamento passa a ser regido acima de tudo por uma lógica de consumo, e discute (em tom de comédia, claro) a atualidade e a propriedade do casamento (e do amor) na vida moderna. Como pano de fundo, o divórcio/desquite - sintoma da perda de credibilidade do casamento como instituição. Para o filme, essa situação um tanto esdrúxula da ‘compra do marido’ é menos uma discussão “atual” de costumes e mais um pretexto para o enredo enveredar por meandros da ‘comédia maluca’ (screwball) que espocava no cinema estadunidense como a última novidade da moda. Por exemplo, a ‘compra do marido’, na peça, é um recurso que Patrícia utiliza para dar uma resposta à provocação de Zélia de que ela, com seu gênio, nunca arranjaria um esposo; na fita, não há nenhum desafio, Patrícia compra o marido porque isto se tornou um novo hábito entre as elites: Zélia, a amiga que chega de Petrópolis, também comprara o seu marido, ou seja, o casamento comprado entre Marcos e Patrícia deixa de ser um fato excêntrico - a excentricidade se espalha por todo o universo diegético do filme (daí o tom meio amalucado dos personagens). Quando Patrícia apresenta seu “maridinho” para Zélia (Anna de Alencar) e Ernesto (Arnaldo Coutinho), este último chama-o de “meu caro colega” (no sentido de “colega” de profissão), e quando Marcos pergunta ao “colega” se ele é médico, Ernesto responde: “não, sou marido”. É como se toda a sociedade carioca estivesse infestada de “maridinhos de luxo”, o que também explica a mudança do título (na fita): o foco não está na singularidade da “compra”, mas no luxo (o marido como item de luxo da *toilette* feminina). Na fita da Cinédia, a comédia de costumes é atravessada pelos devires surreais da ‘comédia maluca’.

Para dar conta desse universo de gente doida: o enredo da peça se esgarça e se abre para novos personagens e novas situações (ausentes da peça): como a cena do casamento onde o juiz - interpretado pelo comediante Augusto Aníbal, antigo parceiro de Lulu de Barros no teatro (sempre escalado para pontas em seus filmes) e protagonista de uma conhecida fita do cinema silencioso dirigida por Lulu em 1923 e intitulada *Augusto*

Aníbal Quer Casar (agora é ele quem faz o casamento) - se confunde e lê o sermão de enterros (e não de casamentos); ou os dois criados: o mordomo alemão de Patrícia (Carlos Ruel) e o mordomo de Marcos (Carlos Barbosa), vulgo “Cachalote” (em referência a sua barriga avolumada), que protagonizam situações cômicas com suas briguinhas e discussões, cada um em defesa de seu patrão; ou ainda a sequência da noite de núpcias, onde Patrícia explica que não poderá haver intimidade entre o casal, e que os noivos devem ocupar quartos separados, lado a lado, mas cada um guardado por seu mordomo fiel. Essa sequência se desdobra em outra no enredo: quando Zélia e Ernesto passam a noite na mansão dos Castro, Marcos cede seus aposentos ao casal e vai dormir no quarto com Patrícia, criando uma “situation comedy” bem ao gosto das tramas românticas do cinema americano - lembrarei apenas da sequência de *Aconteceu Naquela Noite* (1934), sempre uma referência para o cinema brasileiro, onde Ellie (Claudette Colbert) e Peter (Clark Gable) dividem a contragosto um quarto de hotel (durante uma tempestade), com o célebre *touch* de Peter pendurar um cobertor entre as duas camas (para manter a “privacidade”). Lulu de Barros, em sua fita de enredo, busca extrair e combinar o melhor dos dois mundos: o humor de costumes do teatro carioca e a agilidade narrativa da comédia americana (de cinema).

Insuflar o enredo com novas esquetes e gagues era uma atitude necessária pois a peça de Jorge Wanderley é bastante tímida quanto ao desenvolvimento da ação dramática (que não era uma preocupação central, lembremos, da “dramaturgia para atores” típica da época). Para se ter uma ideia, com cerca de trinta e cinco minutos transcorridos, a fita de Lulu já havia consumido os dois primeiros atos do texto teatral: no primeiro, temos a escolha, a entrevista e a “compra” do marido; no segundo, Marcos se ressentido de Patrícia por não lhe permitir fazer nada, começa então a flertar com Zélia (a amiga), fazendo o ressentimento passar à conta de Patrícia (que começa a “gostar” do marido). Para um longa-metragem com duração esperada (média) de oitenta minutos, havia ainda tempo de sobra a cumprir. O que fazer? Lulu de Barros repete o expediente utilizado em *O Jovem Tataravô*: faz um dos personagens (no caso, o próprio Marcos) sugerir uma visita ao cassino, e assim a ação deixa o espaço doméstico e passa à casa de shows. O desafio de Lulu, nas cenas passadas no cassino, é não perder o fio do enredo, não deixar os números musicais soltos em meio a narrativa (como num *filmusical* mais tradicional). Vejamos como ele faz isso - repassarei, sucintamente, o conjunto de planos com os quais somos introduzidos ao cassino : 1. Um plano bem próximo de um violinista (é o início da peça

musical); 2. Plano (do alto) sobre uma mesa, com os convivas servindo champanhe em taças; 3 Plano do palco (visto de frente), com duas dançarinas enquadradas da cintura para baixo, numa coreografia lírica; 4. Numa mudança de eixo de 180°, a câmera está agora atrás do palco, sobre o qual as bailarinas continuam dançando; avistamos ao fundo, em profundidade de campo, a família Castro (e convidados), chegando ao cassino; 5. plano (mais próximo) da família Castro chegando ao cassino (descendo a escadaria de acesso ao salão); a câmera recua num travelling para trás acompanhando os personagens até a mesa destinada a estes no salão; 6. Plano geral, de longe (de cima da escadaria), onde vemos todo o salão e, ao fundo, o palco, onde as bailarinas terminam seu número (a peça musical também acaba). Lulu de Barros decupa a cena de modo a inserir nela um número musical-coreográfico, mas sem perder a dinâmica do enredo (a chegada da família e amigos ao cassino) - é a depuração do estilo narrativo da “comédia fina”.

O mesmo acontece na sequência seguinte, com o baile no cassino. Lulu ora filma com a câmera se movimentando no meio do salão, entre os casais que dançam; ora filma do alto, com planos gerais do baile. Ele intercala estes planos do baile com planos da mesa, onde os personagens fazendo comentários. O baile se dá em dois momentos: no primeiro, Patrícia dança uma valsa com um amigo de Marcos, para ciúme deste; no segundo, Marcos dança um “blue” com Zélia, para ciúme de Patrícia. Vez ou outra, ainda vemos planos da orquestra. Ao invés de simplesmente filmar números de vaudeville no cassino, como foi o caso em *O Jovem Tataravô*, Lulu incorpora ao baile as oposições e inversões do jogo dramático entre Marcos e Patrícia. É o modo de não perder o fio do enredo enquanto incrementa sua fita com números musicais e bailados. A montagem também ganha ritmo e fluência ao absorver o andamento do baile, e a câmera aproveita o amplo espaço do salão para buscar novos enquadramentos e para ganhar mais mobilidade. Quando Patrícia, enciumada, alega estar com dor de cabeça, o filme volta para o espaço doméstico da mansão. A sequência seguinte é justamente a já citada troca de quartos, com os quiproquós entre os casais buscando manter o ritmo de oposições cômicas alcançado no baile: se Patrícia expulsa Marcos, ele deixa o quarto mas, na saída, encontra Zélia; Patrícia sai então à sua procura, o encontra no corredor (flertando com a amiga) e o traz de volta para o quarto, e assim a comédia fílmica aspira traduzir para a tela uma velha técnica da comédia “bem feita” (de Scribe): uma razoável quantidade de entradas e saídas (de cena) como modulação do acelerado pulso cômico da ação. O importante para o filme, nesse momento, é não perder o ritmo enquanto o desfecho não se avizinha.

No dia seguinte, o casal Zélia e Ernesto se despedem da mansão, e Zélia relembra o convite feito à Marcos para que ele vá até sua casa visitá-la para um chá. Marcos aceita: a briga entre ele e Patrícia recomeça. Aqui, após as emendas, voltamos ao enredo da peça. Essa briga final, por conta do chá (do convite de Zélia), vai precipitar o rompimento de Marcos e, como era de se esperar, o arrependimento de Patrícia. No final, os dois se reconciliam, o amor nasce (contra todas as expectativas) e o casamento (“verdadeiro”) é redimido - afinal, se quisermos pincelar uma moral da história, há coisas que o dinheiro não compra. Mas antes de chegar ao “amor” reencontrado, o filme de Lulu tem ainda um problema prático pela frente: a metragem da fita. É preciso algum outro quadro, antes do desfecho, ou então o filme correria o risco de ficar muito curto. Lulu se aproveita então de uma sugestão do texto teatral: Marcos vai tomar o chá com Zélia, enquanto Patrícia o espera em casa apreensiva; Marcos chega apenas de madrugada e bêbado. O diálogo entre os dois é divertido:

PATRICIA: Onde esteve até estas horas?

MARCOS: Bebendo chá?

PATRICIA: Mas chá não embriaga.

MARCOS: Eu estava destreinado.

PATRICIA: Está se vendo... Diga-me, como o recebeu a minha amiguinha?

MARCOS: Encantadoramente. Sua amiguinha é o tipo da dona boa.

PATRICIA: E estiveram juntos até agora?

MARCOS: Fizemos um tête-à-tête delicioso até as nove horas.

PATRICIA: Desta hora em diante...

MARCOS: Fui procurar numa taça de champanhe a felicidade que nunca me foi concedida ao seu lado.⁵²

Lulu resolve, pois, encenar a procura pela felicidade de Marcos numa taça de champanhe, ou em outras palavras, sua noite de porre (que aparece na peça apenas como uma elipse). Para tanto, o roteiro do filme inventa um amigo para Marcos, o doutor Mário (Rodolfo Mayer), que surge em sua casa, ouve suas queixas e decide levá-lo para um cabaré. Essa segunda inserção de uma visita à uma casa de espetáculos, como álibi para recheiar o filme de números coreografados, soa mais forçada. Não que comprometa a unidade narrativa (e a estrutura da ‘comédia fina’ de enredo), mas parece antes de tudo uma solução de ocasião ou uma concessão do diretor ao padrão médio de produção da época. Mesmo assim, é preciso reconhecer que é nesses momentos que Lulu de Barros se mostra mais cinematograficamente criativo, como na sequência inicial, quando os dois

⁵² WANDERLEY, José. *Opus Cit.* – p. 44.

amigos adentram o cabaré: ela começa ainda na casa de Zélia, que espera impaciente a chegada de Marcos (ele prometeu que iria); para acalmar a patroa, a empregada sugere que o RCA (o aparelho de rádio) seja ligado. A patroa concorda: liga-se o rádio, uma estação é sintonizada e a música (orquestrada) começa a tocar; numa transição (feita em cima de um plano do rádio), vemos a orquestra da boate, que interpreta a mesma música do rádio (eis o efeito de sentido). Do palco da orquestra, a câmera recua (num travelling) até a porta de entrada onde vemos Marcos e Mário entrando, eles seguem até uma mesa reservada para eles, e a câmera segue junto – até aí temos um pequeno plano-sequência. A música não é interrompida. Marcos senta e começa a sofrer o assédio de uma moça da mesa ao lado; ele fica sem jeito. A moça se levanta e o convida para dançar - os dois dançam no salão. A cena tem contornos cômicos pois a moça do cabaré é grande e bem gorda, enquanto Marcos (Mesquitinha) é franzino e trôpego. Durante todo esse tempo, a orquestra não deixa de tocar. Não há diálogos, nem som ambiente - toda a potência da cena está na combinação da graça física de Mesquitinha (e de sua parceira de dança) e da coreografia de câmera feita por Lulu. É como se livre da pressão de seguir o drama, de narrar a história, a câmera de Lulu ganhasse mais vida, mais ousadia e mais prazer. O número apenas se encerra com o final da música.

Para mostrar que o enredo não foi totalmente desprezado, um plano recupera Patrícia, no meio da noite, andando de um lado para o outro no salão principal da mansão. Ela salta sobre os quadrados do piso (uns brancos, outros pretos), a cada salto se perguntando: “ele vem / ele não vem”, numa espécie *sui generis* de bem-me-quer / mau-me-quer. O filme experimenta seu momento mais relaxado dramaticamente, acolhendo elementos mirabolantes. É assim que ao voltarmos ao cabaré nos deparamos com um “quadro de fantasia” um tanto bizarro: um coro de garçonetes, vestidas como “cangaceiras”, entoam a canção “Cangaceiro chegou”. A “comédia fina” vive seu instante de *filmusical*, no melhor estilo *Samba da Vida*: para Lulu, que era cenógrafo e diretor artístico de shows e de revistas, os ‘quadros de fantasia’ eram parte indefectível da *finesse* de um filme - contanto que não estorvassem o drama e que apresentassem certo requinte de produção. Por isso a cangaceira solista é ninguém menos que a Rainha do Rádio de 1937 (primeiro ano da eleição) Linda Batista - só por esse registro o filme já adquire status de documento histórico, além da curiosa temática sobre o cangaço, o que mostra que Lampião e seu bando estavam no auge da popularidade.⁵³ Terminada a fantasia,

⁵³ Sua captura e morte se daria em Julho de 1938, ano de lançamento do filme.

voltamos a mansão, onde Patrícia continua andando de um lado para o outro, mas agora acompanhada por todos os outros homens da casa (o pai, os mordomos e o secretário Barbosinha), que não conseguem dormir. No cabaré, ainda há tempo para um último número: é o próprio Marcos (Mesquitinha), já bêbado, quem interpreta uma canção humorística: “Toda Mulher é Sedução”. Saem então do cabaré os amigos, abraçados e unidos (contra a sedução das mulheres), bêbados pela noite.

O desfecho da fita se dará como uma cena de “correria”. Chegando em casa bêbado, Marcos estrila com Patrícia (é a cena do diálogo citado acima). Toma então a decisão: vai partir. No dia seguinte, está de malas prontas, mas nem chega a deixar a casa, pois Patrícia cede e decide rasgar o programa. No filme, o desfecho é mais “cinematográfico”: Marcos chega a partir da mansão e só depois Patrícia cai em si e sai atrás dele, em sua “baratinha” - os outros (a trupe da casa) vão atrás num outro carro. Chegam ao aeroporto, onde Patrícia entra num avião com Marcos (Lulu parece gostar destas cenas aéreas). Os dois partem juntos, acenando da janela. O final da peça, com Patrícia prometendo “rasgar” o programa, é uma clara reposição da ordem masculina sobre o interregno do matriarcado. O Marcos de Procópio precisa, afinal, recuperar o controle: quando Patrícia lhe propõe um outro programa, ele responde: “com uma condição... quem organiza sou eu.”⁵⁴ Assim como a forma não escapa muito à dominância do protagonista, o conteúdo social é repostado no seu “devido” lugar (as mulheres voltam a obedecer o homem e respeitar o casamento). É em finais deste tipo, em comédias deste tipo, que percebemos claramente que sem novas formas (sem a “renovação” moderna que então começava a se deflagrar na cena teatral), os novos conteúdos sociais e mentais (um deles, a emancipação feminina) não entrariam, de fato, no corpo do drama, permanecendo na superfície, como *décor*. O desfecho do filme não é tão programático, não precisa ser: a fita termina como uma boa fita à americana. O importante para Lulu era calibrar sua comédia de enredo (fina), afastando-a da simples comédia musical. *Maridinho de Luxo* se equilibra nessas tensões: suas contradições são aquelas do transplante da comédia sofisticada (e amalucada) do grande centro civilizado (Hollywood), que se sustenta (com dificuldade) num frágil argumento extraído de uma comédia de costumes estilo “Trianon” (ver capítulo seguinte), premida (pelas bordas) pelos elementos “periféricos” da tradição local (as franjas da nacionalidade, que tencionam o centro - o drama cômico - como se este fosse um antígeno): a comédia desqualificada, os chistes verbais, os números

⁵⁴ WANDERLEY, José. *Opus Cit.* - p. 50.

musicais e coreográficos típicos, a palhaçada episódica, o ‘quadro de fantasia’ com sabor revisteiro, a pretensão teatral (dos personagens e dos intérpretes), enfim, as chirinolas de sempre. Talvez o mais interessante em Lulu é que a comédia de enredo não dissipa a “chanchada”, embora ele próprio em seu discurso tente se ver livre desta pecha - ela busca absorvê-la, e esta é uma prova de consistência de seu cinema, trazer estes elementos das bordas para o centro e construir também com eles o núcleo narrativo. Por isso sua versão parece menos afetada (aos olhos de hoje) que a comédia “filosofante” de Procópio. Lulu não precisou rasgar o programa para fazer outro, o que pode não ser uma grande qualidade (nem tanto uma fraqueza), mas é algo bem brasileiro.

2. Oduvaldo Vianna e ‘Bonequinha de Seda’ (1936)

O encontro afetivo entre membros de extratos sociais distintos que acaba gerando uma releitura por parte de ambos (e por parte do público) do pacto social existente entre eles sempre foi um dos alicerces da imaginação melodramática: princesas colocam seus reinos em xeque por plebeus, patrões se apaixonam por operários, jovens ricas descobrem as belezas do mundo pelas mãos de meninos pobres (mesmo contra a vontade de suas famílias)... De fato, pode-se até insistir que o melodrama como um gênero historicamente situado é fruto do tumultuado mundo pós-Revolução Francesa e seu horizonte é aquele da conciliação de classes.⁵⁵ Por trás, há uma ideia fundamental que pode ser ilustrada a partir de uma frase do filme *Bonequinha de Seda* (1936): “nós todos somos da mesma classe, os alfaiates e as modistas é que nos tornam diferentes”. A natureza humana é pura, talvez até propensa a bondade, são os vícios da sociedade que corrompem as relações. Como fazer para alcançar e desnudar essa pureza? Do ponto de vista da matéria cênica, o melodrama trata de escavar, de trazer à tona (de dar forma) às paixões por debaixo do peso das convenções, preferencialmente acenando para o triunfo da justiça e da verdade. Daí seu gosto por gestos expansivos, situações lacrimosas e reviravoltas inesperadas. Mas a imaginação melodramática também pode se manifestar em chave cômica, em comédias dramáticas, cujos substratos histórico-sociais são similares ao melodrama, mas cujos golpes de teatro (a carpintaria da cena) privilegiam mais (e de modo geralmente mais

⁵⁵ Ver: THOMASSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2005.

suave) os quiproquós, as suspensões de sentido e as inversões de expectativa.⁵⁶ Este é o universo de *Bonequinha de Seda*. Vamos a ele.

É muito interessante no filme o modo como nos são apresentados os personagens. Na casa (alfaiataria) de seu pai, Marilda (Gilda de Abreu) e seu irmão (Wilson Porto) esperam à janela pela chegada de Mosquito (Apollo Correia). No interior da casa vemos rapidamente o pai (Darcy Cazarre) num outro cômodo. Ele aparece desconsolado. Para preservar o pai em sua dor Marilda fecha a porta do cômodo. Neste instante nota-se bem atrás dela, na parede, um quadro com a pintura de uma “bonequinha” de pano - a pintura espelha a moldura que o filme prepara para Marilda: a bonequinha de pano que se tornará uma bonequinha de seda. Mosquito chega (de bicicleta) e entrega à Marilda um endereço anotado num papel. Ela então vai até um espelho e opera em si uma rápida transformação: espalha os cabelos, põe um par de óculos e bota sobre a cabeça um chapéu surrado. Mosquito comenta sobre sua feiura e ela responde que está apenas “realçando sua pobreza” e “saindo um pouco de si mesma para não ter vergonha de pedir”. Ou seja, Marilda cria para si, logo de cara, um personagem. O jogo de farsas vai começar. Ela salta então pela janela, para não ser vista saindo de casa pelo pai, e parte em direção ao tal endereço. Toda a sequência é bastante simples, são os detalhes que importam. O fato de sermos introduzidos ao filme logo dentro da casa de Marilda nos torna (espectadores) cúmplices de seu universo. É daqui que o filme quer partir, da vida das classes populares, é com elas que devemos simpatizar. A ação de esperarem Mosquito à janela, por exemplo, encena um modo de ser suburbano, onde a rua está muito próxima ao ambiente doméstico, perpassa-o, ao contrário do isolamento dos arranha-céus e das mansões; assim também a chegada de Mosquito reforça a pintura de aspectos do povo: o modo como ele estaciona sua bicicleta junto a um arbusto, seus traços mestiços, sua dicção cheia de escorregões gramaticais, o detalhe do endereço copiado da lista telefônica da farmácia (gente pobre não tem telefone, tem que usar o da farmácia!).

Ao mesmo tempo que compõe esse mundo comum dos subúrbios, o filme também logo apresenta uma cisão: Mosquito está do lado de fora da janela e num platô mais baixo. Tal representação será insistente ao longo do filme: em vários momentos veremos

⁵⁶ Pelo menos nas três primeiras décadas do século XX, o substantivo *melodrama* no cinema indica qualquer forma de estória tocante, excitante e cheia de pathos, ou seja, é uma espécie de “modo básico da narrativa”, da storytelling (para usar o termo anglófilo), que pode ser associado a gêneros específicos (western melodrama) ou outros meios de adjetivação (melodrama social, melodrama histórico..). Ver: WILLIAMS, Linda. *Melodrama Revisited*. In: BROWNE, Nick (org). *Refiguring American Film Genres: history and theory*. Berkeley, University of California Press, 1998.

Mosquito participando da ação, mas quase sempre do lado de fora das casas (o segundo momento em que ele aparece é justamente quando Mme Valle o chama, de sua mansão, pela janela! E ele permanece do lado de fora, no quintal). Isso mostra uma dificuldade própria do filme, herdada da dramaturgia teatral, em encontrar espaço e voz dentro do drama para os extratos mais baixos, que quase sempre são alocados como entrechos cômicos, de pouco interesse efetivo para a ação principal (como é o caso de Mosquito, que trabalha na alfaiataria). Eis uma herança do teatro do séc. XIX, de uma dramaturgia nacional em formação e que deveria ser forjada no seio de uma sociedade escravocrata. Onde entra o escravo negro no drama nacional? Voltarei a esta questão mais adiante.

A mobilidade social é mais fluída entre a classe baixa branca e os ricos. Aqui o jogo de cena desenrola-se com mais facilidade. É em nome dessa mobilidade que Marilda salta pela janela em direção à parte rica da cidade. Este salto define a ultrapassagem de um limiar: uma vez o salto dado, a bonequinha de pano ficará apenas como um quadro na parede da sala. Após pouco mais de dois minutos, o filme deixa então a casa do alfaiate e passa ao centro da cidade, lugar de luxuosas mansões, largas avenidas e grandes arranha-céus. São nesses espaços, mais luxuosos e cosmopolitas, que o filme quer estar, mesmo demonstrando uma simpatia incondicional pelo universo popular (do qual parte, como prova esta sequência inicial). Deixando o espaço suburbano, a avenida das Acaccias, um plano rápido revela de cima a baixo um alto prédio. Dele sai João Siqueira (Delorges Caminha), num bem alinhado terno branco, e entra num automóvel conduzido por um chofer. Trafegamos por um bulevar arborizado e um cruzamento à beira-mar: estamos em pleno Rio dos tempos modernos. Enquanto isso, Marilda e seu irmão chegam ao edifício sede da “Cia de Residências para Todos” (a ironia é evidente), nele devem subir ao 12º andar. João Siqueira chega ao mesmo edifício - os irmãos o seguem, mesmo sem saber de quem se trata, e entram no prédio.

Todas essas informações preparam a cena seguinte, no elevador: nela podemos apreciar a cenografia *art déco* de Hippolito Collomb (com destaque para a aranha gigante na porta do elevador) e um pequeno desfile de ricos figurinos. *Bonequinha de Seda* não poupa esforços de produção para dar luz a comédia sofisticada almejada pela Cinédia. Chegando ao 12º andar, após atravessar um corredor cheio de pequenos funcionários (com seus painéis de fundo representando amplas janelas por onde se descortina o *skyline* da metrópole), chegamos ao escritório de João, que também prima pelo design moderno: a insinuante porta de entrada (com sua janela redonda), o cinzeiro metálico, o sofá de

canto, os arranjos florais, os adereços de mesa... Tudo depura o ambiente requintado onde o implacável homem de negócios vai receber com desprezo e secura os dois pobres irmãos que pedem a renegociação da dívida de aluguel do pai, o alfaiate Pechincha. Aqui, um ponto importante: seguindo os irmãos, vem o pequeno cachorro Tutu. Apesar de ser deixado do lado de fora, o simpático cachorrinho, esperto como é, consegue entrar no edifício driblando a vigilância e alcança os dois irmãos (subindo pelas escadas) no 12º andar. Tutu reforça um traço cômico dos irmãos: todo personagem pobre tem seu fiel escudeiro - o cão de estimação; ele traz ainda a comicidade do elemento inesperado que subverte a lógica do mundo sério e corporativo, mas principalmente sua aventura permite ao filme uma outra série de planos rápidos que dinamiza a montagem da sequência no prédio. Temos assim uma simples cena de chegada ao escritório decupada em pelo menos três séries paralelas: 1. João sai de sua casa, vai até o prédio e sobe ao 12º andar; 2. Os irmãos saem de casa, vão até o prédio e sobem ao 12º andar; 3. Tutu segue os irmãos, é deixado fora do prédio (à espera), não obedece e dá um jeito de alcançar os irmãos (subindo até o 12º andar). Homem de teatro, escaldado na dramaturgia para o palco, Oduvaldo Vianna quer experimentar aqui as potencialidades narrativas do cinematógrafo: é sensível seu esforço nesta sequência por brindar o espectador com certo ritmo de montagem, certo ‘modo de fazer’ à maneira do cinema americano (modelo absoluto de produção) - podemos pensar, por exemplo, no ritmo das comédias de Frank Capra, especialmente ‘Aconteceu Naquela Noite’ (1934).

Essa procura pelo ‘cinema’ é notável também na sequência seguinte, quando os dois irmãos saem do escritório e se deixam ficar, um tanto desolados, num banco de praça no meio do bulevar. Ali, Marilda será reconhecida por uma colega de colégio (Déa Selva). Esta pede então a sua avó, Mme Valle (Conchita de Moraes), que ajude sua prestimosa amiga, pois sabe que ela está atravessando sérias dificuldades em casa. Como neta e avó reconhecem Marilda de dentro de um automóvel em movimento, temos pretexto aqui para outro exercício de montagem, com direito à famosa cena no carro com ‘projeção de transparência’ ao fundo (técnica usada pela primeira vez no cinema nacional). A sequência ainda permite ao filme algumas tomadas externas da vida agitada que desfila pelas largas avenidas da região central, fazendo com que o ritmo excitante do cinematógrafo encontre seu equivalente no movimentado tráfego da cidade moderna, além de uma pouca lembrada (mas igualmente espantosa) “trucagem” onde letreiros de uma revista de moda são “animados”, saltando em direção à tela, numa sequência que

preludia a transformação da pobre Marilda numa bonequinha de seda, numa mulher de beleza cosmopolita, cujo padrão é dado pela revista de moda - uma espécie de *Cosmopolitan*. Tal atualização de Marilda com a moda internacional é irmã espiritual da ‘nova roupagem’ do nosso cinema, agora finalmente atualizado (pela Cinédia) com o que há de mais elegante (bem feito) e tecnicamente competente do mundo industrializado. Sem mais, deixamos o ‘dramalhão creoulo’ e o ‘caipirismo grotesco’ (para lembrar Guilherme de Almeida) em direção ao ‘estilo internacional’. No clima progressista da metade dos anos 30, somos uma nação de Marildas e o cinema é o nosso passaporte para o futuro, o nosso mentor civilizatório (nossa Mme Valle). *Bonequinha de Seda*, como afirmou Mário de Andrade mais ou menos à mesma época sobre a sociologia brasileira, encena a arte de salvar o Brasil rapidamente.

Essa ‘procura pelo cinema’ era sim um projeto da Cinédia, mas também um aspecto particular da biografia de Oduvaldo Vianna. Consagrado como dramaturgo, sócio de importantes companhias teatrais como a *Cia de Comédias de Prosódia Brasileira*, Vianna desde cedo demonstrou interesse pelo universo do cinematógrafo, ajudando inclusive a institucionalizar na imprensa a crítica periódica de filmes através das páginas do jornal carioca *Correio da Manhã* em meados dos anos 20. Nos anos seguintes, enquanto boa parte da turma cineclubista e dos meios intelectuais interessados pela sétima arte torciam o nariz para a chegada dos *talkies* - justamente por entenderem que neles o cinema, “perigosamente”, se veria tentado a renegar sua vocação “puramente visual” ao se reaproximar das velhas formas do entretenimento teatral popular, seja ele declamado ou musicado - pelo mesmo motivo, mas com um diagnóstico oposto, um teatrólogo como Oduvaldo Vianna se vê prontamente entusiasmado pela novidade. Em 1929, Oduvaldo embarca rumo aos EUA onde permanece por seis meses, parte deles nos grandes estúdios em Hollywood estudando as novas técnicas do cinema sonoro. Tinha muitos contatos políticos e diplomáticos, inclusive um amigo na embaixada de Los Angeles: Monteiro Lobato. Seu projeto é claro: voltar ao Brasil e produzir filmes.⁵⁷ Especulando um pouco (ou muito) não é difícil supor que um cálculo simples passasse por sua cabeça: com o sucesso dos *talkies*, o cinema terá que se voltar justamente para aqueles que detêm certo ‘know-how’ no ramo dos espetáculos declamados e musicados: os profissionais de teatro;

⁵⁷ No mesmo período, Adhemar Gonzaga também embarca em sua segunda viagem de ‘reconhecimento’ aos EUA, onde toma contato com o processo *Vitaphone* e compra uma moderna câmera Mitchel que logo seria patrimônio da Cinédia. In: RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luís Felipe. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Senac. 1997 - p. 280.

se fosse possível unir essa experiência com o conhecimento mínimo do processo técnico de fatura do produto cinematográfico, ele sairia na frente como cabeça de uma nova indústria nascente de filmes sonoros. Além disso, com a chegada de Getúlio Vargas ao poder há uma promessa de reformulação nas relações entre cinema e estado no país. Em seu retorno, Oduvaldo chega a pleitear junto ao presidente, com apoio de Francisco Campos, então Ministro da Educação, “o arrendamento do Palácio de Festas pelo prazo de dez anos para nele instalar um estúdio.”⁵⁸ Há inclusive um boato de que Lutero Vargas, filho mais velho de Getúlio, estaria interessado em montar uma versão nacional da *Cinecittá* com Oduvaldo como diretor geral. A verdade é que, embora conquistas tenham sido feitas, como o decreto de obrigatoriedade de exibição de curtas-metragens e uma taxa que facilitava a importação de filme virgem, não estava nos planos iniciais do governo assumir um projeto mais vultoso e industrializado de cinema, do tipo que seria estruturado pela *Cinédia*, fundada neste mesmo ano de 1930 como o primeiro grande estúdio do país.

Bonequinha de Seda sedimenta, anos depois, esse “estudo” de Oduvaldo Vianna do cinema sonoro americano, agora em parceria com os técnicos e artistas da Cinédia (em particular, do grande fotógrafo Edgar Brasil). Coloca em prática também aquilo que um dramaturgo tarimbado como Oduvaldo poderia oferecer ao cinema nacional: certa *expertise* na condução do enredo, na criação de tipos e situações, na direção de atores e na escrita de diálogos. *Bonequinha*, aliás, traz uma mostra de como a dinâmica dramática dos diálogos vai ganhando importância no cinema (mesmo que alguns deles, oitenta anos depois, soem meio “pesadões”). Um exemplo é a ‘disputa dialogada’ que se dá no encontro entre Mme. Gouveia e João Siqueira ainda na sequência do começo, passada dentro do escritório. Madame vem pedir dinheiro à João para suas obras assistenciais:

JOÃO: Outra igreja Madame?

MADAME: Há tantos pecadores neste mundo, doutor João. Devo abrir apenas a lista.

JOÃO: Está aberta.

MADAME: Pode entrar.

JOÃO: Com quanto?

MADAME: Com quanto quiser.

JOÃO: Com quanto quiser?

MADAME: Desde que não seja pouco.

JOÃO: Um conto?

⁵⁸ SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo, Annablume, 1996 - p. 94.

MADAME: Pão duro. Nem parece o homem elegante que tem o melhor alfaiate de Londres.

JOÃO: Dois?

MADAME: Dez?

JOÃO: Dez é muito madame Gouveia.

MADAME: Mas quando morrer irá direitinho para o céu.

JOÃO: Purgatório é mais barato?

MADAME: Purgatório custa cinco.

JOÃO: E se eu fosse para o inferno?

MADAME: Nunca me encontraria no paraíso.

JOÃO: E então?

MADAME: Céu?

JOÃO: Purgatório mesmo.

MADAME: Vou encher-me de preces para o senhor.

JOÃO: E eu vou encher o cheque para a senhora.

Cinema também é, agora, uma arte do diálogo. E de criar situações dialógicas. Mme Gouveia não entra à toa na trama, ela representa a grã-fina esnobe, a porção mais caricata e fraca de espírito de nossas elites. Nesse sentido, ela é o oposto de Mme. Valle, que possui alguma consciência social, mesmo que com boas doses de humor.⁵⁹ É entre estes polos que oscila João Siqueira, e ele tem a ganhar, a corrigir-se (segundo a “moral da história”), ao se afastar da mundanidade afetada de Mme Gouveia. A carpintaria da comédia séria dentro da qual Oduvaldo Vianna se move vale-se da pintura das condições sociais não como um fim em si, mas para desvelar quais são os ‘deveres fundamentais do homem’, fazendo com que ele se reconcilie com sua natureza ulterior, mesmo que as forças da história o empurrem na direção contrária. Ela acredita que os personagens são definidos por suas ações e é enfaticamente moralizante: nossas elites podem ser educadas, melhoradas, em contato com a alma do povo (e vice-versa). O drama como novo pacto social: como educação das massas e das classes dirigentes. Oduvaldo Vianna fez-se dramaturgo dentro desse viés mais ‘nacionalista’. Podemos remontar suas origens, nesse sentido, ao projeto da ‘geração Trianon’.

Depois de haver largado o curso de Farmácia em São Paulo por conta de uma paixão fulminante por uma vedete espanhola e acabar correspondente de guerra do jornal

⁵⁹ Já que estamos no campo dos diálogos, lembro aqui uma das máximas de Mme Valle, dita como conselho à sua neta, na tal cena do automóvel: “ajudar a um pobre só é uma injustiça que se comete para com os outros todos, e ajudar a todos não é obra pra uma pessoa só.”

A *Platéia* na Europa,⁶⁰ Oduvaldo retorna ao país em 1915, mesmo ano em que ganha um concurso de comédias em um ato com *Amigos de Infância*. Aspirando à carreira artística, abandona a vida na provinciana capital paulista para arriscar a sorte no teatro profissional carioca. Escreve uma grande quantidade de farsas e burletas enquanto de dia trabalha para o jornal *A Noite* e a noite trabalha para o jornal *O Dia*.⁶¹ Ganha destaque nos palcos do Rio com o sucesso de sua peça *Amor de Bandido* (1919), com Vicente Celestino e Abigail Maia, e chega ao Trianon (então o palco mais cobiçado pelos dramaturgos) em 1920, logo com três montagens *Terra Natal*, *O Casamento do Benedito* e *A Casa do Tio Pedro*.⁶² Oduvaldo aporta no Trianon sob a égide da companhia comandada pelo luso-brasileiro Alexandre Azevedo, o que dá a exata medida de como o teatro nacional em prosa ainda muito devia à época aos esquemas do teatro português. Pois é justamente nesse período que ganhará corpo no Trianon uma campanha em nome de uma dramaturgia nacional, de uma prosódia teatral brasileira, tendo como um dos cabeças o próprio Oduvaldo Vianna. Para que fique mais clara minha argumentação, será preciso nesse momento esclarecer minimamente o que foi o projeto da geração Trianon. Proponho assim, com a licença afetuosa do meu amigo leitor, uma suave digressão histórica.

Encravado no coração da Rio Branco, então conhecida apenas como a “Avenida”, o “elegante teatrinho” Trianon nasce em 1915 já com a missão de sensibilizar o povo carioca em relação ao teatro pátrio, constantemente atormentado por um diagnóstico de decadência e incompetência.⁶³ Sua proposta é clara: ser uma alternativa, uma espécie de opção intermediária num universo então bastante segmentado em dois tipos básicos de público: a elite que frequentava os espetáculos apresentados geralmente por companhias estrangeiras, notadamente francesas e italianas, de preferência no pomposo Teatro Municipal; e os habitués do teatro ligeiro da praça Tiradentes e afins. O novo público alvo

⁶⁰ Para maiores informações sobre o biografia de Vianna ver: VIANNA, Deocélia. *Companheiros de Viagem*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

⁶¹ Ver: COSTA, Jeanette F. *Da Comédia Caipira a Comédia-Filme: Oduvaldo Vianna: um renovador no teatro brasileiro*. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro, 1999.

⁶² Vale lembrar que o fluxo de peças no Trianon era muito grande, muitas delas permanecendo apenas poucos dias em cartaz – eis outra herança dos vaudevilles e do teatro de variedades.

⁶³ Neste mesmo ano de 1915, José Veríssimo escreve sobre o teatro nacional: “Carece também ainda de estilo próprio nas maneiras e na linguagem. Tendo perdido no arremedo contrafeito do estrangeiro, isto é do francês, o seu caráter cômico, não adquiriu ainda feições peculiares que lhe facultem a expressão teatral. Quanto à literária, esta é no nosso teatro, e foi sempre, ainda mais defeituosa e insuficiente do que no nosso romance. Com crassa ignorância ou estólido menosprezo da nossa história literária, estão agora mesmo tentando criar um “teatro nacional” *ab ovo*, como se nada houvesse feito antes. As amostras até agora apresentadas desta tentativa não autorizam ainda, acho eu, alguma esperança no seu bom sucesso.” VERÍSSIMO, José. *O Teatro e a Literatura Dramática*. In: História da Literatura Brasileira. Biblioteca Virtual de Literatura, Versão On line, s/d - <http://www.biblio.com.br>

almejado seria, assim, uma espécie de “elite popular”⁶⁴ depurada dos massivos contingentes urbanos que transformavam a cara da cidade no começo do século. Para tanto, o Trianon precisava criar um conceito diferente de “ir ao teatro”, talvez não radicalmente novo, mas certamente mais afeito ao gosto e a moral desses estratos médios, que poderiam agora desfrutar de um produto “bem acabado” capaz inclusive de atrair a simpatia da *intelligentsia*. Ocupando o prédio do antigo cinema *Eclair*, o Trianon esperava unir o comediógrafo e o cinematógrafo na elaboração de um modelo de ‘divertimento saudável’ com certa promessa de sofisticação: investir num teatro popular, mas de “bom gosto”, mesmo com boa parte dos esquemas de produção ainda adaptados do teatro ligeiro, seja na própria escolha de repertório, seja na adoção das múltiplas sessões diárias (afinal, uma ‘obra prima’ do Municipal nunca faria duas sessões na mesma noite!). Acho que vale uma expiada rápida em seu programa de estreia..

Lê-se na edição da *Gazeta de Notícias* de 16 de Março de 1915: ⁶⁵ “abre-se hoje” o teatro “mais chic do Rio”, capaz de movimentar “toda a elite carioca”: o cine-teatro Trianon. Em seu programa de estreia, duas peças curtas de um ato: *Guilherme, o conquistador* de Flers & Caillavet e a burleta *Apaches em Casa* do recifense Eustórgio Wanderley, ambas levadas pela companhia teatral do luso-brasileiro Cristiano de Souza. O jornal anuncia duas sessões para aquela noite de sexta-feira, uma às 19:30, outra às 21:30, ambas principiando com uma “fita cinematográfica”. Que o cinematógrafo, aliás, fosse apresentado como parte do programa teatral era algo de praxe.

“O cinematógrafo disputou os lugares dedicados ao teatro popular. Em São Paulo, o cinema começou a aparecer entre a programação teatral e os bailes organizados pelas associações, circos e sindicatos. Apesar da dificuldade de distribuição, eram as grandes salas de espetáculos como o Teatro Sant’Ana, Politeama e Teatro São José, já nos anos de 1910, os lugares aos quais as famílias acorriam para assistir à novidade cinematográfica.”⁶⁶

O interessante desse programa de estreia do Trianon está em imaginarmos que se nesse momento o filme serve ainda de prólogo à peça, essa situação em pouco tempo se inverterá. E isso porque, de uma certa maneira, o projeto vislumbrado pelo teatro Trianon de segmentar o público e formatar um produto dramático específico será encampado e

⁶⁴ FERREIRA, Adriano de Assis. *Teatro Trianon: forças da ordem X forças da desordem*. Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, 2004 - p.67.

⁶⁵ In: FERREIRA, Adriano de Assis. *Teatro Trianon: forças da ordem X forças da desordem*. Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, 2004 - p.116.

⁶⁶ FÍGARO, R & JACOB M. & RODRIGUES, B. S. & YACUBIAN, F. C. *Na Cena Paulista, o teatro amador*. São Paulo, Icone Editora, 2008 – p. 34

expandido pelo cinema. Ao assumir um compromisso com novas rotinas de criação teatral, retomando de certa maneira a premissa de José de Alencar de ‘um teatro para rir, mas não para corar’, a geração Trianon vislumbrou um “gênero” de peças mais afinado à sensibilidade burguesa do público, caminho que o cinema também estava fazendo no mesmo período ao formular uma dramaturgia própria ao filme, se afastando assim dos auspícios do teatro filmado por meio de articulações de sentido cada vez mais complexas e sofisticadas entre os planos e os demais elementos de uma obra fílmica.⁶⁷ Interessante notar, pois, que esse mesmo projeto de “superar” as variedades, as atrações, em nome de um produto dramático mais coeso, pensado para o decoro e para deleite do espectador médio - não deixa de ter afinidades com a criação, na mesma época, de uma dramaturgia da forma do filme,⁶⁸ especialmente aquela que aproveita os “achados” de Griffith, que logo transformará o filme num espetáculo dramático de novo tipo, com potencialidades que a peça teatral nunca teve e nem poderia ter. Não demorará muito, pois, para que o produto Trianon tenha como principal concorrente não outros teatros do gênero, mas o próprio cinematógrafo.⁶⁹ Mas voltemos ao instante de criação do elegante teatrinho.

A aposta do Trianon, em primeiro lugar, foi abrir espaço para o teatro em prosa, cujo verniz literário afiançava o “bom tom” e o apoio da crítica impressa; e o grande modelo de teatro em prosa para os artesãos da cena do Trianon era a comédia brasileira de costumes do séc. XIX, que havia perdido espaço nos palcos, na primeira quinzena do século XX, para as múltiplas manifestações do espetáculo musicado. O segundo passo, portanto, foi fomentar uma dramaturgia nacional (em prosa) para o palco (o que é bem diferente de simplesmente escrever literatura dramática), aproveitando o refluxo de companhias estrangeiras no país por conta da I Grande Guerra. Um marco nesse sentido é o sucesso de *Flores de Sombra* (1916) de Cláudio de Souza levada à cena pela Cia *Leopoldo Fróes* no ano seguinte: uma comédia de enredo que de certo modo lança as bases do que ficaria conhecido como o “gênero Trianon”. Um rápido olhar em *Flores de Sombra* e logo encontramos muitas afinidades com *Bonequinha de Seda*.

⁶⁷ Não se trata de advogar aqui uma teleologia da narratividade para a história do cinema, meu argumento é mais materialista: trata-se de perceber como a opção por um certo tipo de espaço de exibição e de público acaba criando um certo tipo de produto, de espetáculo, que eu chamo aqui de “dramático” (seja uma comédia ou um melodrama).

⁶⁸ Invoco a expressão consagrada por Eisenstein. Ver: EISENSTEIN, S. *Dramaturgia da Forma do Filme*. In: *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro, J. Zahar, 2002.

⁶⁹ Nos primeiros meses de 1921, o Trianon encerra suas atividades teatrais e torna-se o Cine Trianon, mas interrupção não dura muito, logo em Maio do mesmo ano o Trianon voltará a abrigar uma companhia teatral. A ameaça de ‘virar cinema’, no entanto, será constante até seu fechamento definitivo em 1933.

Na peça de Cláudio de Souza, o jovem Henrique volta da cidade para rever a mãe Dona Cristina, que mora numa fazenda. Ele traz consigo Cecília, com quem pretende se casar. Cecilia enfada-se no campo e descobre não amar Henrique, interessando-se mais por Oswaldo, amigo de infância de Henrique e um tipo um tanto transviado. Cecilia vai embora e Henrique descobre, por fim, que Rosinha, seu antigo amor de infância ainda o ama e acaba pedindo-a em casamento. Simples como amar. Rosinha representa evidentemente a pureza do Brasil intocado, virginal, em contraposição à Cecília, moça da cidade, “flor do século, colorida, perfumada, artificial, mas que tem entre as pétalas inseto caprichoso que lhe dá vida”⁷⁰ (p. 174). Cecília se recusa a casar com Henrique “por conveniência” exigindo o direito de “divertir-se, gozar a vida e olhar os outros como animais inferiores” (p. 172). Quando a mãe lhe pergunta que ideias são aquelas, onde aprendeu tais barbaridades? Ela retruca que foi na companhia dos pais e completa: “são os senhores que me levam ao teatro, que me levam a ver a *Casta Suzana*, a ouvir diálogos amorosos, a compreender o adultério, a aplaudir cenas de Cabaré e intrigas amorosas que se passam nas alcovas das cocotes.” (p.174) A citação a ‘Casta Suzana’, opereta de muito sucesso naquela década no Rio e em São Paulo, não é casual: trata-se justamente do modelo de teatro a ser combatido pelo novo “produto Trianon”. Se por um lado a “permissividade baixa” da opereta deve ser expurgada, por outro os estrangeirismos da alta cultura também são encarados como elementos alienantes. Na verdade, são dois tipos de estrangeirismos (galicismos) que, supostamente, estariam a contaminar a legítima cultura popular brasileira: aquele baixo, dos cafés concertos e cabarés (que deturpam a moral do cidadão); e aquele da alta cultura do Municipal (que separam nossas elites do seu povo, que as fazem olhar mais para a Europa que para o interior do país). Os dois maneirismos precisam ser matizados, para afirmação do produto nacional. Assim, o esnobismo francófilo é satirizado na peça, por exemplo, na figura do parvo cozinheiro francês da fazenda, perdido com suas receitas chiques nos confins da roça, assim como no arremedo provinciano de uma “caça à Raposa” - hábito característico da aristocracia europeia copiado por certas famílias ricas brasileiras à época - ridicularizado sem meias palavras (na falta de uma raposa, os convivas da fazenda terminam por caçar um pobre gato preto!). Arriscaria aqui que, sendo Claudio de Souza paulista (de São Roque!), tal sátira tem endereço certo: os hábitos das famílias abastadas do espigão Piratininga, como

⁷⁰ SOUZA, Cláudio de. *Flores na Sombra*. In: FONTA, Sérgio (org). *O Esplendor da Comédia e o Esboço de ideias: dramaturgia brasileira dos anos 1910 a 1930*. Ed. Funarte, Rio de Janeiro, 2010 - passo a indicar entre parênteses o número da página citada.

os Prado e os Penteado: basta lembrar de um filme como “Caça a Raposa” (1913) de Antônio Campos, que retrata justamente uma expedição de cavalaria patrocinada por D. Olivia Penteado aos então remotos campos do Barro Branco. Aliás, o modo ridículo como em *Flores na Sombra* o agregado da fazenda Possidônio é vestido como ‘batedor’ para a tal caçada numa “fantasia de Congado” não deixa de ser uma sutil estocada no ‘folclorismo’ de sabor pitoresco dos Penteado e seus famosos espetáculos no Municipal, como a peça *Reisadas* (1915) de Affonso Arinos.

No terceiro ato (e final) de *Flores de Sombra* o casamento entre Henrique e Rosinha repõe a ordem e expulsa da fazenda a ameaça citadina, encarnada na figura de Cecília, uma mulher liberada, essa reposição da ordem também congelava as novas forças sociais (da desordem) trazidas pelo jovem Oswaldo. Sua estadia na casa havia alterado toda a lógica do mundo comum, cujo símbolo é a substituição na sala de estar do retrato do patriarca (o pai de Henrique) por um “nu artístico”. Oswaldo é um ‘espírito livre’: pilota (e concerta) automóvel; defende a vadiagem como forma de vida (“o trabalho, como mãe de todos os vícios” – p. 159); é contra as “tradições familiares” (“de geração a geração só o dinheiro” – p. 161); bolina com a empregada Adelaide e tira sarro do Coronel e suas práticas “eleitorais”; não acredita em casamento ou amor; fala em socialismo, em Darwin, filosofa (e galhofa) sobre os limites da linguagem enchendo a cabeça de Possidônio, o empregado, de “ideias extravagantes” (de transformação). Essa força da desordem não apenas é expulsa da fazenda, como num lance dramático muito peculiar (aos olhos atuais), Oswaldo é “reabilitado” no seio da família ao se desculpar por seus atos, sendo reintegrado à ordem rural. Há, explicitamente, uma dimensão conservadora, uma nostalgia do Brasil profundo, na postura adotada pela peça de Cláudio de Souza.

Bonequinha de Seda, vinte de anos depois, retém algo dessa dramaturgia: no momento mesmo em que a sonorização sincrônica demanda um novo tipo de espetáculo cinematográfico, o produto Trianon é retomado como modelo dramático. Como na peça de 1916, *Bonequinha* quer afastar-se da opereta ligeira (do filme de carnaval, da chanchada) apresentando-se como uma “comédia sofisticada”, mas ao mesmo tempo mantém suas reservas contra o esnobismo estrangeirado da alta sociedade, que é o tempo todo motivo de deboche no filme. Mas há uma diferença: *Bonequinha* é uma obra mais cosmopolita, mais desenvolvimentista (mais anos 30) e não tanto apegada ao elogio dos valores e costumes do Brasil profundo. Ela critica o estrangeirismo, mas ao mesmo tempo se molda como um símile nacional do produto importado. A valorização das “coisas

nossas” aqui parece, portanto, estar mais no âmbito da substituição das importações: trata-se de mostrar que podemos também fazer bem (e às vezes melhor) aquilo que os outros já fazem. Após ser “acolhida” por Mme Valle (que não por acaso pára o carro e a recolhe da rua), Marilda passará por um “curso intensivo” de *finesse*. Para pôr à prova sua “criatura”, Mme Valle propõe um novo jogo de cena: inventa para Marilda uma origem nobre. Filha de diplomatas, viveu longo tempo em Paris, voltando recentemente ao Rio. A lição aqui será encantar a ‘alta sociedade’ (particularmente João Siqueira) com os dotes de Marilda, supostamente adquiridos em Paris, para então revelar que se trata de ‘coisa nossa’, legítima. Novamente Marilda encarna aqui uma imagem do próprio cinema nacional à época (e em grande medida ainda hoje): parece importado, não parece? Mas é nosso! Do ponto de vista do enredo, trata-se igualmente de buscar um expediente universalmente reconhecível: a encenação, a inversão (farsesca) como caminho para a verdade. O filme guarda ainda um trunfo: o fato da biografia dessa nova Marilda, mais à francesa, emular dados biográficos da sua intérprete, Gilda de Abreu, como por exemplo ser filha de diplomata, cantora lírica e ter sido educada na França. Gilda empresta, assim, a sua persona ao filme, que certamente seria muito diferente tivesse Carmem Miranda aceitado o convite para interpretar o papel (ela recusou por estar em turnê). Esse refinamento natural da atriz-bailarina-cantora lírica Gilda de Abreu caiu como uma luva para a proposta de Oduvaldo (e da Cinédia) de fugir um pouco do universo carnavalesco em nome de algo mais “refinado”, emprestando-lhe inclusive uma certa atmosfera dos recitais do Municipal.⁷¹

Além de encontrar maior respaldo nas classes médias e burguesas, certo filão mais nobre almejado pela Cinédia, essa dimensão cosmopolita seria característica, pelo menos na cabeça de seus artificies, do próprio meio em que ela é representada: o cinema - uma arte do universal. O próprio Oduvaldo Vianna afirmaria ter sido essa a principal lição aprendida por ele em Hollywood: buscar uma dramaturgia mais universal. Isso significaria, em alguma medida, se afastar do terreno da comédia de costumes mais tradicional (caipira) de uma peça como *Terra Natal* (1920), por exemplo, um de seus primeiros sucessos como autor no Trianon. *Terra Natal* segue a linha de *Flores na Sombra*: crítica ao estrangeirismo e valorização do Brasil profundo, mas carrega nas tintas na representação da “brasilidade”. A trama da peça é simples: quando Nhosinho,

⁷¹ Durante um sarau na mansão de Mme Valle, onde Marilda canta, alguém comenta no meio do salão sobre talento da moça, cultivado em Paris, algo que ela nunca teria desenvolvido se tivesse estudado no Instituto Nacional de Música. O chiste aqui é que Gilda foi aluna justamente desse instituto.

estudante na capital da província, chega para passar uns dias na fazenda, fica sabendo que seu primo Oscar, que havia passado um período estudando engenharia nos EUA, voltou ao país e assumiu o controle dos negócios da família. O problema é que Oscar está obcecado pelo espírito americano do “time is money” e passa os dias desmerecendo o povo da fazenda, chamando os brasileiros de atrasados e sem vocação para o trabalho. E como se não bastasse, ele não percebe que sua prima Yayá, irmã de Nhosinho, o ama incondicionalmente. Por fim, após assinar de modo imprudente uma letra e quase perder as terras da família - salvas por um caboclinho local que por uma espécie de perícia inata conserta as máquinas avariadas da usina, recuperando a produtividade da fazenda e livrando-a das dívidas - Oscar se arrepende, se redime e encontra o amor de Yayá.

Não havendo necessidade de grandes artimanhas de enredo, o “sabor” da peça ficava por conta de certa ambiência pitoresca. O primeiro ato, por exemplo, se passa numa “cosinha de fazenda paulista, antiga e rústica, com as suas paredes de barro avermelhado”, toda decorada com panelas de barro, cadeiras de palha, frigideiras e escumadeiras penduradas, tendo como fundo um fogão onde se vê um “fumeiro com linguiça, toicinho, e cascas seccas de laranjas.”⁷² Assim como a ambiência, os personagens também servem a uma ‘pintura de tipos brasileiros’, com suas práticas, hábitos e prosódias. É como se Vianna buscasse compensar a convencionalidade da estrutura da ação carregando a mão nas cores locais; em *Bonequinha*, o sentido parece o inverso: partindo de uma situação local - a alfaiataria na avenida das Acácias - dar a ela um sabor mais “universal”. Se no começo dos anos 20 vemos Oduvaldo às voltas com a defesa da prosódia brasileira, contra a excessiva presença de companhias e peças estrangeiras na cidade e, mais especificamente, contra o sotaque português ainda marcante em nossas encenações, no final da década a questão é afeiçoar esta prosódia a uma nova sintaxe “universal”. Regresso dos EUA vendo frustradas suas tentativas de montar um estúdio cinematográfico no país, a solução encontrada por Oduvaldo foi levar o que viu e absorveu em Hollywood para seu lugar de origem: os palcos. Nasce assim um novo ciclo em sua dramaturgia, com destaque para duas peças: *Feitiço* (1931) e *Amor* (1933). A primeira estreia no Rio, em Agosto de 1931, num novo teatro: o *Alhambra* que, ironicamente, também ocupava o espaço de uma antiga sala de cinema.⁷³ É o crítico

⁷² Vianna, Oduvaldo. *Terra Natal*. In: Teatro. São Paulo, Teixeira, 1941 – p. 2 (não há numeração geral das páginas, cada peça tem sua numeração específica).

⁷³ Um contraponto mais amargo é o fechamento definitivo do *Trianon* nesta mesma época, arrendado pelos proprietários para fins não artísticos.

teatral Mário Nunes, numa resenha do período, quem tenta explicar o que haveria de universal nesta nova dramaturgia de Oduvaldo:

“Foge-se a tendência de pintar, com minúcia, costumes e tipos nossos. Inspira-se, agora, nos bons modelos universais, intriga e personagens movem-se em ambientes amplos, de toda parte, o que permitirá a representação, sem qualquer trabalho de adaptação, em qualquer língua e qualquer país do mundo.”⁷⁴

É o cinema, especialmente o americano, que fornece a Oduvaldo, segundo ele mesmo, um novo paradigma de construção dramática mais “universal”.⁷⁵ Aqui é preciso se perguntar: o que exatamente ele quer dizer com isso? O que há de universal numa comédia que se passa “num bangalow de campo na estrada Rio-Petrópolis”?⁷⁶ Mas eis que temos aí um dado importante: é a casa de campo burguesa que é tomada aqui como o tal ambiente “de toda parte”, representável (e identificável) em qualquer parte do mundo, em substituição aos pitorescos cenários das comédias rurais. Em tudo a observação de Mário Nunes parece entusiasmada por enxergar em *Feitiço* uma espécie de “amadurecimento civilizatório” do nosso teatro, que parece trilhar assim o caminho certo rumo à peças mais universais (ou seja, burguesas), mais afinadas em espírito com o gosto e os espaços das “metrópoles”, mesmo que o enredo continue próprio das comédias maritais.

No caso de *Feitiço*, tudo gira em torno dos recém-casados Nini e Dagoberto, que chegam ao bangalô para sua lua de mel. Poucos dias depois, no entanto, Nini manifesta um ciúme doentio, o que faz Dagoberto cogitar o desquite (o clímax da situação é o fato de Nini viver “cheirando” suas roupas, como fazem os “canibais”). Após uma briga, Nini liga para sua avó Mariquinhas, que vive em São Paulo, e esta vem lhe visitar prometendo trazer um “feitiço” que tudo resolve. Dito e feito: logo que chega ao bangalô, a avó revela a Nini o feitiço: sempre que sentir ciúmes, ela deve apertar um limão com a mão! Só assim ela vai aprender a se controlar. A situação ganha mais nuances quando Oscar (irmão de Nini) e sua noiva Yvoneta chegam para uma visita surpresa. Eles decidem pregar uma “peça” em Dagoberto para fazer com que ele também prove do “veneno” do ciúme. Como ele ainda não conhece a nova cunhada, ela se passa por uma amiga de Nini que se insinua

⁷⁴ FERREIRA, 2010, p. 69

⁷⁵ Lembro aqui, como curiosidade, a cartela inicial do filme *Lábios Sem Beijo* (1930): “essa história poderia ter-se passado em Londres, mas para fugir ao nevoeiro resolvemos filmá-la no Rio.” Mesmo considerando o tom cômico, fica o registro das pretensões de uma dramaturgia mais “universal”.

⁷⁶ VIANNA, Oduvaldo. *Feitiço*. In: Teatro. 1941 – p. 3 (lembrando que a paginação é referente a cada peça, e não ao livro todo).

para “Dagô”, enquanto Nini dá supremas provas de controle; ao mesmo tempo, Oscar, disfarçado, se passa por pretendente de Nini, levando Dagoberto a uma crise de ciúmes, a acreditar que a esposa não o ama mais. No fim, tudo se resolve: após todos provarem o veneno, o remédio se mostra apenas uma questão de dose. E o tal “feitiço” acaba por se revelar nada mais do que o poder de sugestão: “tudo na vida é sugestão, a própria vida é sugestão”⁷⁷, diz Mariquinhas filosofante. O progresso moral triunfa sobre a superstição.

Se tudo parece ainda ecoar os estratagemas da comédia sentimental (onde a ação é sempre coroada pelo enlace amoroso), com seus tradicionais golpes de teatro (como os jogos de disfarce e as inversões de situação), quais são então as novidades? O que chama a atenção de Mário Nunes em primeiro lugar é a preocupação com as unidades de tempo e espaço, que não eram comuns nas peças anteriores do autor: toda a ação da peça se passa no mesmo lugar (o bangalô) com o mesmo cenário e dura alguns poucos dias. A passagem de tempo, aliás, é caracterizada por pequenos entreatos onde um enorme calendário é desfolhado, expediente que imita um procedimento comum nos filmes. São justamente essas “unidades” que conferem este aspecto supostamente “universal” a organização cênica. O rigor com que o cinema “decupa” e monta as dimensões do tempo e do espaço pode ter sido uma influência aqui, a julgar pelo modo despreocupado como tais questões eram tratadas em *Terra Natal* (1920) e *A Vida é Sonho* (1922). Diferentemente destas peças também, nenhum personagem ou situação em *Feitiço* parece frouxo ou sobressalente. Como não há o interesse aqui de se demorar na pintura de tipos e de costumes, todos os personagens convergem para que a ação central se desenrole, com uma nítida diminuição da carga cênica dos personagens secundários, especialmente dos empregados, ao contrário das comédias pitorescas anteriores e seu gosto por acúmulo de personagens secundários (quanto mais “pintura de tipos” melhor) e subtramas (ao invés de concentração no desenvolvimento dramático, refração em quadros de costumes isolados e cenas soltas). Essa concentração de forças na maquinaria da ação dramática pode muito ter sido influenciada pelo apuro narrativo do cinema americano, que dá uma atenção quase obsessiva ao desenvolvimento da ação.

Digamos então que na trajetória dramatúrgica de Oduvaldo, *Bonequinha de Seda* traz ainda elementos da campanha pelo prosódia brasileira, e estão no filme inúmeras “reinvidicações” de personagens do filme em nome de nossa prosódia, como Mme Valle que repreende seu chofer por responder ‘ok, madame’ (“você é brasileiro!”) ou as

⁷⁷ VIANNA. Opus Cit – p. 86.

constantes piadas sobre as manias afrancesadas da alta sociedade carioca (talvez o chiste mais delicioso está na arara de estimação de Mme Valle - que só responde em francês); mas tal herança é filtrada por uma peça como *Feitiço* e seu padrão mais cinematograficamente “universal” (condensado) de organização das ações. Vários elementos de *Feitiço* podem inclusive ser encontrados em *Bonequinha*: a matrona que cumpre o papel de conselheira sentimental, que na peça cabe a Mariquinhas e no filme a Mme Valle; a pequena farsa, com inversão de papéis, montada para unir o casal central; a concentração de energia dramática nas figuras femininas... Esse último elemento, aliás, talvez mereça aqui um pequeno comentário. Uma vez que na peça o tal feitiço se mostra um significante vazio, o que vale então é a inteligência por trás da sugestão, e não qualquer uma, mas um tipo particular de inteligência: a feminina. Logo no começo da peça temos o seguinte diálogo entre vovó Mariquinhas e a empregada Maria:

MARIA: Então a senhora é feiticeira?

MARIQUINHAS: Sim. Tenho parte com o diabo.

MARIA (Benzendo-se): Cruz! Credo!

MARIQUINHAS: Esse diabo é a inteligência...

A feitiçaria, atributo durante séculos comumente associado a figura feminina, entra em cena aqui para ser desmistificada em nome da única e verdadeira feitiçaria feminina dos tempos atuais: a inteligência. *Feitiço* foi escrita em meio à discussões acerca do divórcio e da liberação feminina que não eram de todo estranhas ao contexto nacional da época, embora a influência mais óbvia seja novamente o impacto comportamental do cinema americano e o novo lugar da mulher na sociedade moderna que ele apresenta em suas filmes. *Feitiço* já contém inclusive traços importantes daquilo que o filósofo Stanley Cavell chamou de *remarriage comedy* (comédia de re-casamento) um gênero que será muito popular no cinema dos anos 30 onde, basicamente, um casal como que se educa mutuamente, reinventando o sentido de sua vida comum através do direito de cada um em “buscar a felicidade”, um dos temas mais caros da tradição filosófica americana.⁷⁸ Na comédia de Oduvaldo, há um enredo nessa linha: Nini e Dagoberto, que mal se conheciam antes do casamento, devem se separar, experimentando ambos (e um pelo outro), num jogo de quiproquós, o veneno do ciúme, para só depois voltarem a encontrar o “equilíbrio”. Ao contrário da Yayá de *Terra Natal*, por exemplo,

⁷⁸ CAVELL, Stanley. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981.

a quem só restava se lamentar por Oscar, suspirando seu nome na esperança de que ele descobrisse seu amor (algo que ele faz, numa epifania melodramática), aqui Nini está em igualdade de condições com Dagoberto: eles passam pelas mesmas situações e experiências, e se decidem ficar juntos é na base do ‘contrato’ (o termo é textualmente utilizado por Dagoberto numa de suas últimas falas). As figuras femininas detêm aqui o centro das ações e atenções: sejam as artimanhas de Mariquinha, o poder de auto sugestão de Nini, ou o charme discreto da “linda tilette de noite” Yvoneta, cujos “gestos de desenvoltura denunciavam uma brasileira criada na América do Norte.”⁷⁹ Ao contrário das ironias de *Terra Natal* com a americanização dos costumes no país, em *Feitiço* o modelo indiscutível é o cinema americano, aquilo mesmo que empresta a peça seu ar “universal”.

O vaticínio de Nunes de que *Feitiço* poderia ser representada em qualquer parte do mundo parece se confirmar quando olhamos a carreira internacional da peça, com montagens realizadas em Lisboa pela Cia Adelina-Aura Abranches, e em Buenos Aires pela Cia. da atriz Evita Franco. Esta última, aliás, sendo destaque de uma nota na seção teatral do *Correio de São Paulo*, 1º de Julho de 1935 ⁸⁰, que indica que a versão portenha da peça continuava em cartaz no ‘Theatro Comedia’ de Buenos Aires tendo já ultrapassado 100 *apresentações*, feito notável para o período (e mesmo hoje). Não é exagero pensar, pois, que a aventura de Oduvaldo Vianna pelo cinema, concretizada em *Bonequinha de Seda*, venha cancelada por um sucesso recente nos palcos com *Feitiço*. Trata-se de dar ao público uma comédia de apelo universal (sem perder o pé das coisas nossas), dentro dos padrões técnicos do melhor cinema internacional. Assim, lá vamos nós, deslumbrados, assim como João Siqueira, adentrando a moderna casa de Mme Valle (que nos é introduzida através de uma maquete, também um recurso usado pela primeira vez no país) para conhecer a nova Marilda, em belos vestidos, ao piano, sorrindo e cantando uma peça lírica. A transformação de nossa bonequinha está completa.

A apresentação desta nova Marilda se dá através de uma série de pequenos recitais na casa de Mme Valle, todos eles contando com audiência atenta de João Siqueira, deslumbrado com os encantos da moça supostamente recém chegada de Paris. A cada dia, a cada nova visita de João, temos um novo recital. A película aproveita assim para dar ao espectador sua cota de *filmusical*, como era costume na metade dos anos 30, afinal, com o som sincrônico ainda sendo uma novidade para muita gente, por que não aproveitar na

⁷⁹ VIANNA. *Opus Cit.* – p. 39.

⁸⁰ *Correio de São Paulo*, 01/07/1935.

tela o refinamento vindo do teatro lírico, algo que o cinema alemão fazia muito bem à época com suas adaptações de dramas musicais e operetas vienenses?⁸¹ Oduvaldo não se contenta, no entanto, em mostrar os números de Marilda na sala de música: ele espalha as tomadas por vários cantos da casa, compondo um mosaico de planos numa montagem rítmica. Enquanto uma canção acontece, por exemplo, vemos Marilda dançando com João na sala, o mordomo assoviando no Hall (e as taças batendo), o cozinheiro cantarolando (na cozinha) enquanto mexe a comida no fogão (e as panelas soprando), a empregada bailando enquanto guarda a sobremesa na geladeira, e Mosquito (do lado de fora da casa, claro) tocando um pente com a boca... *Bonequinha* quer se afastar o máximo que pode do simples teatro filmado, experimentando efeitos de montagem, de luz - destaque nesse sentido para a iluminação com focos laterais e uso ocasional do *back lighting*, décor característico das comédias de Ernest Lubitsch⁸² - além de movimentação de câmera mias elaborada, como na cena do sarau em que Marilda convida João para respirar um pouco de ar: o quadro começa dentro da casa, junto à fonte (interna), e recua para acompanhar o casal até a janela terminando por sair por esta, reenquadrando o casal do lado de fora, emoldurados pela janela, com a estátua da fonte ao fundo. Essa inspirada coreografia da câmera atesta a capacidade técnica do cinema nacional, agora atualizado com melhor do estilo internacional. Não é casual, assim, que a essa tomada se siga uma série de comentários dos convidados ao sarau a vilipendiar o produto nacional: “brasileira, para ser chique, só mesmo educada em Paris”, diz alguém; e outra, sobre Marilda: “que linda toilette, em Paris costura-se muito bem” e “as modistas do Brasil são uma calamidade”, para o arremate irônico de Mme Valle: “no Brasil tudo que é bom é francês ou norte-americano”. *Bonequinha de Seda* espera dá o troco a estes comentários na própria forma do filme.

Ainda no sarau, após um último número, agora com acompanhamento de uma pequena orquestra, regida pelo próprio maestro Francisco Mignone, responsável pela música do filme, Marilda se consagra diante da fina flor da sociedade carioca, não sem antes contar a João a triste história da filha do alfaiate, que ela diz ter conhecido por acaso, conseguindo dele um juramento de que vai resolver o negócio. Uma sobreposição mostra

⁸¹ Schvarzman, Sheila. *Bonequinha de Seda, enfim um filme fotogênico*. In: MACHADO JR, R. & SOARES, Rosana & ARAÚJO, Luciana C. (org.) VIII Estudos de Cinema. Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. São Paulo, 2012 - p. 266

⁸² Para um comentário mais detido sobre o uso da luz nos filmes de Lubitsch, ver: THOMPSON, Kristin. *Herr Lubitsch goes to Hollywood*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005.

em seguida a “feia Marilda”, no escritório de João, recebendo de suas mãos os recibos da dívida de seu pai. Estamos na metade do filme e o conflito principal (a situação do pai) já está resolvido. Resta agora a dramaturgia decidir o que vai fazer com a nova Marilda. Numa montagem paralela, ela e João conversam por telefone: ela na casa de Mme Valle, ele em seu escritório. João propõe um jogo de sedução: ele se diz capaz de adivinhar exatamente a roupa que Marilda está usando, o problema é que ela está vestida com suas roupas comuns, de pobre, de modo que João imagina a menina parisiense, e a imagem nos mostra a suburbana. Eis a gague. No final da conversa, no entanto, João faz uma piada sobre a feia e pobre filha do Pechincha; Marilda não gosta. Os dois discutem. Fica claro que o filme ainda deve completar a reeducação afetiva e comportamental de João Siqueira. Sem isso a comédia sofisticada perde sua função social.

Esta cena dos telefonemas, presente em *Bonequinha*, me remete diretamente ao maior sucesso teatral da carreira de Oduvaldo Vianna: a peça *Amor*. Trata-se do ápice da influência do cinema na dramaturgia teatral de Oduvaldo, seu caso limite, incontornável. Vale pois um comentário - ao leitor que não estiver interessado na discussão desta peça, sugiro que salte as páginas seguintes. Escrita especialmente para a companhia Dulcina-Odilon, *Amor* faz sua estreia nacional no Teatro Boa Vista, em São Paulo, no dia sete de setembro de 1933, tendo o seguinte subtítulo: uma “comédia-filme”. Embora um tanto deixada de escanteio pela historiografia do teatro brasileiro, a temporada de *Amor* em São Paulo, que no ano seguinte se estendeu ao Teatro Rival no Rio, representou um marco de excelência à época tanto por conta das novidades de sua dramaturgia, quanto por sua audaciosa recriação do espaço teatral. O ‘pulo do gato’ de Oduvaldo, ele próprio além de dramaturgo o responsável pela “direção”, foi dividir a cena em cinco platôs distintos construídos sobre o mesmo palco. Assim, quando uma ação que se passava, digamos, no platô 1 chegava ao fim, cerrava-se a cortina deste platô (pois cada um tinha a sua) e uma outra ação começava, por exemplo, no platô 2. Também era possível que duas ações acontecessem simultaneamente, em dois ou mais platôs diferentes. Isso possibilitou a estrutura formal da peça um certo efeito de ‘montagem cinematográfica’, daí a denominação ‘comédia-filme’.

Amor retoma de *Feitiço* o tema do ciúme, assim como a discussão sobre a lei do divórcio, mas o resultado é mais audacioso. Lainha é casada com Artur, um jornalista, e é tão obcecada pela hipótese do marido a estar traindo que quando este sai de casa para ir trabalhar ela é capaz de contar os minutos (e até os passos) necessários para que o marido

chegue na redação do jornal - e uma vez esse tempo transcorrido, ela não hesita em ligar para a redação para saber se o marido chegou. Tal expediente das ligações telefônicas, aliás, se repete várias vezes ao longo da peça, justamente porque ele permite explorar ações simultâneas em platôs distintos sem grande prejuízo de sentido para o público. Lainha liga de sua casa (platô 1) e Artur atende na redação (platô 3): eis a “decupagem” em planos (ou melhor, platôs) de uma mesma cena. Pode parecer um expediente simples, mas o segredo estava também em reproduzir cenograficamente, com certo apuro realista, cada um dos espaços ficcionais (a redação, o bar, a lotérica, a casa de Lainha, etc.) representados nos platôs, garantido assim a veracidade cinematográfica dos planos e dos cortes. É possível observar este apuro nas fotos do espetáculo, mas não é preciso ir longe, já há indicações no próprio texto: por exemplo, há pelo menos duas cenas em que personagens atendem chamadas telefônicas em lugares públicos, uma vez numa farmácia (olha ela aí de novo), outra vez numa casa lotérica. As cenas são rápidas e não contribuem para o desenvolvimento da ação, pode-se imaginar, pois, que elas foram criadas justamente para explorar esse ‘efeito de realidade’, essa riqueza de detalhes na criação de ambientes, na reprodução fiel de lugares, que seria típica do cinema.

O primeiro terço da peça, com a apresentação dos personagens, suas conversas telefônicas entrecruzadas e mesmo as crises de ciúme de Lainha, é leve e divertido. Estamos aqui em pleno universo da comédia de costumes, que o autor conhece bem. Conforme a ação se desenvolve, no entanto, o ciúme de Lainha vai ficando cada mais histérico, num movimento de todo estranho a uma obra como *Feitiço*. Oduvaldo parece mais convencido aqui de que a proibição da lei do divórcio no país não é apenas um retrocesso social, mas pode implicar em psicopatologias graves (Freud chega a ser textualmente citado numa rubrica).⁸³ A histeria crescente de Lainha age como uma força dilatadora dentro da peça, deformando os esquemas tradicionais das comédias de costumes. Daí uma certa sensação de que Oduvaldo tenta manter um ‘equilíbrio delicado’ em sua obra entre a comédia e o drama psicológico, um equilíbrio que ele nem sempre consegue alcançar. É como se o leitor (e o espectador) a certa altura comesse a ficar com a impressão de que aquela comédia está ficando um pouco pesada demais. É pra rir?

⁸³ Vale lembrar que nos anos 30, a psicanálise começa a aparecer como uma das forças a tencionar a dramaturgia nacional (assim como o marxismo, por exemplo), resultando na busca por novas formas, que no entanto, não despontarão do dia para a noite. Vale lembrar aqui, como exemplo, a peça *Sexo* de Renato Vianna, que estreou no Teatro-Escola, no Rio, em Outubro de 1934 e tinha no elenco, por curiosidade, Delorges Caminha, galã de *Bonequinha de Seda*.

Seguindo o enredo: Lainha pede que uma amiga recém chegada a cidade, Madalena, a ajude a botar seu marido à prova flertando com ele em sua própria casa: até aqui estamos muito próximos da intriga de *Feitiço*. Mas o esquema de Lainha é muito mais complexo, e psicologicamente doentio, que a feitiçaria de dona Mariquinhas: o plano é fazer Madalena se passar por uma poetiza para quem Artur escreveu um artigo elogioso no jornal, mas a quem ele não conhece pessoalmente, só através de um livro que lhe fora enviado a redação. A essa altura, nós já sabemos que tal poetiza não existe, que foi a própria Lainha quem escreveu o livro de poemas e mandou entregar ao marido, com um poema intitulado *Amor* dedicado a ele - tudo para saber se o cônjuge era capaz de traí-la mesmo com uma mulher inexistente. O problema é que o jogo de máscaras, de troca de identidades, não encontra aqui o ambiente romântico das comédias sentimentais, onde após a provação, vem a bonança e a descoberta do amor verdadeiro e feliz. Pelo contrário. O plano de Lainha entra numa espiral perigosa, já que Madalena e Artur se envolvem e trocam cartas enamoradas. Lainha, assim, em outro impulso histérico, se atira aos pés do marido pedindo a ele que não a abandone. Convencido de que a esposa pode mudar seus hábitos, ele aceita voltar, mas ela então abusa de sua confiança e rouba-lhe as cartas; depois, vai à casa de Madalena e, perante chantagem, também lhe toma as cartas. Lainha, perturbada, monta então um plano de difamação de Artur e Madalena através da imprensa (um colega de redação de Artur, repórter policial sensacionalista, colabora para a difamação) para poder processá-lo por adultério, cuja pena era então de 2 a 3 anos de cadeia! O desfecho é trágico: Artur mata Lainha e o advogado dela, o doutor Catão, amigo da família, e depois se mata com um tiro na cabeça! Mas que raio de comédia é essa que termina com um duplo homicídio seguido de um suicídio?!

Para o autor, a passagem da obsessiva, mas ainda simpática e engraçada Lainha do começo da peça para a víbora ardilosa que quer destruir o marido e a amiga de infância parece se justificar porque se trata de uma mulher histérica. E assim o tom cômico pode continuar, porque uma histérica teria lá a sua graça. Mas do ponto de vista da organização formal da peça, ela é estranha porque Oduvaldo acaba por desenvolver uma trama de folhetim policialesco, com toques de tragédia doméstica e sondagem psicologizante, no interior de uma comédia estilo Trianon. E isso poderia até ter seus ganhos se, por exemplo, os personagens ganhassem contornos mais ricos, mais nuances e ambiguidades. Mas não é o caso aqui. A contradição torna-se evidente. O que se torna patente é que Oduvaldo mobilizou energias e dinâmicas psicossociais na construção do seu enredo e

dos seus personagens que depois tentou depois confinar nos moldes que lhe eram mais familiares: aquele da comédia de costumes. Ao leitor atual, essa discrepância entre forma e conteúdo salta aos olhos.

Parece-me notável nesse sentido que boa parte dos elementos vitais daquilo que viria a se tornar a dramaturgia de Nelson Rodrigues, seus traços mesmo de modernidade, já estão contidos aqui: os múltiplos planos de ação; as forças inconscientes dos personagens; a paixão doentia, melodramaticamente culpada, fruto de uma situação de recalque social generalizado (freudismo suburbano); não só um imaginário de crônica policial, mas a crônica policial como forma e como personagem (e uma figura como Jocelim, o repórter de “acidentes de bonde”, que aceita difamar o amigo de redação só pelo prazer da notícia, do furo, é familiarmente rodrigueana); a caracterização burlesca de nossas autoridades morais, com seu tradicional bacharelismo... Mas enquanto em Nelson esses elementos vão transbordar os gêneros, incitando a procura por novas formas de representação, em *Amor* eles ainda aparecem um tanto amortizados pelos esquemas da comédias tradicional. Não digo isso por esperar que a peça seja uma coisa que ela não é, mas por enxergar uma contradição formal no interior da peça. *Amor* é uma comédia criativa e espirituosa, mas talvez como comédia, já queira ser outra coisa: uma coisa que não sabe bem o quê. Por isso certa constatação da crítica atual de que *Amor* se coloca entre uma espécie de “tradição indefinida e uma modernidade desejada”.⁸⁴

Talvez Nelson, menos “homem de teatro” que Oduvaldo (no sentido tradicional do termo), estivesse mais livre para arriscar algo fora do esperado, do “kit” de ferramentas básico dos dramaturgos, mas é interessante notar também, e aqui temos o outro lado da coisa, que a contradição de forças no interior de *Amor* é percebida pelo seu autor, o que o leva a adotar um enquadramento no mínimo curioso para a urdidura das ações, um enquadramento, digamos, de teatrólogo. No começo da peça, antes da intriga começar, temos uma cena entre Pedro (o apóstolo) e Belzebu: num cemitério, eles discutem sobre a grave situação que aflige tanto o céu quanto o inferno, situação essa que pode levar ao fim do mundo. Como eles conversam perto de uma cova, acabam por acordar o defunto: é Catão, o advogado de Lainha, criaturinha dona de um bacharelismo inócuo e cheio de hipocrisia moral. É Catão quem vai contar como veio parar ali, no cemitério, para seus novos companheiros. Esse prólogo faz com que, ao fim e ao cabo, a peça toda seja um

⁸⁴ MEDEIROS, Elen. *Oduvaldo Vianna, Amor e uma proposta de renovação do teatro brasileiro*. Anais do VII Congresso da ABRACE, Porto alegre, 2012 - p. 3.

grande *flashback*: voltamos então ao cinema. Mas não só: temos aqui uma estrutura de auto cristão, algo entre Gil Vicente e Ariano Suassuna.

Oduvaldo, para renovar a sua comédia, traça um paralelo espiritualizado entre o cinema, a mais industrial e moderna das artes, e esse teatro de planos e platôs que, na sua disposição e exposição imagética, reelabora o drama de estações do mistério medieval. A moldura, que se quer irônica com as Moralidades do teatro religioso (Jeová aparece jogando truco), não deixa de ter a mesma função que nesse tipo de teatro: fazer um comentário moralizante sobre as ações dos homens sobre a terra. E que comentário é esse? Quando Pedro e Belzebu voltam na cena final, depois de ouvirem toda a história, chegam a seguinte conclusão: diante dos fatos relatados, para salvar a criação, é preciso que o homem seja extinto da face da terra. E a peça termina dessa forma, com a extinção completa da raça humana! Não é sem interesse apontar aqui que na versão encenada no Rio, o final foi diferente: ao invés de levar a destruição ao mundo, Pedro lhe entrega, novamente, o *Amor*, o que mostra que o primeiro não foi, assim, tão bem recebido.⁸⁵ Tal final é mais condizente com o esperado. Mas eu fico com o primeiro: na minha modesta opinião, esse final, por mais que ele também seja moralizante (é preciso exterminar o mal para recriar o bem), não deixa de ser uma resolução perfeita para as contradições interiores da peça: explode-se a comédia. Em *Amor* (notem, pois, a ambiguidade do título) o gênero Trianon, ao invés de sair renovado, sai expurgado, para não dizer exterminado. E agora, pra onde?

Uma saída seria o cinema. Ali a comédia mais burguesa estilo Trianon poderia ser a matriz para uma nova onda de expansão da dramaturgia nacional, adaptada e sedimentada no audiovisual, capaz de se irradiar pelos quatro cantos do país, e quiçá por terras estrangeiras. Com o advento do som, do filme dialogado, a forma dramática vai encontrar no cinema seu meio mais eficaz de performance. A existência, aliás, de um novo paradigma de espectador, o espectador de imagens em movimento, obrigará o teatro a se repensar inteiramente como arte: se o cinematógrafo absorveu em seu seio tão bem o drama, por que não pensar então num teatro desdramatizado? Mas não vamos colocar o carro em frente aos bois. Estamos aqui no momento em que o cinema brasileiro apresenta suas armas para encampar a comédia teatral. É assim que, após a pequena briga entre Marilda e João pelo telefone, Mme Valle resolve fazer uma visita ao escritório,

⁸⁵ A justificativa dada pelo autor é que o palco no Rio, sendo menor, necessitava de um outro final; mas não sei se é uma justificativa crível.

levando consigo Marilda à tiracolo: sua intensão conciliadora é evidente. Mme Valle diz a Marilda, então, que se arrume para a visita. De início contrariada, a filha do alfaiate aos poucos deixa transparecer a euforia por tornar a ver João. Ela brinca e canta pela escadaria da mansão. A câmera a segue, desenvolta, em cima de uma grua: eis outro elemento importado pela primeira vez para estas terras. Assim como Marilda se encaminha definitivamente para sua integração na alta sociedade (o que se confirma pela sequência seguinte, quando vemos Marilda subindo o prédio de escritórios pelo mesmo elevador de antes, mas agora com figurinos deslumbrantes de uma boa madame carioca), o filme integra definitivamente o padrão internacional de produção tão sonhado por Adhemar Gonzaga desde os tempos de Cinearte – o uso da grua, na escadaria, chancela esse padrão.

O projeto do símile nacional, de um produto mais refinado para o público médio, coloca *Bonequinha de Seda* como ponto de intersecção entre a geração Trianon, e sua comédia para uma “elite popular”, e a geração Cinearte e sua defesa do filme de qualidade (projeto que orienta, em alguma medida, a fundação da Cinédia). Se pensarmos dez anos antes, no entanto, a relação entre teatro e cinema, pelo menos para a geração Cinearte, se desenhava de um modo muito menos generoso. Com a inauguração em 1926 do quarteirão do Serrador, depois conhecido como Cinelândia, chegam ao Brasil os primeiros ‘palácios da distração’, grandes salas de luxo onde são adotados “espetáculos completos, nos quais o filme se insere num todo maior (...) do cinema surgiu uma esplêndida imagem do gênero revista”.⁸⁶ Com a fita cinematográfica sendo agora a estrela incondicional do programa, a musa maior do templo, os divertimentos cênicos tornam-se meros coadjuvantes de luxo. A época do cinema fazendo prólogo ao espetáculo teatral, como visto no programa de inauguração do teatro Trianon, havia passado definitivamente: nos grandes palacetes da Cinelândia, como o Glória e o Odeon, a nova moda eram os “prólogos cênicos”, preparados pelos publicistas dos grandes estúdios de Hollywood para, assim como acontecia na matriz americana, encorpar o *entertainment*. Vendo o templo vilipendiado pelos vendilhões do teatro popular, as revistas *Selecta e Cinearte* se levantam “saneamento do meio cinematográfico, desvinculado da vulgaridade do teatro”.⁸⁷

⁸⁶ KRACAUER, S. O Ornamento da Massa. São Paulo, Cosac & Naify, 2009 - p. 344.

⁸⁷ ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Prólogos Envenenados: cinema e teatro nos palcos da Cinelândia. In: revista Travessias, vol. 3, nº 2, Unioeste, Cascável, 2009.

Para sustentar uma defesa da ‘seriedade dos filmes’ contra a influência nociva do teatro eles se apoiavam em dois argumentos básicos: O primeiro é um argumento higienista, já que para a revista *Cinearte* “fazer no Brasil um bom cinema deve ser um ato de purificação da nossa realidade, através da seleção daquilo que merece ser projetado na tela.”⁸⁸ A defesa de uma certa noção de fotogenia passa pela ideia de que o cinema poderia “melhorar” os dados da realidade, propagando um ideal de beleza regenerativo, disciplinando assim estética e moralmente um povo. Nesse sentido, o teatro nacional, com suas comédias ligeiras, obscenas, geralmente levadas à cena em “antros de diversão barata”, não satisfazia o princípio elementar de educação de um povo. Uma comédia de costumes como *Terra Natal* (1920), de Oduvaldo Vianna, que tanto espaço dá as brejeirices roceiras de seus personagens, seria considerada fatalmente como algo de desmesurado mau gosto, que nada possui de edificante (e que reforça a imagem de um país rural e atrasado).

O segundo argumento é “técnico-científico”, pois para os membros da *Cinearte* a técnica cinematográfica é um dos expoentes maiores do progresso humano, irmã das mais altas conquistas científicas - assim, os povos que dominarem esta técnica darão prova de sua superioridade intelectual.⁸⁹ É evidente que essa técnica tem um modelo específico: o cinema americano, ápice das conquistas modernas da sociedade industrial. Dominar as técnicas cinematográficas, à maneira dos americanos, significa portanto não apenas adquirir certa competência específica na manipulação de máquinas e no gerenciamento de sistemas complexos (um filme bem feito é a prova de um plano de trabalho bem planejado), mas também aprender a manipular um conjunto de atividades criativas capazes de explorar as faculdades visuais da percepção, incitando uma forma de inteligência superior, pois em comunicação mais direta com o cérebro. Daí a necessidade de um jeito certo de escrever roteiros para o cinema, necessidade essa que em nenhum momento se coloca, por exemplo, o problema do transplante de uma forma fílmica para um outro universo de sentido, pois se baseia numa verdade cognitiva que artes antigas como o teatro, sem indústria e ciência, não possuiriam. De fato, boa parte dos discursos e “teorias” que legitimam a nova arte cinematográfica na aurora dos anos 20 passam quase que necessariamente pela sua diferenciação do teatro, quando não pela sua necessária fuga do teatro filmado, que uma década antes ainda parecia um caminho seguro para a

⁸⁸ XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: um culto moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1978 – p. 182.

⁸⁹ Idem – p. 186.

legitimação do *film d'art*. Seria interessante me debruçar mais pausadamente sobre o assunto, mas temo me alongar e perder o foco. Não poderia, no entanto, deixar de lembrar uma das mais emblemáticas e engenhosas argumentações nessa linha: aquela proposta por Eisenstein em seu artigo *Do teatro ao cinema*, escrito já em 1934. Nele, a começar pelo título, o mestre russo aponta o cinema como uma “ultrapassagem” do teatro. Para tanto, propõe uma diferença fundamental entre o *evento*, elemento puramente cinematográfico, e a *reação ao evento*, elemento tipicamente teatral.⁹⁰ Ele afirma então que a realidade representada no filme não se afasta da facticidade material da realidade mesma, enquanto o teatro mantém-se sempre na convencionalidade. Além disso, as múltiplas facetas da montagem e dos enquadramentos superam a linearidade da exposição cênica nos palcos, ou seja: cinema é síntese, é pensamento (um modo específico de produzir choques de imagens que agem diretamente no espectador); teatro é artifício.

Mas com os “filmes falados”, a teatralidade retorna ao teatro pela porta da frente. Voltemos então à 1936 e a *Bonequinha de Seda*. No Brasil, o cenário havia mudado de figura: se no final da década de 20 era Oduvaldo quem produzia sainetes por atacado para sobreviver diante da expansão do cinematógrafo enquanto a turma da Cinearte realizava um ‘filme artístico’ como *Barro Humano* (1929), não sem condenar o teatro como diversão barata; agora era o teatrólogo quem vivia o auge de seu reconhecimento artístico (inclusive internacional) com o sucesso de sua peça *Amor*, que acaba por cruzar fronteiras. A famosa atriz argentina Paulina Seligman não só decide montar o espetáculo em Buenos Aires, como convida seu autor para dirigi-lo. Nos palcos portenhos *Amor* ultrapassará a incrível marca de 500 apresentações seguidas, boa parte delas irradiadas diretamente do teatro, todas as noites, pelas ondas do rádio. A peça ainda excursionará, ao longo dos anos seguintes, por toda a América Latina, EUA e Península Ibérica. Enquanto isso, no Brasil, a *Cinédia*, um tanto pragmaticamente, um tanto a contragosto, produzia musicais carnavalescos para fechar o balanço. Uma parceria nesse momento, pois, se mostrava boa para ambos: Oduvaldo poderia realizar seu desejo antigo de “fazer cinema”, usufruindo do padrão de produção dos estúdios cariocas; e Adhemar retomaria o velho projeto do filme de qualidade - além do fato, é claro, de que para ele o negócio era ótimo, já que Oduvaldo e seu sócio, o exibidor paulista Oscar Jordão, entraram com mais de 50% do capital inicial.

⁹⁰ EISENSTEIN, Sergei. *Do teatro ao cinema*. In: A Forma do Filme. Rio de Janeiro, J. Zahar, 2002 – p. 17.

De fato, para Oduvaldo, *Bonequinha* deveria representar o passo adiante em sua dramaturgia, mesmo que, se pensarmos no ‘devir moderno’ apresentado por *Amor*, possa parecer um passo atrás. O horizonte aqui, no entanto, claramente não é a invenção de uma dramaturgia moderna, mas uma imagem de modernidade a partir de uma dramaturgia mais tradicional e de alcance popular. Essa imagem-nação, onde o moderno absorve o popular, está estampada na sequência em que João e Marilda vão até a casa de Pechincha. Esta será a primeira vez que o filme retorna ao subúrbio desde a cena inicial. Vale retomar o fio da trama: após um novo desentendimento dentro do escritório, quando João se refere a filha do alfaiate como uma lambisgoia (enfurecendo Marilda), Mme Valle propõe que eles se dirijam até a casa do alfaiate, pra tirar a história em pratos limpos. Assim, por volta do 65’, João e Marilda chegam à avenida das Accacias, uma espécie de vila onde fica a alfaiataria. Logo que descem do carro, dão de cara com um conjunto regional de cordas que canta “Pula a fogueira” – o conjunto é fotografado à contraluz, de modo que só enxergamos seus vultos. Essa tomada é um exemplo nítido de como o popular é filtrado pelas lentes do ‘estilo internacional’: a iluminação precária se justifica por tratar-se de um bairro distante e pobre, sem abundância de postes da *Light*, mas é antes de tudo uma afirmação estilística, de controle técnico, de domínio da fatura fílmica. O negrume do conjunto contrasta vivamente com o vestido branco de Marilda, reforçando seu retorno triunfal (mais ainda puro) ao bairro: o cinema é antes de tudo uma arte da imagem e da *mise-en-scène*. É no cinema, aliás, que Oduvaldo afirma-se como diretor, como encenador, já que essa figura não existia propriamente em nosso teatro profissional, embora como dono de companhia e ‘ensaiador’ ele fosse figura determinante na montagem de suas peças. O drama é também a arte de compor quadros, de transportar a natureza para a tela e examiná-la a certa distância, pelo menos assim o definiu Diderot. Seu modelo de ‘comédia séria’, fundamento do drama burguês, tem a pintura, a encenação de quadros, como paradigma da qualidade dramática:

“Tomemos duas comédias, uma no gênero sério, outra no gênero jocoso; montemos, cena por cena, duas galerias de quadros e vejamos onde passaríamos mais tempo e com mais prazer, onde experimentaríamos sensações mais fortes e agradáveis e para onde seríamos levados a voltar.”⁹¹

Chama a atenção nesse trecho - para além da distinção entre “comédia séria” e “comédia jocosa”, que nos remete diretamente à distinção de Lulu de Barros entre a

⁹¹ DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a Poesia Dramática*. São Paulo, Cosac & Naify, 2005 – p. 45.

comédia fina e a chanchada - o horizonte pictórico no qual se apoia, para Diderot, a arte dramática. Ela parece ser o lugar onde pintura e poesia se encontram. A natureza última da poesia está, aliás, neste “emblema avulso”, neste “hieróglifo sutil”: em sua forma única, materializada numa certa ordenação das frases, numa certa distribuição das vogais entre as consoantes nas palavras, a poesia opera uma distribuição de “imagens” lapidadas numa determinada língua, impossível de ser reproduzida em outra. Por outro lado, é justamente essa dimensão imagética do hieróglifo que, se não permite uma tradução adequada em outra língua, é capaz de oferecer ao “homem de gosto” a “pintura fiel” de uma ação. Assim, o hieróglifo tem a capacidade de individualizar, mas também de reunir: ele une os elementos temporais (poesia) e os espaciais (pintura). O poeta é um pintor de ações, nos diz Diderot, ele pinta na imaginação dos homens. Poderíamos assim, lembrando a observação de Lévi-Strauss de que o emblema (hieróglifo) tem “o poder de, ao mesmo tempo, dizer e representar coisas”,⁹² supor que tal escritura emblemática se traduz perfeitamente numa pintura hieroglífica? Nesta materialização das formas, a poesia se mostraria a partir de uma dimensão sintética e plural, que não privilegia o visual ou o verbal, mas uma relação de sentidos.

Creio que tal formulação da poesia como um tipo de “relação de sentidos” seja justamente uma das bases da poética dramática de Diderot, sustentada por certo sensualismo materialista que vai marcar seus escritos após a *Carta sobre os cegos* (1749). O dramaturgo-filósofo exige um teatro gestual, de ações, onde o gesto do ator, aliás, possui o mesmo aspecto cumulativo do hieróglifo, o seu dizer e representar ao mesmo tempo (paradoxo do ator), deixando alcançar assim uma espécie de expressão translúcida do pensamento. Essa poesia da imagem, que cristaliza uma imagem da poesia, é explicitada por Diderot na *Carta sobre os surdos-mudos* no trecho em que ele nos relata suas visitas ao teatro. Escreve ele: “Outrora frequentei muito os espetáculos (...) tão logo erguido o pano e iniciado o movimento, os demais espectadores preparavam-se para ouvir, enquanto eu tapava os ouvidos com os dedos, não sem algum espanto da parte dos que me cercavam, que não me entendiam, olhando-me como um insensato que vai a comédia para não ouvir.”⁹³ Imaginemos agora que tamanha afronta era para o ambiente teatral do século XVIII, ainda muito afeiçoado ao verso bem torneado, a arte da declamação, um espectador que tampasse seus ouvidos no meio da cena! O drama

⁹² LEVI-STRAUSS. *Olhar, escutar, ler*. São Paulo, Cia das Letras, 1997 – p. 61

⁹³ DIDEROT. *Carta sobre os surdos-mudos para o privilégio dos que ouvem e falam*. São Paulo, Nova Alexandria, 1993 – p. 28.

pictórico de Diderot ainda estava por nascer. Não é de se estranhar, portanto, a constatação de Eisenstein, quase dois séculos depois: “somente o cinema pode tornar realidade até o fim o sonho de Diderot”⁹⁴. Seguindo as pistas do filósofo francês, o cineasta russo entende que apenas o cinema escapa totalmente da convencionalidade do gesto teatral, da imposição da fala, realizando plenamente a verdade da cena, o hieróglifo sutil, através de uma síntese superior dos sentidos.

No percurso pessoal de Oduvaldo Vianna, o cinema se apresenta então como o tipo de performance ideal para sua nova dramaturgia, aquela dos anos 30: só ele pode tornar realidade por inteiro o seu sonho, para lembrar as palavras de Eisenstein. Sonho que passa por um projeto de dramaturgia nacional, como muitos de sua geração. É evidente que, nesse sentido, o cinema possui um raio de ação muito mais amplo que o teatro - é uma arte de padrão industrial, onde um único produto pode espalhar-se facilmente por toda nação. É uma estética mais afeita a sensibilidade da máquina e a certa maquinaria do sensível, típica da indústria cultural das novas grandes metrópoles. É o que vemos materializado na própria dramaturgia do filme, na mirabolante transformação do alfaiate Pechincha em milionário do ramo da moda. Logo que João chega à humilde casa do alfaiate, um esquema é armado (por Mme Valle, claro) para que os dois sejam fotografados juntos. Tal foto circula então freneticamente pelos jornais da cidade e pelo simples fato de ser identificado como o alfaiate do doutor João Siqueira, da noite para o dia, Pechincha se torna “o maior taylor do Rio de Janeiro”, proprietário de uma grandiosa loja de departamentos. O ‘coup de theatre’ aqui é tão grande que é preciso uma boa dose de ‘suspensão da descrença’ para continuar acompanhando a trama: como acreditar que João Siqueira tenha tornado Pechincha o mais famoso alfaiate da cidade, mas que ainda não tenha descoberto que Marilda e sua filha são a mesma pessoa? E como pôde acontecer tão rápido, sendo que o ano nem acabou (sabemos disso porque João pede a Marilda que organize a festa beneficente “ainda naquele ano”, e a cena da festa vem depois da transformação de Pechincha)?

A graça está justamente no corte seco da montagem, no salto do velho Pechincha para o novo, de terno e monóculo, fazendo suas unhas do alto de seu império e cantarolando um trecho da ária “La Donna è Mobile” seguida pela ‘Marchinha do Grande Galo’ (aquela em que ele tem saudade da galinha carijó), enquanto escolhe casacas para

⁹⁴ EISENSTEIN. *Diderot escribió sobre cine*. In: Cinematismo. Buenos Aires, Domingo Cortizo/Editorial Quetzal, 1982 – p. 383 (a tradução é minha).

ir a tal festa beneficente organizada por sua filha. É o feitiço do cinema: máquina de produzir sentido. Mas é também uma ironia discreta com outro tipo de bruxaria moderna: o maquinário da imprensa, que através de uma simples foto é capaz de transformar (e transtornar) a vida de um pequeno alfaiate. À essa indústria midiática, que Oduvaldo (também jornalista) conhecia tão bem, irmana-se o cinematógrafo. O fascínio pelo mundo sensacionalista do jornalismo impresso diário, aliás, penetrará fortemente a dramaturgia dos anos 30, seja no cinema, seja no teatro, como já aponte na peça *Amor*, onde boa parte da ação se passa na redação de um jornal. Como crônica da vida moderna, em sua voraz capacidade (e necessidade) de forjar novas mitologias para vender jornais e abastecer noticiários (rádio, cinejornais etc), as próprias formas estilísticas da narrativa jornalística acabarão no horizonte da dramaturgia moderna, culminando poucos anos depois de *Bonequinha de Seda* em ousadias formais como *Cidadão Kane* (1941) no cinema e *Vestido de Noiva* (1943) no teatro, duas obras profundamente marcadas por este universo.

Saindo das rebarbas mundanas do jornalismo de fofocas, por volta do 70' começa a festa beneficente, que se dá como uma faustosa apresentação cênica num luxuoso teatro. Pela primeira vez Mosquito, de *smoking* novo, está “integrado” entre os demais (no balcão mais barato, é claro).⁹⁵ Após uma rápida visita de João ao camarim da estrela, o show começa. Durante os próximos vinte minutos, aproximadamente, acompanharemos na tela a *soirée* organizada por Marilda, cujo tema é (e não poderia deixar de ser): a bonequinha de pano que vira bonequinha de seda. Aqui o filme abre espaço para o espetáculo total: sinfônico, lírico, dramático, coreográfico, sob o controle absoluto do cinematógrafo. Os bailados do espetáculo, que misturam algo do clássico (*ballet*) com doses de *Revista* e de *Music Hall*, foram coreografados por Valéry Oeser, uma bailarina austríaca que chegou ao Brasil em 1926 com a companhia de Julia Sedova e resolveu ficar por aqui, trabalhando no teatro de revista.⁹⁶ A câmera, sempre no afã de ir além do teatro filmado, arrisca por

⁹⁵ Não demorará muito para a ousadia de Mosquito em se vestir como os demais ser ridicularizada pelo filme: na sequência final, de volta a casa de Mme Valle, ele será empurrado para dentro da fonte e terminará com os restos da comida da arara despejados (pelo próprio bicho) sobre sua cabeça e vestes. Na hierarquia social do enredo, Mosquito (e o nome já diz) está abaixo dos animais domésticos.

⁹⁶ Oeser, que seria reconhecida por coreografar em 1933, no Municipal, o balé *Amazonas*, de autoria de Villa-Lobos, chegou a participar ainda na década anterior de prólogos cênicos no Cine Odeon. Num texto sobre o assunto, o professor A. C. Gomes de Mattos localizou no Correio da Manhã de 29 de Abril de 1926 um anúncio de um prólogo ao filme *Fantasma da Ópera* (1925) no qual lê-se claramente “os bailados são executados pela escultural OESER VALERY” (só por curiosidade, os “cenários luxuosos” são de Luiz de Barros). Ao desprezo de Adhemar Gonzaga por estes complementos cênicos aos filmes, segue-se, dez anos depois, que a maior produção até então de seu estúdio seja coreografada por uma bailarina de prólogos. Sobre o anúncio no Correio da Manhã: GOMES DE MATTOS, A. C. *Os Prólogos nos Cinemas Americanos e Brasileiros* (versão on line) in: <http://www.historiasdecinema.com/> - ano: 2013.

vezes se integrar as coreografias, como no primeiro bailado onde Gilda (como a Bonequinha de Pano) dança com o bailarino Yuco Lindberg e, num rodopio entre os dois, a câmera gira com eles, ora fazendo o papel de Gilda, ora de Yuco, num rico efeito de montagem. Outra bonita composição plástica é o bailado de Madeleine Rosay com um diáfano vestido recoberto por um véu, que evoca algo das famosas danças serpentinadas de Loie Fuller, consagradas na história do cinema pelos filmes da Edison Co. feitos com Annabelle Moore e lançados entre 1894-1897. Muitas também são as tomadas do alto, no estilo Busby Berkeley, que reforçam os motivos geométricos e as composições orgânicas dos bailados, e também tomadas de baixo, próximas ao solo, que destacam apenas os pés das bailarinas. O cinema, união de todas as artes, quer também experimentar seu dever coreográfico.

Após os dez primeiros minutos, temos pois a transformação, num efeito de sobreposição, da bonequinha de pano em bonequinha de seda. Ela sai de cena numa carruagem (motivo conhecido dos contos de fadas, e não podemos ignorar a presença de ‘A Gata Borralheira’ como fábula estruturante no roteiro de *Bonequinha*) e uma segunda série de números começa. Nesta segunda série, os números são temáticos e cantantes: o primeiro deles é um ‘quadro argentino’, com decorações e figurinos meio gauchescos e uma variação milongueira da canção tema (a valsa ‘Bonequinha de Seda’, composta pela própria Gilda de Abreu com versos de Nerbal Fontes) interpretada por Arnaldo Amaral; o segundo é um ‘quadro português’, de fados (evidentemente); o terceiro é um quadro em tom de valsa, mas cantado em alemão; o quarto, é uma dança cigana eslava (salvo engano, como diria o outro)⁹⁷. Todos esses bailados terminam num plano do globo terrestre, seguido por quadros que representam monumentos famosos de outras partes do planeta, como a Torre Eiffel e o Portão de Brademburgo, e assim retornamos ao quadro inicial de todo o espetáculo, com a contadora (Luba Vatnic) lendo a fábula da bonequinha para um grupo de crianças de um orfanato. Diz a contadora: “ela correu o mundo inteiro / e teve em toda parte um pretendente / e a todos se mostrou indiferente / não achou aquele amor primeiro”. A coleção de quadros de várias nações consagra, também no *musical* que se abre no seio da comédia de enredo, o ‘estilo internacional’: o cinema brasileiro também

⁹⁷ Vale um palpite aqui: pela presença eslavófila e a “alma russa” do bailado, a montagem adquire, especialmente nos momentos finais, quando a melodia acelera, um frenesi rítmico “eisensteiniano”. Pode ser apenas uma especulação minha, mas prefiro não apostar no acaso. O interessante, pois, se meu palpite for ao menos crível, é que, nesse universo de citações a ‘outros povos’, no que se refere a cultura russa, soviética, o cinema já se permite uma citação a si mesmo, na montagem.

se mostra capaz de guardar o mundo em si. Assim como a bonequinha do espetáculo - que se personifica em cada um dos bailados, dos quadros, cristalizando sua dimensão universal - *Bonequinha de Seda* se torna o primeiro filme brasileiro ‘tipo exportação’, sendo lançado com relativo sucesso em países como Argentina, Chile, Uruguai e Portugal.⁹⁸

Mas ainda um instante é preciso permanecer nos bailados. Um plano que mostra toda a plateia do alto, desde o fundo até o palco, anuncia a sequência final: através de sobreposições, todos os enfeites (os arranjos cenográficos) vão desaparecendo da cena (do palco), só restando a antiga bonequinha de pano deitada numa rede. Tudo não passou de um sonho, que acabou. O notável nesse trecho final é a montagem que intercala as sobreposições (efeitos) que vão limpando os adereços de cena (sobre o palco), com planos de pessoas da plateia olhando admiradas para o que se passa no palco: é como se o efeito de sobreposição de imagens, que faz com que os adereços desapareçam, e que sabemos ser próprio da montagem do filme, tivesse seus reflexos no próprio espetáculo cênico que está sendo assistido pela plateia! É como se houvesse uma contaminação recíproca entre cinema e teatro que embaralha os limites entre o diegético e o extradiegético. Fica a pergunta: como as pessoas na plateia (dentro do filme) podem ver os mesmos truques de montagem que nós (fora do filme) vemos? Deveria haver alguma explicação diegética ou é puro nonsense?

Por exemplo, nós sabemos que os dinossauros de *Jurassic Park* (1993) são mera computação gráfica, mas a sua existência aos personagens do filme é justificada pelas regras do mundo diegético criado (e o roteiro faz todo um esforço para “explicar” como os tais dinossauros foram criados a partir do DNA extraído de um inseto). Como então justificar diegeticamente o que acontece no palco de *Bonequinha*? Teria sido um efeito especial cenotécnico criado por Marilda, algo como uma fantasmagoria, como nos espetáculos ilusionistas dos séc. XVIII e XIX? Ou assumimos que há uma certa dose de fantasia, de magia, nisso tudo? Minha hipótese: as duas coisas. Oduvaldo Vianna, no fundo, está apenas experimentando efeitos de performance que ele não conseguiria fazer num palco teatral. Para ele, há uma continuidade simples: o cinema incorpora, reelabora e melhora a fantasmagoria, o truque cenotécnico, o virtuosismo coreográfico, o golpe de teatro etc. O cinema pode fazer melhor o que o teatro fazia. A fantasia fica por conta de

⁹⁸ PIZOQUEIRO, L. . *Cinema e gênero: a trajetória de Gilda de Abreu (1904-1979)*. Dissertação de Mestrado. IA-UNICAMP, 2006 - p. 67.

uma auto consciência do fazer cinematográfico, uma piscadela para o público das salas de exibição (que não deixa de ser uma prova da confiança e até de soberba do cinema): é tudo fantasia, é a “magia do cinema”. Além de sonhar-se uma bonequinha de seda, a bonequinha de pano (feita por Marilda no espetáculo) sonha que alguém (o filme) a sonha. É um grande jogo de cena, propiciado pela auto referência explícita que nasce ao se filmar um espetáculo teatral em cima de um palco. Daí esse plano sintomático: quando o espetáculo acaba, e a bonequinha de pano acorda, desmanchando o sonho, vemos um plano, feito de cima do palco, da plateia aplaudindo. Eles aplaudem a artista Marilda, sabemos, mas a câmera não está ali, pelo menos não só, como um plano subjetivo: eles também aplaudem a câmera, o filme, por ter feito aquilo tudo, por ter dado vida ao sonho. Eles aplaudem também o espetáculo dado pelo cinematógrafo. O olhar (a câmera) contempla a cena (a plateia) que olha pra ele de volta, já que ele está literalmente em cena (no palco). O olhar se põe em cena. Essa encenação do olhar, que se dá já quase no final da trama, marca a integração de cinema e teatro no pensamento da dramaturgia do filme. Em alguma medida, o projeto de Oduvaldo, do teatro ao cinema, está completo.

Resta assim ao enredo apertar seus últimos nós. Após o espetáculo, temos o desfecho da trama: tudo se passa na casa de Mme Valle, para onde Marilda vai a fim de “devolver as fantasias” e “voltar a si mesma”. João Siqueira a segue. Os dois se encontram na escadaria da casa, eis o pretexto para novas peripécias da grua: brincando de gangster, João surpreende Maria subindo os degraus, a “obriga” a descer e os dois se põe a conversar na parte de baixo. Tudo se configura para um plano aberto onde vemos o casal conversando sob a escadaria, num enquadramento símbolo do equilíbrio e graça almejado pelo filme: a escadaria em ascensão diagonal da esquerda baixa para direita alta, ancorada a direita por uma larga coluna circular, eclipsa levemente o casal bem ao centro do quadro, embaixo da escadaria, proporcionalmente reenquadrados por um vitral ao fundo e dispostos em diferentes quadrantes do piso quadriculado que avança em direção à câmera – o ápice do rigor geométrico, como num jogo de xadrez, prepara o momento em que o artilheiro de Marilda será revelado: quando João sugere que os dois se casem, e que telegrafem logo para o pai da moça em Viena, ela entrega: seu pai é o Pechincha. Quando João está irreversivelmente seduzido por Marilda (quer casar-se) ela aproveita para “tacar-lhe na cara”, para “humilhá-lo”: “queria uma esposa importada (...) Eu não vim de Paris, sou de São Cristóvão. Gosto de luar, de violão e de serenata.” A referência ao bairro (São Cristóvão), onde ficavam (na verdade ainda ficam) os estúdios da Cinédia no Rio é outra

gag de Oduvaldo: novamente o filme e Marilda se espelham – são refinados, parecem importados, mas são nossos. Triunfante, após um último monólogo no melhor estilo “lição de moral”, ela sobe a escadaria e diz lá do alto para João: “nunca mais descerei até o senhor”. Novo plano aberto da escadaria: João saindo pela esquerda baixa, Marilda pela direita alta. A grua ainda fará uma última aparição (nunca é demais!), descendo toda a escadaria (vazia) até encontrar João Siqueira saindo pela porta - a câmera também sabe produzir seu bailado.

Como a Nini de *Feitiço*, Marilda chancela sua vontade como independente do desejo masculino - o cinema dos anos 30 será importante nesse sentido para a afirmação feminina - mas como se trata de uma comédia de enlace amoroso, a trama ainda tem espaço para a reconciliação: João, em conluio com Mme Valle, prepara uma serenata para Marilda, feita com “a sua valsa” (a canção tema do filme). A serenata se dá no novo palacete do alfaiate Pechincha, da agora rica Marilda: o espírito, digamos, nacional-desenvolvimentista de *Bonequinha de Seda* foi ainda mais longe que o acordão social básico oferecido comumente pela imaginação melodramática, onde uma classe acolhe a outra (geralmente na figura de um membro) - ele permitiu que as duas classes, as duas famílias, a partir do contato mútuo, prosperassem e enriquecessem. É o sonho, um tanto ingênuo, do novo pacto nacional pós-1930. Tal pacto se mostra conveniente do ponto de vista fotogênico: ele permite ao filme abandonar de vez o subúrbio e concentrar suas imagens no *décor* luxuoso dos casarões da ‘gente rica’. Com a serenata ocorrendo no quintal, o encontro final (o beijo) de João e Marilda se dá numa janela, lugar fundamental para o imaginário do filme, aquele que une o dentro e o fora, os opostos sociais e os amantes. O tableau dramático final retoma, assim, os planos iniciais, onde Marilda esperava Mosquito à janela de sua velha casa: se Marilda, lá no início, saltou para o mundo em busca de sua sorte (que já era esse homem, João, mesmo ela não sabendo), agora é João quem entra, quem “salta” para seu mundo. Esse novo mundo comum, essa promessa de felicidade, nos é oferecida, no plano final, apenas pela silhueta dos amantes à janela transparente.

Para a Cinédia, *Bonequinha de Seda* significara a volta do estúdio a sua ambição primeira: a produção de filmes como expressão artística. E melhor: com lucros! No ano seguinte, 1937, estão todos lá novamente para outra empreitada: Adhemar na produção, Oduvaldo no roteiro e direção, além da diva Gilda de Abreu que naquele ano seria eleita “rainha das atrizes”. Podemos acompanhar as preparações e expectativas para as

filmagens de *Alegria*, o assim intitulado novo projeto da Cinédia, pela repercussão que este tem nas páginas de um periódico como *A Noite* praticamente ao longo de todo o ano de 1937.⁹⁹ Na edição de 26 de Setembro, no entanto, o alarme está dado numa : “O triste episódio de *Alegria*” (*A Noite*, 26/09/1937, p. 5). O texto revela então que foram interrompidas as filmagens desta que “pretendia constituir a mais importante realização cinematográfica já realizada no país”. Diz ainda que Oduvaldo acionará judicialmente Adhemar por questões contratuais, exigindo inclusive que lhe sejam entregues os negativos do material já filmado. A edição de 1 de Outubro ainda repercute o caso numa sessão intitulada ‘O Momento do Cinema Nacional’ (*A Noite*, 01/10/1937, p. 5). Ali, podemos ler duas notas, uma ao lado da outra: na primeira, Adhemar Gonzaga “anuncia um novo plano de produções” com o projeto ‘Romance Proibido’, sob sua direção; na segunda, Oduvaldo Vianna afirma que “vai concluir *Alegria* em combinação com a Brasília Film”. Agora, de fato, o sonho acabou. *Alegria* nunca seria concluído.

Novamente frustrado com a indústria do cinema, Oduvaldo se debruça cada vez mais numa nova aposta para sua dramaturgia: a radiofonização teatral. Numa sexta-feira, 3 de Dezembro, às 21hs, deste mesmo ano corrido de 1937 vai ao ar pela PR-8 Rádio Nacional do Rio de Janeiro o programa “Teatro em Casa”, com um antigo sucesso de seu repertório, a peça *Canção da Felicidade*.¹⁰⁰ Isso não significa, no entanto, que Oduvaldo havia desistido dos filmes. Observemos ainda uma última vez, prometo, uma pequena notinha do jornal *A Noite*, que divide espaço na página com o anúncio da escalação da seleção brasileira para a Copa de 38 na França. Diz o título: “Embarca para a Argentina o escritor Oduvaldo Vianna”, até aí nenhuma novidade. Mas logo em seguida, lemos: “o diretor da Escola Dramática vai dirigir um film em Buenos Aires”.¹⁰¹ Segundo os dados da nota, o “film” em questão se chamaria “El Ultimo Loco” e teria no elenco o astro cômico argentino César Ratti. Por fim, o jornal informa que, além de fechar contrato para o filme, Oduvaldo Vianna permanecerá dois meses por lá para acompanhar os ensaios de uma peça sua que entrará em cartaz.

⁹⁹ É ali que descobrimos, por exemplo, numa manchete intitulada “Incompatibilizada Para a Filmagem”, que a estrela radiofônica Tania Mara está movendo um processo de indenização contra o médico que lhe “deformou o nariz” numa cirurgia plástica, impedindo-a de interpretar no filme o papel da cigana Aramy, para o qual já havia sido escalada. Oduvaldo, que é testemunha no inquérito, é ouvido pelo jornal sobre os atributos do nariz da jovem atriz (*A Noite*, 15/06/ 1937, p. 34).

¹⁰⁰ *A Noite*, 03/12/1937, p. 2

¹⁰¹ *A Noite*, 16/05/1938, p. 9.

O filme será realizado, e com César Ratti no elenco, mas não o tal “El Ultimo Loco”, e sim *El Hombre que Nació dos Veces* (1938),¹⁰² justamente a peça que Oduvaldo estava ensaiando em Buenos Aires e que acabou adaptada meio às pressas para as telas. A mudança de planos, e títulos, se deve a uma série de percalços, entre eles os sérios problemas financeiros enfrentados pelo estúdio argentino PAF. Mesmo assim, tal produção representa um feito importante neste trânsito entre cinematografias, além de demonstrar o claro interesse da indústria argentina, então no início de sua “idade de ouro”, em semear canais de comunicação com a cultura brasileira e, conseqüentemente, com seu mercado potencial.¹⁰³ Vale lembrar que neste período tentativas efetivas serão feitas visando estabelecer uma relação comercial mais organizada entre as indústrias de cinema do Brasil e da Argentina¹⁰⁴, só que tal negócio, que já não era bem visto pelas *majors* americanas, ficará ainda mais comprometido quando os dois países assumirem posições opostas diante do cenário de guerra na Europa.¹⁰⁵

Em 1940, um segundo filme seria feito na Argentina a partir de um texto teatral de Vianna: e será *Amor*, com direção de Luis Bayón Herrera, um dos principais nomes do cinema argentino de então. A esta época, Oduvaldo já está vivendo fixamente em Buenos Aires. No ano anterior, reconhecendo a situação política insuportável, ele deixa o cargo de diretor da Escola Dramática e abandona o Rio de Janeiro. Na cidade portenha, Oduvaldo passa a se dedicar cada vez mais a atividade de radialista, inclusive com um programa diário na Rádio ‘El Mundo’ sobre o Brasil. Ali também ele vai se iniciar numa nova arte: a de escritor e diretor de radionovelas. E assim também este capítulo se encaminha para sua conclusão, pois logo que retorna ao Brasil, em Dezembro de 1940, Vianna se ocupará imediatamente de oferecer as rádios brasileiras esta ideia simples: produzir radionovelas.

¹⁰² Durante uma visita a Fundación Cinemateca Argentina em 2014, não encontrei informações precisas sobre tratar-se ou não de uma película perdida, mas todos os indícios levam a acreditar que sim.

¹⁰³ Nesse sentido, a realização mais curiosa me parece *A Marquesa de Santos (Embrujo)*, Enrique Susini, 1941), filme realizado pelo estúdio argentino Lumiton que conta justamente o caso de amor entre a famosa Marquesa e o nosso D. Pedro I.

¹⁰⁴ Em 1942, o proprietário dos importantes estúdios San Miguel veio ao Brasil acompanhado pelo cineasta Eduardo Morera para aqui instalarem um escritório da distribuidora Panamericana. Na ocasião, Morera chegou a entregar uma cópia de um de seus filmes para Alzira Vargas, filha do ditador, numa clara tentativa de aproximação do governo. Ver: AUTRAN, Arthur. *Contatos Imediatos Brasil e Argentina: Adhemar Gonzaga em Buenos Aires*. Revista Significação, vol. 40, nº 40, São Paulo, 2013, p. 19.

¹⁰⁵ Sabe-se que enquanto o Brasil apoiou os Aliados, declarando Guerra ao Eixo, a Argentina se manteve neutra, o que lhe rendeu retaliações dos EUA, por exemplo na importação de filme virgem, prejudicando bastante a indústria do cinema no país justamente no auge da sua produção.

Inicialmente, apenas a Rádio Nacional, a mesma em que Vianna levava ao ar seu “Teatro em Casa” poucos anos antes, se interessa pela ideia. O problema maior é que se trata de um produto caro. Ao contrário de uma peça radiofônica, cuja duração é de apenas uma noite, uma novela tinha, no início, três horários semanais, e sua duração se alongava por meses, anos até. Era preciso arranjar um patrocinador grande que topasse a parada. Por isso que, para os anais da história, embora Vianna seja o precursor inegável do gênero, a primeira radionovela produzida no país não passou por suas mãos, sendo a adaptação de um original cubano, *Em Busca da Felicidade*, cuja promoção foi paga pela Standart Propaganda, agência de publicidade da Colgate-Palmolive.¹⁰⁶ Ela estreia no dia 5 de Junho de 1941, pela Rádio Nacional (e permaneceu no ar por dois anos). Poucos dias depois, na capital bandeirante, Oduvaldo lança pela Rádio São Paulo sua própria radionovela, a primeira escrita no país, intitulada *Fatalidade*. O resto é história.

O fato de Vianna, desde esta última passagem mais longa por Buenos Aires, ir se afastando aos poucos da indústria do cinema e, para surpresa maior, também do teatro, tem muito das dores de cabeça, das dificuldades de produção, das constantes lutas por financiamento, seja ele privado ou público. Mas é preciso entender também a posição que as radionovelas vão ocupar na obra final de Oduvaldo. Se o teatro é uma arte que, de um modo ou de outro, parece fadada a uma certa elite, seja ela mais ou menos popular; se o cinema, além das dificuldades imensas de produção, sofre também com as dificuldades de distribuição; o rádio aparece como um caminho direto e barato rumo ao espectador (médio). Estamos aqui, novamente, diante do “produto Trianon”, que passa pela comédia de costumes, pelas peças cinematográficas e pelos filmes teatrais, pelas idas e vindas entre o Brasil e a Argentina, para chegar nas radionovelas e suas tragédias domésticas. E não seria exagero pensar que esse trabalho iniciado na Rádio São Paulo vai completar seu ciclo nos anos 70, com o papel decisivo das telenovelas, e da teledramaturgia em geral, na construção de um “senso de comunidade nacional.”¹⁰⁷ Enquanto em outros países esse processo se dá por meios mais antigos de criação e difusão, como a imprensa, a literatura, o teatro e mesmo o cinema, aqui entre nós, num país pouco letrado e de cinematografia claudicante, é a novela que acabará assumindo o papel de popularizar o drama,¹⁰⁸

¹⁰⁶ CALABRE, Lia. *A Era do Rádio*. Rio de Janeiro, J. Zahar, 2004 - p. 51

¹⁰⁷ HAMBURGUER, Esther. *Telenovelas e Interpretações do Brasil*. São Paulo, Lua Nova, 2011 - p. 63.

¹⁰⁸ Papel do qual, aliás, participará seu filho, o Vianinha, que foi um dos idealizadores de um programa como ‘A Grande Família’ no início dos anos 70, cuja finalidade era levar uma dramaturgia de gosto nacional e popular para os lares brasileiros.

tornando-se o mais importante produto da indústria cultural brasileira (primeiro no rádio, depois na TV) - e lá, bem no início de tudo, está a figura nodal deste processo: Oduvaldo Vianna.

3 – Da Comédia Teatral à Comédia Maluca

Com orçamento bem mais modesto do que uma produção como *Bonequinha de Seda*, mas seguindo de perto sua cartilha, *Onde Estás, Felicidade?* (1939) foi uma aposta da Cinédia na seara das ‘comédias teatrais’, versões para as telas de grandes sucessos dos palcos. À época de seu lançamento, boa parte da crítica impressa, mesmo aquela mais comprometida em apoiar o produto nacional, implicou com o aspecto de “teatro filmado” da película. Pinheiro de Lemos, numa resenha crítica para o jornal *O Globo*, foi além:

“No filme que Mesquitinha fez para a Cinédia, a escravidão ao teatro é tamanha que ninguém se espantaria se visse, no limite interior de cada set, a caixa de ponto. *Onde estás, felicidade?* não tem uma cena cinematográfica, devendo entender-se por isso a ausência de qualquer esforço por traduzir em imagens, eventualmente auxiliadas pelo som, os incidentes da história. O filme é absolutamente estático, como é de regra no teatro. E tudo se passa em dois ou três sets, correspondentes aos cenários da peça. Como se isso não bastasse, não foi tentada a menor adaptação ao diálogo do cinema. As réplicas são brilhantes e compridas como no palco, sem nada daquele dinamismo que caracteriza os diálogos cinematográficos. Fala-se muito, fala-se o tempo todo em *Onde estás, felicidade?* E até o que é exclusivamente ação é dissolvido em diálogos, o que nos leva tão longe do cinema quanto possível.”¹⁰⁹

A medida que a ‘comédia teatral’ tornava-se então uma espécie de produto padrão de nossa combalida indústria cinematográfica - capaz de pelo menos assegurar um fluxo mínimo de produção, mesmo sem grandes voos artísticos - as diatribes da imprensa contra essa fórmula de “teatro filmado” aumentavam de frequência e de tom. Para os estúdios, por sua vez, apostar num texto de sucesso já comprovado nos palcos cariocas, parâmetro de gosto para toda a nação, era um ótimo facilitador: numa analogia imobiliária, pegava-se um projeto pré-fabricado, com os alicerces já prontos para serem remontados, e dava-lhe um novo acabamento. A questão era como fazê-lo com certa elegância e distinção cinematográfica. No caso de *Onde estás, felicidade?* filme dirigido pelo ator Mesquitinha, essa vontade de cinema para além do teatro filmado, como Pinheiros de Lemos percebeu (e se aborreceu), nem chega a ser uma preocupação tão premente (como foi, por exemplo,

¹⁰⁹ *O Globo*. 20/04/1939. Matutina, Geral, p. 3.

para Oduvaldo). Consagrado nos expedientes da comédia ligeira, mas sem nunca perder certo toque sentimental típico do palhaço, Mesquitinha joga aqui em terreno que conhece, trabalhando dentro de seu próprio repertório: em 1933, ele havia participado da montagem teatral do texto homônimo de Luiz Iglezias¹¹⁰ feita pela Companhia de Comédias Modernas de Antônio Palma no Teatro Carlos Gomes, atuando no mesmo papel que faz no filme: Félix, o ‘marido banana’, personagem característico de muitas comédias de costumes daqueles dias.¹¹¹ Aliás, não seria exagero nenhum dizer que as gagues de Félix são a melhor coisa do filme - Pinheiros de Lemos concorda, mas também isso ele chama de “teatro bem entendido”; não de cinema. Façamos, pois, a comparação mais de perto.

Ambas as obras, o filme e o texto teatral,¹¹² começam do mesmo modo: com a cena da família sentada em frente a um aparelho de rádio. Ali temos Paulo (Rodolfo Mayer), sua tia Clodô (Luiza Nazareth) e o Sr. Pereira (Carlos Barbosa), um amigo da família. A voz que se escuta no aparelho é de Noêmia (Alma Flora)¹¹³, esposa de Paulo, cuja fama como cantora começa a despontar na cidade. Eis o motor do conflito central da trama: Noêmia, a esposa, quer se mudar do subúrbio onde vive com Paulo (na casa da tia), para viver num bairro mais central, mais “chique”. Enquanto pela casa ainda ressoam os versos da canção de Noêmia (que é a “canção tema”, homônima ao filme), a velha tia Nonô pragueja contra aquela “invenção do diabo”, o rádio, capaz de fazer uma “dona de casa abandonar seu lar para atazanar os ouvidos de uma cidade inteira”. Em 1933, quando a peça de Iglezias subiu pela primeira vez aos palcos, o rádio era a novidade do momento, nova febre disposta a alterar todo o panorama da indústria do entretenimento, e também perturbar os ditames da moral e dos costumes. O interesse da peça pelo rádio é explícito até mesmo na denominação utilizada como subtítulo ao espetáculo: uma “comédia-canção”. A estratégia aqui, em primeiro lugar, era lançar a comédia (no Teatro Carlos Gomes) ao mesmo tempo que se promovia a canção, um *fox blue* composto especialmente para a peça.¹¹⁴

¹¹⁰ O nome aparece grafado de vários modos diferentes, em distintas fontes: ora Iglezias ou Iglesias, ora Luiz com z ou com s, e mais raramente como ‘Eglezias’.

¹¹¹ A peça de Armando Gonzaga “A Casa do Gonçalo” (1933) é um bom exemplo de tal produção. O sucesso do personagem fez com que qualquer marido pamonha à época fosse chamado de “Gonçalo”.

¹¹² Trabalho com a cópia datilografada pertencente ao acervo da SBAT e datada de 1938.

¹¹³ Na verdade, a voz que escutamos é da cantora Sônia Barreto, a época a Rainha da Canção Brasileira. No universo diegético do filme, ela pertence a Noêmia, personagem interpretado por Alma Flora. Foi a primeira vez no cinema nacional que a dublagem de voz foi utilizada.

¹¹⁴ Embora as fontes não sejam muito precisas, provavelmente trata-se de uma composição de Joubert de Carvalho como sugere o jornal *A Noite* onde se lê: “Joubert compoz para a peça uma linda canção”. in: *A Noite*. 2/12/1933. No caso do filme, as músicas são assinadas por Radamés Gnattali e Luciano Perrone.

O termo “comédia-canção” mostra o amadurecimento da forma-canção como produto paradigmático da indústria do espetáculo. No século XX, a música urbana moderna florescerá em conexão com os novos meios de gravação e comunicação: em primeiro lugar com a lenta, porém sensível, ascensão do segmento fonográfico e depois, com ainda maior expressividade, a partir da consolidação do rádio comercial que cria além de todo um novo mercado de trabalho, um outro horizonte estético de performance para músicos, cantores e compositores. Ao longo das três primeiras décadas do século, essa transição da “música folclórica” para a “música mecânica” modifica a paisagem sonora do país, se reapropriando e recriando as tradições rurais, ao mesmo tempo que registra e fomenta o nascimento de um novo tipo de música popular urbana.¹¹⁵ Em 1933, um cronista como Orestes Barbosa já pode historiar esse processo num livro como *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*, onde propõe uma genealogia para caracterizar (e legitimar) a existência de uma “música da cidade”. Essa música da cidade consolida a ideia de uma “canção brasileira”, é assim que nesse mesmo ano de 1933 estreia nos palcos cariocas uma “opereta fantasia”, também escrita por Luiz Iglesias, intitulada superlativamente *A Canção Brasileira*, quicá o maior sucesso teatral da temporada, que se promove como sendo o Brasil que se “estilizou em partitura e se transfigurou em libreto”.¹¹⁶ O país se descobre e se inventa através de seu cancioneiro, onde o imaginário da nação se sedimenta mediado pela formas do espetáculo urbano e da comunicação de massas.

Dentro desse espectro, a ‘comédia-canção’ desponta como um gênero particular no universo do teatro musicado: não se trata de mesclar números musicais a um fiapo de enredo dramático, mas de depurar o drama com a ajuda da canção. Em *Onde estás, felicidade?* a canção tema acompanha a ação, pontuando-a em alguns momentos com seus versos (felicidade onde estás?), fornecendo uma espécie de leitmotiv dramático, uma indagação permanente ao qual o enredo sempre retorna. Não se trata propriamente de uma dramatização da canção - cujo exemplo mais bem acabado talvez esteja em *O Ébrio*; canção lançada em 1936 por Vicente Celestino, ela dá origem a uma peça teatral em 1941

Segundo a base de dados da Cinemateca Brasileira os dois também seriam os compositores da canção tema “Onde estás, felicidade?”, embora nos créditos iniciais do filme nada seja dito a respeito. Um palpite seria que se trata apenas de um novo arranjo para a melodia original de Joubert, já que os versos são os mesmos na peça e no filme.

¹¹⁵ Sobre a difusão da “música mecânica”, ver: GONZÁLEZ, Juliana P. *Da Música Folclórica à Música Mecânica: uma história do conceito de música popular por intermédio de Mário de Andrade (1893 – 1945)*. São Paulo, Dissertação de Mestrado, DH/FFLCH-USP – 2012.

¹¹⁶ Como se lê num anúncio do Jornal do Brasil. 30/03/1933 – p. 28.

e depois, como é sabido, ao filme homônimo em 1946 (ver capítulo posterior) - mas de aproveitar no teatro popular, de um modo bastante peculiar e simplificado, uma técnica consagrada pelos dramas wagnerianos: o mote musical reincidente que confere a obra poético-cênica um aspecto mais unitário, mais orgânico. Sem perder o rumo da prosa, me permito aqui um pequeno parágrafo de digressão filosofante (peço a paciência cúmplice do leitor amigo).

Em sua obra *Drama e Ópera* (1851), Wagner defende o drama (de inspiração tipicamente alemã) como a arte capaz de unificar as formas de comunicação objetiva ou figurativa (apolínea) e as formas subjetivas ou abstratas (dionisiacas): a poesia seria um exemplo de arte figurativa, enquanto a música seria o protótipo da arte abstrata. Wagner defende que a música, por conta de seu grande apelo emotivo, só num segundo momento se relaciona a uma ideia no plano intelectual; a poesia faria o caminho inverso, primeiro designando um sujeito objetivo (e racional) para depois chegar a um plano emocional mais abstrato. Assim, poesia e música, em si mesmas, seriam incapazes de produzir uma obra de expressão total, conhecido tema do romantismo alemão reapropriado pelos escritos de Wagner. Somente o drama musical poderia alcançar esse ideal de forma plena.¹¹⁷ Nietzsche retoma justamente essa formulação wagneriana ao definir a tragédia como a união destes dois impulsos, o apolíneo (beleza da arte) e o dionisiaco (horror da natureza), de outra forma irreconciliáveis. O efeito supremo da tragédia, a sublimação, seria exatamente um tipo de “consolação metafísica” diante do sofrimento do mundo, tema schopenhauriano por excelência então compartilhado pelo filósofo e pelo compositor. Anos mais tarde, porém, Nietzsche iria rever esta posição fazendo duras críticas ao drama wagneriano. Em um escrito como *Contra Wagner* (1888), o filósofo acusa o compositor de apenas usar a “música como modo de elucidar, fortalecer e internalizar a pantomima dramática”¹¹⁸, ou seja, o drama era a finalidade, não a música. Por isso a obra de Wagner não representaria apenas um problema de corrupção moral, mas uma questão de saúde pública, um distúrbio fisiológico: seus dramas musicais provocavam náuseas e cólicas estomacais: “quando ouço Wagner tenho que tomar pastilhas Geraudel.”¹¹⁹ Ao contrário de seu diagnóstico em *O Nascimento da Tragédia e o Espírito da Música*, onde o drama musical wagneriano era uma contraposição direta aos valores decadentes do cristianismo, nos escritos finais de Nietzsche o drama, com seus

¹¹⁷ WAGNER, Richard. *Opera and Drama*. Lincoln, Nebraska University Press, 1995.

¹¹⁸ NIETZSCHE, F. *Nietzsche Contra Wagner*. São Paulo, Cia das Letras, 1999 - p. 67.

¹¹⁹ Idem.

efeitos calculados para atingir a sensibilidade do espectador médio, era não apenas um continuador da miséria catequética cristã, mas também símbolo maior da mesquinha cultura burguesa, aquilo mesmo que impedia o estado dionisíaco da arte e certa manifestação mais sadia da potência de vida.

Este pequeno desvio filosofante da análise é necessário pois penso que a discussão entre Nietzsche e Wagner sobre o drama seja um dos pilares para a crítica de arte do século XX, e para o cinema em particular. As defesas de um cinema puro, ciente de suas potências intrínsecas (imagéticas), não domesticado pelos compromissos com a narrativa e livre para experimentar seu próprio ‘estado dionisíaco’ - das vanguardas históricas aos livros recentes de Gilles Deleuze e além - retomam por vezes explicitamente (como é o caso de Deleuze) as acusações de Nietzsche contra o “drama”, essa velha arte dos efeitos calculados para emocionar (e administrar) os espectadores, algo que o cinema como espetáculo de massas vai tão bem incorporar. É um topos conhecido do ‘cinema moderno’, portanto, a necessidade de *desdramatizar* o filme - expressão à *Cahiers du Cinéma* - para melhor vê-lo. Meu interesse, por outro lado, está justamente em como a tradição dramática se “formou” no (ou deu forma ao) cinema.

Esse uso da canção como leitmotiv, na peça de Iglezias, lembra sempre os personagens sobre as dificuldades em se ‘buscar a felicidade’. Talvez uma referência mais justa seria comparar tal expediente ao “motivo de reminiscência” característico da *Opereta Comique* francesa do século XVIII, que consistia basicamente na repetição de um trecho (uma frase, um quadro, um motivo musical) capaz de evocar numa situação presente a lembrança de alguma ação passada, anteriormente vivida por um personagem. Mas uma característica interessante do leitmotiv wagneriano, o que me permite insistir um pouco mais na comparação com a comédia-canção, é que ele se mostra um tanto extrínseco as ações dramáticas, ele tem certa autonomia, funcionando como um comentário exterior sobre elas.

“O que garantiu o espaço da diegesis aberto no drama de Wagner, o que o preveniu de recair na expressão lírica da ópera, foi a presença do *leitmotiv*, ou ainda a não-identidade da teia do motivo com a ação no palco, uma não-identidade que criou a impressão de que a orquestra sabia alguma coisa outra do que estava visível ou podia ser cantado, apesar de que não estava na natureza da orquestra dizê-lo.”¹²⁰

¹²⁰ BUHLER, James. *Wagnerian Motives: Narrative Integration and the Development of Silent Film Accompaniment (1908-1911)* In: (org) JOE, Jeongwon & GILMAN, Sander L. *Wagner and Cinema*. Indianápolis, Indiana University Press, 2010 - p. 38 (tradução minha).

Segundo Buhler, o leitmotiv wagneriano funciona como um tipo de reflexão extra-diegética (que ele compara à posição da orquestra no cinema silencioso, ao fato dela estar, digamos, separada da tela). Ao mesmo tempo, a teia do leitmotiv envolve e costura o drama. É um papel semelhante, e reforço a mera “semelhança” (sei que o leitor deve estar pensando: comparar Wagner ao teatro da Praça Tiradentes?! Mas não devemos ignorar o quanto as formas populares espelham ao seu modo a tradição erudita), ao que Iglezias espera que a canção cumpra em sua comédia: seja uma reflexão que está além das ações, mas capaz de dar-lhes uma recorrência, uma unidade (embora no caso da peça, a canção também invada o universo diegético, quando toca no rádio por exemplo). Um ponto de vital importância para o drama musical wagneriano era abolir a tradicional distinção operística entre *árias* e *recitativos*, fazendo com que houvesse uma participação direta da música, orquestral e vocal, no desenvolvimento do enredo. A utilização da canção tema na peça de Iglezias certamente é mais modesta, sem as mesmas pretensões do mestre alemão, mas há igualmente essa afinidade de propósito: fugir ao esquema básico de distinção entre ária e recital, entre número musical e parte dialogada, encorpendo assim o desenvolvimento do enredo. Nesse sentido, a “comédia-canção” se distinguiria levemente da opereta e da revista (gêneros que Iglezias já era escolado) ao propor (mesmo que ainda insipidamente) um outro modo de entender, no drama, a relação entre música e ação dramática. A canção não se reconcilia tão facilmente com a ação - como era o caso, por exemplo, em *Bonequinha de Seda*, onde Marilda (Gilda) cantava o tema do filme que, de algum modo, sintetizava (e se integrava) a história da bonequinha de seda que sonhava em ser bonequinha de pano - algo que é garantido por sua própria enunciação como pergunta. Por outro lado, ela está sempre contribuindo para o desenvolvimento do enredo, como gesto (um tanto proverbial) que perpassa o passado (como reminiscência) e o futuro (como promessa) dos personagens e se materializa no presente das ações.

Como leitmotiv do filme, a canção é apresentada logo nos créditos iniciais. Quando Paulo desliga o rádio e a canção acaba, sabemos que ela foi integrada ao universo diegético do filme, assim como o rádio, que não aparece apenas como elemento decorativo, mas como fenômeno social da vida moderna a ser tematizado pela fábula. Sempre em chave moralizadora, como era de praxe, a trama, ao mesmo tempo que se mostra fascinada pelo universo do rádio, vai fazer restrições a sua mundanidade (que ameaça os valores familiares). Como contraposição à Noêmia, a esposa mundana (cantora de rádio), o enredo (da peça e do filme, vou seguindo pelos dois) nos introduz rapidamente

Fernanda, que chega à casa para uma visita. Dona Clodô diz com todas letras: “é por causa de Fernanda que eu entendo a emancipação da mulher”. Emancipada e independente, Fernandinha é igualmente depositária, ao contrário de Noêmia, das boas virtudes de uma menina de subúrbio (ela mora por perto): daí sua imagem de “namoradinha de infância” de Paulo - o triângulo amoroso, expediente básico da dramaturgia de costumes, está formado.

Quando Paulo e Fernanda se encontram na sala da casa de Clodô (onde se passa toda a ação do primeiro ato da peça e praticamente todo o primeiro quarto do filme), ela logo pergunta por Noêmia, ao que ele responde: “foi irradiar sua última canção: onde estás, felicidade?”. Eis o leitmotiv em ação, aqui como uma frase do personagem (motivo de reminiscência). É sintomático que ele apareça logo no primeiro encontro dos dois, é como se o filme sugerisse a questão: onde estará a felicidade de Paulo, com Noêmia ou Fernanda? O esquema é simples, mas muito bem desenhado. Um outro expediente que chama a atenção nesse primeiro encontro entre Paulo e Fernanda é uma sutil diferença na transposição do texto teatral para a tela de cinema: no texto, é Dona Nonô quem se lembra dos “tempos de criança destes dois” quando eles “chegaram a jurar amor eterno”;¹²¹ no filme, é o próprio Paulo quem traz essa memória à baila. Parece um detalhe superficial, mas é sintomático de uma opção técnica muito precisa

Dona Clodô encarna na peça a figura da conselheira, com toques de *raisonneur*, a personagem que acompanha o destino dos protagonistas para comentar suas escolhas e atitudes e que sempre termina por emitir um comentário edificante (a ‘moral da história’ que o autor pensa ser importante que o público reconheça). É uma convenção marcante da ‘comédia realista’ (drama de casaca) francesa do séc. XIX que entra com força no país nas décadas de 50 e 60 do Oitocentos, quando há uma primeira tentativa de renovação na dramaturgia nacional a partir do Theatro Gymnasio Dramático (no Rio, claro) em prol justamente de uma ‘comédia mais realista’ (seguindo a moda francesa, sempre) e contra as farsas ligeiras e o drama de inspiração romântica.¹²² Na comédia familiar de costumes, não é estranho ver essa figura ser assumida por uma titia - como no caso de Mme Valle em *Bonequinha de Seda* - ou uma vovó - como no caso de Mariquinhas em *Feitiço* (ambas criações de Oduvaldo Vianna já citadas anteriormente). De todo modo, a tia Clodô continuará no filme a exercer o papel da conselheira, mas a convenção cinematográfica

¹²¹ IGLEZIAS, Luiz. *Onde estás, felicidade?* – p. 5.

¹²² Ver: FARIA, João Roberto de. *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo, Perspectiva, 1993.

pede neste instante outra abordagem da performance: fica a cargo de Paulo rememorar a infância pois durante o encontro entre ele e Fernanda, a decupagem em campo e contracampo dos rostos de ambos acentua o conflito afetivo entre os dois personagens. Passar a palavra à tia Clodô nesse momento seria perder essa força performativa que o dispositivo oferece: se Paulo ri logo após se lembrar das tais juras de amor eterno dos dois infantes, o plano seguinte (de resposta) surpreende o riso triste, o olhar trôpego e cabisbaixo de Fernanda - e nesse olhar entendemos tudo: ela ainda está enamorada de Paulo. A potência afetiva do primeiro plano do rosto de Fernanda, quando surpreendemos (e vemos) sua expressão é algo próprio da arte (da magia) do cinema, algo que o teatro não pode alcançar. Daí justifica-se a adaptação do diálogo. É o horizonte da performance que incita a mudança.

A cena seguinte mostra o retorno de Noêmia para casa. Ela traz consigo “duas figuras da sociedade”: Mme Lucia ou Lolo (Wanda Marchetti) e seu esposo Félix (Mesquitinha), além de seu pai Napoleão (Oscar Soares). Eles vem pedir ao esposo Paulo que dê permissão à Noêmia para cantar “onde estás, felicidade?” numa festa nos “jardins do Conde Plácido”: novamente vemos aqui a inserção da reminiscência. A ação segue, com a saída das “moças” da sala, Félix e Napoleão vão ganhando espaço na cena, ou seja, cada vez mais ela vai adquirindo contornos cômicos. Isso se confirma pela adição de um personagem que inexistia no texto teatral: o empregado da casa, o negro Sebastião (Grande Otelo). É como se o cinema tivesse de tal modo impregnado pelas rotinas (e vícios) da comédia teatral que mesmo quando elas não se encontram na peça original ele sente necessidade de criá-las. Otelo aparece como o criado parvo que sempre confunde as informações que lhe são dadas, sua aparição serve como incremento cômico talvez para compensar um pequeno entrecho musical existente na peça que o filme dispensa. No texto teatral, quando Lucia e Paulo estão no jardim (onde Lucia tenta convencê-lo a se mudar com Noêmia para uma região mais nobre da cidade), ela acaba por flertar com ele: “o senhor, com a sua elegância, com a simpatia que irradia de sua pessoa, pode até criar romances... aventuras...”¹²³ É nesse ponto, quando o flerte acontece, que escutamos fora da cena (como um “alerta”) a voz de Noêmia, que vem da sala, cantando os versos da canção “onde estás, felicidade?” Paulo chama a atenção de Lucia: sua esposa canta. Lucia se apropria do fato: Noêmia canta pois anseia deixar o subúrbio. Eis a inserção precisa da canção (que estou chamando aqui de *leitmotiv*): a presença de Lúcia - que pela frente se

¹²³ Opus Cit. – p. 14.

mostra amiga de Noêmia, mas pelas costas flerta com seu marido - repõe a pergunta (por parte do leitmotiv): onde está a felicidade, no subúrbio ou na cidade? Com a grã-fina (ardilosa) Lúcia ou com esposa (deslumbrada com a sociedade) Noêmia? O comentário é preciso: uma marca no drama. Paulo se apressa, pois, em correr para dentro da casa: vai propor a mudança. Ele e Noêmia vão sair do subúrbio e se mudar para a cidade. Lúcia parece ter conseguido satisfazer seu ardil. O primeiro ato da peça termina, e o primeiro quarto do filme também.

Aqui, algo de importante se perdeu na transposição da peça para o filme. Ao suprimir o trecho em que Noêmia canta na sala da casa da tia, talvez para dinamizar o ritmo da ação privilegiando os diálogos cômicos (daí a inserção de um personagem engraçado a mais, o Sebastião de Otelo¹²⁴), a estrutura da “comédia-canção”, que é fundamental para a peça, torna-se mais rarefeita no filme¹²⁵. Para compensar, o filme transfere o número cantado por Noêmia para outra sequência mais adiante e que já se passa num outro espaço (e num outro tempo): o novo apartamento de Paulo e Noêmia num edifício moderno em Copacabana. Ali Noêmia, aos cuidados de Lúcia, está oferecendo um *diner-dansant* para a alta sociedade carioca. Ela canta, então, para encantar seus novos amigos ricos. É preciso perceber, no entanto, que com essa mudança de posição na trama a canção se torna um número comum de *filmmusical*, perdendo um pouco a dimensão de leitmotiv que tem na dramaturgia da “comédia-canção” (cujas inserções são cirúrgicas). Por outro lado, é certo que com isso o filme ganha um número cantante mais refinado, mais luxuoso, com decoração caprichada, piano e orquestra - tudo bem ao gosto da Cinédia. É uma lógica de produção: já que é pra fazer, que se faça para ser visto e apreciado.

Enquanto Noêmia oferece tal *soirée* em seu apartamento para seus novos amigos grã-finos, Paulo está trabalhando na fábrica. Sabemos disso pois tia Clodô faz questão de frisar num diálogo com Noêmia que “o seu marido trabalha, não vive batendo esse troço

¹²⁴ Que, não esqueçamos, leva o mesmo nome do ator: Sebastião. Trata-se de um personagem criado, arrisco a dizer, por Mesquitinha especialmente para Grande Otelo que já então era grande sucesso nos teatros da Praça Tiradentes. Otelo nunca escondeu, em entrevistas mais tardias, que Mesquitinha foi seu grande mestre e professor.

¹²⁵ O filme também suprime o trecho final do Ato I da peça, onde Fernanda retorna a cena para entoar duas estrofes de um poema de Vicente de Carvalho (sobre a felicidade que supomos, mas nunca alcançamos) – o que não deixa de ser outra inserção do leitmotiv. É certo que nem todos os esquemas teatrais podem ser reproduzidos ou tem efeito seguro no cinema, não estou julgando os méritos da escolha, só estou tentando mostrar que a “comédia-canção” tem seu próprio engenho formal.

que seu pai bate”¹²⁶, se referindo ao hábito de Napoleão de fazer drinks experimentais numa coqueteleira. A contraposição entre a nova burguesia industrial progressista, personificada por Paulo, e certa elite aristocrática parasitária é evidente. É o valor da sociedade do trabalho, do trabalhismo varguista, contra a imagem de refinamento ocioso dos ricos tipo ‘República Velha’. Assim como acontece em *Bonequinha de Seda*, há uma ridicularização da pobreza de espírito desta elite e suas manias “afrancesadas”, cuja caricatura é o “cronista mundano” Flávio (no filme ele se chama André, interpretado com todos os maneirismos possíveis por Paulo Gracindo); embora, também como no filme de Oduvaldo Vianna, exista aqui um fascínio pelos ambientes e costumes dessa alta sociedade. Esse paradoxo aparente é na verdade uma tipo de efeito colateral da “comédia fina”: mesmo simpatizando com as classes populares, é preciso tornar o filme mais fotogênico - daí um gosto insistente pelos espaços com ornamentos e ricos interiores. Para garantir a contraposição entre a indústria e o ócio, logo após o número de Noêmia insere-se uma sequência que se passa no interior da fábrica (sequência que evidentemente inexistia na peça). Aos planos mais longos e estáticos da *soirée* se opõe a montagem mais ágil e ritmada de máquinas em pleno trabalho, como se a montagem do filme se dinamizasse (e se irmanasse) com a presença da linha de montagem da fábrica. A sequência culmina num travelling lateral, da direita para esquerda, que passa por uma antessala onde funcionárias “martelam” sem parar suas máquinas de escrever, até alcançar o gabinete de Paulo; a câmera apanha-o, por fim, em pleno *serão*. Paulo está atrasado para festa e sai apressado, dispensando seu pessoal. Mesmo com a saída de Paulo a câmera permanece ainda um instante na antessala, até o momento em que as meninas do escritório são liberadas de seu turno por um assistente. Somente quando elas se levantam para irem embora acontece o *fade out* e retornamos para a *soirée*, no mesmo ponto em que a havíamos deixado: logo após o número de Noêmia onde um grupo de mulheres aplaudem e vão cumprimenta-la. A oposição entre o universo do trabalho (as funcionárias da fábrica) e do ócio (as mademoiselles da *soirée*) não poderia ser mais explícita. Além disso, a inserção dessa sequência na fábrica ajuda a tirar (ou pelo menos essa parece ser a intenção) um pouco do peso de “teatro filmado” do filme.

A chegada de Paulo a *soirée*, ao apartamento, prepara outra decupagem da ação cênica com gosto “de cinema”. Como todos estão dançando no salão, a sala de estar está vazia, apenas a porta do balcão exterior, da varanda, está aberta e lá vemos Lúcia. Ou

¹²⁶ IGLEZIAS. Opus Cit. – p.

pelo menos deveríamos ver: é que logo no plano inicial da sequência, o movimento lateral da câmera é tão forte que mal vemos a primeira imagem (que se torna uma mancha). De todo modo, chegamos à porta. Paulo entra, não vê ninguém, caminha uns passos até ser surpreendido por Lúcia, que está na varanda. Num corte, nos aproximamos do casal Paulo e Lúcia, agora em plano médio, a varanda está como fundo da cena. Lúcia está novamente a flertar com Paulo, ela diz que nunca viu uma fábrica. Ele se coloca à disposição para uma visita, mas logo pergunta por Noêmia. Neste ponto, temos outro corte e uma mudança de eixo de 180°, de modo que no plano seguinte vemos a ação do lado de fora (da varanda) para dentro, tendo a sala em profundidade de campo e a escadaria (ao fundo) como ponto de fuga. De súbito, estamos no lado oposto da ação. A conversa entre Paulo e Lúcia continua, cada vez mais ela flerta com ele - a montagem acompanha, em campo / contracampo, o flerte. Um pequeno corte para o salão ao lado, onde o baile continua. Voltamos a varanda, vemos a cena de dentro, com a noite ao fundo: é o momento em que Lúcia diz a Paulo que não pode ser feliz com seu marido. Novamente temos a inversão de 180°, estamos do lado de fora da varanda, com a sala ao fundo. Lúcia se declara a Paulo, vai beijá-lo e... Aqui entendemos o motivo de toda essa decupagem enviesada, das mudanças de eixo em 180°: enquanto Lúcia se declara a Paulo, vemos Fernanda surgir ao fundo, em profundidade de campo, lá perto da escadaria. E quando Lúcia vai, finalmente, beijar Paulo, Fernanda se aproxima e interrompe a cena. Estamos na metade do filme, e tal sequência apresenta o ponto alto do conflito amoroso (que agora embaralha três mulheres na vida de Paulo).

O esforço em decupar a cena de modo a dar-lhe mais fluidez, com todos os seus cortes e inversões, se mostra uma alternativa ao texto da peça que nesse momento é bastante melodramático, com direito a um pequeno ‘monólogo patético’¹²⁷ de Lúcia sobre sua infelicidade no casamento. Diz ela: “errei como grande parte das mulheres que existem no mundo tem errado. E hoje vivo das migalhas esquecidas por essas criaturas bem aventuradas que, de tanto serem felizes, não chegam a compreender o que é a felicidade”, para completar logo mais adiante: “Olhe-me assim de frente: Eu o amo,

¹²⁷ O monólogo é um componente estrutural do melodrama pois ao mesmo tempo em que poupa energia dramática, já que uma cena pode ser narrada e não encenada, ele concentra essa energia na força patética do discurso e da interpretação. Foi Thomasseau quem sugeriu a distinção dos monólogos melodramáticos em dois tipos: o recapitulativo, que é mais funcional e serve para recapitular ou reforçar uma ideia ou ação passada (que a intriga julgue importante frisar); ou o patético, menos funcional e mais passional, que justamente aumenta a carga dramática de uma situação. Ver: THOMASSEAU. *Opus Cit.*

Paulo...”¹²⁸ O filme claramente não está disposto a assumir esse investimento dramático: não há monólogo, não há “eu te amo”... há sim um arranjo da decupagem para deixar a performance da cena com mais “cara de cinema”. A importância da cena para a intriga é reforçada pelo “olhar” (do filme) e não pelas artimanhas do palco: o monólogo e a interpretação patética - o que de todo modo não parece ser mesmo a praia de Mesquitinha. A comédia logo segue para sequência seguinte, no salão: Paulo tenta recompor-se, ele diz a Noêmia que veio o mais rápido que pôde e que agora os dois poderão passar juntos o resto da noite, só não sabe que sua esposa prometeu, naquela mesma noite, ir até o palacete do conde Plácido onde haverá um baile. Ela se desculpa, esqueceu de avisar. Sai acompanhada dos demais convivas, não sem antes pedir a Paulo que pague os músicos. Aqui, tanto o filme quanto a peça aproveitam a deixa: Paulo, sozinho, ao pagar o violinista, pede a ele que toque a canção “onde estás, felicidade?” - é o retorno do leitmotiv que indica o fim do II ato.

O III ato da peça se passa também todo no apartamento de Copacabana. No caso do filme, há algumas inserções que tentam escapar a esse cenário único, como uma rápida visita ao subúrbio, onde Fernandinha reencontra Seu Pereira a regar seus canteiros e brincar com os meninos do bairro; e outra sequência na fábrica, onde vemos Paulo enfurecido com os gastos fúteis de Noêmia - para representar o transtorno do marido, o filme se vale da imagem do rosto de Paulo sobreposta a trechos da vida mundana de Noêmia (com acompanhamento sinfônico na banda sonora, dando intensidade aos seus espasmos de pensamento). O resto da ação também se passa todo no apartamento. Enquanto Noêmia está cada vez mais “enfeitiçada” pela *haute gomme* - ela planeja dar uma festa chique de ano novo em sua casa - Dona Clodô faz o caminho inverso, decidindo voltar para o subúrbio. No meio disso tudo, Lucia tenta uma cartada final com Paulo: para provar que está “doidamente” apaixonada, ela convida-o a fugir com ela para Europa na noite do Ano Novo. Paulo recusa. Num lance típico das viradas melodramáticas, Lúcia encara-o e dispara: “o senhor é um homem vulgar!” Novamente uma cena como essa, de grande carga dramática, é preterida pelo filme. Para se ter ideia, nem mesmo é possível ouvir (pelo menos na cópia a que tive acesso) Lúcia fazendo o convite da fuga. Nós, espectadores da película, ficamos meio sem saber o que se passou entre os dois, compreendemos apenas que Paulo recusou Lúcia. Para o filme isso é suficiente, ele parece

¹²⁸ Opus Cit. – p. 30.

não ter paciência, nem interesse, com os lances mais melodramáticos da peça. Talvez nem saiba o que fazer com eles.

Por outro lado, a cena onde Paulo, atrás de uma porta, ouve os comentários maldosos de André e das outras mademoiselles da sociedade a respeito de Noêmia e sua família (que incluem boatos soltos pela cidade sobre o interesse do velho Conde Plácido pela cantora), e acaba por colocar todo mundo pra fora de sua casa, ganha destaque no filme, sendo inclusive dividido em duas partes. É o ponto da virada de Paulo e o ápice de seu conflito com Noêmia, que se revolta com a atitude do marido e se recusa a atender seus apelos para que abandone aquela “vida vulgar”. Os dois rompem: Noêmia acusa o esposo de ser um “autêntico tecelão”, de não ter requinte para a “música e a poesia”, enquanto por sua vez Paulo retruca com um longo monólogo em defesa das virtudes do universo fabril, onde “há muito mais poesia no rumor das alavancas e dos motores” do que “em todas as tolices que tens escrito” – eis o “hino da vida, hino do trabalho”, onde se vibra com a “sinfonia ruidosa de milhões de rodas que giram cantando, fazendo coro ao cântico dos operários”.¹²⁹ Como seria de imaginar, tais trechos mais longos estão ausentes do filme, em parte por uma questão de ritmo e de especificidade do meio (ficar enfiando monólogos longos no filme agravaria a sensação de teatro filmado, que já é forte); mas em parte também porque o enredo da adaptação fílmica descartou a relação de Paulo com o operariado. Na peça, há elementos que dão a entender que Paulo foi um operário, de origem humilde, que ascendeu e se tornou dono de uma pequena fábrica. Eis um elemento novo em 1933, onde o horizonte da “peça social” passa a ser muito discutido nos meios teatrais. No caso do filme, feito em 1939 (portanto em pleno Estado Novo), Paulo torna-se simplesmente um burguês suburbano. Na verdade, o filme prefere nem gastar energia dramática com o tema, não é o que interessa.

Chegamos então IV ato (final): passada a temporada em Copacabana, a trama nos leva de volta ao subúrbio, a casa de dona Clodô. Provavelmente é ali que deve estar a felicidade, longe dos estrangeirismos afetados e das ‘garden parties’ do Palace, onde a vida é tão simples quanto Clodô e Pereira preparando rabanadas para a noite de Ano Novo. Fernandinha aparece, vai passar o *réveillon* com a família. Estão todos esperando Paulo voltar da fábrica. Por um momento poderíamos acreditar que o triângulo amoroso (ou seria um quadrado?) se resolveu para o lado da sensata e fiel Fernandinha. O amor de infância, de juventude, é mais forte: como provam dona Clodô e seu Pereira, que lembram

¹²⁹ IGLEZIAS. Opus Cit – p. 53.

do tempo em que ficavam sonhando com o futuro de mãos dadas. Mas quando Noêmia aparece, de surpresa, a coisa muda de figura. A esposa repreende a outra por ser uma “raposa” a espreitar seu lar. É então que o papel de Fernanda no drama, que já vinha se desenhando, fica totalmente claro: através de um longo monólogo lacrimoso ela narra como o “destino cortou a estrada da existência em dois atalhos” fazendo ela se perder do grande de amor de sua infância. Mas então, um dia, anos mais tarde, ela o reencontrou: “os atalhos voltaram a se unir”... só que o homem que “era o riso, a luz, o sol, esse homem seguia diante de mim, pelo braço de outra mulher (...) responda-me agora: qual das duas é a raposa?”¹³⁰ Fernandinha oferece o sacrifício do seu amor, do que ela tem de mais precioso, para que Noêmia se purgue (no melhor sentido trágico: possa ver): “nesta casa eu seria a eterna sombra de vocês dois (...) tome conta de seu lar, Noêmia (...) é uma casinha tão pequena que a felicidade de vocês dois transborda pelo jardim.”¹³¹ Fernanda é, na verdade, o polo oposto de Lúcia: ela representa o valor da renúncia e da integridade, enquanto a outra representa a cobiça e a desfaçatez – o fato de uma ser uma menina simples de subúrbio e a outra uma dama galante da alta sociedade mostra bem o conflito de classes que o melodrama espera superar apelando sempre para uma conciliação moral.¹³²

O filme nos poupa desse monólogo sinuoso. Ainda bem, diria o crítico mais prudente. No entanto, sem o monólogo patético, que é estruturante para a construção da cena, ela fica meio sonsa. É o que vemos na tela. Para usar um jargão cansado: como o pathos do confronto teatral entre Noêmia e Fernanda é sensivelmente reduzido no filme, a “curva dramática” dos personagens não é alcançada e a solução, por incrível que pareça, torna-se fraca, meio crua, de ocasião! Os elementos estão lá, até partes dos diálogos estão lá, mas falta alguma coisa. Falta o patético. O cinema brasileiro parece ainda estar pegando o jeito da coisa, ainda mostra certa dificuldade em realizar o drama na tela. Por hora, o negócio é fazer comédia. Hoje podemos acusar facilmente um produto audiovisual de ser “melodramático”, mas antes é preciso entender como esse efeito pode (e pôde, historicamente) ser criado com eficácia. A recusa do filme da Cinédia em lidar com os

¹³⁰ IGLEZIAS. *Opus Cit.* – p. 60/61.

¹³¹ *Idem.*

¹³² O enredo reserva um ‘prêmio de consolação’ para Fernanda: ela se torna uma mulher emancipada, ganha uma promoção onde trabalha e vai assumir uma sucursal em Recife. A peça quer ser moderna e tematizar questões contemporâneas, como a emancipação da mulher, no entanto, esse conteúdo social não encontra vez na forma do drama. As convenções dramatúrgicas do melodrama ainda não sabem lidar com essa ‘mulher emancipada’ de um modo que não seja submetendo-a ao desejo de um homem.

efeitos do melodrama ficam ainda mais patentes na sequência final. Na peça, o jogo de cena é claro: a família, já reconciliada, se esconde dentro da casa quando percebe que Paulo está chegando. Querem fazer uma surpresa. Ele entra, se vê só e, triste, senta ao piano e começa a tocar “onde estás, felicidade”. É o leitmotiv que reaparece no momento preciso, na hora do desenlace: a “comédia-canção” deve selar, enfim, a união entre a comédia e a canção. Paulo canta alguns versos, com a voz seca (é o que nos diz a rubrica)... De repente, na segunda estrofe, a voz de Noêmia, ainda fora de cena, começa a acompanhá-lo. Paulo se espanta com a voz misteriosa. É assim que Noêmia e Paulo se encontram: através da canção. O texto teatral termina exatamente nesse ponto: nem há qualquer indicação de encontro físico entre os dois. A canção é capaz de unir Paulo e Noêmia em outro plano da imaginação. É um final que não deixa de surpreender.

O filme toma outro caminho: a família se esconde, Paulo chega. Ele está abatido, senta numa poltrona e logo Noêmia aparece para consolá-lo. Beijam-se. E tudo certo. Nosso caro amigo pesquisador da realidade material do cinema brasileiro dos anos 30 pode contra argumentar de modo franco que foi uma solução de ocasião, para conter gastos (alugar um piano, por exemplo). É uma resposta justa, mas é evidente que a análise formal da obra não pode levar em conta tais “anedotas exteriores” (mesmo que seja a mais pura realidade, o que eu não duvido). Mas o caso é que não termina aí: na falta de um final mais convincente, marcante, o filme encontra uma solução ainda mais esdrúxula, embora coerente com a linha cômica mais pastelão. No meio da ceia de Ano Novo da família, quando os sinos estão tocando e os fogos estouram pelos céus da cidade, seu Felix (Mesquitinha), o marido banana, invade a casa de dona Clodô (numa aparição quase nonsense) portando um bilhete nas mãos. Ele diz que Lucia, sua mulher, fugiu deixando aquele bilhete: nele, ela avisa que foi para Europa com André, o cronista mundano! Quando dona Clodô o consola, ela pela primeira vez acerta seu nome: Felix; ao que ele retruca: agora que minha mulher se foi pode me chamar mesmo de Feliz! Eis a blague final. Que subam os letrados. Não tenho meios para saber se o espetáculo de 1933 no Teatro Carlos Gomes acabava desse modo – é provável que não. Acredito que este final foi arranjado para o filme, especialmente levando em consideração o tom adotado pela direção de Mesquitinha, condizente com o clima de ‘comédia leve’ que dispensa os efeitos mais sentimentais e patéticos do texto. Para o filme da Cinédia, a felicidade estava na comédia.

Quando dirigiu *Onde estás, felicidade?* em 1939 para a Cinédia, Mesquitinha já era experimentado no ofício tendo dirigido anteriormente duas fitas. A primeira delas foi para a Waldow Filmes, a companhia cinematográfica do empresário norte-americano Wallace Downey, e se chamava *João Ninguém* (1936). Nela, Mesquitinha também interpretava o papel título: um ingênuo compositor popular que tem seu samba roubado por um estranho que ainda por cima toma-lhe a amada depois que o samba faz sucesso no rádio.¹³³ Livremente inspirado numa canção homônima de Noel Rosa,¹³⁴ com argumento do também compositor (e parceiro de Noel) João de Barros (Braguinha), *João Ninguém* expressa bem a dimensão adquirida pela forma-canção no imaginário artístico e popular da metade dos anos 30, certamente impulsionada pelo exponencial crescimento do rádio. Como as cópias existentes se perderam, só nos é possível reconstituir com muita dificuldade (e alguma imaginação) aspectos do filme. Atualmente ele é lembrado, quando muito, pelos dotes “realistas” de seus ambientes e cenários naturais,¹³⁵ provavelmente fruto desse mesmo momento de primeira denteição do nacional-popular nas telas da cidade que nos deu também *Favella dos Meus Amores* (1935). Sobre esse aspecto, o mesmo Pinheiro de Lemos escreve em O Globo:

“Outro acerto de João Ninguém é o cenário da casa de pensão que tem uma louvável orientação *realista*. Os guarda-roupas standardizados, as cadeiras e as roupas de todas as pensões do Catete aparecem fielmente reproduzidos. Um passo à frente sobre os velhos films que inseriam sobre o fundo luxuoso do palacete Martinelli os seus desajeitados personagens.”

¹³⁶

O clima dramático em *João Ninguém*, segundo Pinheiro de Lemos, era dado por uma emulação do universo chapliniano, do homem “bom, tímido e ingênuo” constantemente “derrotado por este mundo”, com Mesquitinha encarnando um Carlitos

¹³³ A mesma época de lançamento do filme no Rio de Janeiro, Procópio Ferreira estava em cartaz com uma comédia de mesmo nome: *João Ninguém*. Ao que parece, não há qualquer relação entre os dois títulos. Trata-se, no caso de Procópio, de uma versão feita para sua companhia de um texto de Alfred Savoir chamado *Le Figurant de la Gaité*.

¹³⁴ A canção *João Ninguém* de Noel Rosa, gravada em 1935, tem sido equivocadamente vista como provocação à Wilson Batista (entre 1934 e 1936, os dois compositores trocaram provocações mútuas por meio de sambas lançados em público). Tal fato provavelmente se deve a inclusão da música no LP comemorativo lançado pelo selo Odeon e intitulado justamente *Polêmica*, que em 1956 registrou em disco algumas das canções envolvidas na tal querela. É mais provável que João Ninguém, segundo outra linha de interpretação, seja um chiste de Noel consigo mesmo (e com seu universo de compositor boêmio).

¹³⁵ FABRIS, Mariarosaria. *A Questão Realista no Cinema Brasileiro: aportes neo-realistas*. Revista Alceu, v.8, nº 15, jul/dez 2007 – p. 83.

¹³⁶ *O Globo*. 03/12/1936. Matutina, Geral, p. 5.

das casas de pensão do Catete. Mesmo elogiando o *scenario*, o crítico não deixa de notar que “o filme é teatro quase puro, na dicção dos artistas e na imobilidade do set” e arremata: “Mesquitinha pode ter algumas qualidades como diretor, mas infinitamente inferiores as que tem como artista.”¹³⁷ Isso não parecia, por sua vez, ser um problema para o público, nem para as companhias produtoras. Após aparições bem sucedidas como ator em filmes como *Noites Cariocas* (1935) e *Estudantes* (1935), Mesquitinha faz nome também como diretor, especialista nas tais “comédias teatrais” produzidas pelos estúdios cariocas nos anos 30. Em 1937, lá está ele novamente (agora já na *Sonofilms*) dirigindo sua segunda fita: *O Bobo do Rei*, adaptação para as telas da peça de Joracy Camargo.

A partir de 1937, aliás, a Sonofilms, nova produtora de Alberto Byington Jr recém estabelecida na cidade (houve antes a ‘São Paulo Sonofilm’), encontrará um filão particularmente promissor na adaptação de peças teatrais para as telas. É evidente que qualquer análise deste importante episódio nas relações entre teatro e cinema no país fica comprometida pela ausência de cópias disponíveis de tais películas, perdidas no incêndio que destruiu o acervo da companhia em 1940 (e que levaria a futura paralisação das atividades da produtora). Nesse caso, faz-se importante ao menos reconstituir minimamente um panorama destas atividades, especialmente daquelas que envolvam essa figura chave no processo: o dramaturgo Joracy Camargo. Começemos assim por *O Bobo do Rei*. Tal peça foi escrita especialmente para a companhia de Procópio Ferreira e fez sua estreia no Teatro Trianon em Abril de 1931, meses após a consolidação do novo governo federal. Nela, já há algo do teatro social e de gosto “reticencioso” (para usar uma expressão de Viriato Correa sobre o teatro de Joracy), que virá consagrar a parceria entre dramaturgo e ator no ano seguinte com *Deus lhe Pague*.

O bobo do título é Pinguim, um morador do morro da Favela que resolve se candidatar ao papel de pajem cômico de um grande usineiro, considerado o rei do açúcar, que viúvo e sem companhia padece constantemente de estados de grande melancolia. Pinguim se apresenta não como um palhaço tradicional, cheio de piadas e gracejos, mas como um ‘tolo filósofo’, que com suas máximas singulares desperta a simpatia do ‘soberano’. Como um agregado bom e fiel, na melhor tradição do Brasil profundo, Pinguim se mostrará hábil não apenas em afastar de seu soberano as falsas amizades e os gatunos de plantão, como ainda conseguirá casar sua jovem irmã, chamada graciosamente de Picolé, com o príncipe herdeiro: o filho do homem. Novamente temos aqui a figura do

¹³⁷ Opus Cit.

‘filósofo popular’ como aquela capaz de levar mais sabedoria as classes dominantes, de modo que elas possam acolher em seu ventre generoso (e agora redimido) as ululações das classes populares. Embora o texto de Joracy seja um esboço de peça social - com Pinguim destilando lições moralizadoras (nos limites do conflito de classe) aos cortesãos de alma mesquinha (leia-se os familiares e asseclas do rei do açúcar) - engendrado numa comédia estilo Trianon, não é difícil imaginar que o filme dispense em grande medida a dimensão palavrosa do texto se concentrando no riso de bulevar. Mesquitinha deve repetir em Pinguim, embora eu esteja aqui no terreno da especulação (mas baseada em análise de outras obras), algo da persona consagrada em João Ninguém: o bom, tímido e ingênuo de verve chapliniana, o que o distancia da ironia maneirista de Procópio Ferreira.

A associação entre Mesquitinha e Joracy Camargo, e talvez mais até a associação do ator com a moda das comédias teatrais no final dos anos 30, parece ser a responsável por um equívoco da historiografia do cinema brasileiro que é preciso esclarecer. Trata-se de *Bombonzinho* (1937), outra produção da Sonofilms do mesmo ano corrente de *O Bobo do Rei*. Pelo menos desde Alex Viany em sua referencial e fundadora *Introdução ao Cinema Brasileiro*, publicada em 1959, Mesquitinha vem sendo creditado como diretor do filme; basta uma visita ao banco de dados da Cinemateca Brasileira para confirmar tal engano. Na verdade, o diretor é o próprio Joracy Camargo, que estreava na função. Assim como Oduvaldo Vianna, o dramaturgo Joracy alçava-se à condição de diretor de filmes como modo de concretização de um projeto nacional de dramaturgia popular, algo que fica claro numa matéria publicada em *A Noite* semanas após o lançamento do filme nas salas de cinema: a manchete dá conta de que a Sonofilms, a “companhia nacional que mais está produzindo atualmente”, vai “elevar o seu capital”; assim “já estão em estudos novos argumentos e novos artistas”, e após o sucesso de *Bobo do Rei* e *Bombonzinho* “Joracy Camargo assumirá um papel de destaque na nova organização que será dada a Sonofilms como diretor de films e de produção.”¹³⁸ Segue uma entrevista com Joracy onde este afirma que a empresa passará a produzir pelo menos seis fitas por ano entre “superproduções e filmes de linha”; que o estúdio viceja a “possibilidade de realizar películas históricas” e pretende “aproveitar as melhores obras dos escritores brasileiros.” Após *Bombonzinho*, ele afirma já ter “em estudo a possibilidade de filmar *O Simpático Jeremias* de Gastão Tojeiro, além de muitas outras comédias de teatrólogos patrícios.”¹³⁹

¹³⁸ *A Noite*. 5/10/1937 – p. 5.

¹³⁹ *Idem*.

Eis o projeto: a expansão do padrão Trianon para as telas de cinema, visando evidentemente a popularização de um modelo de comédia à brasileira capaz de competir com o produto estrangeiro. É um projeto nacional, popular e... comercial. Afinal, como ele próprio escreveu alguns anos mais tarde: “aos autores que vivem de teatro no Brasil não é permitido escrever peças que dão prejuízos aos empresários. Daí a necessidade de equilibrar o nível dos seus trabalhos com o nível mental do público.”¹⁴⁰ Com essa declaração, Joracy contrapunha-se discretamente a proposta dos novos grupos amadores como *Os Comediantes* de “elevar” o nível (técnico e estético) do teatro brasileiro ao melhor da produção de certa vanguarda internacional. Parecia-lhe esta, provavelmente, uma sensibilidade demasiadamente burguesa. No cinema, ele enxergava outra possibilidade: uma educação sentimental das massas através da comédia de costumes, o único gênero de reconhecida tradição em nossa literatura dramática; aquele que ao longo das últimas décadas vinha conseguindo estabelecer um diálogo eficaz com o público, e sem a necessidade de apelar para ‘gracejos vulgares’. Esses eram de fato para ele os “melhores escritores brasileiros.”

E dentre estes certamente estava Viriato Correa, o autor da peça *Bombonzinho*. Consagrado com *Juriti* (1919), ápice da fase inicial de sua dramaturgia, conhecida como fase “sertaneja” (que começa em 1915 com uma peça chamada justamente *Sertaneja*) - onde se destaca a parceria do dramaturgo com a musicista Chiquinha Gonzaga - Viriato se tornaria sócio de Oduvaldo Vianna numa companhia de comédias que passa a ocupar o Teatro Trianon em 1921. Juntos eles lançariam, a partir do Trianon, uma campanha pela prosódia brasileira, capítulo importante da história de nosso teatro pela valorização do ‘teatro em prosa’ feito por atores e autores nacionais (na esteira da fundação da SBAT em 1917). Nos anos seguintes Viriato ajudaria a consolidar a comédia de bulevar (estilo “Trianon”) em títulos como *Nossa gente* (1924), *Zizu* (1924) e *Uma Noite de Baile* (1926). Em 1927 será eleito deputado federal pelo Maranhão alinhado a política do presidente Washington Luís, o que lhe valerá episódios de perseguição política, como prisões e expurgos de jornais, quando os ‘revolucionários’ de 30 tomarem o poder. Levada a cena pela companhia de Procópio Ferreira (que havia se lançado para a fama numa marcante interpretação do personagem “Zé Fogueteiro” na montagem de 1919 de *Juriti*) em 1931, no mesmo Teatro Trianon, *Bombonzinho* representou para Viriato um gesto de

¹⁴⁰ CAMARGO, Joracy. *A Realidade Teatral e os Comediantes* (1947). In: CAFEZEIRO, E. & GADELHA, Carmem. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro, Funarte/UFRJ, 1996 – p. 445.

sobrevivência e redenção, tanto do ponto de vista material quanto artístico; e de certa forma representou também um ponto culminante para a ‘geração Trianon’, uma espécie de texto síntese de suas qualidades (e limitações) no momento mesmo de seu ocaso - o teatro fecharia suas portas em 1933 e sua geração de artistas se espraiairia pelos anos seguintes, indo da consagração (de alguns) à obsolescência (no confronto com as novas gerações).

A escolha de Joracy Camargo, “diretor de produção” da Sonofilms, em se engajar numa versão fílmica de *Bombonzinho* é sintomática da apropriação do produto (e do projeto) Trianon pelo cinema. Joracy, que substituiria décadas mais tarde Viriato Correa na cadeira 32 da Academia Brasileira de Letras, sempre enxergou um projeto intelectual na obra do autor maranhense que poderia ser definido como um “nacionalismo pedagógico”, uma “literatura-patriótica acessível a um amplo público leitor”¹⁴¹; como expresso no seguinte trecho de seu discurso de posse na ABL, em homenagem ao seu antecessor: “não o interessava parecer culto quando sabia que a cultura autônoma, sem erudição, transparece na obra, resulta da assimilação crítica dos fenômenos da própria vida.”¹⁴² O teatro como pedagogia da nacionalidade, mas também como diversão popular, capaz de abarcar os fenômenos da vida cotidiana dos brasileiros. É deste ponto de vista que *Bombonzinho* se mostra uma boa pedida (comercial): comédia urbana, de situações dinâmicas e diálogos ágeis, com personagens resvalando num tom farsesco, mas sem cair na caricatura. Trata-se de um dos poucos textos do período que ainda hoje se prestam a montagem cênica com algum proveito - isso se for possível ‘relevar’ o ambiente “machocêntrico” da fábula. Nela, temos Agapito, um verdadeiro “pirata” que juntamente com Mingote (seu comparsa *malgré lui-même*) arma o plano perfeito para se livrar das esposas e passar uns dias num sítio em Petrópolis, onde ele espera encontrar uma “pequena” adorável de nome... “Bombonzinho”. O plano é o seguinte: simular uma viagem de negócios à São Paulo, de trem, enquanto na verdade partem para Petrópolis. Tudo vai bem com o plano até a dupla ser surpreendida em plena farra serrana pela notícia de que composição ferroviária onde supostamente eles teriam embarcado para a capital bandeirante sofreu um descarrilamento! Daí começam os quiproquós, com a dupla tendo que voltar para a casa (e para as respectivas senhoras) se fingindo de acidentados.

¹⁴¹ CAVALCANTE, Vanessa M. *O teatro de Viriato Côrrea: uma escrita da História para o povo brasileiro*. Dissertação de Mestrado, PPG em História e Política do CPDOC-FGV, Rio de Janeiro, 2012 – p. 12.

¹⁴² In: *Discursos Acadêmicos*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2009 – p. 50.

A julgar pelas poucas notas na imprensa carioca, a reação ao filme foi morna. O crítico teatral Mário Nunes, num artigo para o *Jornal do Brasil*, destacou o sóbrio padrão de produção do filme “sem o dispêndio de grandes e complicadas montagens”, servindo assim de exemplo aos que “desejam dar a indústria a base sólida e a possibilidade de existir.” Tal defesa do produto patricio vem com o alerta: “para que o cinema nacional caminhe não é preciso fazer filmes que emparelhem os norte-americanos, basta produzi-los do tipo *Bombonzinho*.” Sobre as qualidades artísticas do filme, ele elogia a “naturalidade dos figurinos” e o elenco de “azes de nosso teatro” tendo à frente Oscarito (como Agapito) e Conchita de Moraes. As ressalvas ficam com a direção que temendo excessos por parte dos atores “prende-lhes um pouco os movimentos e a fala; aqui ou ali um pouco mais de vivacidade seria de desejar, como é ainda um tanto convencional - ou teatral - em certas cenas a arrumação dos personagens.”¹⁴³ Mesmo assim Nunes enxerga em Joracy um nome promissor na condução de fitas cinematográficas, pois as qualidades do filme superavam seus defeitos. Fica claro também, neste artigo, o quanto a crítica impressa repetia certos padrões de apreciação, tanto nos elogios quanto nas ressalvas: elogia-se o esforço do produto nacional, apensar das dificuldades, certo padrão de qualidade alcançado nos cenários, figurinos e na interpretação dos atores (com destaques ocasionais para alguém do elenco; no caso, Mário Nunes destaca a nova diva radiofônica Dircinha Batista). As ressalvas geralmente ficam por conta da condução do enredo e principalmente da “arrumação das cenas”, que ainda se assemelha demasiadamente a “teatro filmado”. O cinema incorpora o produto médio do teatro cômico de seu tempo, mas não parece ainda capaz de fazê-lo à sua imagem e semelhança, ou seja, de dar-lhe uma performance dramática que seja “marcadamente cinematográfica” - cujo modelo, sabemos, mesmo com as negativas de Mário Nunes, é a fluidez narrativa do estilo clássico do cinema hollywoodiano.¹⁴⁴

Voltando à entrevista acima citada de Joracy Camargo ao jornal *A Noite*, percebemos que já estava no horizonte do diretor e dramaturgo a adaptação de outro “clássico” do gênero Trianon: *O Simpático Jeremias* de Gastão Tojeiro. Superando a marca de 100 apresentações em sua temporada de estreia no Teatro Trianon em 1918 (com a Cia. de Leopoldo Fróes), a peça de Tojeiro sobre o desajeitado filósofo Jeremias que se torna criado numa pensão familiar é um marco da revivescência da comédia de

¹⁴³ *Jornal do Brasil*. 24/07/1937 – p. 16.

¹⁴⁴ BORDWELL, David. *O Cinema Clássico Hollywoodiano: normas e princípios narrativos*. In: RAMOS, Fernão (org). *Teoria Contemporânea do Cinema* vol. II. São Paulo, Ed. Senac, 2005.

costumes no teatro brasileiro, ao qual se seguiria outro título importante: *Onde Canta o Sabiá* (1921), bem na linha nacionalista da ‘prosódia brasileira’ que estava na ordem do dia no começo dos anos 20. Retomar o texto de Tojeiro para o cinema quase vinte anos depois, além de uma prova da eficácia cômica da sua dramaturgia, significava levar para as telas do país esse mesmo ideal de uma “prosódia brasileira”, algo que as ‘chanchadas’ se encarregarão de fazer.¹⁴⁵ A adaptação viria a luz apenas em 1940, e pelas mãos do antigo técnico de som Moacyr Fenelon, em seu primeiro trabalho como diretor e roteirista. Após a crise dos estúdios Sonofilms, Fenelon fundará a Atlântida (em 1941) levando com ele essa ideia de fomentar uma dramaturgia nacional e popular, de prosódia (e alma) brasileira, no cinema.

Tais experiências estão permeadas nesse momento, é bom lembrar, pelas relações mantidas por muitos de nossos dramaturgos e literatos com o Partido Comunista ou de uma maneira mais geral com setores progressistas da esquerda nacional. Fenelon tinha suas “vagas simpatias socialistas”¹⁴⁶; Oduvaldo Vianna, embora não fosse membro, era muito ligado a quadros do PC (tanto que a essa época curti um exílio meio voluntário, meio forçado na Argentina, por conta do Estado Novo); e Joracy Camargo, com seu teatro social de tese, era de todos a figura mais identificada com o marxismo (que despontava então como uma nova moda nos meios intelectuais), pelo menos desde que seu mendigo filósofo em *Deus lhe Pague* citou pela primeira vez (até onde eu saiba) o nome do barbudo alemão em nossos palcos. Por isso, é preciso que falemos um instante sobre *Deus lhe Pague*, a mais emblemática das “tentativas de renovação”¹⁴⁷ - na expressão (problemática, claro) consagrada por Décio de Almeida Prado - do teatro nacional na década de 30, não apenas por ter se dado no ventre mesmo do circuito comercial, mas pelo seu êxito sem paralelo na história do teatro brasileiro.

O ano era 1932 e estávamos em plena crise federativa, num misto de grandes expectativas, trazidas pela Revolução de 30 e o fim da República Velha, e de grande desconfiança fruto do *crash* da bolsa nova-iorquina em 1929: estaria o grande ciclo da economia capitalista se encerrando? Que tipos de novidade traziam os ventos do leste, vindos dos planos quinquenais da Rússia rejuvenescida numa união de soviets

¹⁴⁵ Basta uma comparação entre a prosódia e a dicção de nossos atores cômicos, como Oscarito e Mesquitinha, em relação a sonoridade declamatória e ainda acentuadamente “aportuguesada” do *cast* em fitas mais dramáticas como *O Ébrio*. Voltarei ao assunto.

¹⁴⁶ HEFFNER, Hernani. *Moacyr Fenelon e os Filmes de Carnaval*. In: *Críticos* (site). Seção: Especiais. Data de postagem: 17/08/2010. Link: <http://criticos.com.br/?p=2030&cat=2>

¹⁴⁷ PRADO, Décio de. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1988 – p. 22.

socialistas? Nesse mesmo ano, a companhia de Procópio Ferreira vivia em nosso palcos um pico de popularidade e ganhos empresariais - contribuindo para isso, como vimos, os sucessos de *Bombonzinho* e *O Bobo do Rei* no ano anterior. Talvez fosse hora então de tentar algo, digamos, “mais sério”: eis o que demandava uma espécie de *zeitgeist* difuso. Tal peça ‘mais séria’ que apresentava problemas sociais e políticos através de uma escrita acessível se materializou em *Deus lhe Pague*. Talvez o mais importante para o sucesso da peça tenha sido mesmo as possibilidades oferecidas pela personagem do ‘mendigo-milionário’ com vocação para filósofo ao repertório de *ficelles* e maneirismos característicos do ator Procópio Ferreira, afinal, esse era um tempo em que se ia ao teatro para “ver o Procópio” (mais do que para “ver a peça tal”); mas não é desprezível que tal triunfo se deva igualmente a certa facilidade da obra “em despertar no público a sensação agradabilíssima de estar sendo parte de um jogo de espírito inteligentíssimo, sem exigir-lhe, de fato, qualquer esforço de compreensão”¹⁴⁸, como escreveu Décio de Almeida Prado em 1949, numa das muitas reapresentações da peça (que permaneceu no repertório de Procópio por décadas, percorrendo todas as regiões do país em suas temporadas pelo interior).

Em sua estrutura, o texto se divide em três atos.¹⁴⁹ No Ato I temos a apresentação da moldura, onde os dois mendigos - o profissional e o outro - se encontram nos degraus da escadaria de uma Igreja. Ali, o outro (mais novo) vai ouvir os conselhos do mais velho (o milionário) sobre como se dar bem na vida de mendigo. De uma certa maneira, o sistema capitalista transforma a todos em ‘seres mendicantes’, por que então não se tornar um profissional do ramo das esmolas? Quem sabe até um milionário! Eis a ironia. É possível que Joracy tenha se inspirado aqui nos temas da *Opera dos Mendigos* de John Gray, quiçá a partir da famosa recriação moderna de Gray na *Ópera dos Três Vinténs* de Brecht-Weil – cuja estreia nos palcos em Berlim se dá em 1928 e cujo filme (a versão dirigida por G. W. Pabst) é lançado em 1931. Mas a organização formal da obra de Joracy é, por assim dizer, mais tradicional: como em *Amor* de Oduvaldo, ele recorre à estrutura da peça de Moralidade - quando o milionário vai contar ao mais jovem sobre como se tornou um mendigo, o telão ao fundo (onde está pintada a Igreja) sobe e revela um tablado. Nele se dará a ação narrada (em flashback), a “peça dentro da peça”: ficamos sabendo assim que o mendigo era um operário inteligente, que teve uma ideia brilhante capaz de

¹⁴⁸ PRADO, D. de A. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo, Perspectiva, 2001 – p. 50.

¹⁴⁹ Versão utilizada: CAMARGO, Joracy. *Deus lhe Pague*. São Paulo, Martins, 1961.

revolucionar a produção da sua fábrica, só que seus “planos secretos” foram roubados por seu patrão que, muito vilão, durante uma visita a casa do empregado (na ausência deste) se aproveitou da ingenuidade da esposa deste para fugir com os tais planos. De desgosto, a esposa enlouquece. Décio de Almeida Prado odiava particularmente este quadro, que lhe parecia apressado, falso e convencional, mas penso que o humor ligeiro de algumas cenas (como nas piadas sobre o patrão capitalista) deste primeiro flashback tem mais viço atualmente que o teatro sentencioso dos atos seguintes.

O que encarna um tanto a construção dramática de *Deus lhe Pague* aos olhos de hoje é que ao invés de melhor usufruir o esquema criado pela própria peça, qual seja, as rememorações da vida (flashbacks) do ‘mendigo-milionário’ feitas no tablado e emolduradas pela cena-estrutural da escadaria da Igreja, com uma liberdade de tempo própria das rememorações, o que permitiria ao autor jogar com várias situações da vida pregressa do Mendigo em idas e vindas no tempo-espço dando assim mobilidade e ritmo às ações; Joracy optou por algo que em sua percepção (e na percepção de seu tempo) parecia mais digno de apreço intelectual: o teatro de tese do séc. XIX - com o Mendigo fazendo as vezes de *raisonneur* do autor - complementado por um “teatro de frases” que Joracy emprestou (arrisco) de João do Rio e que em *Deus lhe Pague* parece ter assumido seu paroxismo: lá estão uma infinidade de diatribes do mendigo-filósofo onde ele explica a origem da desigualdade, mostra as incoerências do sistema capitalista, ridiculariza os milionários e expõe em detalhes como a inteligência vai transformar o mundo num lugar mais justo. A questão é que numa obra estética as ideias não possuem a perenidade dos afetos (personagens) e da beleza da forma: aquilo que em 1932 representou um verdadeiro acontecimento dentro do tímido panorama estético e político do teatro nacional, com seu redemoinho de ideias novas, hoje soa palavroso e pretensioso, pra não dizer pueril, especialmente para uma estrutura de sentimento pós-II Guerra, que foi obrigada a repensar a questão do progresso da técnica e da inteligência.

À época, por sua vez, a construção dessa pequena “farsa” ou “moralidade” dentro da peça, sem dúvidas agradou em cheio ao público. No tablado do Ato II, a coisa segue assim: o Mendigo-Milionário mora agora com outra mulher, Nancy, muito mais jovem e que não é sua esposa (nem amante, na verdade). Toda a ação se passa na casa do Mendigo. Péricles, um pretendente mais novo às graças de Nancy aparece quando o Mendigo não está. Ele tem os dotes que a juventude lhe oferece e quer seduzir a moça. Os dois trocam insinuações amorosas, até o ponto em que ela aponta o defeito grave dele: “Em quatro

palavras, Péricles: você não tem dinheiro”. O contraste entre o tom amoroso e confiante das falas anterior, com essa observação crua de Nancy tem certo efeito cômico. Como não tem dinheiro, Péricles inventa um ardil para extrair do Mendigo (que é também um milionário, lembremos) 100 contos e ainda lhe roubar a esposa. Detalhe: nem Péricles, nem Nancy sabem o ofício do Milionário, ele sai de casa todos os dias sem dizer para onde vai. Pois bem, quando este volta pra casa aquela tarde encontra Péricles, que inventa ter uma dívida urgente e pede-lhe emprestado a quantia. O Milionário, é claro, empresta o dinheiro sabendo, pelo menos parcialmente, das intenções do jovem, e aceita a “farsa” justamente para botar Nancy à prova. No dia seguinte, Péricles se apresenta a Nancy com o dinheiro nos bolsos dizendo que agora os dois podem fugir. No Ato III, temos o desfecho: quando Péricles lhe propõe a fuga, Nancy aceita ir embora, mas por um sentimento inexplicável deseja falar com o companheiro antes. Não aceita ir sem ser nessas condições, o que “estraga”, em alguma medida, os planos de Péricles. Este resolve fugir sozinho com o dinheiro mas topa na saída com o Mendigo que, desvendando a jogada toda acaba também por revelar seu verdadeiro ofício para choque dos demais: um humilde pedinte na escadaria da Igreja Matriz. E sai. Fim da peça dentro da peça. Retornamos à cena-moldura. Essa é a história que o Mendigo conta ao outro pedinte, mais jovem. A peça termina com a chegada de Nancy, com os 100 contos nas mãos, procurando o lugar onde o marido trabalha. Os dois se encontram nas escadarias e se reconciliam, mas sem beijo amoroso (apenas um abraço fraternal).

Interessante notar aqui que embora Joracy não saia da intriga amorosa (por uma questão de carpintaria dramática mesmo), ele ao mesmo tempo nega esse esquema básico da comédia ao substituí-lo por um modelo menos “amoroso” (no sentido passional) e mais racional: a amizade (daí o abraço final sem o beijo). A vitória do “filósofo” pedinte sobre o jovem Péricles é uma vitória (dialética) da amizade e da fraternidade sobre o ideal do amor romântico; Nancy escolhe-o por uma sedução que é intelectual (e fraternal): eis o que salvará o mundo, a emancipação pela inteligência, pela palavra, pela incontornável beleza de um silogismo. Não admira, assim, que nesse elogio da palavra, da dialética retórica, a peça se faça tão palavrosa (embora sem ser hermética, pelo contrário). Nas palavras de Joracy: o público nacional já estava maduro o suficiente para “suportar diálogos longos”.¹⁵⁰ E se por isso mesmo *Deus lhe Pague* soa datada esteticamente, sem grande repercussão virtual nos palcos atuais, mas como documento de nossa história

¹⁵⁰ *A Noite*. 29/12/1936.

intelectual ela se mostra uma pequena joia, mesmo com todos os seus lugares-comuns (ou por causa deles). Em 1932, o ideal da comunhão internacional dos despossuídos (dos proletários) é alimentado pelo deslanche econômico da URSS na contramão da grave recessão enfrentada pelas principais nações capitalistas desenvolvidas; o sopro promissor de amizade e fraternidade entre os povos vinha, nesse momento, de Moscou. É o que leva Procópio Ferreira no prefácio à edição impressa de *Deus lhe Pague* a se referir ao autor como “*camarada* Joracy Camargo”, expressão que deve ser compreendida num contexto bastante específico: em 1935 o camarada Joracy embarcara de fato para a União Soviética, convidado a participar do III Festival de Teatro de Moscou. Tal visita resultou num curioso relato de viagem que misturado a uma espécie de breviário sobre a história russa recente acabou virando livro com o título *Teatro Soviético*, publicado apenas em 1945. Joracy tornara-se de direito o nosso “camarada”, entusiasta e ‘especialista informal’ da cultura (e civilização) soviética no Brasil.

Voltando de Moscou, Joracy sela uma nova parceria com Procópio na peça *Anastácio*, que tem sua estreia em São Paulo no dia 11 de Dezembro de 1936, no Teatro Boa Vista. Trata-se da história de Fernando, o herdeiro de uma fortuna milionária que acaba perdendo tudo e termina por pedir esmolas à porta de uma igreja. A referência ao enredo de *Deus lhe Pague* é evidente, o que faz parte do modo de produção das grandes estrelas que sempre buscavam repetir seus papéis de sucesso nos palcos. Repetir, mas se possível com nuances. Logo que a montagem estreou Joracy escreveu um artigo na imprensa carioca: “tenho procurado em minhas peças fazer as mais variadas experiências (...) um dia prometi ao nosso maior ator que havia de escrever uma tragédia na qual ele pudesse vencer quinze anos de tradição como cômico irresistível.”¹⁵¹ Na opinião do autor, continuam os experimentos visando a renovação do teatro nacional, no entanto, falar em tragédia nos palcos cariocas em meados dos anos 30 era ainda sinônimo de má bilheteria, por isso numa entrevista para *A Gazeta* também à época da montagem paulistana, Procópio quando inquirido se “*Anastácio* é drama” se apressa em remendar: “mas também é comédia; sempre houve em torno dos menos protegidos da sorte episódios cômicos. Tal acontece também com nosso herói”¹⁵² ao que Procópio passa a enumerar os trechos de *Anastácio* em que a comédia acontece. É sintomática essa resistência do ator-produtor ao drama: apenas para termos uma ideia, segundo um levantamento realizado

¹⁵¹ *Idem*.

¹⁵² *A Gazeta*. 12/12/1936. In: CAMARGO, Joracy. *Anastácio*. São Paulo, Edições Cultura Brasileira, 1937.

ainda na década de 70, das 174 peças nacionais estreadas no Rio de Janeiro no triênio 1930-1932, apenas duas intitulavam-se *dramas*, sendo 69 revistas e 103 comédias.¹⁵³ *Anastácio* é assim uma experiência permeada por essa ambiguidade entre tragédia e comédia sendo, ao fim e ao cabo, um drama exemplar sobre como um “homem bom” acaba destruído pelas engrenagens sociais que o cercam; sobre como ideias e princípios humanitários se chocam com a realidade empírica e o espírito prático (e brutal) do mundo.

Tal aspecto, inclusive, é saudado por parte da crítica impressa. Raimundo Magalhães Jr. escreve com todas as letras: “Joracy Camargo está evoluindo para o drama. Sua peça é um ensaio interessantíssimo. Jogando com o trágico, produz efeitos de comédia”, e arremata mais adiante: “no desenho geral dos personagens, a peça se assemelha às grandes criações de Eugene O’Neill (...) a cena do perdão dos sentenciados, bem como a cena final, constituem qualquer coisa de novo, de diferente, de arrojado em nosso teatro, tanto tempo jungido aos moldes estreitos das comédias alegres dos autores parisienses.”¹⁵⁴ Embora a comparação com O’Neill possa nos soar um tanto exagerada, ela mostra que a obra do dramaturgo americano, laureada com o prêmio Nobel naquele mesmo ano de 1936, era em parte conhecida e discutida nos meios teatrais brasileiros, quicá especialmente sua releitura contemporânea do repertório trágico clássico que ganharia uma encarnação fulgurante em *Mourning Becomes Electra* (1931). Dentro do acanhado panorama do teatro comercial brasileiro, *Anastácio* representa pois um experimento novo destilado a partir do universo trágico, onde o doméstico e o público se chocam na própria organização dos atos.

O Ato I se passa todo na “mansão” de Fernando: tornado herdeiro de um banco, mas sem “vocação” para a coisa, ele aprova medidas que beneficiam os correntistas e fazem por um instante sua instituição prosperar, mas tais medidas populares enfurecem outros banqueiros que o acabam envolvendo em negócios suspeitos que acarretarão sua falência, além de uma acusação judicial por fraude. Joracy contrapõe claramente aqui uma jovem burguesia progressista, personificada em Fernando, à certa aristocracia financeira internacional representada pela associação dos banqueiros - são os mesmos responsáveis pelo *crash* da Bolsa em 1929 que vão sabotar Fernando, um empresário comprometido com o “bem do Estado brasileiro”, segundo uma de suas falas. Conforme

¹⁵³ Ver: OGAWA, F. M. *O Teatro Brasileiro dos Anos 30: um estudo sociológico*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FFLCH-USP, 1972.

¹⁵⁴ *Diário da Noite*. 22/12/1936.

o Ato se desenrola, as desgraças vão se acumulando para o herói: falido e ameaçado de prisão, vê-se obrigado a liquidar sua casa e seus bens, além de ser abandonado pela esposa (que o troca por um amante) e pelo cunhado, a quem sustentava. Apenas sua irmã, Paula, permanece-lhe fiel. A necessidade de explicar a natureza dos acontecimentos e apresentar todo o escopo da tragédia doméstica torna o ato um tanto pesado e excessivamente conversacional – pelo menos para os padrões atuais, já que, no horizonte autoral de Joracy em 1936 a capacidade de suportar diálogos longos seria uma prova da maturidade artística do público.

As novidades na dramaturgia da peça, destacadas por Raimundo Magalhães, estão no Ato II. Divido em dois quadros, temos no primeiro deles um apartamento simples onde Fernando agora vive atulhado de livros. Ele tenta se redescobrir como indivíduo, sempre acreditando na bondade das pessoas, nos desígnios da fé e nos imperativos da Justiça. No entanto, sua vida insiste em desmoronar: sua esposa (que estava vivendo com o amante) reaparece para lhe pedir perdão. Ele a perdoa, mas no mesmo momento recebe a notícia de que deve se entregar à polícia: não apenas sua fortuna foi toda perdida, como o Estado (a quem ele serviu com lealdade nacionalista numa ocasião, fazendo frente a um *trust* estrangeiro) agora quer encarcerá-lo. O segundo quadro do Ato II se passa, então, numa prisão. Ali temos Fernando como um prisioneiro modelar, adorado pelos guardas e pelos outros presos (a quem dá aulas). É dia de visitação: primeiro ele recebe sua ex-mulher (que parte para São Paulo, com um novo amante); depois a irmã (que rejeitada pelo marido, vive “às custas” do pai de uma de suas alunas de piano - dando a entender que se tornou uma ‘manteúda’ de moral duvidosa) e por fim Custódio, seu advogado, que traz consigo a relação de nomes a serem libertados pelo indulto de Natal: numa cena patética, mas de vivo sabor teatral, o guarda da prisão lê os números dos prisioneiros a serem libertados, cada nome é comentado por Fernando, mas ao chegar à sua vez o guarda passa direto por seu número. Ele não foi incluído no benefício: sua tragédia continua.

O esquema proposto por Joracy é simples: os fatos (as ações) sempre afrontam e desmentem a fala de Fernando. Quanto mais ele acredita na bondade, na Justiça e na misericórdia divina, mais ele é tomado pela tragédia; quanto mais ele perdoa e se resigna ao destino, mas este insiste em açoitá-lo com violência. Talvez por isso se no Ato I a palavra, a conversação e a explanação livresca ainda deem o tom, no Ato II cresce a contradição entre o que é dito pela personagem e as situações que se sucedem na trama. As ações parecem cada vez mais confrontar as palavras. Ao mesmo tempo, a ambientação

da cena numa prisão, com guardas, visitantes, grades e vários figurantes como presidiários também se contrapõe diretamente ao espaço doméstico do Ato I: estamos aqui num espaço público, institucional, repressivo, que funciona como contraponto ao espaço da vida familiar, absolutamente predominante nas comédias de bulevar. Se em *Deus lhe Pague* Joracy escapava da comédia de enlace amoroso ao prenunciar uma comunhão internacional dos povos (de inspiração socialista), em *Anastácio* é a família (núcleo base da ordem social burguesa) que se dissolve pelos imperativos do Mercado Financeiro, do Estado coercitivo e da Justiça corporativa.

É tamanho o processo de proletarização de Fernando que no Ato III, após ser libertado da prisão, ele acabará pianista num botequim barato (do qual será, aliás, despedido), adotando para si outro nome: *Anastácio*, pois até de sua identidade ele se sente despossuído. Esse duplo Fernando/Anastácio materializa uma ambiguidade fundamental no interior da personagem. Vejamos um pequeno solilóquio do último ato:

“Meu pai acumulou uma grande fortuna e, ao invés de mandar ensinar-me a conserva-la, pagou para que eu aprendesse a ter pelo dinheiro o maior desprezo. Ele, que talvez tivesse sido cruel para que o dinheiro não lhe fugisse das mãos, deixou que me educassem no mais puro devotamento ao bem ao próximo. Aprendi a amar ao próximo como a mim mesmo. Durante anos ensinaram-me a seguir os exemplos de Jesus, que vivia na mais extrema pobreza; ensinaram-me que o ágio é uma forma de roubo e entregaram-me um banco para explorar! Quando meu pai, ao fim da vida, talvez arrependido de haver acumulado tanto dinheiro, disse que temia minha infelicidade, disseram-lhe que eu iria viver num mundo cristão, entre homens educados como eu, no temor a Deus, que manda amar o próximo. Foi a Deus que meu pai entregou o meu destino. E aprendi que Deus sabe o que faz. Um velho professor ensinou-me a ter confiança na Lei e na Justiça! Fui bom, leal e sincero para com a minha mulher, e ela, uma noite, fugiu. Meu pai sabia que tudo isso podia acontecer. Quantas vezes, já na miséria, compreendi os receios do meu pai. Ele conseguira a sua felicidade, que era a nossa felicidade, conhecendo as maldades do mundo. Ele fora um produto da sua própria necessidade, mas não poderia prevenir-me contra os homens, fazendo de mim um canalha. O seu dinheiro serviu apenas para que eu aprendesse a ser bom, quando eu teria que viver entre bons e maus.¹⁵⁵

O filho de banqueiro que só aprendeu a ser bom (num mundo mau - leia-se a sociedade capitalista) não teve condições de garantir sua própria fortuna (por não ser um canalha). O discurso da personagem mostra que Anastácio é perfeitamente ciente de suas condições. Ele está, podemos dizer, no limite da descrença: de Deus e da misericórdia cristã; da Justiça e suas instituições (portanto, do Estado de direito) e também dos homens e seu caráter (os amigos banqueiros, a esposa, o cunhado...) Isso coloca um problema,

¹⁵⁵ CAMARGO, Joracy. *Anastácio* – p. 174 e 175.

não só para a personagem, mas para a peça: até onde Anastácio pode ir em sua descrença? Aflorando a subjetividade de Anastácio, dando-lhe mais profundidade interior como personagem, Joracy potencializou também suas ambiguidades: quanto mais Anastácio proclama em discurso sua descrença, mais ele também reafirma a sua fé. Essa ambiguidade da consciência, que Raimundo Magalhães associou não por acaso a obra de Eugene O'Neill, aproxima Anastácio das personagens do teatro moderno, das personagens em crise, marcadas pela divisão interior, em conflito com o mundo e consigo próprias - e não há dúvidas que o sensível autor Joracy Camargo ouvia aqui os fortes ecos da dramaturgia internacional de seu tempo. Mas por vezes essa ambiguidade é ela mesma dúvida, pois revela não apenas um personagem ambíguo, mas uma ambiguidade na fatura formal da peça.

Ao construir a tragédia de Fernando / Anastácio, Joracy se viu cada vez mais compelido a dissociar a palavra da ação, a apontar uma fissura entre aquilo que o personagem diz e aquilo que de fato acontece. Uma aposta mais radical nesse caminho poderia colocar a forma dramática padrão em cheque, como acontecia no teatro internacional em obras onde conteúdos sociais e/ou psíquicos pressionavam de tal monta a forma dialógica da comédia séria (ou do dito 'drama burguês') que ela acabava por expor em cena suas ranhuras, seus próprios limites estruturais, cindindo o universo diegético e a realidade da representação em múltiplos aspectos.¹⁵⁶ É evidente que esse não é o caminho trilhado pela peça. O teatro de tese de Joracy tinha outra visão do papel pedagógico da arte e da posição ocupada pelo público teatral brasileiro, do que eles gostariam de ver (e poderiam compreender). Associe-se a isso as condições de produção da companhia de Procópio Ferreira, um primeiro ator consagrado no gênero Trianon das comédias de boulevard e entenderemos que *Anastácio* nasce como obra premida entre a vontade de renovação e a necessidade da tradição. Essa é sua tensão estruturante. É preciso flertar com a tragédia, mas sem perder o entrecho cômico que o público tanto aprecia; é preciso fazer crítica social, mas dentro de certos limites morais aceitáveis. Anastácio está no afã, por vezes, de dizer que Deus não existe, que a propriedade é um roubo, que a justiça burguesa só funciona para os mais fortes e que o amor é a maior ilusão espalhada pela vida, mas considerando o perfil médio do público das apresentações: famílias católicas compostas muitas vezes por funcionários públicos e profissionais liberais, é preciso conter os ânimos. Ou melhor, pode-se dizer algumas

¹⁵⁶ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

“verdades” ao público, contanto que a forma (mesmo arejada) continue reconhecível: e uma peça escrita para Procópio é feita, antes de tudo, para o brilho de seu protagonista, para exercício de seus maneirismos (nesse caso, não interessa muito se ela é coerente em termos dramáticos). É nesse sentido que a peça, especialmente nas falas de Fernando-Anastácio se mostra um tanto ambígua: o personagem tem certa ambiguidade, pois a proposta estética também tem.

Por exemplo, o leitor contemporâneo fica em dúvidas se o cristianismo de base do personagem, a sua fé inabalável, deve ser lida em chave irônica (à Voltaire) já que ela não só é contestada pelas ações, ridicularizada pelos outros personagens (os bêbados do botequim), mas também posta em dúvidas pelo próprio Anastácio. Em outra leitura, no entanto, é possível pensar que Joracy tenha recorrido a uma solução bem caseira. Em seu livro *Teatro Soviético*, ele expõe o impacto que teve em Moscou ao assistir a uma montagem de “A Tragédia Otimista” (1933) de Vichnevsk. Nesta peça, uma oficial bolchevique (a heroína da fábula) acaba sucumbindo e morrendo durante a guerra civil que se segue a Revolução de Outubro, mas não sem antes instilar nos demais camaradas (um grupo de marinheiros) um forte sentido de devoção aos ideais da Revolução. Moral da história: se o indivíduo fenece, o sistema sobrevive. Anastácio também vive sua tragédia otimista – um otimismo perene (como um Cândido) que chega mesmo a irritar os outros a sua volta; mas na falta de um horizonte revolucionário objetivo ao qual confiar seu sacrifício pessoal, Joracy dá a Anastácio uma face de piedade cristã: ele tem fé que a injustiça e a estupidez não serão as últimas palavras, uma fé um tanto difusa no triunfo da verdade e da justiça. Daí sua ambiguidade: ele pode descrever a falência das virtudes cristãs no mundo, mas ainda assim ter fé. Numa conformação bem brasileira, o socialismo ganha um substrato iminentemente católico – lembrando que Anastácio toma seu nome de Santo Anastácio, quando da celebração de seu dia. É a maneira que Joracy encontrou de “traduzir” os auspícios revolucionários internacionais para um padrão condizente com seu público, e ainda por cima sem mexer muito na dramaturgia do produto médio da produção teatral nacional, agradando o gênio de Procópio ao oferecer-lhe um herói piedoso, patético, mas com graça (que aqui pode ser lida em duas chaves).

Tal conformação ao gosto médio do público é visível no Ato III, quando por conta do botequim onde Anastácio passa agora seus dias, a peça pode finalmente se aproximar mais da comédia. O ambiente do bar surge como um espaço de negociação, um meio termo (bem brasileiro) entre o público e o privado. É no bar que a tragédia de Anastácio

vai se confirmar em toda a sua crueldade: demitido da função de pianista (é substituído por um aparelho de rádio) ele se torna um mendigo, por vezes até mesmo um bêbado; ao mesmo tempo, os últimos vínculos que o ligavam a sua vida pregressa (a Fernando) desaparecem: sua irmã Paula morre de enfermidade (e de desgosto) e seu único amigo (que herdara do pai), o advogado Custódio, também acaba morrendo. Totalmente despossuído, um lumpem sem casa, sem dinheiro e sem nome, ele adormece numa igreja, é confundido com um ladrão e novamente preso pela polícia. Todas as instâncias da sociedade o abandonaram: os amigos, a família, o Estado e até mesmo a Igreja (que agora o acusa de roubo e de vadiagem). No entanto, esse desfecho “trágico” se dá na peça num clima ameno de comédia, com os bêbados do botequim enfileirando chiste atrás de chiste. Tal desfecho é muito sintomático da posição da peça dentro do panorama do teatro brasileiro da época (e do receio de Procópio em associar seu nome a um *drama*). A tragédia de Anastácio acaba envelopada dentro do formato cômico predominante em nossos palcos, com direito a toques patéticos - como na cena final quando Anastácio, mesmo sendo preso, não deixa de professar: “posso até ter perdido o juízo, mas não perdi a fé”¹⁵⁷ - porém sem perder a graça. Ao fim, pode-se dar ao público algo da purgação trágica como instrumento de reeducação sentimental de nossas elites, mas sem esquecer que o teatro deve ser, acima de tudo, um divertimento agradável.

É bastante plausível que a adaptação cinematográfica da peça feita em 1939 pela Sonofilms, com direção geral de João de Barros (o Braguinha) amparado pela “direção técnica” de Moacyr Fenelon, que cada vez mais passava a ocupar funções importantes (e criativas) na companhia - o próximo passo, como se sabe, será assumir integralmente a adaptação e a direção de um filme com *O Simpático Jeremias* (1940) - seguindo o tom das outras “comédias teatrais” do período, tenha amenizado ainda mais as teses sociais da peça, assim como seu apelo trágico, construindo algo como um drama sentimental amplamente amparado pelos entrecchos cômicos. Tal opção acabou por diluir nas telas a força - e a relativa novidade - que a obra havia representado para o teatro brasileiro algumas temporadas atrás, pelo menos essa é a avaliação geral de Raimundo Magalhães Jr. (o mesmo que escrevera três anos antes sobre a peça) numa crítica ao filme para *A Noite* dias após o lançamento do título nas salas de cinema.¹⁵⁸ Nesta crítica, Raimundo defende que o ponto forte de *Anastácio* estava em sua dimensão de “teatro simbólico”,

¹⁵⁷ CAMARGO, Joracy. *Anastácio*. – p. 179.

¹⁵⁸ Lembrando que *Anastácio* é um filme dado como perdido, como os demais do estúdio Sonofilms.

em sua condição de “fábula” ou “alegoria”. Esse afastamento do “caráter realista”, que era o engenho do texto teatral, acaba prejudicando a adaptação cinematográfica pois “falta-lhe, sobretudo, a realidade do tipo central”. Essa falta de realidade se deveria, segundo o autor, a exigências características do meio: “o cinema descarta mais fortemente o que é inverossímil, o que é arbitrário, o que é construído do que o teatro. Essa, decerto, é a razão principal da ausência de qualidades para um êxito decisivo nesse film.” Ainda há espaço na crítica para uma ressalva em relação a escolha de Darcy Cazarré para interpretar o protagonista: mesmo sendo “excelente ator cômico”, inimitável em certas criações do gênero, ele não teria alcançado a carga dramática necessária, ficando de certo modo à sombra da criação de Procópio. Raimundo assim arremata seu texto: “o cinema apenas vulgarizou, numa edição inferior, uma boa obra do nosso teatro.”¹⁵⁹

De fato, a julgar por uma rápida pesquisa nos jornais quando do seu lançamento, o filme *Anastácio* (1939) teve uma repercussão discreta, mesmo se comparado apenas as demais produções do estúdio Sonofilms - *Pega Ladrão* (1940), por exemplo, a comédia policial dirigida por Ruy Costa e estrelada por Mesquitinha teve uma acolhida de público (e mesmo de crítica) bem melhor que a fita de João de Barro (e também bem melhor que a outra fita teatral da companhia, *O Simpático Jeremias*).¹⁶⁰ Isso pra não falar na famosa “trilogia das frutas”: *Banana da Terra* (1939), *Laranja da China* (1940) e o rebento tardio *Abacaxi Azul* (1944), comédias musicais de certo apelo popular e considerável retorno de bilheteria. As adaptações teatrais para o cinema, quando prescindiam do *filmmusical* como recheio (lembramos o caso de *Samba da Vida*, que misturava comédia de enredo com comédia musical), pareciam sofrer de certa crueza, de certa falta de ritmo, de potência espetacular. Seria preciso aos homens de cinema do país, aos diretores e roteiristas, maior habilidade em recriar roteiros dramáticos nas telas, por isso no começo da década seguinte a fórmula da “comédia teatral” já dava sinais de cansaço. Na verdade, o ano de 1940 havia se mostrado particularmente ruim para o cinema brasileiro, trazendo consigo uma desconfiança generalizada em relação ao nosso sistema de produção e distribuição que se agravaria ainda mais nas temporadas de 41 e 42 com a escassez de negativo e insumos laboratoriais em função das restrições de importação trazidas pelo acirramento da Guerra. Após alguns anos de produção continuada, os resultados pareciam pouco convincentes, tanto do ponto de vista artístico, quanto do ponto de vista econômico.

¹⁵⁹ *A Noite*. 10/11/1939 – p. 5.

¹⁶⁰ Ver: FREIRE, Rafael de Luna. *Carnaval, Mistério e Gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. Tese de Doutorado, PPG em Comunicação da UFF, 2011 – p. 184-85.

Como se não bastasse, em 21 de Novembro 1940 um incêndio no antigo armazém de café que servia de estúdio a produtora Sonofilms acaba por destruir equipamentos, rolos de filmes e boa parte do próprio edifício-estúdio selando o destino da empresa e do projeto dramaturgico-cinematográfico vicejado por Joracy Camargo em 1937. Na alvorada da nova década, já havia inclusive quem lamentasse nostalgicamente na imprensa os “bons tempos” de *Bonequinha de Seda*.

Não podemos desconsiderar para o agravamento desse cenário que a nova safra de filmes vindos de Hollywood na temporada de 1939, com orçamentos inflacionados e superproduções em “Technicolor”, faziam as experiências do cinema brasileiro (com raras exceções) parecerem coisa de amadores - esforçados, é certo, mas ainda assim amadores. Essa foi a temporada de ricos musicais como *O Mágico de Oz* (1939), de caprichados faroestes como *No Tempo das Diligências* (1939) e, obviamente, do monumental *...E o Vento Levou* (1939). Nesse cenário de incertezas e competição desleal, a Cinédia tentava manter-se viva (e com alguma dignidade). A grande aposta do estúdio para aquela ano era *Pureza* (1940), adaptação de uma obra de José Lins do Rego, o que conferia ao filme um verniz de qualidade literária e de modernidade já que se tratava de um dos principais nomes do romance regionalista da geração de 30. A direção ficou a cargo do português Chianca de Garcia, conhecido nome do teatro cômico lisboeta nos anos 20 que depois seria um dos fundadores da *Tobis*, principal empresa produtora do cinema lusitano a partir de 1932. Chianca chegou ao Rio creditado pelo amplo sucesso de *Aldeia da Roupa Branca* (1938), trazendo consigo um conjunto de técnicos de sua confiança que incluíam o cinegrafista Aquilino Mendes e o assistente Fernando de Barros.¹⁶¹

Decerto a fotografia de *Pureza* ainda hoje, como foi a época,¹⁶² é motivo de admiração (mesmo o estado das cópias disponíveis atrapalhando bastante o fruição). Aquilino traz consigo a luminosidade radiante que consagrara nas tomadas exteriores de *Aldeia da Roupa Branca*, com um toque mais ocre que acolhe as temperaturas e tons mais quentes da paisagem tropical. Por outro lado, o interior da casa de Cavalcanti (Procópio Ferreira), o funcionário da estação, está sempre tomado por sombras, desde a sequência inicial com o telégrafo funcionando sozinho em meio ao vendaval - anunciando os

¹⁶¹ Este último se tornaria depois um importante diretor na Vera Cruz. Um dos seus filmes mais conhecidos para o estúdio, *Apassionata* (1952), teria argumento de Chianca.

¹⁶² Um artigo do Jornal do Brasil em Outubro de 1940 destaca: “Aquilino Mendes, o grande artista que fez a fotografia de *Pureza*.” *Jornal do Brasil*. 11/10/1940 – p. 11.

conflitos emocionais daquela família em crise. Esta contraposição entre o drama dos personagens e a paisagem também marca a direção de Chianca, o filme é eficaz quando nos apresenta os cenários bucólicos da imaginação sensualista de José Lins do Rego - a pequena estação de trem (nos confins da linha férrea do interior de Pernambuco), a velha casa do coronel, o botequim do vilarejo, os passeios de barco no rio, os banhos de cachoeira, a roça de Chico Bem-Bem... E também na apresentação dos personagens ele é simples e feliz: Cavalcanti jogando baralho no botequim (tendo abandonado seu posto na estação); sua esposa Francisquinha (Sarah Nobre) acordando de camisola no meio da noite para ir buscar o marido no bar; o moleque Joca (Jaime Silva) contado as moedas do Cego (Sadi Cabral) tocador de violino e ficando malandramente com uma delas pra comprar doce; Margarida (Nilza Magrassi) chegando de uma farra (em plena madrugada) no carro conversível do Coronel; o doutor Jorge (Sérgio Serrano) que desce na estação doente numa maca, para o comentário (deliciosamente) mundano de Margarida: “um ano esperando um homem e me chega um moribundo”. Chianca sabe, como mostrara em *Aldeia*, pintar com particular poesia os tipos em seus ambientes, mas conforme ele tem que desenvolver de modo fílmico o enredo de José Lins as coisas vão se complicando.

Narrado em primeira pessoa por Lourenço, um jovem que chega ao vilarejo interiorano de Pureza para se afastar da cidade e curar uma crise nervosa, “Pureza” (1937) é um romance cuja dimensão introspectiva de seu narrador dá o tom da narrativa: é a história de um jovem atormentado pela presença da morte (sua mãe e irmã morreram de tuberculose, inicialmente também ele pensa estar com a doença) que se apaixona por Margarida, a filha do chefe da estação. É a descoberta do amor púbere como pulsão de vida. O filme altera radicalmente esta perspectiva, a começar pela exclusão do próprio narrador, afastando-se assim do viés mais psicológico do romance. O argumento da fita se contenta em selecionar apenas alguns personagens e subtramas do livro, criando outras quando necessário. Restam assim na película três grandes segmentos narrativos: 1. O vício de Cavalcanti no jogo (e o modo como isso impacta sua família); 2. O triângulo amoroso entre as irmãs, filhas de Cavalcanti, Margarida e Maria Paula (Sonia Oiticica), a loira e a morena, e o forasteiro doutor Jorge (cujo passado é um tanto nebuloso; descobriremos depois que ele é um refugiado político) - ao qual se soma o conflito sobre o casamento arranjado entre Sonia (que não quer se casar) e Chico Bem-Bem (Roberto Acácio); 3. O caso do menino Joca que, foragido de um de engenho ao qual seu pai o vendera por conta de uma dívida, acaba perseguido pelos capatazes da fazenda e morre

afogado no rio ao tentar fugir. Assim, os pontos fortes do filme estão justamente nos retratos destes tipos em seus espaços e cenários naturais, e a fraqueza está no modo de organizar o drama que tece a trama destes personagens. As imagens de Chianca perfazem um cinema de tipos e ambientes, com as tintas fortes do costumbrismo ibérico, mas quando se trata de cuidar das intenções e emoções dos personagens, o tino não é o mesmo. Ele não parece, por exemplo, um diretor muito empenhado no trabalho com atores. É notável, neste quesito, que a primeira cartela dos créditos iniciais anuncie os nomes de Procópio e Conchita de Moraes como estrelas soberanas da fita, quando na verdade seus personagens não são tão centrais assim - o de Conchita (que para fazer Felismina, no melhor estilo *mammy* - o arquétipo literário estadunidense da empregada negra que cuida de uma família branca - pinta o rosto e as mãos com maquiagem escurecedora, na linha “black face”, algo um tanto constrangedor para a sensibilidade dos tempos atuais) chega mesmo a ser secundário. Procópio é apresentado como estrela maior, mas seu papel - Cavalcanti, o chefe da estação - não tem particular destaque sobre outros. Pelo contrário, tem-se a sensação em muitos momentos de que o filme esqueceu-se dele. É evidente que há uma herança aqui do modo teatral de apresentar as estrelas da companhia, de construir a publicidade da obra em torno destas figuras, mas há também um fator intrínseco, um desequilíbrio que é visível na organização interna da obra: afinal, qual história estamos contando? O próprio filme parece, por vezes, em dúvida. Uma vez abandonada a intriga principal do romance, o argumento de *Pureza* titubeia entre muitas subtramas frouxas. Qual pista seguir: o vício de Cavalcanti? A rebeldia impudica de Margarida (que foge num trem pra cidade)? O passado desconhecido do doutor Jorge? A dor de Maria Paula ao ver-se confinada num destino (ser esposa de um bugre) que ela não quer? A resignação matuta de Francisquinha, a mãe, que só enxerga sofrimento nos desejos assoberbados das filhas jovens? A representação das injustiças sociais do Brasil sertanejo, tematizadas aqui com a história da perseguição coronelesca ao menino Joca? São muitas as fímbrias da tessitura romanesca de José Lins, só que Chianca não prima em ser um construtor paciente de tramas e dramas (com o perdão do jogo infantil de palavras), mas sim um pintor vivaz de tipos e costumes, assim como um encenador de números e espetáculos, como vai provar depois com seu sucesso como diretor artístico do Cassino de Urca e como dono de sua própria cia de bailados e revistas. Por isso, costurando o drama em *Pureza* estão uma série de entrecos musicais, com destaque para as participações de Dorival Caymmi que desfila hoje clássicos imortais de seu repertório como “O que é que a baiana tem?” e “É doce morrer no mar.”

Certamente por si só essa presença do *filmusical* em *Pureza* não constitui um problema, pelo contrário, a audiência nacional até ansiava por esse recheio musical (era parte do programa, do espetáculo). A questão é que ao optar pelo romance de José Lins, por essa complexidade de tramas e personagens que demandam uma elaboração dramaturgica mais exigente, o filme se propôs algo que parece além de suas próprias forças. E como não notar que diante do apuro narrativo cada vez maior das fitas americanas que por aqui aportavam aos baldes, e as quais o público dos cinemas se mostrava cada vez mais afeito, tal afrouxamento dramático em nada contribuía para a boa fama do produto nacional. Lições precisavam ser urgentemente aprendidas. Por exemplo, não creio que uma atuação tenha prejudicado tanto um filme (pelo menos entre aqueles citados neste trabalho) quanto é o caso do personagem Jorge, interpretado pelo galã boa pinta Sérgio Serrano. À medida que o foco narrativo cresce em sua direção, a falta de talento do jovem Serrano chega a ser constrangedora, atrapalhando o envolvimento afetivo do espectador com o universo ficcional do filme. Mas não se trata apenas, é evidente, de uma questão de escolha do elenco: há também um modo um tanto displicente, ou mesmo uma certa dificuldade, da fatura fílmica em criar o drama de seus personagens. Vou me ater a análise de apenas um caso simples, mas significativo. O ápice patético do enredo se dá logo após a morte do menino Joca no rio: um grupo de pessoas se reúne na casa do doutor para tirar satisfações sobre o caso (inclusive os capatazes do engenho que estavam atrás do menino). O doutor manda chamar Cavalcanti após saber que o dinheiro (seiscentos contos) dado a este para comprar a liberdade do menino fora gasto no jogo. É o momento onde as duas estrelas do programa, Procópio (como Cavalcanti) e Conchita (como Felismina), que era uma figura materna para Joca, vão se confrontar. Cavalcanti é desmascarado em sua torpeza moral, como na cena final de um drama de bulevar, onde todos os personagens devem estar no palco para o ajuste de contas. Ele ainda não sabe que o menino morreu tragicamente, tenta disfarçar, diz que conhece o coronel do engenho, que pode dar um jeito, mas então Felismina se levanta da cadeira e o acusa: “assassino”!

A tensão dramática é forte. Chianca decupa a cena do seguinte modo: após Cavalcanti arremedar umas desculpas de praxe, circulando pelo grupo reunido na sala da casa do Doutor, vem o plano resposta de Felismina: a câmera está um pouco afastada, vemos a empregada sentada, esfregando uma das mãos sobre a perna, como se apertasse o vestido. É um gesto de nervosismo, de indignação, cheio de *pathos*. É importante para

Chianca registrar esse gesto. É importante para a dinâmica melodramática da cena. Lembremos como Griffith inventou o chamado ‘plano americano’ (nome dado pelos críticos europeus) como forma de garantir aos personagens no quadro o máximo de expressividade, daí o limite da borda inferior se dar mais ou menos na altura dos joelhos das figuras para que as mãos não sejam cortadas comprometendo a força da atuação (as mãos são essenciais para o *pathos* da cena). É a economia formal do cinema incorporando o repertório expressivo do melodrama. Lá está então Felismina sentada, esfregando nervosamente seu vestido. A estratégia da direção é realizar um travelling para frente, de modo que ao Felismina se levantar gritando “assassino”, o quadro estará próximo ao seu rosto - o plano afecção, o modo consagrado pela pintura para aproximar a graça divina do coração dos homens, criando assim a imagem à semelhança. O lance de cinema é simples: passar das mãos trêmulas de Felismina para o rosto, realizando a progressão emocional da pantomima melodramática. É exatamente o que a câmera se propõe a fazer, mas há um detalhe: o plano se demora tanto no gesto de Felismina, e depois se demora outro tanto no movimento (travelling) do aparato, que quando finalmente chega junto a empregada, quando ela se levanta e grita: “assassino”, o instante pregnante da emoção, da virulência do gesto, do clamor acusativo de sua expressão em confronto com seu algoz Cavalcanti, já passou, já arrefeceu. E a coreografia do gesto com a câmera se descola do drama, criando uma desconfortável “barriga”. É um problema básico de execução, de ritmo, mas sintomático: o efeito dramático depende do cálculo entre o gesto, o diálogo e a câmera, e tal cálculo precisa ser apurado pelo diretor de cena. Chianca prefere o quadro aberto, a amplitude da figura humana em relação ao seu ambiente, as ranhuras do visível que se abatem sobre a película – falta-lhe um pouco de traquejo ao manipular os truques do dispositivo em prol dos efeitos de sentido da narrativa, e como seu filme insiste mesmo assim em apresentar esses efeitos, a forma perde seu *tour de force*, gira em falso sobre si mesma. A incompetência em copiar não é aqui criativa, é rebarbativa.

Mas muitos “progressos” técnico-formais foram feitos em *Pureza* se comparados as tímidas ‘comédias teatrais’ do período e seu “rame-rame” de teatrinho filmado. Assim, a Cinédia mantém suas fichas em Chianca de Garcia à frente de seu próximo projeto: a comédia *24 Horas de Sonho* (1941). Ao diretor português se agregava a dupla de atores Dulcina de Moraes e Odilon Azevedo, então estrelas da mais prestigiada companhia teatral da cidade (quiçá do país); e para dar “liga” a esse time trazia-se o “roteirista/argumentista” Joracy Camargo, que retornava à Cinédia após a derrocada da

Sonofilms e anos depois de haver escrito o argumento de *A Voz do Carnaval* (1933). Contando do ano de lançamento do filme, 1941, é interessante notar como a figura de Joracy Camargo praticamente confundia-se com os dilemas do teatro carioca dos últimos quinze anos: egresso do ‘Teatro de Brinquedo’ de Alvaro Moreyra - espécie de fugaz laboratório teatral da elite letrada carioca, responsável por alguns curiosos experimentos cênicos de franco sabor ‘vanguardeiro’ ainda na década de 20 - Joracy consolidou-se mesmo no meio teatral como revistógrafo, autor inclusive tesourado pela censura por sua excessiva liberdade de costumes em revistas como *Me Leva Meu Bem* (1928) ou burletas como *O Irresistível Roberto* (1929), essa última escrita para o astro Raul Roulien. A década de 30 viria confirmar o camarada Joracy como um dos principais renovadores do teatro nacional¹⁶³ e também como o seu autor de maior sucesso, de maior capacidade de compreender (e prever) as vontades e o gosto do público. É com esse *pedigree* que ele se torna “diretor de produção” da Sonofilms e, agora, de volta a Cinédia, é dele a incumbência de lapidar um enredo afinado com o gosto médio do frequentador de cinemas na virada dos anos 40.

Se as adaptações do gênero Trianon para as telas haviam resultado em comédias mornas, ainda excessivamente teatrais, talvez a ventura agora fosse flertar com aquilo que havia de mais *up to date* no *menu* cinematográfico internacional em matéria de comédia: as *screwball comedies* de Hollywood. Na verdade, nem tão *up to date* assim, já que as tais “comédias malucas” haviam vivido seu *boom* alguns anos antes. De todo modo, tal gênero fílmico parecia combinar com o carisma de Dulcina, que aliás era tida (e via-se) como “sósia” de Claudette Colbert, sendo que “mais de uma vez repetiu nos palcos os papéis que a estrela francesa representara.”¹⁶⁴ Colbert, vale lembrar, além de seus reconhecidos talentos melodramáticos, era vista como expoente do gênero ‘screwball’ pelo menos desde a grande repercussão de *Aconteceu Naquela Noite* (1934) de Frank Capra.¹⁶⁵ Assim, a Cinédia firma uma parceria com a companhia Dulcina-Odilon, que como sócia do projeto entra com um capital de 300 contos, dinheiro nunca totalmente recuperado, segundo o próprio Odilon.¹⁶⁶ O apelo do projeto, pode-se dizer, tinha muito

¹⁶³ Nas palavras de Oswald de Andrade sobre o teatro nacional dos anos 30: “apenas as tentativas de Álvaro Moreyra e de Joracy Camargo inquietaram um pouco nossa plateia.” In: *Ponta de Lança*. São Paulo, Civilização Brasileira, 1971 – p. 66.

¹⁶⁴ VIOTTI, Sérgio. *Dulcina e o teatro de seu tempo*. Rio de Janeiro, Lacerda, edições, 2001 – p. 211.

¹⁶⁵ Sobre: DiBATTISTA, Maria. *Fast-Talking Dames*. Yale University Press, 2001.

¹⁶⁶ “Empreguei em *24 Horas de Sonho* perto de 300 contos, dos quais apenas 100 já terei reembolsado, sendo que só agora começa o filme a ser distribuído para os cinemas do interior. Mas, na verdade, não é negócio a produção de filmes no Brasil. Nos cinemas do interior, sendo as localidades de baixo preço, são

da atmosfera de *Bonequinha de Seda*: a Cinédia se associa a uma empresa teatral, reconhecida por cultivar um trabalho mais “sofisticado”, de modo a garantir o filme de qualidade reiteradamente almejado pela companhia desde a sua fundação.

24 Horas de Sonho começa com cinco tomadas gerais, cinco “vistas” do Cristo Redentor. No alto do Cristo, gigantesco, desponta a pequena Clarice (Dulcina de Moraes). Ela sobe numa mureta, não sem antes deixar um bilhete escrito: “mato-me”, e ameaça se jogar, mas é surpreendida por um guarda. Clarice rasga o bilhete, desce correndo as escadarias e foge. A sequência se fecha com outro plano do Cristo e, por fim, uma vista do Corcovado. O suicídio frustrado de Clarice é uma bela introdução ao universo do enredo, com a vantagem ainda de usar a seu favor aquilo que a cidade tinha de melhor: seu apelo “fotogênico” de cartão postal da nação. O filme parece nos dizer: como é possível alguém querer se matar no Rio de Janeiro? Para reforçar a potência imagética dessa abertura, toda sequência é feita sem diálogos, o que ameniza o ato de Clarice dando-lhe um ar vagamente cômico, precipitando uma simpatia imediata do público por essa figura um tanto maluca. Saindo do alto do Corcovado, já na costa litorânea, aí sim a “cena dialogada” aparece: dois choferes de praça jogam damas numa pracinha à beira mar, eles discutem por uma suposta trapaça, um terceiro chofer aparece para mediar o conflito, é Cícero, o ‘chofer filósofo’ (e como seria diferente se tratando de um argumento de Joracy). Cícero (Aristóteles Pena) faz trucagens com as pedras do jogo e destila frases de efeitos: suas palavras são tão mágicas quanto seus gestos. Sabemos imediatamente que ele é o chofer indicado para o espírito do filme; não surpreende, assim, que Clarice apareça e subitamente entre no carro de Cícero - ele é o barqueiro que ajudará a heroína a fazer sua travessia.

Admira-se nestas duas sequências iniciais as filmagens em ambientes externos e com fortes efeitos de luz natural. Novamente estamos aqui na seara que Chianca conhece e onde filma à vontade. Cícero conduz Clarice pela orla da praia quando ela pergunta se ele acredita na polícia? Pois só a polícia poderá resolver a situação: Clarice não tem dinheiro para pagar a corrida. Cícero freia bruscamente e pára o carro, a buzina dispara: não há mais dúvidas, não apenas Clarice é um tanto maluquinha como o filme se deixa contaminar por essa atmosfera amalucada. Parte significativa do fascínio das comédias

também pequenos os aluguéis cobrados.” Depoimento de Odilon Azevedo ao *Cine-Rádio Jornal*. v. 5, n.208, 12/07/1942. Citado in: LUNA FREIRE, Rafael. *Carnaval, Mistério e Gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)* – p. 291.

malucas (*screwball comedies*) hollywoodianas dos anos 30 estava justamente em submeter estrelas glamorosas à situações esdruxulas, de modo que elas se comportassem como patetas. Esse prazer especial em ver pessoas dignas fazendo coisas disparatadas é próprio da comédia satírica clássica, mas ganha aspectos históricos mais contextuais na Grande Depressão americana dos 30: se economicamente estamos em plena ressaca (e bota enxaqueca nisso) dos “loucos anos 20” (tempos de euforia e superprodução capitalista), no campo das diversões populares, especialmente do cinema, vivemos um último suspiro da ingenuidade maliciosa destes “anos loucos” antes que o ‘mal estar da civilização’¹⁶⁷ venha pousar seu anjo negro sobre a cabeça do mundo ocidental, ou como escreveu Janice Anderson em seu compêndio sobre a história da comédia no cinema: “os anos 30 foram a última época onde as classes ricas puderam viver como se a riqueza fosse um estado natural da existência, sem a necessidade de ser defendida moral ou socialmente.”¹⁶⁸ Além disso, a crise moral e econômica da nação estadunidense nos anos 30 corresponde, a grosso modo, com o período de consolidação dos *talkies*, assim, as novas comédias cinematográficas da década herdaram algo das *slapstick comedies* (as comédias físicas) do cinema silencioso, só que agora apimentadas pelo humor verbal malicioso e espirituoso (*witty dialogues*) que consagrará artistas como Mae West e os Irmãos Marx, e diretores/roteiristas como Preston Sturges. É nesse cenário de depressão e entre-guerras que as ‘comédias malucas’ ganham fôlego.

24 *Horas de Sonho* busca soluções domésticas para lidar com esse universo. Exatamente quando descobrimos que Clarice não tem um tostão furado, nem leva muito jeito para a vida - “em 15 dias já fui despedida de 20 casas” - tornando-se assim uma ‘suicida em série’ (morrer, ela suspira, será sua “glória final”), uma transmissão vinda do rádio do carro invade a cena: um programa de auditório está procurando a nova ‘Mulher Sherlock’ e oferece um bom prêmio em dinheiro (100 mil réis). Eis uma chance para Clarice. Toda sequência seguinte se passa na tal estação de rádio, onde o programa está acontecendo ‘ao vivo’. Clarice invade o estúdio e se candidata a ‘Mulher Sherlock’: para ganhar o prêmio, ela deverá responder a algumas charadas. O humor verbal aqui fica a cargo da comicidade radiofônica, com seus *sketches* característicos (por exemplo, o *speaker* do programa entrevista uma mulher gaga). Apelar para a estética do rádio era jogar em terreno conhecido pelo público, já que nesse momento, sabemos, o star-system

¹⁶⁷ Não é apenas “modo de falar”, o famoso texto de Freud *Mal Estar na Civilização* é publicado em 1930 e vai ganhando repercussão ao longo da década.

¹⁶⁸ ANDERSON, Janice. *History of Movie Comedy*. New York, Exeter Books, 1985 – p. 71. (tradução minha)

radiofônico era muito mais importante para o imaginário do espectador médio do que as estrelas do teatro ou do cinema nacionais. Apresentar em frente às câmeras os bastidores dos famosos programas de auditório diariamente partilhados por milhares de ouvintes em toda nação dava um sabor especial ao próprio filme, tendo um particular poder de sedução junto às massas. Por isso a sequência se alonga: uma das provas pelas quais Clarice deve passar para ganhar o prêmio de ‘Mulher Sherlock’ a obriga a reproduzir praticamente sozinha um episódio de rádio-teatro! E lá vai Dulcina: narrando, imitando vozes, fazendo trejeitos, andando de um lado para o outro do palco (nas duas pontas de uma ligação telefônica). Toda a situação é igualmente preparada para que nossa grande estrela teatral possa exhibir todo seu talento cômico. O problema, se posso colocar desse modo, é que a sequência se alonga de tal modo que acaba prejudicando o ritmo da trama, empacando um bocado seu desenvolvimento. E se tem algo que aprendemos nas comédias malucas de um Howard Hawks, digamos, é que o ritmo (do enredo, da montagem) é tudo.

Quando a sequência termina e Clarice recebe seu prêmio, ela e o chofer vão almoçar felizes num restaurante. Somente então, quanto já estamos com mais de 18 minutos corridos de filme, é que o mote do enredo nos é apresentado: Cícero, o chofer filósofo, diante da negativa de Clarice em querer ser salva, propõe a campeã de suicídios que ao menos viva intensamente suas derradeiras 24 de horas, antes da próxima e inevitável tentativa de matar-se (daí o título: 24 Horas de Sonho). Não que seja algum tipo de regra cognitiva ou princípio presuntivo da boa narração, mas demorar muito em deixar claro para o espectador qual o caminho a ser seguido pelo enredo pode acarretar num desengajamento da sua atenção. Essa é uma lição que o estilo narrativo do cinema clássico hollywoodiano aprendeu bem cedo. Nem Chianca de Garcia, nem Joracy Camargo, ambos dramaturgos formados no teatro de sketches e de costumes dos anos 20, parecem muito familiarizados com as dinâmicas do roteiro cinematográfico cômico de inspiração hollywoodiana, nesse sentido será preciso esperar uma nova geração de realizadores como Watson Macedo e Carlos Manga, já formados dentro de uma sensibilidade dramatúrgica “de cinema”, para que a comédia brasileira, com as chamadas “chanchadas”, ganhem mais fluidez narrativa, com enredos que optam sempre pela ação em detrimento da piada (mesmo que tal fluidez não represente coesão interna, aliás, muitas vezes se dá exatamente o contrário).

Logo que Clarice aceita a sugestão de Cícero, o filme adentra um terreno que conhece melhor: a ‘comédia sofisticada’, afinal, as 24 horas de sonho de Clarice serão

passadas, claro, no Copacabana Palace. Em meio a um grupo de milionários europeus refugiados da guerra,¹⁶⁹ todos com seus títulos nobiliárquicos, Clarice resolve assinar o livro de registros como sendo a Baronesa das Torres Altas (nome que ela inventa ao observar a pintura de um castelo na parede do hotel) - aqui sim estamos no regime das pequenas farsas de troca de identidade que Joracy conhece bem. Dentro do “mais caro apartamento do hotel”, a “baronesa” recebe a visita do Gerente (Sadi Cabral). No diálogo entre os dois, podemos notar uma constante estilística de Chianca que chamarei aqui de ‘plano de conforto’. Explico: várias vezes durante o filme o diretor português se valerá do seguinte expediente: durante uma cena de conversa, sempre escrita para dois personagens, Chianca enquadra os atores de frente em plano médio (sem muita movimentação) e simplesmente deixa o diálogo acontecer. A primeira vez que isso acontece é ainda no carro do chofer, logo que Clarice conta a Cícero sobre seu suicídio frustrado: os dois sentam-se na lateral do carro e o plano fixo (médio) se alonga por 1’20”. No caso do hotel, no encontro entre Clarice e o Gerente, o plano dura cerca de 1’15”. A duração mais acentuada destes planos provavelmente tem relação com os diálogos de Joracy Camargo, e sabemos bem da predileção do autor de *Deus lhe Pague* por um ‘teatro de frases’; mas também podemos pensar que Chianca, um diretor recém chegado ao país, tenha mostrado zelo (quicá excessivo) em relação ao trabalho de uma estrela nacional como Dulcina, optando por deixá-la mais solta em frente às câmeras. A opinião do crítico de *A Noite* não foi nada simpática a esse expediente:

“Este filme não representa nada na carreira artística notável da sra. Dulcina de Moraes. Não representa nada não é bem o termo. Representa algo desfavorável, estando abaixo do seu alto nível de intérprete, da sua categoria de grande comediante da ribalta (...) A culpa máxima é do sr. Chianca de Garcia, que continua a nos dar coisas características e inexpressivas, sem nenhum valor artístico ou nexo cinematográfico, resolvendo problemas da película ou por omissão, ou da maneira mais primária possível. *24 Horas de Sonho* não é filme, não é teatro, não é cinema, é uma salada, é uma mistura inextrincável.”¹⁷⁰

¹⁶⁹ Os figurantes eram refugiados poloneses que aceitaram participar das filmagens em troca de um pequeno cachê. Daí a inclusão de uma cena, um tanto desencontrada, entre o restaurante e a chegada ao Copacabana Palace que mostra um navio no porto e duas pessoas no cais explicando a situação daquela gente que desembarca. Joracy aproveita o entrecho para uma de suas piadas de espírito socialista. Diz um personagem ao outro: “são reis disto, reis daquilo, príncipes e princesas, ladrões internacionais, enfim, pessoas gratas.” Tal cena ilustra minha argumentação sobre como, por vezes, a esquete, a piada, sobressai-se a ação (afetando a dinâmica do enredo) – isso, claro, se temos como padrão narrativo o estilo hollywoodiano.

¹⁷⁰ *A Noite*. 27/09/1941 – p. 5.

Descontadas as restrições virulentas ao diretor português por conta de sua nacionalidade, já que é bem mais fácil criticar na imprensa alguém que não é do seu círculo próximo de convivência ou que impacta diretamente sobre ele (algo que seria mais difícil com figuras públicas da vida social carioca como Joracy ou Dulcina), tem interesse essa observação sobre Chianca “resolvendo problemas da película por omissão” pois isso reaparece nas conversas sobre o filme entre Sérgio Viotti e Dulcina incluídas na biografia da atriz. Escreve Viotti: “Insegura, entregue nas mãos de um diretor que não a dirigia, ela se deixou levar pelo que sabia fazer e ser: ela mesma. Sem se dar conta das medidas.”¹⁷¹ Um diretor que não dirigia: novamente Chianca aparece como omissor. O que um olhar mais atento ao filme pode revelar é que, assim como em *Pureza*, o diretor português parece mais à vontade nas tomadas exteriores, como aquelas das primeiras sequências do filme. São os planos onde os personagens se dispõem (e se integram) à paisagem do Rio de Janeiro, que o “gringo” Chianca parece contemplar com carinho e admiração. Novamente nos vem à mente o rico sabor pitoresco das imagens de *Aldeia da Roupa Branca*. Se comparadas ao vigor de *Aldeia*, no entanto, o trabalho de Chianca num filme como *24 Horas de Sonho* se mostra, de fato, menos expressivo (omisso, diria o crítico de *A Noite*). A questão é que *Aldeia da Roupa Branca* é um filme maior que seu diretor, talvez seja o ponto culminante da ‘comédia portuguesa’ dos anos 30, de uma linhagem folclórico-popular consagrada pela empresa Tóbis e que tem como marco inicial o grande sucesso *A Canção de Lisboa* (1933). Além disso, o realismo regionalista do filme absorve experiências da vanguarda internacional: João Bernard da Costa¹⁷² chega a identificar em *Aldeia*, por exemplo, elementos do cinema soviético e também do trabalho de Eisenstein no México. Mais especificamente, ele aponta a influência decisiva de um filme de Alexandrov (antigo assistente de Eisenstein) intitulado *Os Alegres Foliões* (“*Vesolye Rebyata*”- 1934), principalmente no uso da montagem rítmica (visível na corrida das galeras) e no modo como as canções se interpõem dramaticamente na obra. Em múltiplos aspectos, *Aldeia da Roupa Branca* ultrapassa o produto padrão da Tóbis e do próprio Chianca, surpreendendo positivamente o espectador ainda nos dias atuais.

Talvez uma comparação mais justa, portanto, esteja entre *24 Horas de Sonho* e um destes filmes mais “produto padrão”, como *A Rosa do Adro* (1938) também dirigido por Chianca. Sobre este título escreve o resenhista na revista Cinearte:

¹⁷¹ VIOTTI. *Dulcina e o teatro de seu tempo*. – p. 261.

¹⁷² COSTA, J. B. *Histórias do Cinema*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1991.

“Se Chianca de Garcia não nos oferece um grande trabalho, soube diluir as tonalidades fortes deste folhetim mediante uma narrativa por vezes bastante feliz. Soube dar a história um clima suave, retirar-lhe o delicioso sabor regional, o sentimentalismo da encantadora alma portuguesa e o pitoresco das situações típicas... Nota-se que o realizador está mais à vontade quando focaliza a natureza e são quadros empolgantes, da poética e linda região do Minho, que o espectador vê desfilar perante os seus olhos maravilhados com tanta beleza... Onde este diretor fracassa é nas cenas interiores: as personagens não perdem a impressão de que estão num palco e parecem adaptadas a um cordel, que não as deixa serem humanas e sinceras.”¹⁷³

Segundo a Cinearte, ao retratar a paisagem urbana e o mundo natural em *A Rosa do Adro* o diretor parece expressivo e engajado, mas nas tomadas interiores se mostra um tanto sem brilho. Tal comentário se afina com minha percepção pessoal ao assistir *24 Horas de Sonho*. Reflito. Logo que chega ao país, contratado pela Cinédia, Chianca escreve um pequeno texto para o jornal *A Noite* onde destaca que o cinema brasileiro não teve ainda “consciência de sua própria força”, ou seja, não se interessou ainda por outros mercados, como o português. Chianca chega pois investido com a clara missão de produzir um filme para o além-mar, sobre o qual “o Brasil exerce verdadeira fascinação. E essa fascinação será total quando o Brasil com as suas paisagens, os seus problemas e os seus conflitos – surgir nos *écrans* portugueses.”¹⁷⁴ São as paisagens, os usos e os costumes dos brasileiros que interessam a Chianca. Nesse horizonte estético, de “coisas características” (para usar a expressão de seu crítico em *A Noite*), seu cinema rende mais, desfruta de imaginação e criatividade. Mas quando as demandas de um *script* como *24 Horas de Sonho* exigem dele uma grande quantidade de filmagens em estúdio, tendo que lidar com as vicissitudes da comédia fina e do drama doméstico, com estrelas de teatro e um argumento inchado de situações, seu trabalho se torna mais burocrático, mais padrão. Isso não seria um grande problema dentro da realidade do próprio cinema nacional, mas o negócio é que de Chianca se esperava mais - ele próprio, como fica patente em seu texto, prometia mais. Se analisarmos dessa perspectiva, de fato, seu trabalho em estúdio, sua decupagem dramática de interiores, é bastante tradicional - daí a tal “impressão de que está num palco” – com abundância do que chamo de “plano de conforto”: uma tomada simples e contínua com os atores conversando praticamente sem movimento - o que confere a fita, em muitos momentos, um sentido caricatural de cinema falado (como já

¹⁷³ Cinearte. “A Tela em Revista”. Nº 496. Outubro de 1938 – p. 40.

¹⁷⁴ GARCIA, Chianca de. *Considerações sobre o cinema brasileiro*. In: *A Noite*. 12/01/1940 – p. 5.

sugeri, não devemos esquecer aqui as premissas do argumento de Joracy Camargo e seu apreço por “conversas” e “frase sinuosas”).

Mas Chianca se esforça e há momentos em que incorpora criativamente o teatro para dar luz a sequências com um senso mais apurado de cinema narrativo. É o caso, por exemplo, do encontro no lobby do hotel entre Clarice e Roberto (Odilon Azevedo), um tipo caçador de dotes, conquistador de ricas. O lobby se transforma assim num “palco”: do lado direito Roberto flerta com Clarice, do outro (esquerdo) duas mulheres (a Princesa e outra “madame”) conversam sobre a má fama de Roberto, um “leviano”! Cada diálogo ou ação da dupla Roberto/Clarice tem um contraponto comentado pelas duas mulheres. Eis um expediente típico da comédia teatral de costumes: um comentário cômico paralelo, na lateral do palco, sobre a ação principal. A montagem intercala os planos de um lado e de outro. E isso basta: a comédia se garante em si mesma nas ações. Mas então temos um desfecho coreográfico. Clarice “contrata” Roberto para que este lhe arranje um programa, um divertimento para as próximas 24 horas. Roberto topa a parada acreditando se tratar de uma verdadeira baronesa. Por meio das mulheres que comentam a ação ficamos sabendo que Roberto tem muitas amantes, inclusive uma italiana geniosa: Lucia, que bem neste momento aparece descendo a escada do hotel. A decupagem da cena mantém a geometria do lobby como um palco italiano, toda a lógica da perspectiva é conservada: Lucia aparece na escada ao centro no fundo, entre as mulheres (esquerda) e o casal Roberto/Clarice (direita). o espectador está num ponto fixo, bem em frente a cena, e cada ação lateral está num eixo de aproximadamente 30° de seu olhar; quando Lucia aparece, Roberto e Clarice estão de saída, eles se dirigem para o centro da cena. Lucia chama Roberto que vai até o fundo (um corte nos aproxima do diálogo entre os dois). Ela promete matá-lo se ele sair com a outra. Ele desconsidera e sai. O corredor de saída está numa linha reta do centro, da escadaria (fundo), onde Lucia se coloca, até a posição onde está a “câmera” (frente); um tapete vermelho, por onde Roberto e Clarice caminham em direção à câmera, desenha essa linha de fuga. Postada em meio ao casal (ao fundo) temos Lucia. Um corte, em plano médio, e vemos que ela tira um revólver da bolsa. Um plano resposta mostra um garçom que vê o revólver nas mãos da mulher e reage assustado (um detalhe tipicamente “cinematográfico” que reforça a dramaticidade da cena, já encorpada pela música incidental¹⁷⁵). Voltamos ao plano geral, com o casal saindo. Lucia atira: um vaso

¹⁷⁵ A ficha de produção do filme existente no site da Cinédia informa que foi a primeira vez na história do cinema brasileiro que a música incidental (como pontuação da ação dramática) foi utilizada. Informação a ser checada, mas aqui repassada com a fonte.

bem ao lado (esquerdo) de Roberto quebra. Plano de reação: outro garçom, assustado, corre em direção ao fundo da cena onde Lucia está caída, desmaiada, sendo acudida por funcionários e hóspedes. Plano geral, tendo Roberto e Clarice bem próximos à câmera, e ao fundo Lucia caída: vemos surgir o gerente, que se coloca entre o casal, espia os dois, e depois corre para o fundo (pelo tapete). Sem se importar muito, sorrindo, Roberto e Clarice saem. A sequência termina com um novo plano das duas mulheres: a madame comenta sobre o absurdo da situação, o homem quase morreu; a Princesa (Laura Suárez), ao contrário, parece ainda mais interessada em Roberto depois de tal “audácia”. Eis uma sequência de coreografia com a câmera de rico efeito cinemático, um golpe de teatro (o tiro pelas costas, do fundo da cena) que procura uma decupagem de cinema para potencializar seu efeito. Essa decupagem, por sua vez, dispõe o olhar na cena a partir da posição de um espectador teatral, buscando não desrespeitar muito seu eixo de visão (por exemplo, em nenhum momento vemos a cena do ponto de vista de Lucia, o que inverteria o eixo em 180°, a não ser nos planos-resposta dos garçons que funcionam justamente como espectadores da ação). Trata-se de “teatro filmado”, sim, em alguma medida, mas na verdade poderíamos dizer que se trata da dinâmica espaço-temporal do drama recriada funcionalmente pelo dispositivo cinematográfico; o cinema como máquina performativa do drama.

Após saírem do hotel, Roberto leva Clarice para conhecer uma mansão, que supostamente é sua. É um novo pretexto para o filme exhibir interiores luxuosos, com mobiliário elegante, lustres, estátuas e pinturas nas paredes. *24 Horas de Sonho* é (ou espera ser), antes de tudo, uma ‘comédia sofisticada’, com requintes de produção que a Cinédia não dispndia desde *Bonequinha de Seda*. Em Hollywood, as comédias sofisticadas (*sophisticated comedies*) estavam associadas a diretores como o alemão Ernest Lubistch (dono do chamado “Lubistch touch”): eram aquelas que se distinguiam seja pela produção, seja pelo cuidado com o enredo, do produto mais comercial e familiar tipo Mickey Rooney e Shirley Temple. No Brasil, sofisticada era a ‘comédia de enredo’ (em oposição ao *filmusical*) com apreço especial por luxuosos cenários e figurinos, além de certo apuro técnico na execução formal: enfim, o ‘filme de qualidade’ tão aspirado pela Cinédia. O termo também estava associado ao teatro feito pela companhia Dulcina-Odilon. Sobre seu repertório nos anos 30, Dulcina comenta: “claro, fizemos muitas peças do que se convencionou chamar teatro de *boulevard*. Mas nossas montagens eram sempre

extremamente bem cuidadas. Nunca pensei em fazer concessões.”¹⁷⁶ Mas concessões sempre são feitas. O raciocínio da cia Dulcina-Odilon quando esta se estabelece na metade dos anos 30 era simples e objetivo: como não é possível fazer “seu Schiller”, “seu O’Neill”, pelo menos tenta-se escapar da precariedade do *boulevard* dando-lhe uma nova roupagem: afinal, trata-se de uma companhia que vive da bilheteria. Talvez as palavras de Sérgio Viotti expliquem melhor:

“Em bem mais de uma centena de papéis que Dulcina interpretou, uma vez firmado o estilo e o ritmo de sua própria companhia, ao longo de vinte anos a maioria das mulheres que representou eram personagens quase sempre simpáticas. Mulheres elegantes, Cheias de humor. Muitas eram superficiais. Encantadoramente superficiais. Personagens de alta comédia, de comédias sofisticadas, sem compromissos com desenhos psicológicos mais amargos.”¹⁷⁷

E como não perceber que Clarice se encaixa perfeitamente nesse escopo? As palavras do biógrafo Sérgio Viotti me autorizam então uma conclusão lógica: *24 Horas de Sonho* não é apenas um filme da Cinédia, mas um filme da Cia Dulcina-Odilon. E não apenas porque os dois foram sócios da empreitada (com seus 300 contos), e não apenas porque Dulcina teve que vender sua ‘placa de brilhantes’ (que, aliás, ela usa no filme) para pagar as dívidas da produção,¹⁷⁸ mas porque como produto dramático é uma obra feita também segundo a concepção artística da companhia, afinado com seu repertório. Basta citar aqui que na temporada de 1942 (lembrando que, segundo dados da filmografia da Cinemateca Brasileira, *24 Horas de Sonho* estreou no Rio em Setembro de 1941) a cia Dulcina-Odilon leva aos palcos a comédia *You Can’t Take It With You* (1936) de George S. Kaufman e Moss Hart, o grande sucesso da Broadway que em 1938 virou filme pelas mãos de Frank Capra - no Brasil ganhou o título de *Do Mundo Nada se Leva* - sendo hoje umas das mais famosas ‘comédias malucas’ dos anos 30. Seja no cinema ou no teatro, o apelo do gênero *screwball* estava na ordem do dia. *24 Horas de Sonho* é, portanto, um produto com o selo de qualidade da empresa Dulcina-Odilon, e a prova maior disso é que praticamente todo o elenco da película é constituído de atores contratados da companhia: o que inclui de comédicos como Sadi Cabral e Aristóteles Pena até o casal paterno Conchita e Átila de Moraes.

¹⁷⁶ In: VIOTTI. *Dulcina e o teatro de seu tempo* – p. 207.

¹⁷⁷ *Idem*

¹⁷⁸ *Ibidem* - p. 200.

Este “selo de qualidade”, esse teatro de apelo mais “sofisticado”, é o que vai garantir a Cia Dulcina-Odilon após a criação em 1937 do SNT (Serviço Nacional de Teatro) recorrentes subvenções do governo federal para que seus espetáculos sejam produzidos (seguindo os critérios “de qualidade” de seu repertório, sempre que possível privilegiando autores nacionais) e levados, costumeiramente, ao palco do Teatro Municipal. Tal subvenção vai gerar grande polêmica nos meios teatrais cariocas, justamente porque algumas companhias ligadas a nomes tradicionais do teatro profissional da cidade, que há anos vinham pedindo apoio aos poderes públicos constituídos (especialmente no que diz respeito a incentivo via renúncia fiscal) vão se sentir preteridos por “certos espertalhões (...) que conseguem papar anualmente somas que lhes permitem vida folgada e atitudes artísticas. Ora, fazer arte assim, quem não faz?”¹⁷⁹ Tal declaração do ator Jayme Costa - incluída na antológica série de entrevistas e artigos escritos pelo jornalista Daniel Caetano e publicados no jornal *Diário de Notícias* entre Abril e Julho de 1946 com vistas a dar um panorama geral da situação do teatro carioca de então - tem como endereço certo os grupos subsidiados anteriormente pelo Estado Novo getulista, esses “cavadores” comprometidos com um “teatro de pura arte” (a expressão também é de Costa), entre eles a Cia Dulcina Odilon - embora o alvo de Costa pareça ser mais um grupo como ‘Os Comediantes’, cujos integrantes eram amadores: o que enfurecia ainda mais um ator profissional com mais de duas décadas de carreira como Costa. O depoimento, assim como outros reunidos nessa série de entrevistas, ajuda a entender o momento de ebulição daquilo que se convencionaria chamar de Teatro Brasileiro Moderno a partir dessa querela entre novos e antigos; entre profissionais e amadores; entre aqueles que faziam arte para o povo e aqueles que queriam mudar o gosto do povo com sua arte (precisando pra isso de subsídios). A Cia Dulcina-Odilon está lançada no coração destes embates, e um filme como *24 Horas de Sonho* respira algo deste desejo de ser ‘elegante’ e ‘moderno’, de estar em consonância com o que era produzido nos principais centros internacionais, mesmo sendo, no fundo, uma comédia de *boulevard* com roupagem mais “sofisticada” - ou seja, um produto típico da cia Dulcina-Odilon, com toda sua *expertise*, sua graça e suas contradições.

Os figurinos e adereços luxuosos, por exemplo, eram uma marca do teatro de Dulcina (já citei aqui o caso da ‘placa de diamantes’): muitos deles são utilizados no

¹⁷⁹ COSTA, Jayme. *Diário da Notícias* - 30/04/1946. In: PEREIRA, Victor H. Adler *A Musa Carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1998 – p. 120.

filme, que se demora, por vezes, em apreciar esses detalhes. É o caso da sequência passada na mansão, que se alonga por mais de dez minutos, culminando numa valsa dançada pelo casal entre as colunas de inspiração clássica da *magnifique* sala de estar. Assim como o chofer que espera impaciente do lado de fora, o público corre o risco de enfadar-se: isso porque uma cena como aquela onde Roberto, apertado pelos insistentes pedidos de Clarice, resolve ligar (se trata de um embuste, porque vemos o cabo do telefone desligado) para pessoas importantes de sua agenda pessoal e convidá-los a virem a um baile em sua mansão (que sabemos também não ser sua), é claramente um *sketch* de sabor teatral, que Chianca filma com seu tradicional ‘plano de conforto’: a cena dura ao todo mais de dois minutos, com duas interrupções pontuais de planos do chofer esperando do lado de fora da casa (que juntas não duram mais de alguns segundos). Volto a pontuar: para um público então cada vez mais acostumados ao ritmo fremente das comédias hollywoodianas, cenas como essa exibiam sabor de teatro filmado, no sentido precário do termo, soando hoje como precursoras (involuntárias) dos esquetes televisivos de humor. Como se para compensar a estagnação da trama, após o chofer partir aborrecido (de tanto esperar), o filme busca recuperar o clima *screwball* em duas passagens um tanto desastradas (no sentido literal e no sentido crítico): na primeira delas, Roberto e Clarice saem correndo da cozinha, derrubando vasos e caindo sentados feito patetas na escada; depois, já que estão sem chofer, o casal resolve pegar um dos carros da mansão e, na saída da casa, batem numa árvore. Na sequência seguinte, os dois chegam todos estropiados de volta ao hotel.

A inserção destas duas cenas de humor físico (pastelão) se mostram um tanto curiosas: hoje elas servem ao historiador do cinema, especialmente aquele interessado em gêneros, como marcas da popularidade da comédia maluca no período, e até como vislumbres das comédias de quiproquós, das chanchadas, que ganhariam enorme popularidade com o avançar da década de 40 (especialmente em seus anos finais). Por outro lado, numa análise dramatúrgica mais detida do filme, pensando em sua organização interna, tais inserções revelam-se um tanto forçadas: elas aumentam a sensação de que se trata mesmo de uma salada (para lembrar o crítico de *A Noite*) de referências desencontradas, além de não cumprirem sua função imediata: fazer rir (pois são mal realizadas, confusas). Uma cena melhor construída é o entrecho que mostra Cícero na garagem se lamentando por ter abandonado Clarice: ele conversa com o carro que a certa altura do papo dá-lhe uma piscadela (com o farol). É um sequência simples e

inteligente. No mais, o filme avança buscando conciliar o *décor* da comédia sofisticada com pitadelas de comédia maluca para cativar a audiência: é o caso da sequência em que Clarice, bêbada, persegue acidentalmente um ladrão de joias que penetrou em surdina no hotel. Clarice bebeu para “parecer grã-fina”, assim como a Princesa, com quem Roberto havia saído para cear (e bailar) após a volta para hotel. Desconsolada, Clarice deixa seu quarto no meio da noite, completamente bêbada, e topa com um invasor.

Não deixa de ser uma boa premissa cômica, mas a sequência em que Clarice persegue o ladrão pelo hotel acaba comprometida pela disposição dos cenários na decupagem: filma-se sempre salas e corredores inteiros, em profundidade, com pouca luz e com a câmera um pouco distante da ação, o que resulta em planos genéricos e pouco dinâmicos que não permitem ao espectador se engajar muito nos quiproquós da comédia: as respostas físicas dos corpos dos atores, fundamentais numa comédia de trapalhadas, se perdem na organização do quadro. E o humor físico é uma das dimensões mais importantes de uma comédia maluca. Não custa pensar que tal abuso do humor físico é uma das características mais discutidas das *screwball comedies* pela bibliografia acadêmica, especialmente em chave psicanalítica. O crítico norte-americano Andrew Sarris, por exemplo, associou a irrupção do gênero diretamente à censura da sexualidade mais explícita adotada pelo *Production Code* da MMPDA (Motion Picture Producers and Distributors of America) a partir de 1934. Em sua leitura, os abusos físicos e verbais característicos destes filmes são sintomas de uma frustração sublimada:

“Esta frustração nasce inevitavelmente de uma situação onde os censores removeram o sexo das comédias sexuais. Aqui nós temos todas essas pessoas bonitas sem nada para fazer. Deixe-nos inventar alguns substitutos para o sexo. As piadas espirituosas se multiplicam além da conta, e quando a audiência se cansa da sublimação verbal os atores levam tombos, dão cambalhotas e fazem caretas.”¹⁸⁰

Em *24 Horas de Sonho*, filme produzido em pleno Estado Novo, os quiproquós também ganham um sentido sexualmente alusivo (e elusivo). Basta pensarmos nessa mesma sequência onde Clarice persegue o ladrão: ela deixa seu quarto no meio da noite, bêbada, após se irritar com a sugestão da Camareira (Conchita de Moraes) de que deveria adormecer e sonhar com Roberto. Senhora de si, ela sai e topa com o ladrão sorrateiro andando pelos corredores do hotel. Clarice segue o homem furtivamente pelos cantos,

¹⁸⁰ SARRIS, Andrew. *You Ain't Heard Nothing Yet: the american talking film history and memory*. New York, Oxford University Press, 1998 - p. 89-100 (Screwball Comedies) - a tradução é minha.

tenta o abraçar, o segurar, até que este se volta para ela e lhe mostra uma arma. Ao ver o revolver, ela se encanta: “era disso mesmo que eu estava precisando” e pressionando a arma do homem contra seu peito, arremata: “me mate, dispare”. Não é preciso ser uma Mulher Sherlock para perceber a carga sexual de tal cena: o encontro noturno com um homem desconhecido ganha ares de realização formulada de um desejo, de vingança sublimatória (Roberto, naquela mesma noite, havia saído com a Princesa), ainda mais se pensarmos que o estado de embriaguez de Clarice e a sugestão da Camareira pra que ela sonhe colocam tudo numa dimensão onírica. A presença (fállica) da arma e a volúpia de Clarice ao vê-la dão um sentido clínico para sua vontade de suicídio associando-a a repressão sexual. Na batalha dos sexos, na relação de amor e ódio entre um homem e uma mulher, esquema básico de toda *screwball*, as maluquices dos protagonistas funcionam como substitutos perante a frustração da ‘comédia sexual sem sexo’ - não por acaso, após a cena da arma, quando o ladrão empurra Clarice para longe, os dois vão se bater, trocar safanões e arremessar objetos um nos outros, terminando a noite arrombando um cofre juntos, com direito a closes de picaretas e furadeiras, de rostos suados e ofegantes, e de Clarice, depois de exausta, se regozijando em partir pra uma segunda vez (contra o cofre) ao saber que as joias que estão lá dentro pertencem a Princesa (sua rival no coração de Roberto). Como se não bastasse, na manhã seguinte ela acorda com dor de cabeça, arrependida e com lembranças pontuais do que aconteceu. Difícil imaginar uma metáfora sexual maior.

Outra questão a se colocar é sobre a atuação do *cast*, especialmente de Dulcina. Retomando a trama: na manhã seguinte a bebedeira, todo o hotel está alvoroçado por conta do roubo as joias da Princesa. Clarice, por sua vez, está de cama, com uma ressaca braba. Roberto vai visitá-la: é quando ela lhe conta que não é baronesa, que está apaixonada por ele e que só o amor a faria desistir de morrer. A interpretação de Dulcina, nos gestos e na dicção que choraminga as palavras com particular afetação soa como uma paródia da récita melodramática. Um comentário comum, à época do lançamento do filme, foi que atriz teria exagerado nos trejeitos teatrais, prejudicando a naturalidade da composição. Viotti recupera em seu livro um artigo crítico publicado na revista semanal *Carioca* em 4 de Outubro de 1941 onde lemos com todas as letras: “Dulcina julga-se antes num palco que diante de uma câmera e emprega aquelas mesmas mímicas, aquela voz arrastada e aqueles exageros que tanto destoam da arte cinematográfica.”¹⁸¹ O próprio

¹⁸¹ VIOTTI. *Dulcina e o teatro de seu tempo* – p. 260.

biógrafo registra as restrições de Dulcina sobre seu trabalho no mesmo trecho onde comenta sobre a omissão do diretor Chianca:

Recordando, Dulcina não podia especificar onde começaram os erros. Principalmente os seus. Ninguém lhe apontou os exageros? Por que todos se omitiram? Odilon. Seu próprio pai. Ninguém a alertou. Seria porque havia aquele respeito hierárquico herdado dos palcos? Ela é a primeira atriz, ela nos dirige, quem somos nós para dizer alguma coisa?”¹⁸²

Nota-se o lugar comum nas opiniões acima de que o cinema pede ao ator “menos, muito menos mesmo” (a expressão é de Viotti). A ‘impressão de realidade’ do dispositivo cinematográfico demandaria aos atores uma expressividade contida que as estrelas do teatro profissional, com seus vícios e manhas da ribalta, não saberiam oferecer. Nessa seara, a acusação de “interpretação teatral” tornar-se-á um comentário depreciativo em relação a estes filmes que ainda hoje é bastante repetida pela crítica dita especializada, sem que se esclareça muito bem o que se quer dizer com isso. ‘Teatral’ é um adjetivo que na historiografia do cinema parece sempre vir carregado de preconceitos e incompreensões. Seria preciso aqui um estudo mais profundo sobre o conjunto de técnicas e práticas atorais no teatro brasileiro das décadas de 20 e 30 para avaliar seu impacto no cinema, algo que esta tese não se propõe a fazer. Não obstante, não me furtarei aqui a um comentário pessoal sobre a interpretação de Dulcina no filme dentro do meu limitado entendimento do assunto.

Nas *screwball comedies* hollywoodianas também se exigia das estrelas e galãs um conjunto de ações físicas francamente exageradas, sem muita preocupação com sutilezas psicológicas. Na comédia maluca, são ainda os atores que guiam o filme com suas performances e não tanto o *script*. Ou seja, é o carisma do atuante, seu conjunto de caretas, gestos e trejeitos quem dá as cartas, estamos em plena era de ouro dos canastrões e caricatas – somente nos anos 40, e aos poucos, outro paradigma vai se impor quando os minuciosos *études* promovidos por Stanislavski sobre a construção da personagem dramática ganharem fama em Hollywood pelas mãos de cineastas como Elia Kazan.¹⁸³

¹⁸² Idem – p. 261.

¹⁸³ E sabemos que Stanislavski, pelo menos nas primeiras décadas do Teatro de Arte de Moscou, insistiu no trabalho do ator como algo que deve estar a serviço do script, do drama. É a capacidade que o ator (e também o encenador) tem de identificar os nós dramáticos, as situações e objetivos, enfim toda uma galeria recôndita de subtextos a partir das palavras escritas pelo autor que fará dele um profissional hábil para a nova cena teatral (de arte). Nessa configuração, seria preciso que cada membro do elenco tivesse uma ideia precisa do todo, que se apresenta pois como um organismo coletivo que não está a serviço de uma ou outra estrela. Eis o ponto onde os “métodos” de Stanislavski fazem desabar a tradição do primeiro ator, da grande diva, da peça como instrumento recitativo ou como mote para a improvisação cômica. A

De modo que simplesmente acusar Dulcina de *overacting*, de ter feito mais do que a câmera pedia, é um argumento fraco. Em alguns momentos, seus maneirismos chegam a ser justamente a graça do filme, seu brilho. A questão, penso, é em que medida a atuação contribui para o desenvolvimento do filme. E aqui a presença do diretor é importante: não à toa as comédias malucas hoje são até mais intimamente associadas aos seus diretores (Hawks, Capra...) do que as suas estrelas (Grant, Hepburn...). É nesse sentido que posso notar em *24 Horas de Sonho* desajustes no acento das intenções da atuação que podem confundir a audiência: um exemplo é justamente a sequência acima citada, onde Clarice revela seu amor por Roberto. Do modo mais básico possível esta é uma cena onde a personagem está dizendo a *verdade*, onde ela se confessa: não é baronesa, está apaixonada e não quer mais se matar. Mas Dulcina interpreta Clarice com gestos e dicção tão afetados que ficamos em dúvida se ela não é, de fato, uma grande farsante. E essa não é a intenção que o enredo pede nesse momento. Do mesmo modo, e ainda mais explícito, na cena inicial quando Clarice revela ao chofer Cícero, sentada na lateral do seu carro, que é uma “infeliz” e que “decidiu se matar”: ela chora, soluça e leva o chapéu ao rosto, mas não lhe escapa um súbito olhar de canto para ver se sua “cena lacrimosa” teve impacto sobre Cícero. Dulcina interpreta Clarice como se seu choro fosse premeditado e tivesse algo de fingimento, e não é bem isso o que o enredo pede da personagem naquele ponto - Dulcina parece simplesmente repetir, como gostava de dizer Alfredo Mesquita, outra de suas “solteironas do chapéu verde”.¹⁸⁴ Há desacertos de tom, de leitura dramática, do lugar onde se pode acentuar e de onde se deve conter, algo que (suponho) o diretor poderia ajustar. Daí as reclamações sobre a “omissão” de Chianca. Analisando desse prisma posso concordar com as restrições da revista *Carioca* sobre as “mímicas” e “exageros” de Dulcina como um problema para o filme, não porque o ‘cinema pede menos’ (até quando precisarei ouvir isso), mas por uma articulação de sentido entre atuação e enredo. Dulcina era uma admirável *dama-galã*¹⁸⁵ - treinada na lida teatral para os papéis de *coquette*, numa

valorização do ator como pensador passa, num primeiro momento, pela valorização de um teatro mais literário (onde o texto deve ser respeitado). Sobre as relações entre Stanislavski e Tchekov, ver: WILLIAMS, Raymond. *Drama em Cena*. São Paulo, Cosac & Naify,

¹⁸⁴ Trata-se de uma referência a peça francesa *Ces Dames aux Chapeaux Verts* de autoria de Germaine Acremant baseada em seu romance homônimo de 1922. A peça integrou o repertório de Dulcina nas décadas de 30 e 40. O comentário de Alfredo Mesquita pode ser encontrado em: SILVA, Armando Sérgio. *Uma oficina de atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo, Edusp, 1989 - p. 25.

¹⁸⁵ As comédias e melodramas de boulevard franceses dos séculos XVIII e XIX se organizavam a partir de figuras típicas, o que facilitava o trabalho dos atores e a partilha afetiva dos personagens com o público. Quase todas as peças respeitavam os elencos das companhias que invariavelmente possuíam pelo menos um galã, uma ingênua (mocinha), uma caricata (cômica), um cínico (vilão), uma *soubrette* (criada maliciosa), um baixo cômico, uma dama galã...

longa tradição que o Brasil absorve do teatro português e que este, por sua vez, havia sorvido do teatro francês antigo - e, por isso mesmo, em *24 Horas de Sonho* parece sentir falta do “ponto”, de alguém que mostre as marcações, os tons, a hora de entrar e de sair.¹⁸⁶

Esse apelo da crítica de cinema então já muito comum ao trabalho do diretor é algo que se fará sentir cada vez mais nos anos seguintes no teatro. Lembremos como Viotti descreve Chianca como um ‘diretor que não dirigia’ Dulcina - eis uma exigência estética do ‘moderno teatro’, onde o ‘encenador’ tem função primordial no processo. Igualmente notável é que Viotti, inteligente, também se pergunte: e seria possível àquela altura dirigir Dulcina, a primeira atriz da companhia? Oduvaldo Vianna em *Amor* (1933), grande sucesso da atriz, fizera às vezes de ‘ensaiador’ e com bons resultados - de fato, tenho defendido aqui que na década de 30 Oduvaldo Vianna se mostrou o mais próximo que tivemos de um *dramaturgo-encenador* - mas isso foi antes de Dulcina montar sua própria companhia com Odilon. Há uma questão central em tudo isso: o modo de produção do teatro comercial. Cito outro depoimento da série feita pelo jornalista Daniel Caetano em 1946 sobre a situação do teatro carioca:

“...falo de uma concessão honesta de auxílios. Seria, suponho, o meio de evitar a instabilidade do elenco - um dos males de que se ressentia nosso teatro - ensejando a formação de conjuntos permanentes e harmônicos, sem os altos e baixos das improvisações de última hora. O que se vê, em regra, em matéria de organização de companhias, são duas ou, no máximo, três figuras de melhor cartaz em torno de quem, no início de cada temporada, agrupam-se artistas disponíveis. Quando se fala da companhia de X sabe-se apenas que X a dirige: a companhia propriamente é uma incógnita. Nem mesmo os nomes dos que a compõe costumam constar nos anúncios. Isso parece típico para traduzir a situação do teatro, do ponto de vista dos elencos. Há, nestes, valores reais, vocações decididas. Mas há, sobretudo, desarticulação, fruto daquela instabilidade a que me referi.”¹⁸⁷

Quem fala aqui é o crítico (e dramaturgo) César Leitão. Seu tema é a subvenção governamental a grupo estáveis, como havia sido feito com *Os Comediantes*, como única forma de vicejar no país um modo de produção alternativo: um teatro de “conjuntos

¹⁸⁶ Do ponto de vista do registro histórico, por outro lado, *24 Horas de Sonho* se apresenta como um documento notável de certas nuances de um modo de atuar pouco familiar para as gerações atuais. Melhor dizendo, seria preciso discutir com maior apuro de que maneira este modo de atuação ligado a tradição cômica do teatro nacional rendeu frutos nas gerações seguintes. E há sim, nos últimos anos, um interesse renovado pela pesquisa e redescoberta de técnicas e esquemas do teatro de boulevard e do circo teatro. Cito um trabalho ainda em elaboração: DAHER, Kátia. *A Sobrete e a Dama na tipologia do circo-teatro*. Dissertação de Mestrado, PPGAC - ECA-USP.

¹⁸⁷ LEITÃO, César. *Diário da Notícias* - 30/04/1946. In: PEREIRA, Victor H. Adler *A Musa Carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. - p. 157.

permanentes e harmônicos”, não vinculado ao “cartaz” de uma estrela X. Não por acaso, foi justamente à frente desse grupo “harmônico” que a figura do diretor polonês Zbigniew Ziembinski iria brilhar na montagem de *Vestido de Noiva* em 1943 - e sempre vale a pena lembrar que *Vestido* é tido como marco fundador de nosso teatro moderno não apenas por causa do texto de Nelson Rodrigues, mas também pela encenação marcante do polonês. Ou seja, o problema da criação de um teatro novo passa pela remodelação do modo de produção. Nas palavras de Bibi Ferreira, para a mesma série de depoimentos:

“Ensaia-se apressadamente a peça seguinte. Por que todos acusam a peça em cartaz. Aqui começa o prejuízo artístico. Não é possível ensaiar uma peça em menos de dois meses. Mas é preciso. Resultado: os artistas não sabem os papéis de cor, não fazem com segurança as marcas, não se identificam bem com os personagens. Assim mesmo são atirados aos palcos. A crítica desanca na interpretação. Não sabe do que se passa.”¹⁸⁸

Os dois depoimentos, de Bibi e de Leitão, mostram um cenário onde um velho modo de produção - de ensaios apressados, de sessões múltiplas, de companhias sem elenco estável cujo objetivo principal é circundar uma estrela de cartaz garantido - se vê às voltas com um novo modelo, que representa ao mesmo tempo um outro padrão de qualidade (daí também a birra de Jayme Costa quanto ao fomento a grupos amadores como *Os Comediantes*). A companhia de Dulcina se vê dividida entre esses dois modos (e mundos): busca-se um elenco mais estável e um repertório mais artístico, mais “sofisticado”, mas ao mesmo se trata da companhia de uma estrela cuja carreira foi moldada no modo de produção antigo, das comédias de *boulevard*. Algo dessa contradição entre o velho e o novo está presente em *24 Horas de Sonho*, e sua expressão mais clara narrada já pelos cronistas da época está nesse descompasso entre a estrela, o enredo e o diretor: uma vontade de renovação, de mostra-se *pari passu* com o fino da produção estrangeira, mas presa ainda a esquemas (mentais e materiais) de outra ordem.

Na trama de *24 Horas de Sonho*, nos encaminhamos para os vinte minutos finais e a resolução da intriga. Clarice, através de Roberto, tenta uma barganha com o gerente do hotel: ela lhe ajudará a identificar o ladrão se ele liberá-la das contas (agora que ela desistiu de se matar, percebe que suas horas de sonho terão um preço – e dinheiro ela não tem mais). O Gerente, no entanto, não se interessa pela oferta. As joias já foram localizadas pela polícia, a quem aliás Clarice será entregue caso não pague sua dívida. É aqui que entra na história o milionário Guilherme Stanley (Átila de Moraes, pai de

¹⁸⁸ FERREIRA, Bibi. *Diário da Notícias* - 01/05/1946. *Idem* - p. 125.

Dulcina): ele toma Clarice pela filha do barão das Torres Altas, seu velho amigo, e se oferece para pagar todas as suas despesas no hotel. Tudo estaria resolvido se Roberto não ficasse com ciúmes do tal milionário. Ele ralha com Clarice e sai, indo parar onde? Para a estação de rádio! A mesma onde Clarice havia ganhado o prêmio. Descobrimos então que Roberto fora, um dia, o famoso locutor da voz ‘blasé’. Ele pede seu emprego de volta, mas não há possibilidade, a menos que ele conheça o paradeiro... da Mulher Sherlock! Se ele encontrar a tal mulher misteriosa poderá voltar ao seu antigo emprego e ainda receber alguma gratificação. Além de ser meio rocambolesco, o desfecho de *24 Horas de Sonho* consegue ainda nos seus dez anos minutos finais desfiar outra subtrama: Roberto à procura da Mulher Sherlock (que é Clarice, mas ele não sabe).

De volta ao hotel, Roberto aceita fazer um passeio de carro com a Princesa e sofre outro acidente. Clarice, a quem o milionário Guilherme Stanley prometera um baile para aquela noite, terá de se decidir: visitar Roberto no hospital ou ir ao seu “grande baile”? Ela escolhe Roberto, claro. A última parte do filme se passa num hospital. Clarice procura seu amado (teria ele também tentado o suicídio?) pelos corredores, enquanto sonha com seu baile de gala. Finalmente, ela o encontra. Vivo e muito bem. Eles caminham para fora do hospital. Quando Cícero oferece uma carona ao casal, ela recusa: “você já não podem ir para onde eu vou.” Se despede e parte em direção ao mar. Cícero conta toda a verdade para o enciumado Roberto: Clarice não conhecia o milionário. Mas é só quando o chofer revela ser ela a Mulher Sherlock que Roberto decide-se. O filme termina com Roberto salvando-a das ondas do mar. Os dois se beijam na areia. Nesse fôlego final do filme as muitas rebarbas da trama apenas reforçam aquela sensação de salada afigurada pelo crítico de *A Noite*: é certo que a comédia maluca caminha sempre às voltas com os acasos, desencontros e quiproquós, mas é preciso cuidar para que esse atropelo todo não atrole também o espectador. Esse parece ter sido o destino do filme da *Cinédia*: a repercussão nas salas de exibição foi baixa. Como a crítica também não foi exatamente generosa (e os depoimentos reunidos aqui servem de amostra) a experiência frustrou as expectativas do estúdio e se mostrou particularmente traumática para Dulcina. *24 Horas de Sonho* começa e termina sua carreira na sétima arte.

“Nunca mais fiz cinema. Quando a televisão começou, tive de ceder a pressões, fiz alguns poucos trabalhos no início dos anos 50. Mas logo me afastei. Não. Não. Prefiro nunca mais me ver nas telas... não importava o tamanho...”¹⁸⁹

¹⁸⁹ VIOTTI. *Dulcina e o teatro de seu tempo* – p. 261.

Dramas

4. Argila (1941)

Diferente de boa parte dos títulos abordados até agora nesta tese, *Argila* (1940) é um filme mais conhecido, mais visto e que já acumula uma porção importante de comentários críticos. Duas são as razões fundamentais para esse interesse: 1. ser escrito e dirigido por Humberto Mauro, figura incontornável na filmografia nacional; 2. ser um filme produzido no auge do Estado Novo, cujas características permitem ricas leituras historicamente orientadas. Minha breve análise deve muito a estes trabalhos prévios, aos quais me remeterei oportunamente (espero que nunca oportunisticamente), ao mesmo tempo que procura uma abordagem pessoal, de acordo com o escopo desta pesquisa. Começo assim citando uma frase do personagem Gilberto (Celso Guimarães), o artesão: “A vida não se compõe só de coisas prosaicas: é preciso que a beleza preocupe também a gente”.

Gilberto reclama aqui de seu patrão, o português Seixas, que só pensa em produzir peças de cerâmica em série e de garantida “aceitação na praça”, sem ligar para a dimensão *artística* do produto. Como não ouvir nesta frase um eco do próprio Humberto Mauro falando sobre a situação do cinema brasileiro entre o final dos anos 30 e começo dos 40 (ainda mais porque os personagens do filme parecem por vezes menos dialogar entre si, segundo a técnica dramática, e mais anunciar ideias ao espectador)? É pois como produto de aspiração artística, e não de simples “aceitação na praça”, que *Argila* se entende: e suas virtudes e contradições estão associadas a este projeto. Gilberto é um simples ceramista numa olaria, mas dotado de grande pujança e originalidade artística. O filme se identifica com seu personagem, espera ser como ele: por isso também Gilberto, embora seja como os outros, é diferente: em sua biografia, por exemplo, consta que viveu um tempo na Europa. Gilberto molda a rocha viva da nacionalidade com o requinte de um *maestro* italiano, a cena onde pinta o teto (em cima de andaimes) da mansão da rica Luciana (Carmem Santos) evoca a heroica figura de Michelangelo pintando a Capela Cistina. Resta ao filme ser digno de seu personagem. Para tanto, é preciso inventar uma obra de “caráter” legitimamente nacional, mas dentro do universo dos usos e formas das nações civilizadas (afinal, não queremos parecer bárbaros), dentro do clima, aliás, de refundação do estado nacional promovido primeiro pela revolução de 30 e depois, em

chave mais autoritária, pelo Estado Novo (“o estado a que chegamos”, na definição conhecida de Aparício Torelli, o Barão de Itararé). É nesse sentido (re)fundacional que *Argila* tem fortes afinidades eletivas com o romantismo literário brasileiro.

Leandro Tocantins num texto de fins dos anos 70 já apontava: “[Mauro] tornou-se o José de Alencar das artes cinematográficas. Na sua preocupação de ir às fontes mais puras brasileiras: a natureza com seus encantos de matas e cachoeiras.” Desse modo, o cineasta mineiro reagiria contra a onda de descaracterização do país “virginalmente puro”, daí o “naturismo” e o “paisagismo” próprios de seu cinema, aspectos estes que “lembram descrições de Alencar. É como se a prosa do cearense de Mecejana se fizesse imagem.”¹⁹⁰ Embora tal comparação seja um tanto genérica, podemos ir desfibrando aos poucos a tessitura do argumento. O aspecto mais evidente da filiação entre Mauro e Alencar em *Argila* seria seu indianismo de fundo, com a valorização da cerâmica marajoara como patrimônio artístico de uma UR-nacionalidade brasileira - a diferença estando no filtro cientificista pelo qual o passado arqueológico e a imaginação romântica passam na película de Mauro, sob a influência de Roquette-Pinto (espécie de consultor intelectual do diretor). Cid Vasconcelos de Carvalho, em sua refinada análise do filme,¹⁹¹ aponta uma série de outros pequenos paralelos de *Argila* com a imaginação romântica, que vão desde a metáfora bíblica da criação a partir do barro (a parábola adâmica mesclada ao elogio da mestiçagem, aventada na cor avermelhada da argila como referência ao povo ameríndio - algo já presente em Alencar), passando por certa birra com o classicismo (cuja caricatura é o personagem Barrocas, ridículo amante da estatuária grega), e chegando até a *mademoiselle* na reunião de grã-finos que, quando uma jovem ao seu lado afirma ser seu estilo de homem o tipo Tarzan, declara: “você estão animalizando a vida. Eu odeio músculos. Eu quero alma, gênero 1830” (no 68’ aprox.¹⁹²), e a cena termina com Barrocas (Florian Faissal) recitando versos de Casimiro de Abreu. A referência a primeira geração romântica, de 1830, invoca a alma profunda da sensibilidade criadora patricia em sua primeira dentição, contra o imaginário do imperialismo colonial associado a figura de Tarzan (criado pelo escritor inglês Edgar Rice Burroughs), que além do mais àquela altura já se tornara também um motivo da cultura

¹⁹⁰ TOCANTINS, Leandro. *Prefácio*. In: VIANY, Alex. (org) *Humberto Mauro: sua vida, sua obra, sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1978 – p. 17.

¹⁹¹ CARVALHO, Cid Vasconcelos. *Melodrama e Nação no Cinema Brasileiro dos Anos 40*. Tese de Doutorado – PPG em Sociologia da UFC, Fortaleza, 2007.

¹⁹² Utilizei como fonte para análise a cópia do filme disponibilizada em DVD pela Funarte.

massificada (a qual, lembremos a diatribe de Gilberto, o filme contrapõe a aura do artista). Eis outra pista de como *Argila* quer se moldar, para não sair da metáfora ceramista cara ao universo diegético do filme.

Dentro desse universo de paralelismos e afinidades, gostaria de seguir uma pista menos explorada. Assim como Alencar teve que enfrentar severos dilemas ao buscar uma forma brasileira para o romance europeu, assim também Mauro sofrerá impasses semelhantes ao construir sua obra dramático-fílmica. Alencar, em seu périplo rumo a invenção de uma nova língua literária nacional - naquilo que Haroldo de Campos chamou de “revolução filológica”, na qual a “forma semiótica do tupi esteticamente idealizado” leva o autor a uma “transgressão hibridizante do português canônico”¹⁹³ - com seus personagens e paisagens onde reverbera e floresce a nova identidade brasileira, também acaba assimilando e transcriando (para usar um termo caro ao poeta Campos) elementos do universo literário matricial, no caso o romance europeu. Muito inclusive se escreveu a respeito da influência de Chateaubriand e seu *style indien* - de romances como *Atala* (1801). Mas há também outras fontes importantes para o romance de Alencar, como novas pesquisas tem apontado, sendo uma particularmente decisiva: o ‘romance gótico’ inglês.¹⁹⁴ Heróis e heroínas de origem incerta, muitas vezes perseguidos ou expatriados, habitando ruínas medievais num mundo “sombriamente imaginado que circunda regiões menos confessas da psique, da família e da sociedade”¹⁹⁵, eis um pequeno esboço do universo gótico, que fascinava o ensolarado Alencar e do qual podem ser encontrados traços, ainda que marginais, em suas obras - como nos ambientes domésticos um tanto sinistros em *O Tronco do Ipê* (1871) ou na caracterização da natureza selvagem brasileira, a paisagem como fonte sublime de emoções em *O Guarani* (1857). O simples fato de ter escolhido o romance como forma literária ideal onde deveria ser forjada a identidade da nova nação livre aproxima Alencar do *gothic novel* inglês, já que tal gênero foi responsável por um renovado sopro de vitalidade no romance bem na virada do século XVIII para o XIX. E mesmo não sendo a paisagem nacional muito afeita a sombras fantasmagóricas, ao universo de castelos, condes e feudos da cartilha melodramática

¹⁹³ CAMPOS, Haroldo de. *Iracema: uma arqueografia da vanguarda*. In: Revista USP, Março/Abril/Maio de 1990 – p. 71.

¹⁹⁴ Ver: SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico Tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani*. Dissertação de Mestrado. PPG em Estudos Literários e Linguísticos da FFLCH-USP, São Paulo, 2006.

¹⁹⁵ BOTTING, Fred. *Gothic Darkly: heterotopia, history and culture*. Citado in: VASCONCELOS, Sandra G. T. *Sentidos do Demoníaco em José de Alencar*. Revista Ilha do Desterro, nº 62. Florianópolis. Jan/Jun 2002 - p. 274.

européia, não é difícil encontrá-los (ou equivalentes) no repertório dramático-literário nacional - são as vicissitudes de se lidar com formas “importadas”. Mas afinal, por que estou escrevendo tudo isso?

Porque se olharmos para *Argila*, esse universo também está lá. Até o castelo está lá. O engenho da carpintaria melodramática parece ter trazido junto consigo seus mitos e emblemas: o imaginário do romanceiro medieval. Uma rápida sinopse do enredo pode ser esclarecedora: Gilberto, um artesão ceramista dotado de habilidades artísticas é convidado para pintar os interiores do castelo de Luciana, uma rica viúva das redondezas; durante os trabalhos, ele cai de um dos andaimes e é “confinado” no castelo até que se recupere. Após esse período, Gilberto volta à vida comum, mas não é mais o mesmo: entre ele e Luciana nasceu uma relação (paixão) algo culpada e doentia. Lendo assim, tal enredo tanto parece um melodrama histórico de Pixérécourt quanto um conto gótico de vampiros - e as sugestões de ‘vampirismo’ (a *vamp*, a *femme fatale*) de Luciana em relação a Gilberto não são poucas no filme. Mas não se trata apenas de um conjunto de elementos da paisagem europeia um tanto deslocados no cenário tropical, há também uma notória opção estilística que acompanha esse universo nos constantes contrastes entre claro e escuro da fotografia, capazes de espantar uma *scholar* da obra de Mauro como Sheila Schvarzman que define *Argila* como o “primeiro e único filme de Mauro nitidamente dominado pelo conflito entre claro e escuro, luz e sombra.”¹⁹⁶ O estilo se amaneiriza por essa atmosfera de melodrama com pitadas de imaginação gótica, onde os personagens, conforme ganham em contornos psicológicos, se projetam para além do desenho de sua trama de ações, justamente por meio daquelas regiões menos confessas da psique (desejos irrefreáveis) e da sociedade (choque de classes). É preciso lembrar também que a *imagerie* do melodrama gótico¹⁹⁷, com todas as suas sugestões visuais e seus cenários de paixões fantasmagóricas, ganha novo fôlego no cinema americano

¹⁹⁶ SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo, Unesp, 2004 - p. 291.

¹⁹⁷ Talvez seja importante um comentário a respeito do uso um tanto livre que faço da expressão “melodrama”. Em minha análise de *Bonequinha de Seda* me referi ao gênero como historicamente definido, como um produto da mentalidade pós-Revolução Francesa de muito sucesso no começo do século XIX no teatro parisiense, com expoentes como René-Charles Pixérécourt, conhecido como Corneille do boulevard’, autor de clássicos do gênero como *Coelina* (1800). De Paris tais peças, com seus motes e técnicas, se espalharão pelos palcos do mundo. Utilizei ali como fonte especialmente o trabalho de Jean-Marie Thomasseau. Mas há também um outro sentido para o termo: não como gênero, mas como ‘modo literário’, no caso, um “modo do excesso”, presente não apenas no teatro, mas na literatura a partir da virada do XVIII para o XIX. Daí a expressão “imaginação melodramática”, consagrada pelo livro de Peter Brooks que estuda particularmente o uso desse modo por Balzac. In: BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. Yale University Press, 1976.

exatamente no mesmo momento em que *Argila* é produzido. *Wuthering Heights* (1939) de William Wyler, *Rebecca* (1940) de Hitchcock e *Gaslight* (1941) de George Cukor são expoentes dessa onda, com suas altas doses de *doomed romance* e sinistras heranças familiares a encurralar uma personagem feminina geralmente atormentada por forças (de ordem masculina) que ameaçam sua integridade e razão.¹⁹⁸ Não é especulação vazia acreditar que a fita da empresa Brasil Vita Filmes possa ter absorvido algo dessa produção estrangeira.

E do mesmo modo que Wyler e o roteirista Ben Hecht puderam transformar o tormentoso *Wuthering Heights* (O Morro dos Ventos Uivantes) de Emily Brontë num mais palatável *hollywood romance*, despindo o filme de várias sugestões macabras existentes no romance (como trechos referentes a necrofilia), assim também Humberto Mauro pôde aproveitar sugestões do melodrama gótico em proveito de seu cinema de “fontes mais brasileiras”. E também assim como Alencar esperava “superar” (e não devemos perder a dimensão hegeliana aqui - *aufhebung* - o ultrapassamento, a elevação que conserva o suprimido) o romance da “desilusão” enquanto forma da burguesia europeia apostando num recuo à pré-história da literatura burguesa (aos mitos e fábulas nativistas) e numa intensa expressão poética das peculiaridades de nossa vida (e nisso deve-se entender também uma imagem poética do selvagem), Mauro esperava assimilar as nuances góticas (a perda de sentido, o desabrigo transcendental do mundo pós-Iluminista) à certa estilização dos motivos nacionais, com sua luz característica e suas paisagens onde os corpos são envolvidos (e revivescidos) pelo mundo natural a sua volta. Desterritorializar o modelo importado criando a partir dele uma outra forma híbrida e organicamente produtiva. Assim, *Argila* nos apresenta três ambientes em seus primeiros vinte minutos, que representam três distintos modos paisagísticos e arquitetônicos da vida nacional a serem recombinaados pela organização do espaço do filme.

O primeiro deles é um apartamento à beira-mar (no Rio de Janeiro, claro), um “terraço de arranha-céu” onde fica o ateliê do pintor Cláudio (Saint-Clair Lopes). Dele se vê a praia: primeira paisagem desta cartografia afetiva (e política). Nele também se dá o encontro entre o pintor e Barrocas, um amigo. Os dois funcionam como antípodas: Barrocas é homem instruído, mas de verve parnasiana e afetada, com seu apreço artificioso e enjoado pela “cultura grega”; por outro lado, Paulo é um entusiasta da arte

¹⁹⁸ FLORY, Dan. *Film Noir and Female Gothic Melodrama*. In: *Philosophy, Black Film, Film Noir*. Pennsylvania State University Press, 2008.

nacional, quando o filme começa ele está pintando um quadro (a partir de uma modelo) onde se vê uma mulher negra, desnuda, em meio a uma flora exuberante. Mais adiante saberemos o nome da modelo que posa para Paulo: Moema - o elogio à mestiçagem tem aqui duas dimensões: a beleza identificada ao corpo da modelo negra; a referência a célebre personagem de nosso ‘mito fundacional’. Relembro: ao ver Caramuru, o náufrago branco acolhido pelos tupinambás que acaba se casando com a filha do cacique, embarcar de volta à Europa num navio, Moema, a mais bela das nativas, teria se atirado ao mar e morrido. Tal figura foi imortalizada no poema épico de Santa Rita Durão intitulado *Caramuru* (1781) e depois no quadro *Moema* (1866) de Victor Meirelles, epígono do indigenismo romântico nas artes visuais. *Argila* é um filme recheado de referências e simbolismos. Tal prólogo no ateliê, portanto, embora sirva muito pouco a estrutura narrativa subsequente do filme, cumpre bem sua função de prólogo distanciado ainda dos eventos a serem narrados, ou seja, somos introduzidos ao espaço diegético em sua porção mais urbana e culta. É dali que o filme parte e podemos inferir que é para lá que seu imaginário pretende voltar (purificado pela brasilidade, é certo) depois de acabada a “aventura”; é o Brasil moderno (de arranha-céus, automóveis e intelectuais “viajados” - que não se importam com a presença de modelos desnudas pois entendem de arte) quem se lança ao encontro de seus rincões. É pra isso que nós, espetadores, somos de fato convidados: para uma viagem (uma aventura) partindo da costa ao interior, onde acontece o “salão” de Luciana (espécie de posto avançado da civilização em meio ao sertão).

Da faixa litorânea partimos, pois, para a mata (a região serrana do Rio): é em meio a ela, no declive de um vale repleto de árvores que vislumbramos pela primeira vez o castelo de Luciana. Um carro nos conduz por uma estrada cercada de arbustos: o mundo da civilização se conecta ao espaço campestre, o que se confirma no plano seguinte, quando o automóvel chega ao castelo e o quadro se desdobra numa sobreposição que altera lateralmente o eixo de visão para melhor acomodar o desenho das torres (afinal, um melodrama que se preze deve ter torres!). Tanto a entrada quanto os jardins frontais ao castelo nos mostram uma paisagem onde a natureza foi administrada em prol de um senso geométrico de proporção e equilíbrio. Dentro do castelo, por sua vez, acontece um *petit comite*: enquanto o cantor Mário apresenta sua nova composição, intitulada ‘Canção de Romeu’ (com versos de Bilac), Luciana, numa cena preparada por Barrocas, desce do alto de sua escadaria envolta num reluzente vestido branco (com um véu lhe cobrindo os cabelos) que se destaca em meio ao negrume espalhado pelo ambiente. A fotografia abusa

aqui dos contrastes entre luz e sombra, justificando-se diegeticamente pelo fato de Barrocas, com as mãos no interruptor, coordenadamente acender e apagar as lâmpadas sobre Mário ou Luciana, como se assumisse a direção cênica de uma ária operística inspirada na cena do balcão de Romeu e Julieta. A escadaria, o “balcão” de Julieta-Luciana, que a separa no alto (espécie de altar) do resto de seus convivas, reforça a esfera arquitetônica do sobrado: tradicional habitação de nossas elites rurais. Num dos quadros mais pregnantes da sequência, a anfitriã, apanhada em plano médio, com os olhos fechados num semblante sereno, os cachos do cabelo escapando pelas laterais do véu e a cor estridentemente alva do vestido, invoca uma imagem da Virgem, embora os pequenos traços de sombra que recobrem seu rosto nos faça suspeitar que algo mais se esconde no interior dessa imaculada figura.

O terceiro ambiente se passa entre a olaria e a casa de Marina (Lídia Mattos), noiva de Gilberto. A primeira parte, na olaria, é onde se dá o embate do ceramista com Seixas, o patrão, sobre produzir vasos em série ou dotados de maior compleição artística. Obrigado por Seixas a adotar uma postura mais “serial”, Gilberto trabalha mecanicamente: enquanto ouvimos um *allegro vivace* na banda sonora, as imagens mostram-no fazendo um vaso nascer rapidamente do barro: tal associação entre música, trabalho braçal e montagem cinematográfica remete diretamente a alguns curtas-metragens de Mauro na série *Brasilianas*, e quando vemos Mauro associar aqui o ritmo da montagem fílmica ao movimento do torno de oleiro (montagem da fábrica), este igualmente impulsionado pelo corpo, pelos pés de Gilberto, fica difícil não pensar numa pequena joia tardia de sua filmografia: *A Velha a Fiar* (1964).¹⁹⁹ Por décadas, no INCE, Mauro se dedicará a esta série de filmes que articulam registros de práticas laborais e ofícios com canções de trabalho. Essa revalorização das práticas manuais, contemplado pela câmera e metamorfozado pela pulsão (rítmico) da montagem, busca uma dimensão estético-antropológica do trabalho, um ponto onde natureza e cultura possam se fundir nesse encontro entre o homem e o seu meio, fundando assim uma imagem mais orgânica

¹⁹⁹ Cid Vasconcelos nota que o trabalho é representado em *Argila* sobretudo a partir de planos dos pés e das mãos, e não da prevalência de rostos (da “figura humana”), espelhando assim “em grande parte a própria matriz ideológica da relação varguista com relação à dimensão do trabalho, em que valorização do aspecto tecnológico é bem maior que a figura do trabalhador”, ou seja, as “realizações materiais” do trabalho se sobrepõe a “justiça social”. In: CARVALHO, Cid Vasconcelos. *Melodrama e Nação no Cinema Brasileiro dos Anos 40* – p. 130. Schvarzman relaciona essa representação desfigurada do trabalho em *Argila* àquela das produções que Mauro dirigiu sob encomenda para a INCE, também associando a estética do diretor à ideologia do trabalhismo varguista. in: SCHARTZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. p. 252

(e originária) da nacionalidade, onde os aspectos da economia política do trabalho (a produção de valor, a exploração, a distribuição desigual de riqueza) são preteridos diante da formulação desta unidade da experiência. Deste ambiente de trabalho passamos ao repouso, quando Gilberto termina seu expediente na olaria: aqui o filme finalmente se abre para uma paisagem com sabor mais regional e idílico, mais próxima do ‘Brasil profundo’. É o ponto final do percurso arquitetônico-paisagístico. Em pequenas inserções Mauro constrói o espaço deste espaço da gente interiorana: 1. Primeiramente temos um plano que nos mostra uma casa térrea, de telhado falho, paredes gastas e vidros quebrados nas janelas, mas dona de um belo quintal; é por ele que Pedrinho, irmão de Marina, atravessa correndo. O rapazote pára e apanha junto a parede uma gaiola de passarinho (detalhe prosaico); 2. no segundo plano, Pedrinho corre com a gaiola nas mãos. Ele alcança Gilberto, que está indo pra casa. O importante aqui é o modo como Mauro posiciona a câmera: toda a cena é vista por debaixo do telhado rústico de uma tapera, com suas vigas de madeira titubeantes a escorar o peso das telhas, e um boa quantidade de areia a entulhar seu chão avarandado; 3. chega-se, pois, ao lar de Marina: ela é o que Gilberto Freyre chamaria de “casa de sítio”. Mauro a filma de longe, num plano aberto, com árvores altas e ampla vegetação por todos os lados (pra não falar em outro detalhe prosaico: um cavalo bugre amarrado a uma palmeira) que praticamente encobrem a fachada da casa.

Como o pintor Paulo da sequência de abertura, Mauro também quer ser um retratista da “alma brasileira”, e o modo como ele organiza estes quadros onde apresenta a vida popular de Gilberto, Pedrinho e Marina - com seus telhados baixos, vastos quintais e samambaias encobrendo as paredes - é uma amostra da potência pictórica de seu cinema, muito acima da média nacional do mesmo período. Igualmente interessante é notar como os personagens dos extratos mais altos são-nos apresentados em ambientes interiores (o ateliê de Paulo, o castelo de Luciana), enquanto no caso dos extratos mais baixos os personagens aparecem à primeira vista em meio ao mundo exterior: a contraposição existe, ela associa os personagens populares a uma relação mais imediata e vitalista com a natureza, enquanto o pomposo e um tanto sombrio castelo de Luciana é o lugar do artifício e da representação (não à toa seus convivas, para se divertirem, precisam de um jogo teatral - a “canção de Romeu”). Apresentados esses três universos arquitetônicos, paisagísticos e mentais (o apartamento, o castelo e o sítio), com suas contradições gerativas (Litoral X Interior; Arte X Artesanato; Elite X Povo), cabe ao enredo (e a forma

fílmica) articular esses elementos de modo que o filme possa nascer (como o vaso do barro) e com ele floresça uma identidade estético-política de nação. Simples, não? Bem, esta seria também a função do melodrama: selar um pacto entre esferas sociais distintas a partir de uma moral a negociar. O conflito precipita essa negociação: Gilberto cai do andaime enquanto trabalha no castelo e passa três semanas confinado numa cama no castelo. O encontro entre castas opostas se dá através de personagens cujas “vocações” já parecem transcender suas limitações habituais de classe: Gilberto tem a “graça” da sensibilidade artística e Luciana enxerga muito além da miopia social de seus pares grã-finos - eis outro esquema caro ao melodrama, construir personagens cuja força pessoal rompa as barreiras sociais (fulgor da natureza pessoal contra o determinismo histórico). São tipos não tanto “característicos” (embora guardem traços de suas origens), mas especiais, acima da média, únicos (por isso são “protagonistas”).

As cenas que mostram Gilberto convalescendo num cômodo do castelo após seu acidente estão entre as que mais assumem a influência gótica - pelo teor da representação, tudo se dá como um grande pesadelo: a começar pelo relógio cuco, que projeta na parede um reflexo sinistro; depois a câmera balança, circularmente, revelando uma cama estilizada, com quatro altas hastes pontiagudas e um crucifixo sobre a cabeça do doente, em tudo lembrando um leito mortuário; na parede, vemos apenas as sombras de Luciana e do Médico, eles sussurram sobre o estado de saúde do paciente - o diálogo é um tanto sonso e reconfortante, em franco contraste com as imagens.²⁰⁰ Quando a sombra de Luciana se move sobre a cama onde está Gilberto, a câmera também volta a pender num estranho movimento que retorce o quadro. Após esse deleite expressionista, um plano mostra Marina sendo proibida de entrar no castelo (por recomendação médica) e voltando singelamente embora para casa em meio a exuberante vegetação serrana (com uma música de suaves violinos a pontuar seu desalento e sua ingenuidade). Retorna de súbito, na montagem, o plano do cuco, parece que o “pesadelo” vai recomeçar... mas então, vemos o quarto iluminado, arejado, as sombras desapareceram: Gilberto está melhor. Nesta pequena sequência de convalescença, temos o encontro não só de polos opostos, representados por Marina e Luciana, mas também de dois estilos visuais: o décor

²⁰⁰ Este, aliás, é um problema geral do filme: os diálogos se estranham com as imagens, são muito rebarbativos, enunciativos, explicam as ações e intensões ao invés de contribuir para moldá-las dramaticamente. A dificuldade em articular uma dramaturgia melodramática que harmonize imagens e diálogos é um dos motivos, creio eu, da comparação sempre desfavorável por parte dos comentadores de *Argila* em relação aos filmes pregressos de Mauro.

carregado de sombras associado ao castelo, e a paisagem ampla e ensolarada que acompanha Marina. Em dois planos, desnecessários para o desenvolvimento da trama, Mauro faz questão de mostrar Marina e Pedrinho, ao longe, pegando o caminho (de terra) de volta pra casa depois da tentativa frustrada de entrar no castelo para visitar Gilberto. É outra de suas composições de gosto pictoricamente regionalista. Se Mauro insiste nestes planos abertos e luminosos, onde a flora nacional se impõe, é porque são eles que buscam sanar os espectros de sombra do quarto convalescente, assim como a visita de Marina serve como ponto no enredo a partir do qual Gilberto melhora. De certo modo, essa também é a promessa estética do filme: de que a luz tropical, de que essa solar e translúcida imagem-nação possa “superar” as reminiscências góticas fundando assim uma nova visualidade (identidade) nacional. Se o contraste de sombras permanece, é também porque as personagens (e a dinâmica social que as engendra) são mais complexas que as soluções oferecidas pela ideologia da narrativa.

Aqui talvez seja necessária uma ponderação: tanto Cid Carvalho quanto Sheila Schvarzman em suas análises do filme contrapõe uma aristocrática e autoritária Luciana ao ingênuo Gilberto, símbolo do trabalhador “infantilizado” que “requer zelo e tutela”.²⁰¹ Nas duas análises, a intenção é identificar a dinâmica entre os personagens com a situação histórica de opressão do Estado (e das elites) sobre o povo. Cid Carvalho chega a ser explícito em sua comparação, para o autor a “altivez e eterna solidão” de Luciana “se coadunam com a figura de Vargas quase sempre deslocado de qualquer referência familiar ou afetiva”.²⁰² Para Cid, a viúva é uma personagem essencialmente autoritária, encarnação prototípica do Estado Novo, narcisista de monta maior, Luciana mostrar-se-ia compreensiva e amorosa, como quando compra a olaria de Seixas para dar melhores condições de trabalho aos artesãos (simbolizando a passagem de um empregador mais arcaico e explorador à outro mais humano, empreendedor e moderno, ou seja - mais uma vez - o próprio regime varguista), mas fundamentalmente o que ela está fazendo é comprar o artista Gilberto e se apoderar de seus meios de produção. A leitura é produtiva, mas tem também algo de excessivo (embora isso não seja uma crítica revisionista ou metodológica, pelo contrário, faço votos a máxima de Max Weber de que “exagerar seja nossa profissão”, e admiro os excessos da interpretação muito mais do que a mesquinhez mediana que cada vez mais ganha fôlego em nossos departamentos acadêmicos). Para me

²⁰¹ SCHVARZMAN. *Opus Cit* – p. 293.

²⁰² CARVALHO. *Opus Cit*. – 141.

valer de uma ponderação dialética, eu diria: talvez falte as análises um pouco de ‘mediação’ entre forma e conteúdo social.

Se observarmos Luciana, por exemplo, em relação a outras figuras femininas do melodrama no cinema dos anos 30 e 40, maiores perspectivas de análise podem se abrir. Seu gosto por ‘lances teatrais’ (como no episódio da ‘canção de Romeu’), por criar para si novos papéis (como de proprietária da olaria) estampados em suas constantes trocas de roupas (que Mauro gostava de atribuir a vaidade da estrela Carmem Santos, que usa no filme seu próprio guarda-roupa), não deixa de ser uma declaração de sua liberdade, de que sua identidade (como “mulher”) não é fixa.²⁰³ E basta compararmos Luciana às personagens femininas das comédias analisadas no primeiro capítulo desta tese para perceberemos logo a significativa diferença: ela não está submetida a nenhum vínculo familiar e o fato de ser viúva (aliás, de um “marido impróprio” que era só “dinheiro e estômago”, como comenta Barrocas) faz com que o horizonte imediato do casamento (a qual todas as mulheres, nas comédias até aqui estudadas, estavam submetidas) seja transcendido como afirmação necessária de sua existência como mulher (e o final “infeliz” da trama, com Luciana renunciando ao amor de Gilberto, não deixa de ser parte desse cenário). Ao invés de estar premida pelos desejos e demandas de “ser mulher” (ser uma “boa mãe”, ser uma “boa esposa”...), Luciana organiza sua experiência questionando mesmo esses paradigmas. É um tópico recorrente em filmes do período (*Gaslight*, *Stella Dallas*, *Letter from a Unknown Woman* etc.) que o filósofo estadunidense Stanley Cavell chamou de “melodramas da mulher desconhecida”, nos quais a protagonista feminina escapa a falsa consistência (a conformidade) dos papéis sociais que lhe são atribuídos ao descobrir em seus próprios instintos e ideias uma renovada autoconfiança (*self reliance* - nome de um famoso ensaio do filósofo Ralph Wado Emerson publicado em 1841, que inspira a reflexão de Cavell).²⁰⁴ Luciana guarda algo dessa mulher desconhecida, cuja

²⁰³ Stella Dallas, personagem do filme homônimo dirigido por King Vidor em 1937, é também uma protagonista feminina de melodrama cuja característica está em assumir constantes trocas de roupa (cujo exagero é patente), característica sintomática de sua busca por cumprir bem os papéis sociais que lhe cabem (como o de mãe redentora, do título nacional). Só que, ao mesmo tempo, o filme desmancha a idealização de Stella em relação a estes papéis (ela fica de fora, olhando da janela, o casamento de sua filha) - é como se a instância narrativa do filme se colocasse um problema: em que medida é possível associar uma existência humana a um papel social? Seria cada descrição que uma pessoa faz de si a partir de um papel social algo potencialmente falso (mesmo que não se duvide em nenhum momento do amor que Stella sinta por sua filha)?

²⁰⁴ Em seu curioso estudo *Contesting Tears*, Cavell aponta justamente o tema da mulher que rejeita o casamento para “seguir o inalcançável” como recorrente em melodramas da época e associa essa temática tanto a uma nova postura da mulher na sociedade americana, quanto a um problema mais filosófico: a questão do ceticismo - e da ironia enquanto tropos característico do pensamento moderno:

filiação é incerta e o passado um tanto misterioso (ao contrário das comédias, onde o passado é aberto e recorrente nas piadas), e se sua sexualidade é “transbordante” em algumas sequências do filme creio que não devemos reduzi-la a um “erotismo improdutivo” (marca de sua perversidade de classe), mas a complexidade mesmo de sua criação como personagem feminino e plural.

Tal transbordamento da figura feminina faz, inclusive, de Luciana uma contemporânea de Alaíde, a protagonista de *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues. No caso da peça de Nelson, as tais “regiões menos confessas da psique e da sociedade” acabam tencionando a forma do drama de tal maneira que ele se estilhaça em três planos de representação: a realidade, a memória e a alucinação. A história de Alaíde retém também algo dessa atmosfera meio gótica, com direito ao fantasma de uma cafetina morta habitando alucinações desencadeadas a partir da leitura de um diário achado no sótão de uma casa de família - a trama de Nelson com sua heroína atormentada deve sim ao clima dos melodramas góticos que o autor conhecia das telas e dos romances, embora a influência mais evidente (e sempre comentada) do cinema em sua obra esteja na organização formal da dramaturgia: nos uso de flashbacks e múltiplos focos narrativos, que fizeram a peça ser frequentemente comparada a filmes como *Cidadão Kane* (1941), da qual ela provavelmente tirou muitas sugestões, à revelia das constantes negativas do autor a respeito.²⁰⁵ Mas talvez o que una mais o filme de Mauro ao grande acontecimento da montagem de *Vestido de Noiva* pelo grupo ‘Os Comediantes’ no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1943 seja mesmo a direção de Ziembinski com forte apelo para os

“alguém pode tomar o conteúdo do gênero da *mulher desconhecida* como a ironia da identidade humana como tal” in: CAVELL, Stanley. *Contesting Tears: the hollywood melodrama of unknown woman*. Chicago, University of Chicago Press, 1996 – p. 134 (tradução livre minha).

²⁰⁵ Sobre o caso, escreve João Roberto Faria: “Vale observar que *Vestido de Noiva* é um grande *flashback*, recurso que começou a ser utilizado no teatro com as possibilidades abertas pela utilização da iluminação elétrica. Mas o mais provável é que Nelson Rodrigues tenha colhido a sugestão do cinema dos anos 30 e 40 que usou e abusou do *flashback* (...) Sem querer forçar uma aproximação, não custa lembrar que o mais radical e revolucionário dos filmes já feitos e que lança mão da mesma técnica cinematográfica de Nelson Rodrigues no teatro é *Cidadão Kane*, de Orson Welles, uma produção de 1941. À morte do protagonista no início segue-se a ação entrecortada por vários fragmentos que contam sua vida e que são introduzidos, como não poderia deixar de ser, com o recurso do *flashback*.” In: FARIA, João Roberto. *O Teatro na Estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. Cotia, Ateliê Editorial, 1998 - p. 123. Nelson Rodrigues, por sua vez, nunca escondeu a influência do cinema sobre sua obra. Numa entrevista ao crítico José Lino Grunewald, ele afirma: “meu teatro tem algo de cinematográfico. Ações simultâneas, tempos diversos: o que por exemplo caracteriza *Vestido de Noiva*”, mas sempre negou uma influência direta do filme de Welles sobre sua peça; na mesma entrevista, diz ele: “Não consigo admirar *Cidadão Kane*, é um Pirandello muito suburbano (...) No Orson Welles, eu gostei de *O Processo*. Nunca vi uma plateia tão respeitosa porque não estava entendendo nada.” In: GRUNEWALD, José Lino. *Entrevista Nelson Rodrigues*. Revista Filme Cultura, nº 24, 1973.

contrastes entre luz e sombra (o uso mais rigoroso de efeitos de iluminação para acentuar motivos dramáticos era algo até então praticamente inexistente no teatro comercial brasileiro); e não creio que se trata aqui de uma correlação forçada de minha parte: são as exigências da dramaturgia (e dos novos conteúdos sociais que nela se sedimentam), no caso às voltas com os atributos mais profundos da psique feminina e do passado um tanto misterioso e desconhecido que cercam estas personagens, que incitam os diretores a efeitos mais contrastados e expressionistas na *mise-en-scène*. Ir além das comédias ligeiras (os “vasos” produzidos em série, de ampla aceitação na praça, que sustentam o circuito comercial seja do teatro, seja do cinema) exigia novos expedientes técnico-estéticos que passavam pela afirmação do diretor (promovido a “encenador”) como figura chave no processo: algo bastante novo no meio teatral, mas já comum no cinema (onde Mauro era nosso mais afamado “realizador”).

Não posso me furtar igualmente em traçar paralelos entre Luciana e a estrela-produtora Carmem Santos. Da jovem desamparada de *Urutau* (1919) - sua estreia nas telas - passando pela experiência da FAB (Film Artístico Brasileiro), onde deixa inacabadas películas como *A Carne* (1924); pelo “ciclo” de Cataguazes, que sela seu encontro com Mauro em *Sangue Mineiro* (1929); pelos hoje míticos filmes de Mario Peixoto *Limite* (1931) e *Onde a Terra Acaba* (1932), este último também inacabado... Carmem Santos chega a metade dos anos 30 não apenas como um dos nomes maiores do modesto *star-system* nacional, mas como a proprietária empreendedora de sua própria companhia produtora: a Brasil Vita Filmes, na qual realiza em parceria com Mauro filmes importantes como *Favela dos Meus Amores* (1935) e *Cidade Mulher* (1936). Julgava, no entanto, ainda lhe faltar um papel mais maduro e pessoal, de acordo com sua personalidade. É assim que *Argila* desponta em seu horizonte a partir de 1938, mesmo período em que já está às voltas com a realização de seu projeto mais caro (nos dois sentidos da palavra: pecuniário e afetivo), *Inconfidência Mineira* (1948), filme que lhe consumirá as economias, as energias e parte da alegria, numa produção atribulada que se arrastará por praticamente onze anos. Costumeiramente abordado como um projeto de Mauro, e muito ligado a vivência do cineasta no INCE, o peso da presença de Carmem e da Brasil Vita Filmes em *Argila* é geralmente mitigado. Numa posição contrária, a pesquisadora Ana Pessoa destaca em um artigo sobre o filme:

“*Argila* foi, porém, o resultado da conciliação de expectativas de Carmem e Mauro, unidos pelo prazer na realização artesanal e simbólica do cinema. Enquanto para Mauro importava o ato de filmar, para Carmem importou a reconstrução de uma subjetividade feminina, a história de *uma mulher que*

tinha tudo menos felicidade, conforme chamada publicitária de lançamento.”²⁰⁶

Pessoa destaca também a importância do escritor e jornalista Brasil Gerson, que teria escrito o argumento para o filme, mas que acabou não creditado por conta de imbróglios políticos e contratuais.²⁰⁷ Também segundo as pesquisas de Ana Pessoa, as fontes primeiras da imaginação melodramática de *Argila* estariam no fato do argumento encomendado a Gerson por Carmem (e Mauro) ter sido escrito sob a influência da literatura de Afrânio Peixoto, autor que apesar de muito vilipendiado pelos modernistas da geração de 22 ainda possuía grande estima nos meios artísticos e intelectuais em fins dos anos 30, e era da preferência pessoal de Carmem, especialmente por conta de sua trilogia de histórias citadinas e mundanas *A Esfinge* (1911), *As Razões do Coração* (1925) e *Uma Mulher como as Outras* (1927). Afrânio tinha também um lado de ‘realismo sertanejo’ de franca extração romântica, continuador do veio romanesco de Alencar (de quem era admirador assumido), mais explicitamente presente em obras como *Sinhazinha* (1929) ou *Maria Bonita* (1914).²⁰⁸ Mas talvez o principal apelo de Peixoto sobre Carmem (e *Argila*) esteja mesmo naquilo que Bosi chamou (em referência a sua ficção) de “tentativas insistentes e insinuantes de fazer psicologia feminina”.²⁰⁹ Como médico e pedagogo, além de escritor, Peixoto era considerado à sua época um *expert* em questões higienistas, particularmente aquelas que envolviam a educação da mulher.²¹⁰

²⁰⁶ PESSOA, Ana. *Argila, ou falta uma estrela...és tu!* Revista Fênix, vol. 3, ano III, v. 1, 2006 – p. 18.

²⁰⁷ O caso parece ter sido o seguinte: Brasil Gerson, amigo pessoal de Carmem Santos, escreveu a pedidos os argumentos de *Caminhantes*, *Inconfidência Mineira* e *Argila*. Por conta de sua militância comunista, Gerson é perseguido pelo Estado Novo e se exila no Uruguai e na Argentina. Em terras portenhas, ele teria tentado negociar o argumento de *Argila*, já com a “enquadração feita”, com estúdios do país (devido aos constantes atrasos da versão brasileira), o que teria provocado indignação em Carmem, que lhe pagou os serviços, mas não lhe deu os créditos. Ver: PESSOA, Ana. *Idem* – p. 15.

²⁰⁸ Não é por acaso, portanto, que seu romance *Maria Bonita* seja adaptado para o cinema em 1937 com produção e direção de Julien Mandel. O filme, que marca a estreia no cinema de José Carlos Burle (como assistente de direção), se insere nesse momento de nova floração do espírito do romantismo literário no cinema nacional, no clima das reformas varguistas e do renovado anseio pela construção de uma identidade nacional.

²⁰⁹ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1994 - p. 206.

²¹⁰ Simpatizante da eugenia, moda em seu tempo, Peixoto chegou a escrever um compêndio científico-pedagógico intitulado *Eunice ou a Educação da Mulher* (1936), onde ao lado de ideias progressistas para a época, como a necessidade das meninas terem acesso à mesma educação formal que seus pares masculinos (ele apoiava as classes mistas, tema então polêmico) e a defesa dos direitos civis para mulheres (equiparação legal), defendia igualmente a existência de “vocações femininas” (a mulher não possuía a mesma ‘natureza’ que o homem) e era contrário a algumas reivindicações dos movimentos de emancipação - por exemplo, era contra mulheres ocupando cargos políticos - além de criticar duramente aquelas que tentavam se igualar aos homens na esfera intelectual, pois estas perdiam muito de sua serenidade e delicadeza, se “masculinizando”. Daí o caminho ideal para figura feminina ser o magistério: onde mais a mulher poderia contribuir para a melhoria da vida nacional seria educando nossas crianças.

De fato, se pensarmos mais especificamente em seu romance *A Esfinge* podemos encontrar muitas afinidades com o argumento de Brasil Gerson (se me é permitido seguir essa “pista” de análise). Nele Paulo, um jovem e ambicioso artista, conhece Lúcia, uma moça da alta classe carioca, na Europa. Os dois se enamoram. Quando voltam ao Brasil, Paulo se decepciona um tanto com a desatenção da moça para consigo e também com seu “comportamento mundano” - ela tem um grupo de amigos ricos que só pensam em divertimentos de salão e veraneios em Petrópolis (a mesma localidade onde fica o castelo de Luciana em *Argila*). Lúcia acaba se casando com um político promissor (que ela julga, se tornará ministro) e Paulo, infeliz, parte para o interior. Ele sublima sua dor numa obra de arte intitulada: “a Paixão”. Tempos depois, de volta ao Rio, Paulo decide expor sua obra (mesmo sem ela estar pronta). Lúcia aparece na exposição e esclarece: não está mais casada. Ela se reconhece na estátua, os dois se reconciliam e o final do romance mostra Paulo abandonando a arte para sustentar Lúcia, cujo padrão de vida, ele sabe, exige o mínimo de conforto. Os dois se casam numa igreja metodista (já que, separada, Lucia não vive mais dentro dos preceitos católicos).²¹¹ A esfinge do título, claro, é a própria protagonista: um tanto contraditória, indecifrável, primeiro escolhe um marido por conveniência, por interesse, depois o abandona (quicá por ele não ter alcançado a posição esperada). Enjeitada em sua esfera social, volta a se casar com o artista, não se sabe se por amor ou novamente por comodidade.²¹² Como Paulo é o narrador do romance, nunca desvendamos bem os pensamentos e as intenções de Lúcia (embora parte da ambiguidade fique a cargo das limitadas qualidades literárias de Peixoto). Há algo de insondável em seu comportamento, pra não dizer uma espécie de mal intrínseco (algo que na expressão literária de Peixoto toda figura feminina, no fundo, traz potencialmente em si – daí a necessidade de uma “educação da mulher”) capaz de conduzir um homem como Paulo a loucura ou a ruína moral. Eis um personagem forte o suficiente para interessar a Carmem Santos: não é difícil imaginar, portanto, uma filiação entre Lúcia e Luciana.

Também Luciana carrega algo desse ‘mal intrínseco’ - famigerado tema literário da fêmea como “representante de toda carnalidade na Terra”, aquela que “tem menos fé”

Sobre a obra pedagógica de Afrânio Peixoto: ABRANTES, Elizabeth S. *A Educação da Mulher na Visão do Médico e Educador Afrânio Peixoto*. Revista Outros Tempos, v. 7, nº 10, Dossiê História e Educação, 2010.

²¹¹ PEIXOTO, Afrânio. *A Esfinge*. São Paulo, Clube do Livro, 1978.

²¹² O tema do segundo casamento, por si só, garantiu a obra algum burburinho na imprensa e um considerável volume de vendas, a ponto do livro ser considerado um *best seller* à época de seu lançamento (recorde: 1911). Para mais, ver: ROSA, Seleste M. *A Esfinge e a representação da realidade social brasileira*. Revista Travessias, vol. 2, nº 1, Unioeste, 2008.

(*femina* / *feminus*, do latim *fides* + *minus*).²¹³ Há toda uma sequência em *Argila*, passada na oficina de trabalho do artista, onde ela se insinua e termina por seduzir o “pobre” Gilberto. Recapitulando. Ela chega no meio da noite: vemos apenas seus pés, em douradas sandálias de salto alto. Plano seguinte: Gilberto está trabalhando num vaso de argila. Ele a vê e pára. Contracampo por trás das costas de Gilberto: Luciana sorri. Ela diz boa noite, parte de seu rosto está encoberto pela sombra. É para a sombra que ela quer levar Gilberto, que sempre aparece trabalhando sob um foco brilhante de luz. Este contracampo é particularmente importante pois ele assinala o começo de um jogo de observações mútuas, e se nós vemos Luciana pelas costas de Gilberto é para frisar que ele também a confronta. Outro contracampo e agora estamos nas costas de Luciana, observando Gilberto. Ela olha ao lado e pergunta se ele está sozinho. Corte. Os planos agora serão frontais. Gilberto responde que costuma trabalhar só a noite, e comenta que talvez não fique bem eles dois sozinhos ali, mas Luciana diz não se importar. Em nenhum momento do jogo de planos (campo e contracampo) entre os dois o torno do oleiro deixa de se movimentar, como se marcasse a tensão sexual em seus giros insinuantes. Luciana então se senta e passa a observar o artista trabalhando: é a inversão da lógica do *voyeurismo* cinematográfico em relação a figura feminina, agora é ela, a mulher, quem olha. É ela também que, sentada e observadora, ocupa o lugar de quem analisa (do analista). Duas instâncias se sobrepõem: o cinematógrafo e a psicanálise. Duas invenções da mesma época (a virada do XIX para o XX) e que tem a mulher como sujeito da experiência: no cinema, como conteúdo-sujeito da câmera; na psicanálise, como sujeito do sofrimento (da histeria). Nos dois casos, a descoberta do Eu se dá através de sua teatralização.²¹⁴ E um novo momento dessa teatralização se dá quando a mulher toma ciência do seus “papéis”: Luciana se inventa como a sedutora, como *femme fatale* para Gilberto (e para a câmera) - ela tira do bolso uma cigareira, acende um cigarro... Gilberto a espia: ele sob a luz, ela com o rosto em trevas, mas com o vestido alvo, reluzente... meio anjo, meio demônio; meio consciente,

²¹³ A especulação filológica aparece no *Doutor Fausto* de Thomas Mann. Lembro que se trata de pura falsa etimologia. É mais provável que o radical “fe”, nas línguas indo-europeias, esteja ligado as noções de fecundidade e fertilidade.

²¹⁴ Outro dos temas centrais do livro de Stanley Cavell: no desenvolvimento da problemática cética no século XX a teatralização do *self* surge como a prova principal da existência do Eu. A *self-reliance* (autoconfiança) de Emerson se dá como um desdobramento da autoconsciência do cogito cartesiano (da dúvida). É como se a questão fosse: se eu me invento (me teatralizo) eu existo. O *melodrama da mulher desconhecida* seria a expressão de um novo estágio de reconhecimento desse problema que, por vias diversas, compartilha da questão da aventura do ser lançado que precisa criar-se a si mesmo, própria do existencialismo sartreano – que inspira, vale lembrar, a célebre formulação de Simone de Beauvoir sobre o “tornar-se mulher”.

meio inconsciente; meio em foco, meio fora de foco. Uma música de sabor regional toca ao fundo: a letra diz algo sobre um cavalo alazão, que se você espora, ele te joga no chão (outra das metáforas sexuais de Mauro, nosso Freud de Cascadura). Plano do rosto de Luciana: a fumaça se espalha pelo ambiente. Plano de seus olhos, da boca... Muito rápidos, como se o fetichismo da imagem também se teatralizasse, se coreografasse. A música some. Luciana levanta, se aproxima do torno. Ela segura Gilberto pelo pescoço e, um tanto violentamente (vampiricamente), o beija. A banda sonora encorpa uma peça sinfônica. Gilberto espatifa o vaso de argila que estava fazendo. Luciana sai correndo da oficina, Gilberto vai atrás dela: na sala vazia, apenas o torno do oleiro continua girando a argila informe (desejo consumado novamente tornado potência não formulada).

O desejo sexual é a força que jorra da experiência viva: é a cachoeira. O famoso aforisma de Mauro, “cinema é cachoeira”, aproxima dois motivos reiterados em seus filmes: a sexualidade transbordante e a exuberância da natureza. Há uma constante associação no cinema de Mauro entre desejo e paisagem natural, como nas sequências de *Braza Dormida* (1928) onde os encontros amorosos sempre se dão embaixo de árvores de copas caudalosas e caules grossos, à beira de um lago ou em meio a uma campina, com as personagens femininas dançando, ou correndo em volta das árvores (atrás da qual o ato se realiza) ou ainda se espichando pra pegar uma fruta (com o parceiro lhe segurando as pernas para que ela suba mais alto) e topando com uma cobra entre os galhos (que parece observar o jogo de corpos do casal) - mais sugestivo impossível. Nem a natureza se aparta da sexualidade, nem a pulsão sexual pode ser separada da construção do mundo natural em sua filmografia. Nisso Mauro também se aproxima dos romances de José Alencar, com suas sensuais descrições da natureza selvagem e suas protagonistas mulheres capazes de iniciativa amorosa e realização sexual, seja uma Iracema que se deixa possuir por Martim (o cavaleiro português) - quebrando assim o tabu - mas que igualmente o droga com o licor da Jurema, fazendo-o também se deixar possuir por seus “lábios de mel”; seja Aurélia, que anos mais tarde compra como marido, sem que este saiba e só para humilhá-lo, um antigo noivo que a havia abandonado por outra mais rica; seja Lucíola, a cortesã dividida entre o amor verdadeiro e as exigências materiais do mundo.²¹⁵ O conselheiro Alencar, apesar de suas inibições de político conservador,

²¹⁵ É preciso lembrar que embora a representação feminina nos romances brasileiros do séc. XIX traga flagrantes desafios aos costumes vigentes em relação a moral feminina, a situação nos palcos, na literatura dramática, era bem diferente. As sessões públicas do teatro burguês, com sua audiência da ‘boa sociedade’, exigia o máximo de decoro. Daí alguns escândalos como a adaptação para os palcos do

recusou-se em suas páginas a retratar suas heroínas femininas como “pucelas feiráticas”.²¹⁶ E nisso Humberto Mauro acompanha o senador do Império. O desejo sexual copioso de Luciana jorra pela cena e o pecado a espia (ou a expia?) como a cobra na árvore em *Braza Dormida*. É o fluxo de passagens, de contaminações, entre corpos e paisagens, natureza e cultura, que fecunda os interditos entre campo e cidade, entre ricos e pobres.

Aqueles que partilham a mesma classe social, a paisagem acolhe com cumplicidade. Noutra sequência, Gilberto e Marina conversam em meio a bananeiras, com seus chapéus e roupas leves (Marina tem detalhes floridos em seu vestido), e a presença incisiva da luz solar irradiando sobre seus corpos. É quando Marina pede a Gilberto que não volte ao castelo (o interdito), afinal, “pobre deve viver com pobre” - eis a promessa de que esta fotografia luminosa, quente, ceivada pelas ‘vastas aragens’ de nosso campos gerais não seja despossuída pelas sombras que vem do castelo. Logo em seguida, Marina, Gilberto e Pedrinho partem para um pequeno idílio campestre pelas cercanias - com direito a um alegre acompanhamento sinfônico. Eles andam por entre as pedras de um rio, ao fundo a beleza de nosso vales e montes a se perder de vista; eles brincam pela estrada de rodagem, tendo as escarpas verdejantes e sinuosas dos morros a sua volta. Tudo como se estivessem no reino de Oz (lembrado que ambos os filmes são praticamente contemporâneos) - mas eis que o idílio se interrompe pela chegada de um carro: madame Luciana convida Gilberto para sua casa. Em outra sequência mais adiante, onde Gilberto tem Marina como modelo para um desenho em meio a um jardim de flora exuberante, onde os pássaros não cessam de cantar, novamente o idílio é interrompido pela chegada do mesmo carro - nos dois casos o automóvel representa não apenas a intermissão da indústria e da cidade sobre a cena campestre, mas também a irrupção da vontade maquinal de Luciana, de sua liberdade sem ameias - é ela mesma, nesta segunda cena, quem dirige o carro (além de dirigir, ela também fuma! Como Marina faz questão de lembrar em outro momento). Para fundar nas telas a identidade nacional, Mauro tem que desafiar o cânone dos interditos e saltar as barreiras sociais, assim como sua vocação de técnico, de engenheiro fabricante de imagens não deve temer a violação da natureza -

romance *Nana*, de Emile Zola, exibida no Rio em 1881, mesmo com a cia da atriz Ismênia dos Santos garantindo em anúncios nos jornais que a adaptação estava “livre de todas as escabrosidades do romance”. Ver: FARIA, João Roberto. *A Recepção de Zola e do Naturalismo nos Palcos Brasileiros*. Texto publicado no IEA (Institutos de Estudos Avançados): www.iea.usp.br/publicacoes/textos/fariazola.pdf

²¹⁶ CAMPOS, Haroldo de. *Iracema: uma arqueografia da vanguarda* - p. 69.

tema forte num filme como *O Descobrimento do Brasil* (1937), que trata deste encontro seminal (no sentido forte do termo) entre as caravelas (e seus mastros fálicos) e a feminilidade selvagem dos autóctones (com seus corpos implumes e suas danças circulares, aberturas a serem fecundadas pelos barbudos e engenhosos portugueses).

É nesta última chegada de carro, retomando, que Luciana leva Gilberto até a olaria, que ela termina por comprar do português Seixas por noventa contos. Logo em seguida a compra, ela espatifa no chão uma estante cheia de peças de cerâmica: nada será como antes, a partir de agora os operários vão produzir o fino do artesanato (e não peças de ‘aceitação na praça’) - a legítima arte brasileira (tipo exportação). Cid Vasconcelos tem razão em associar essa substituição de modelos de produção com a reordenação histórica do patronato (e da indústria) pelo varguismo, e também acerta quando identifica uma sobreposição do desejo de Luciana em relação a Gilberto com um traço de dominação de classe (ela se torna sua patroa). O discurso modernizante (de Luciana e, portanto, do Estado Novo) escondem um novo perfil de poder igualmente excludente e autoritário. Mas é preciso um cuidado aqui para não ‘clinar’ ou ‘criticar’ em demasiado as personagens da ficção levando assim consigo a experiência estética. Vejamos. Na sequência seguinte, na organização interna do filme, Luciana volta pra casa a noite (no carro) e se depara com uma pequena reunião preparada por seus convivas (a vida dos grã-finos é uma festa que nunca termina). Ao invés de entrar na casa, ela fica do lado de fora, escutando as conversas (que falam sobre o estranho caso entre ela e Gilberto). Luciana decide pois dar um passeio pelo jardim, e ao chegar a um banco próximo a um espelho d’água, ela pede a Mário (o cantor), que está fumando por ali, que avise Iberê pra tocar “aquela música do Villa-Lobos”. É um jogo metalinguístico: trata-se do maestro Iberê Camargo, responsável por parte da trilha sonora da fita. Começa assim uma espécie de interlúdio onírico, com Luciana ouvindo a música de Villa-Lobos num êxtase sereno e o filme fundindo imagens do seu rosto (da boca, dos ouvidos...) com Iberê tocando o violoncelo, até o ponto onde Luciana, observando sua imagem no espelho d’água, taca-lhe uma pedra fazendo o reflexo se desmanchar.

Cid interpretou essa sequência do seguinte modo: a dona da fábrica volta pra casa após passar o dia com os operários e descarrega sua energia sexual “agressiva” num instante de sublimação artística. Seu “erotismo improdutivo” é típico do *modus operandi* das “elites” obre as “classes populares” e se revela nessa “epifania sexual com a música” (e não com Gilberto) - eis um tipo de apreciação pervertida da arte, ou melhor dizendo:

de um “encantamento com o belo perigosamente próximo da estética fascista.”²¹⁷ Na tese de Cid, este seria o ápice da identificação entre Luciana e os traços autoritários do Estado Novo. Creio que seja preciso relativizar novamente essa posição. Após a sequência no jardim (no espelho d’água), vemos Luciana na cama, dormindo e sonhando: as imagens (de seu sonho) sobrepõe-se ao seu rosto sobre o travesseiro, ali vemos jogos de associação livre (como são os sonhos): Gilberto toca o violoncelo, enquanto o maestro bate a massa de argila, Barrocas examina o maracá marajoara e Ferreirinha (um tanto ébrio) beija sofregamente uma moça (provavelmente são fragmentos de imagens da reunião na casa de Luciana na noite anterior). Esses deslocamentos oníricos compartilham com o espectador a intensidade psíquica de Luciana, como a imagem do beijo de Ferreirinha com uma moça que sugere/substitui o “beijo proibido” de Luciana em Gilberto - as pulsões eróticas de Luciana nada tem de improdutivo, pelo contrário, elas incitam produção imagética por parte do filme de tamanha intensidade que o drama acaba dilatado – os reiterados planos do rosto de Luciana, na sequência do espelho d’água, fazem a continuidade narrativa desabar momentaneamente em instantes de pura afecção.

Após essa fissura no drama, o filme demorará em recuperar os fios da trama. Inicialmente, como para compensar o mergulho libidinal da noite anterior, seguem-se uma porção de “vistas” panorâmicas externas de rios e pradarias (supostamente a cartografia que envolve o castelo), logo que Luciana acorda e sai para espiar o dia que nasce. Novamente Mauro contrapõe imagens solares e abertas da paisagem campestre ao sono turbulento daqueles que vivem no castelo (primeiro foi Gilberto enfermo na cama, agora Luciana dormente e libidinal), como se fossem estas um *pharmakos* para a vida tormentosa do espírito. A próxima sequência de cenas, depois de um breve diálogo entre Gilberto e o pai de Marina na olaria, já se passam na festa de São João, que Mauro filma com a curiosidade etnográfica de funcionário do INCE, com direito a encenação de simpatias (faca na bananeira pra descobrir o nome do noivo; gema de ovo no copo d’água...), de cirandas e cantorias em volta da fogueira, de folguedos e violeiros, de balões soltos no ar... um deles, o maior, leva dois nomes: Marina e Gilberto. Mas Gilberto não veio para a festa. Marina reclama: desde que deu o maracá para dona Luciana (como prova de amizade, pelos cuidados após a queda) Gilberto está mudado. Ela chora vendo os balões subindo. Percebemos então que a festa, como costuma ser, é o ponto alto do drama, o (des)encontro entre a alegria coletiva e a miséria interior (no caso, de Marina),

²¹⁷ CARVALHO. *Opus Cit.* – p. 118.

cena de grande efeito emocional que se tornará praxe na dramaturgia audiovisual. Mas o filme de Mauro parece se interessar tão mais pelos detalhes pitorescos do festejo que corremos o risco de não perceber que é neste momento que Pedrinho toma para si a decisão de roubar o maracá de Luciana, como se a posse do objeto-fetichê pudesse restituir a felicidade ultrajada do casal Marina-Gilberto. A potência visual do cinema de Mauro, seu gosto pela representação e observação das coisas brasileiras, parece contrariar os desígnios do drama²¹⁸ - saímos da fogueira de São João mais fascinados com a etnografia da festa do que com emocionados com as lágrimas de Marina (em parte, esta será uma das razões para a revisão moderna eleger Mauro como seu precursor).

No polo oposto, há uma nova reunião de convivas no castelo de Luciana (esses ricos parecem viver só para seus salões e chás dançantes!), também para celebrar São João. Eles assistem a uma apresentação de “dança índia” feita por uma bailarina de traços mestiços em meio a tambores tribais e vasos de cerâmica marajoara. Novamente a imagem folclorizante se impõe. Essa retratística um tanto permeada de exotismos da representação pode muito bem ser atribuída a presença do INCE, seja nos aspectos materiais do filme (o instituto forneceu equipamentos, película e até mesmo técnicos, como o cinegrafista Manoel Ribeiro), seja em seu substrato intelectual, com a figura do escritor e etnólogo Roquette-Pinto, ex-diretor do Museu Nacional e criador do INCE, operando como uma sombra criativa sobre Humberto Mauro²¹⁹ – há, inclusive, uma sequência bastante didática também incluída em *Argila* onde uma palestra de Roquette-Pinto no Museu Nacional sobre cerâmica de Marajó ganha as feições de um curta científico do INCE (tal inserção serve, na diegese, para esclarecer a importância simbólica do maracá). É como se obra de Mauro aspirasse realizar o “bom” cinema de ficção, almejado por toda a *intelligentsia* de seu tempo, mas matizado agora pelas aspirações do cinema educativo que despontava nos debates como instrumento pedagógico fundamental para livrar o país de seu atraso mental, inculcando nas massas os valores saudáveis da nova vida nacional vicejada a partir da década de 30. Isso cria um desafio formal para uma obra como *Argila* de difícil solução. Escreve Eduardo Morettin:

²¹⁸ Esse é um tema trabalhado de modo instigante por Jacques Rancière em seu livro *A Fábula Cinematográfica*: o fato de que na arte do cinema (do século XX), a fábula (narrativa) é ao mesmo tempo consubstanciada e contrariada pelo “drama visual” das coisas do mundo (que irrompem) na tela, provocando a sensação de uma “tragédia em suspenso”. Essa dimensão contrariada seria própria da lógica do *regime Estético* da arte, e os grandes cineastas seriam aqueles que melhor lidam com ela.

²¹⁹ Mauro foi contratado por Roquette-Pinto em 1936 para ser diretor-técnico do recém criado INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo).

“O ingresso de Mauro no INCE apresentou duas facetas. De um lado, representou a consolidação de sua produção, dado que participou direta ou indiretamente da confecção de cerca de 300 filmes de curta e média metragem entre 1934 e 1964. De outro, principalmente durante o período varguista e da gestão no instituto do último de seus mestres, Roquette-Pinto, o vínculo com o Estado se traduzirá na adoção de um tom oficial nas obras encomendadas, na aceitação e na incorporação de um discurso cientificista em suas películas e, por fim, em um empobrecimento de sua fatura fílmica, presa as orientações de intelectuais que se julgavam efetivamente os responsáveis pela elaboração das imagens.”²²⁰

O quanto *Argila* é um filme marcado pela presença do cinema educativo feito no INCE é motivo de debate. Cláudio Aguiar de Almeida em seu estudo *O Cinema como Agitador de Almas: Argila, uma cena do Estado Novo* realizou uma exaustiva pesquisa sobre a “astúcia do positivismo” no pensamento de Roquette-Pinto e sobre como o cinema ocupou “o núcleo do interesse desse educador empenhado no aprimoramento da sociedade brasileira” que vislumbrou na ‘ sétima arte’ “os mais eficientes recursos de propaganda” seja em “enredos ficcionais ou baseados em acontecimentos históricos”, de modo a instigar as novas gerações a “adotar a linguagem deste novo culto, caso pretendessem consolidar sua presença entre setores representativos da sociedade brasileira.”²²¹ Descrevendo um Roquette-Pinto também ficcionista e interessado nas formas populares de espetáculo como “agitadoras de almas”, Almeida defende uma “autoria coletiva”²²² entre Humberto Mauro e Edgar Roquette-Pinto em *Argila*. Tal argumento, por sua vez, parece insustentável para Sheila Schvarzman, ou melhor, possui uma “diferença incontornável” com sua linha de análise.²²³ A questão é que Almeida não se interessa por uma análise esteticamente mais efetiva de *Argila*, sua discussão incorpora o filme como documento do ponto de vista da história das ideias. Uma análise mais detida nas questões formais poderia mostrar que o filme é um campo de forças em disputa, cuja ideologia pode ser contradita em seus próprios aspectos imanentes.

Argila é um cine-drama, para lembrar uma expressão da época que caracterizava os filmes de ficção, que acolhe o cinema documental e seu viés mais instrumental como uma releitura “científica” da tradição romântica fundadora da identidade nacional. Essa união entre o drama e o documental corresponderia, segundo uma percepção ainda forte naqueles anos, a uma vocação intrínseca do dispositivo cinematográfico em unir a técnica

²²⁰ MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro*. Revista Alceu, v.8, nº15, jul/dez 2007 – p. 56.

²²¹ COSTA, Cláudio Aguiar. *O Cinema como Agitador de Almas: Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo, Annablume, 2000 – p. 161.

²²² *Idem* – p. 174.

²²³ SCHVARZMAN. – p. 302.

e a estética, o pensamento e a sensação, a diversão e a instrução – e não era justamente essa a promessa do cinema em seus tempos de evangelismo da sétima arte? De ser uma superação construtiva da separação demasiado burguesa entre arte e indústria? Em suas reconstituições dos festejos populares e dos salões das elites; dos violeiros e da música sinfônica de Villa Lobos; da orla litorânea de belas praias e altos edifícios e dos campos de mata fechada e exuberante; do castelo, do apartamento e do sítio; da fotografia contrastada em preto e branco nas noites e interiores e da luminosidade solar dos planos abertos e diurnos; da heroína sexualmente dominadora, mas igualmente maternal e protetora; do pobre artesão campesino, mas que aprendeu o ofício com mestres europeus, enfim, do melodrama e do filme institucional, *Argila* se constrói como uma síntese possível da experiência nacional, onde o modo de produção do cinema (ápice da tecnologia industrial, mas também expoente máximo da arte moderna) inventa sua genealogia fundacional a partir da cerâmica marajoara, espécie de pré-história de nossa indústria e de nossa arte. E como um vaso de cerâmica de feições modernas, mas ainda assim produzido em condições artesanais, *Argila* se mostra um produto frágil, onde a arte (e suas utopias de rememoração) se molda, se cita e se camufla em si mesma, adiando assim uma definição (exuberância) formal. É a “dificuldade da forma”, tão característica de nossa rarefeita tradição artística.²²⁴

Esse produto fílmico ao mesmo tempo saturado (de tantos elementos) e pouco estruturado (pelo mesmo motivo), que resiste a uma determinação, revela um conflito entre a produção industrial e um artesanato caprichoso (o filme espelha o conflito de seu personagem, Gilberto). É como se a relutância formal de *Argila* fosse própria da forma pouco estruturada de nossa própria sociedade, aspirante de grandes sínteses, mas pouco afeita a rupturas, acolhendo assim sempre formas residuais de convivência. O fato do universo ficcional da fita se constituir em torno de uma olaria, da produção de peças de artesanato, é simbólico da permanência de atividades não capitalistas em nosso corpo social (que são idealizadas pelo filme), de uma mentalidade que aspira um pacto amoroso (e cordial) entre patrões e empregados (como nas relações entre Luciana e Gilberto) e que recusa os impasses (os conflitos) da sociedade do trabalho. Nesse sentido, a comparação desfavorável de *Argila* em relação a obras mais “ricas” e “coesas” de Mauro (especialmente aquelas do período silencioso ou da transição) não é apenas fruto de sua submissão ao tom oficial do cinema estadonovista, mas do desafio imposto pelos

²²⁴ NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil*. São Paulo, Cia das Letras, 2011.

materiais estéticos (o diálogo dramático; a direção de atores que dialogam; as novas dimensões da fotografia fílmica; a costura de múltiplas tramas etc.) e pelo projeto de conciliar no mesmo produto cine-drama com cine-educativo.

Quando Pedrinho invade o quarto de Luciana no castelo enquanto ela dorme, na noite alta que se segue a festa de São João, a intriga é finalmente retomada de modo mais evidente, precipitando assim o desenlace. Quem descobre ter sido Pedrinho o autor do furto é a própria Marina: num gesto que prova sua devoção e amor por Gilberto, ela lhe entrega o maracá e pede que ele o devolva a Luciana. O gesto de Marina é tão “nobre” que em seu último plano no filme ela é emoldurada num contra-picado tendo ao fundo, cobrindo toda a parede, um quadro imenso da Virgem Santíssima. Ela senta, lamentosa, e seu rosto acolhe a graça resignada de Maria. Gilberto, por sua vez, prenhe de entusiasmo e desejo, sai em disparada para contar as boas novas a Luciana - só o que pensa é em rever sua paixão. É aqui que intervém João Antônio, pai de Marina, que até então havia tido uma participação discreta na trama, mas que será fundamental em seu desfecho. Antes que Gilberto chegue ao castelo, ele se dirige para lá e tem uma conversa com Luciana. Começa destacando a bondade da patroa em comparação ao antigo proprietário, o português Seixas: “agora vivemos como gente”, ele diz. Depois conta-lhe a história do roubo de Pedrinho, tudo porque o garoto “meteu na cabeça que quem estava estragando a vida de Gilberto era a senhora. (ri) Pensar que uma mulher como a senhora ia dar atenção a um rapaz como Gilberto, sem eira nem beira. Noivo de uma menina pobre, da roça. Sim, Gilberto para minha filha é quase a luz dos olhos.” O depoimento de João Antônio é cauteloso e subserviente (ele beija as mãos da patroa), mas não devemos nos enganar: percebendo a situação toda, ele dá um jeito de dirigir-se a senhora e dizer-lhe, bem na cara, o “mal” que ela pode derramar sobre aquela gente se insistir no *affair* com Gilberto. João Antônio é um sábio como Roquette-Pinto, só que enquanto um é professor do Museu Nacional, o outro tem a sabedoria dos velhos conselheiros das fabulas milenares. Novamente são dois brasis, aquele da sabedoria culta e o da popular, que se encontram e selam o novo pacto da ordem social, onde cabe as elites ilustradas e educadas (claro) tutelar as massas (este, aliás, é o projeto de Luciana exposto em plantas baixas por ela mesma: construir uma escola de desenho para as crianças do vilarejo, de modo que elas possam produzir cerâmica de melhor qualidade e maior valor artístico em sua fábrica).

Assim, só resta a Luciana, quando Gilberto irrompe esbaforido no castelo trazendo o maracá, o “talismã do nosso amor”, renunciar a esta relação. Esse final “infeliz” pode

ser lido como sintomático da dificuldade de Mauro em lidar com o *happy end*,²²⁵ mas é preciso lembrar que o melodrama de modo algum necessita de finais felizes, muito pelo contrário, no caso específico a renúncia de Luciana serve muito melhor ao *pathos* da personagem - o que interessa ao melodrama como ‘modo do excesso’ é expressar uma dimensão oculta²²⁶ através da “verdade” precipitada em gestos morais (e a recusa de Luciana se encaixa perfeitamente nessa categoria) - que preferencialmente devem se dar numa revelação comovente (daí as reviravoltas inesperadas típicas do gênero). *Argila* nos mostra o drama de um dilema moral, mas também o drama de um sentimento moral – e nele triunfa um tipo particular de negociação de classe, não aquela selada pelo casamento inter-classista (que uniria Gilberto e Luciana, por exemplo), mas aquela onde o reconhecimento da virtude (do gesto) forja um novo domínio operativo da relação entre verdade e moral, não mais na esfera sagrada, mas que também não se reduz a superfície do fenômeno social – uma legitimidade moral (obscura) revelada a partir das contradições sociais. Luciana escuta as palavras de João Antônio e se sacrifica seu desejo pessoal (possuir Gilberto) é por um cálculo inconscientemente político (ela quer garantir o respeito da ‘boa gente pobre’ de sua terra, o respeito de “seu” João Antônio por sua classe, e assim fortalecer sua aura de dominação), mas também por um imperativo espiritual - um vislumbre do triunfo da justiça teatralizado em seu gesto de renúncia. É o mesmo gesto feito por Marina, que renuncia seu amor em nome da felicidade de Gilberto – e não por acaso, como já citei, o filme a enquadra junto a Virgem Maria. Esse elemento espiritual (mas não sagrado) é típico do melodrama, ele sugere um tipo de metafísica imanente para tempos pós-metafísicos. E nada mais adequado ao espírito do Estado Novo, onde autoridade e devoção espiritual pareciam se unir.

O ponto fora da curva em *Argila* é que Gilberto, antes de ir embora do castelo, arrasado, declara: “a senhora pensou que estava animando um artista, e talvez tivesse acabando com ele.” A sensibilidade poética de Gilberto, associada ao seu desejo pela patroa, declara-se cerceada, ou melhor, mutilada pela recusa de Luciana em amá-lo. Seria esse o preço a se pagar pela renúncia? “Tudo é barro, argila”, são as palavras finais de Gilberto. Tudo é desejo não formulado, pois quando a forma aparece, algo da potência primária se perde. A arte é a promessa de que algo desse impulso primário possa se sedimentar na vida precária, por isso ela é tão frágil. Na sequência final, Luciana observa

²²⁵ MORETTIN – p. 49. Citando Paulo Emílio Salles Gomes em *Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte*.

²²⁶ Ver o capítulo I – The Melodramatic Imagination. in BROOKS, Peter. *Opus Cit*.

Gilberto da janela de seu castelo. Ele caminha para fora do portão, em meios aos arbusto, ao longe no quadro. A geometria dos arbustos (e do quadro) como formalização dos desejos não(con)formados de Gilberto. Mas esta conformação dura pouco. Luciana entra, senta-se à mesa e pega o maracá. Um plano aproximado mostra o maracá, com seus desenhos e sua abertura ao centro. No plano seguinte, vemos apenas as bordas da abertura, deste buraco que agora ocupa toda a tela. De dentro do buraco irrompem imagens: mãos moldando o barro, a argila, e um vaso lançado ao chão, quebrando-se. Tanto a imaginação melodramática, com sua dimensão espiritual, quanto o rigor formal dos planos e enquadramentos são tensionados aqui pelas pulsões do desejo, que mesmo com as escolhas morais feitas, continuam pulsando como um substrato incontido de energia, dos quais os personagens não podem se livrar. Eles trazem dentro de si aquilo que nunca cessa. Novamente trata-se aqui dos fluxos entre cultura (os símbolos, a moral) e natureza (a paisagem, os desejos) – há algo de mais recôndito nos personagens, algo além de seus gestos, determinações sociais ou imperativos morais, assim como há algo no objeto artístico que é irredutível a observação científica positiva (algo que, inclusive, surge como negação determinada dessa observação). É o que faz de *Argila*, acima de tudo, uma obra de cinema do artista Humberto Mauro.

5. Dois Filmes de Raul Roulien

“O aparelhamento de filmagem é montado sobre um carro de três rodas. Estas por sua vez coincidem com “rails” apropriados. A medida que os personagens vão caminhando diante da objetiva, a câmera os vai acompanhando, puxada por uma corda. Para manter perfeitamente exata a distância focal, uma longa vara de madeira separa os personagens da objetiva. Durante todo o trajeto, estes terão que caminhar junto dessa marca. Enquanto isso, chapas de alumínio refletem violentamente a luz do sol e iluminam a cena. Tudo muito perfeito e nunca visto no Brasil em matéria de filmagem.”²²⁷

É com o título “Hollywood no Leme” que o jornal *A Noite* anuncia as filmagens da primeira película dirigida pelo astro Raul Roulien: *O Grito da Mocidade* (1936). O cronista surpreende uma cena sendo gravada numa rua do bairro carioca - um diálogo entre dois personagens: o Carteiro e o Laranjeiro. Para captar esta sequência, o set montado ao ar livre “apresentava um aspecto notável de verdadeiro estúdio

²²⁷ *A Noite*. 19/02/1936 – p. 18.

cinematográfico”, com direito a “um caminhão de aparelhamentos indispensáveis a sincronização” além de “outro improvisado em camarim, para maquiagem dos participantes da filmagem, e mais outro com apetrechos diversos”.²²⁸ O circo tecnológico do cinema estava armado nos subúrbios da cidade: Roulien, orgulho da raça, retornava ao solo pátrio após “triunfar” (como gostava de escrever a revista *Cinearte*) em Hollywood, onde de fato rodara alguns filmes importantes, para finalmente nos brindar com a “primeira fita nacional produzida seguindo os rigorosos princípios da indústria cinematográfica norte-americana”, como informa outra reportagem de *A Noite* alguns meses mais tarde.²²⁹ A descrição das filmagens pelo cronista - com seus “rails”, câmera puxada por corda, vara de marcação de foco e rebatedores de alumínio - ilustrava essa promessa de “atualização” de nossa tateante indústria cinematográfica com as técnicas mais usuais dos centros “avançados” de produção, com o diretor colocando “em prática os conhecimentos adquiridos em Hollywood” (já que voltava de lá com um “diploma de camera-man”, segundo também informava a matéria).²³⁰

O ano de 1936 prometia algumas estreias para o cinema brasileiro, como podemos aferir numa outra reportagem de *A Noite* em Junho daquele ano²³¹ onde, após elogiar o esforço da indústria nacional de filmes, o repórter se perguntava (a partir de uma lista de produções em fase de finalização) qual seria a primeira fita a entrar no mercado: *Cidade Mulher* da Brasil Vita Films; *O Jovem Tataravô* e *Bonequinha de Seda* da Cinédia ou *O Grito da Mocidade*? Nesse “racing”, a fita de Roulien seria a última a entrar em cartaz estreando no Rio apenas na segunda metade de Novembro. E embora com as maiores expectativas sobre si, acabou um tanto ofuscada em relação aos outros títulos nacionais da safra de 36, especialmente em comparação ao sucesso de *Bonequinha de Seda*. Já com o ano quase encerrando, enquanto *O Grito da Mocidade* fazia uma carreira discreta no Cine Rex, na Cinelândia, o filme de Oduvaldo era paparicado pela imprensa com direito a elogios públicos do presidente da república, como podemos ler na edição de 8 de Dezembro de *A Noite* num texto intitulado “O presidente Vargas e o cinema”, no qual se esclarece que, ao fim de uma sessão privada do filme realizada no Palácio Guanabara Getúlio declarara: “Assistindo ‘Bonequinha de Seda’ sinto-me compensado pelo esforço

²²⁸ Idem

²²⁹ *A Noite*. 14/05/1936 – p. 17.

²³⁰ *A Noite*. 19/02/1936 – p. 18.

²³¹ *A Noite*. 03/06/1936 – p. 13.

que fiz amparando o cinema nacional”.²³² Alguns anos antes era Roulien quem tinha exibições privadas com a presença do presidente.

Quando a Fox Film lançou no país *Deliciosa* (Delicious - 1931), primeiro filme do astro brasileiro em Hollywood (no qual interpretava um russo e cantava a canção título, composição de George Gershwin),²³³ Getúlio não apenas é convidado para a sessão inaugural como faz um discurso ao fim da projeção, oferecendo à “Roulien, à produtora e à nossa mocidade que se atira à conquista de glórias, fora do solo pátrio, palavras de incentivo.”²³⁴ Raul (Pepe) Gil, nascido em Botafogo, filho de maestro, “afilhado” de Ruy Barbosa, criado no vaudeville com os irmãos (os “irmãos Pepe”), “re-batizado” Roulien por um produtor argentino, terra onde faz sucesso cantando tangos no começo dos anos 20, havia alcançado um feito único para um artista nacional: “estrelar” (ou quase, era o ‘primeiro coadjuvante’) um filme (em inglês) na meca do cinema norte-americano - algo que não só o colocava no topo do *star system* local,²³⁵ como o transformava numa espécie de embaixador informal da produção artística brasileira no exterior. A passagem de Roulien pela Califórnia valeria por si só um estudo à parte, ou melhor, um folhetim. Ela tem momentos de destaque - como sua participação no famoso musical *Voando para o Rio* (Flying Down to Rio - 1933), primeiro longa do par Rogers & Astaire, ou no épico *E o Mundo Marcha* (*The World Moves On* - 1934), dirigido por John Ford - mas também momentos sinistros e obscuros, como o atropelamento (e morte) de sua esposa Diva Tosca Roulien, na Sunset Boulevard, por um automóvel conduzido pelo jovem John Huston.²³⁶

²³² *A Noite*. 19/02/1936 – p. 18.

²³³ Roulien havia embarcado para os EUA em 1931 disposto a tentar a sorte em Hollywood que à época engajava muitos “latinos” (o que incluía uma vasta porção de nacionalidades) em suas produções feitas especialmente para o mercado hispânico (algo comum nos primeiros anos após a chegada dos *talkies*). Roulien fez testes na Paramount, mas acabou dispensado. Conseguiu outra chance na Fox, onde partindo das produções em espanhol passou a ganhar papéis também nas películas em inglês.

²³⁴ *Scena Muda*. 03/05/1932.

²³⁵ Sobre a construção do imaginário do *star system* hollywoodiano no Brasil dos anos 20, ver: GOULART, Isabella R. O. *A Ilusão da Imagem: o sonho do estrelismo brasileiro em Hollywood*. Dissertação de Mestrado, PPGMPA-ECA-USP, São Paulo, 2013.

²³⁶ Numa rápida olhada na biografia *John Houston: courage and arte* de Jeffrey Meyers (p.40), vemos que o caso do atropelamento à Tosca Roulien é narrado de modo fugaz e sem detalhes, destacando apenas o fato de que no processo judicial aberto para apurar o acidente, Huston foi inocentado: a culpa é atribuída a Tosca, que teria atravessado a rua (a noite) sem cuidado e com o farol de tráfego estando verde. Uma testemunha ocular (?) teria confirmado a imprudência da moça de 20 anos. Mais detalhado a respeito é o livro *The Hustons: the life and times of a Hollywood dynasty* (p. 158-161), de Lawrence Grobel. O autor, relendo fontes jornalísticas da época, relata que o impacto da batida foi tão forte que Tosca, atingida, foi arremessada à 36 pés (cerca de 11 metros) de distância. Huston prestou socorro, mas não adiantou. Confirmada a morte, ele foi preso preventivamente e solto por fiança. A história encheu os jornais de Los Angeles por semanas e o pai de John, o ator Walter Huston, pediu ajuda à Louis B. Mayer, da Metro, para abafar o caso (e usar sua influência junto a polícia para afrouxar as acusações). Huston já tinha prisões

É difícil precisar exatamente o quanto este evento trágico, o atropelamento, abalou sua posição nos Estados Unidos (sabe-se que a MGM tentou de todo jeito abafar o caso), mas a partir de 1935 sua carreira no irmão do norte declina (há também o fato de que as produções feitas especialmente para o mercado hispânico perdem força)²³⁷, Roulien planeja então sua volta ao Brasil à frente de um projeto para montar no país sua própria companhia cinematográfica. Mas antes disso, casa-se novamente (em Paris) com a atriz espanhola Conchita Montenegro, sua parceira em pelo menos dois filmes hispânicos rodados Hollywood: *Granaderos del amor* (1934) e *Asegure a sua mujer* (1935).

Ao retornar ao Rio, Roulien traz consigo a promessa de um cinema feito com o padrão “americano” de qualidade (como fica claro na crônica acima citada). Aproveitando também a presença de sua esposa, Conchita, estrela internacional com grande fama na Europa e na América Latina, Roulien planeja sua primeira produção brasileira como uma ‘versão dupla’ (algo que ele havia aprendido nos EUA), em espanhol e português, com o mesmo par central de atores (o casal), mas com elenco de apoio diferente para cada língua. Assim, *O Grito da Mocidade* é filmado ao mesmo tempo que *El Grito de la Juventud*.²³⁸ O projeto encorpa um espírito do momento onde propostas de

pregressas por dirigir embriagado. O grande júri acabou absolvendo Huston, mas os jornais não o deixaram em paz. Roulien processou-o em seguida, pedindo indenização de mais de 200 mil dólares, mas num acordo estranho o brasileiro (após um ano de processo) levou apenas 5.000 (!). A teoria mais esdrúxula fica por conta do jornalista E. J. Fleming, que em seu livro *The Fixers* (p. 137-140) defende a tese de que, na verdade, não foi Huston quem atropelou Tosca, mas Clark Gable! Acusar Huston seria um arranjo da MGM (e seus “fixers”, homens pagos para “livrar a barra” de estrelas) para acobertar o astro Gable (nessa “operação abafa” teriam sido gastados 400.000 dólares em suborno, incluindo promotores, policiais, Huston e o próprio Roulien). As versões do acidente variam, o que parece claro é que após o incidente a carreira de Roulien em Hollywood entraria em rápido declínio.

²³⁷ Tendo seu auge entre os anos de 1930-33, as chamadas ‘versões duplas’ (ou múltiplas) tem uma história à parte em Hollywood. Com a chegada dos *talkies*, um mesmo projeto (roteiro) em inglês podia ser produzido também em diferentes idiomas. Embora as “majors” americanas tenham construído também estúdios na Europa, onde eram produzidas versões em francês, alemão e até sueco, as ‘versões duplas’ mais conhecidas foram mesmo as de língua hispânica. Elas podiam seguir vários modelos: o mesmo “cast” filmando em diferentes línguas (Laurel & Hardy, por exemplo, fizeram muitos ‘shorts’ nas duas línguas), o mesmo diretor com elencos diferentes ou ainda duas produções com *cast & crew* distintos. Roulien protagonizou, por exemplo, um caso mais raro onde um filme produzido originalmente para o mercado hispânico - *El Último Varón Sobre la Tierra* (1933) - repercutiu e acabou ganhando uma versão em inglês - *It's Great to Be Alive* (1933) - e com Roulien sendo mantido à frente do elenco! A partir de 1934, as produções em outras línguas em Hollywood começam a perder espaço para a dublagem e a legendagem. Além da contenção de gastos na matriz, podemos pôr na conta deste declínio o fracasso comercial de muitas versões (o público preferia aquelas em inglês), a confusão de sotaques (entre atores de distintas nacionalidades, mesmo que todos falando espanhol) e a ascensão de outras indústrias cinematográficas nos países hispânicos. Ver: RIVERA-VIRUET, Rafael & RESTO, Max. *Hollywood... Se Habla Espanhol: hispanics in hollywood films*. New York, Terramax Publishing, 2008.

²³⁸ As informações gerais sobre essa versão, platina, são escassas. Os compêndios de história do cinema argentino ou passam direto por ela ou apenas citam discretamente sua data de estreia. Numa nota do jornal *A Noite* (16/11/1936) é anunciado que Roulien chegara ao Rio trazendo o “corte” em português da

intercâmbio e coprodução entre cinematografias latino-americanas ganham fôlego após a lenta consolidação técnica dos sistemas de sonorização sincrônica (especialmente o *movietone*). Era chegada a hora de produzir, por conta própria, filmes sonoros nas línguas máticas e um mercado ibero-americano comum era então “projetado” (contra o “ocupante”: o cinema do Tio Sam). Especialmente no eixo do cone-sul, entre Rio, Montevideo e Buenos Aires, um circuito compartilhado de espetáculos (revistas, bailados, teatro, shows de variedades) já havia se fortalecido nos anos 20 e 30. Não seria o caso de incluir agora nesse circuito também o cinema? Nessa vereda, duas importantes e muito próximas parcerias entre Argentina e Brasil são realizadas em 1935: a fita *Carioca Maravilhosa*, uma coprodução entre a Cinédia e empresa argentina Régia Film; e a película *Noites Cariocas*, produzida pela local Uirapuru Films com diretor argentino. Ambos os filmes também possuíam a mesma “estrela”: o cantante portenho Carlos Vivián.

Carioca Maravilhosa era uma comédia dirigida por Lulu de Barros sobre um argentino que chega ao Rio à procura de uma noiva e termina se engraçando por uma graciosa moçoila carioca (Nina Maria), tudo bem temperado com números musicais tomados no Cassino da Urca (onde Vivian fazia temporada e onde Lulu era costureiro diretor de cena), além de boas doses do *grand monde* da capital federal (com direito a externas na Gávea e no Jockey Clube). *Noites Cariocas* era uma investida (aventureira) do produtor estreante Caio Brant (amigo pessoal de Joaquim Rolla, dono do Cassino da Urca) que contava na ficha técnica com dois dos maiores nomes do teatro ligeiro carioca: o dramaturgo Luiz Iglésias, no auge do prestígio após o sucesso dos espetáculos *Canção Brasileira* e *Onde Estás... Felicidade?*, e Jardel Jercólis, cabeça da mais importante companhia de revistas da cidade (Jardel concebeu os bailados e números cênicos, e ainda cedeu ao filme seu famoso coro de *girls*). Os dois escreveram o argumento do filme junto com o escritor argentino Enrique Cadicamo, que havia acabado de experimentar sua estreia na direção de cinema com *La Virgencita de Pompeya* (1935). *Noites Cariocas* seria seu segundo e último filme como diretor. Esta tentativa de reconstruir nas telas a

fita, e que já exibira a versão castelhana para o “corpo diplomático” argentino (em Buenos Aires). Outra nota deste mesmo jornal, três anos depois (25/10/1939), dá conta da estreia de *El grito de la Juventud* em sete salas da capital argentina. A nota traz ainda o nome de alguns atores do elenco de apoio (Vicente Climent, Lalo Malcolm, Alberto Terrones e uma velha conhecida dos cariocas: Maria Luisa Palomero), que teriam vindo filmar suas cenas no Rio, e explica o atraso de três anos da estreia citando “motivos de ordem comercial”. De todo modo, dado o vigor do cinema industrial argentino àquela altura, a estreia da fita é vista como uma “expressiva vitória” de Roulien.

atmosfera do teatro de variedades, e seu circuito de sucesso entre o Rio de Janeiro e o rio da Prata, não repercute: nem em Buenos Aires, onde as condições técnicas do filme são consideradas inaceitáveis (e também porque o argentino Vivian, e sua co-estar Maria Luisa Palomero, eram mais conhecidos na Urca que em sua terra natal); nem no Rio, onde o filme acabou sendo visto como um desperdício de talentos locais (Mesquitinha, Grande Otelo, Oscarito...) numa fita estrangeirada. *Carioca Maravilhosa* da Cinédia também não vai muito longe (mesmo com a embaixada brasileira impulsionando o filme em Buenos Aires). De todo modo, com erros e acertos, tais empreitadas demonstravam a disposição dos dois lados em realizar iniciativas de cooperação e coprodução.²³⁹

É nesse panorama que aparece o projeto de Roulien - a julgar pelos prospectos, era ele o nome perfeito para selar um intercâmbio proveitoso com outras cinematografias da América latina, em especial com a Argentina, não só por seu apelo como egresso de Hollywood, mas por sua formação como *entertainer* se dar num fluxo contínuo entre os dois países: fizera sua fama cantando sambas na Corrientes e tangos na Praça Tiradentes. Ao contrário de seus colegas da ‘geração Trianon’, e suas campanhas por um ‘teatro de prosódia brasileira’, Roulien sempre fora um trãnsfuga, um ídolo poliglota e itinerante de vaudeville, criado pelos circuitos transnacionais do showbusiness latino-americano. E além de “multi-nacional” também sempre fora um artista “multi-mídia” (com o perdão do anacronismo horroroso). Ao fundar em 1928, com Abigail Maia e sob a supervisão de Oduvaldo Vianna, uma companhia de sainetes, seu compromisso era mais com o espetáculo, com o show, do que propriamente com o teatro (no sentido do ‘teatro nacional’ que o Trianon dera a sua “reinvenção” da comédia de costumes; ou do teatro “artístico” de Coelho Neto ou Roberto Gomes). Roulien nunca teve pudores em chamar seus números teatrais de “filmes cênicos”: pequenos esquetes (cômicos, melodramáticos, cantados, recitados...) feitos nos intervalos (ou entradas) das sessões de cinema (ou em qualquer outro palco de proveito). Era o teatro para a era da reprodução técnica (que sofria a competição violenta e irreversível do cinematógrafo): um ‘teatro de frivolidades’ - como a crônica jornalística gostava de dizer - no qual Roulien era muito mais um Valentino, um Carlos Gardel (seu concorrente pelos corações portenhos), do que um Leopoldo Fróes ou um Procópio. Até sua voz, mais comportada, sem grandes volteios (e alcance), nas antípodas do *bel canto* de um Vicente Celestino ou de um Francisco Alves (que gravaria

²³⁹ Mais: MARINO, Cecilia Nuria Gil. *Primeiros Intercambios entre la industria argentina y brasilena en la década del treinta*. Revista Adversus, v. XI, nº 27, Buenos Aires, Diciembre de 2014.

muitas de suas canções), soava como uma voz para os tempos da vitrola, do microfone, dos divertimentos elétricos. Roulien, no teatro de variedades, já fazia cinema antes mesmo de ter pegado numa câmera.

Pois agora ele não só empunhava uma como estava no comando de todo um *set*: havia assumido de vez o papel de diretor. E rodaria não apenas um, mas dois filmes de uma só vez. Recém saído das produções hollywoodianas para o mercado hispânico, ele vislumbra o momento decisivo para o deslanche do cinema latino-americano. E não sem razão, nos anos seguintes o crescimento da indústria afim será espantoso em alguns centros: na Argentina, em 1935 são produzidos treze filmes comerciais de longa-metragem, em 1937 vinte e oito e, no final da década, em 1939, serão cinquenta filmes divididos em nove estúdios.²⁴⁰ Como é sabido, o mesmo “deslanche” não acontecerá no Brasil: em 1939, por exemplo, serão apenas sete fitas. E as coisas ainda iriam piorar nos anos iniciais da década seguinte.²⁴¹ Mas em 1936, o Rio parecia ainda tão promissor para a deflagração de um polo produtor de filmes quanto Buenos Aires ou Cidade do México: desde 1930 havia a Cinédia, em 1933 surge a Brasil Vox (depois Vita) Filmes, e agora tínhamos ‘nosso homem em Hollywood’ de volta a cidade. *O Grito da Mocidade* é um filme marcado (como outros da época) por essa expectativa, por esse compromisso, que Roulien já havia deixado “por escrito” em seu pequeno relato autobiográfico sobre a aventura americana publicado em 1933: “na minha consciência, eu assumira um compromisso sagrado com quarenta milhões de brasileiros e só devia voltar ao meu país, em imagem, para cumprir, na tela, a promessa feita.”²⁴² A promessa de “roubar a cena”, de cristalizar-se na tela da fábrica de sonhos da Califórnia ele havia cumprido. Agora seria o passo seguinte: inventar nossa própria Hollywood.

É certo que Roulien, o realizador, estava ciente deste “peso” (que lhe parecia agora um fardo maior do que ter rompido as barreiras naturais do “sonho americano”). Após as filmagens finalizadas na locação carioca, ele embarca junto com Conchita em uma turnê

²⁴⁰ In: MARINO, Cecilia Nuria Gil. *Primeiros Intercambios entre la industria argentina y brasilena en la década del treinta*. – p. 79.

²⁴¹ Motivos podem ser elencados para elucidar o fato da indústria de cinema brasileira ter ficado tão atrás no retrovisor em relação as experiências argentinas e mexicanas, mas uma explicação mais global carece ainda de maiores debates e produção historiográfica.

²⁴² Citado em: GOULART, Isabella R. O. *Estrelismo à Brasileira: perspectivas de uma negociação simbólica, cultural e estética entre Hollywood e o Brasil*. Revista Rumores, edição 9, v. 1, Jan-Jun de 2011 s/p. Sobre o livro de Roulien a respeito de sua experiência nos EUA trata-se de *A Verdadeira Hollywood* publicado em 1933 (quando o astro ainda vivia em Los Angeles) pela editora Freitas Bastos, para aproveitar a popularidade do “príncipe das normalistas”.

para Buenos Aires.²⁴³ Leva consigo os negativos: pretende terminar a versão em espanhol na cidade e depois realizar os cortes finais de ambas as fitas. A demora em mostrar os resultados gera burburinho na imprensa nativa. Roulien só retorna da capital portenha na metade do mês de Novembro, com o filme debaixo do braço, mas avisando ao repórter de plantão logo na chegada que sua fita “vale mais como marco inicial de uma obra do que como realização em si”,²⁴⁴ ressaltando que a estadia em Buenos Aires lhe valera ainda um contrato com a empresa Sono-Films (o estúdio argentino, não confundir com a produtora carioca de semelhante nome) para filmes em duas línguas. A declaração de Roulien não deixa de ser curiosa: é como se importasse mais agora o contrato conseguido do que o filme produzido. Quanto a este, há quase um pedido formal de desculpas, um tipo de justificação antecipada pelas dificuldades enfrentadas na produção, de (reconhecimento das limitações técnicas, algo que uma espiada mais cuidadosa no processo de produção (para além do entusiasmo do cronista que abre esse capítulo) já prenunciava, revelando que a distância existente entre o Leme e as Hollywood Hills podia ser maior do que se pensava. Sem estúdio, Roulien filmou nos galpões da “Feira de Amostras”²⁴⁵ (cedida pela municipalidade), com material técnico arranjado e decoração de cena bastante pobre (se comparada ao padrão que a Cinédia já estabelecia); a captação de som, a cargo do técnico argentino Genaro Ciavarrá, faz o possível para suavizar os ruídos da gravação, mas fora do ambiente apropriado do estúdio a qualidade fica comprometida²⁴⁶ (além do grande ruído, há momentos onde podemos ouvir barulhos do estúdio, da câmera e até a voz do diretor dando instruções aos atores). A montagem deixa transparecer, mais notadamente na segunda metade, dificuldades flagrantes em unir as partes, as costuras da trama (além de emendar alguns atropelos de sentido graves) - a duração de muitos planos está descalibrada com as ações (com os atores esperando muito para começar o diálogo, o que indica uma rebarba de tempo morto que deveria ter sido “aparada” na moviola) e em pelo menos duas ocasiões a claquete vaza nas imagens. Dá-se a sensação de que o corte foi meio feito às pressas (a partir do que foi possível filmar). A fotografia, entregue a William Gerrick, cinegrafista da confiança de Roulien, também

²⁴³ *A Noite*. 05/08/1936 – p.22.

²⁴⁴ *A Noite*. 16/08/1936 – p16.

²⁴⁵ A “Feira de Amostras” foi um evento promovido anualmente (ou quase) pela prefeitura do Rio durante as décadas de 20 e 30, cuja sede ficava num conjunto de galpões inaugurados em 1922 para a Exposição Internacional, localizado na Esplanada do Castello.

²⁴⁶ Há uma anedota, contada pelo cronista do jornal, que Roulien costumava subornar com sorvetes as crianças que todos os dias iam assistir as filmagens para que esses ficassem quietos durante as tomadas, o que evidentemente só fazia, dia após a dia, aumentar a presença dos moleques.

padece de mal semelhante (embora comentários sejam difíceis pela qualidade das cópias disponíveis), com perdas ocasionais de foco e muita oscilação de luminosidade - num momento onde a Cinédia introduzia novos equipamentos para uma marcação de luz mais rigorosa entre as cenas. Em resumo, como já adiantei, as estreias quase concomitantes de *O Grito da Mocidade* e *Bonequinha de Seda* traziam uma comparação muito desfavorável para a película de Roulien que diante das conquistas técnicas feitas pelo estúdio de Gonzaga parecia um filme “de amador”. As ressalvas assumidas na entrevista para *A Noite* em sua chegada ao país de volta da Argentina, antes mesmo da fita entrar em cartaz, mostram que ele estava ciente desta posição.

Além das restrições técnicas, as filmagens também foram tumultuosas, em boa medida pela relação intempestiva entre as duas estrelas - Roulien e Conchita, marido e mulher, diretor e diva - que volta e meia acabavam entre tapas e ofensas. Outro episódio curioso das gravações é relatado no jornal com o título “Um Figurante de Pescoço Quebrado a Socos”.²⁴⁷ O corpo da história conta a versão de um figurante que, por ter recebido apenas a metade do valor do cachê combinado, foi cobrar o diretor pessoalmente e acabou tomando umas bordoadas no pescoço. A briga rendeu alguns dias de pautas nos jornais - e não seria a última vez, pois em seu filme seguinte, *Aves Sem Ninho*, Roulien chegaria até mesmo a parar na delegacia acusado de agredir uma das atrizes (que também teria lhe cobrado cachê). O acúmulo de “casos” e “notas” na imprensa só mostra o quanto o primeiro filme dirigido por Roulien era esperado com ansiedade - e o quanto o resultado final pôde ser considerado, digamos, decepcionante. É o nosso amigo crítico de *A Noite* (Raymundo Magalhães Jr) quem melhor sintetiza esse sentimento num texto sem ameias, escrito logo após a estreia da fita. Magalhães começa destacando as dificuldades da produção (o imprevisto das filmagens o espaço da Feira) e a necessidade de ser justo numa crítica que “reconheça as circunstâncias”, mas não deixa logo de apontar também que a película “teve artistas experimentados, de nível internacional”, ou seja, esperava-se mais! Depois de descartar o casal principal (Conchita e Roulien) como nulos, Magalhães apresenta o que para ele é o principal defeito da fita: “excesso de assunto”. É esse excesso que acaba resultando num verdadeiro “amontoado de cenas” onde “muitas coisas ficam

²⁴⁷ Se estou a citar tantas vezes fontes primárias nesta análise é porque, ao fim e ao cabo, como escreve o próprio repórter de *A Noite*: “acredito mesmo que a filmagem de *como se faz filmagens na Hollywood brasileira* seria muito mais emocionante que o próprio filme” - mas também é parte da estratégia para sustentar o meu trabalho de análise: situar a empreitada de Roulien quando de seu retorno ao Brasil é fundamental, nesse caso, para a compreensão de seu filme. In: *A Noite*. 14/05/1936.

sem solução” - de “falta de uniformidade” padecia a obra de Roulien que em sua primeira aventura como diretor “não acrescentou nada de novo a técnica de nosso cinema.” Escrutínio duro ao se tratar, como o próprio texto crítico cita, do “primeiro film brasileiro para o mundo”.²⁴⁸

Esse “excesso de assunto” que Raymundo Magalhães enxergou em *O Grito da Mocidade* oferece uma proveitosa chave de análise à dramaturgia do filme – seguirei esta pista. Antes de mais nada, há essa ideia de “mocidade” do título - não estamos aqui no âmbito da “Bonequinha”, do “Tataravô” ou do “João Ninguém” (o ente pessoalizado, mesmo quando ironicamente impessoal), mas na “mocidade”, um sujeito social bem mais abstrato. Certamente o título já produz um aceno ao “instinto de nacionalidade” (para lembrar Machado) da juventude do país, quiçá de toda a latino-américa (já que eram duas as versões). Muito brevemente, é preciso enveredar por um *approach* sociológico já que a figura da mocidade e do estudante, particularmente do universitário (a quem, afinal, são dirigidos os apelos ufanistas do filme), ganha relevo na economia simbólica do varguismo. A crescente centralização política do novo governo na década de 30 leva-o a unificar em nível federal ações referentes a um plano nacional de educação. Logo num primeiro momento é criado o Ministério da Educação e da Saúde Pública (14/11/1930) e, mais adiante, o Estatuto das Universidades Brasileiras (decreto-lei nº 19831/31) - lembrando que embora a Universidade do Rio de Janeiro, a primeira do país, tenha sido uma criação (por decreto) do governo Epitácio Pessoa (em 1920), ela só passa a existir de fato após as reformas da década seguinte.²⁴⁹ Assim, a criação do “universitário” espera desbastar o “acadêmico” (denominação muito usada para alunos das faculdades de direito ou medicina) no imaginário (político) da nação, já que as universidades se põe, de início, sob as asas do governo federal²⁵⁰ - e nunca é demais lembrar que uma das maiores crises políticas do governo Vargas, a chamada “Revolução Constitucionalista de 1932”, foi um conflito aberto com o “caudilho político” paulista em grande medida encorpado pelos alunos da faculdade de direito do Largo São Francisco. Por isso o esforço de Roulien em retratar, numa sequência específica, uma “marcha dos estudantes” a cantar hinos cívicos pelas ruas da cidade, seguida de um plano numa festa num grêmio onde ficamos sabendo,

²⁴⁸ *A Noite*. 17/11/1936 – p. 30.

²⁴⁹ FÁVERO, Maria de Lourdes A. *Universidade no Brasil: das origens à Reforma de 1968*. Revista Educar, nº 28, Curitiba, UFPR, 2006 – p. 17-36.

²⁵⁰ Uma resposta a essa centralização da estrutura universitária será, justamente, em 1934, a criação da na província da Universidade de São Paulo, cujas orientações organizacionais e pedagógicas (voltadas para a contratação de professores europeus) buscava fugir do espectro educativo do governo federal.

pela boca de um personagem, que os alunos dos outros cursos vem trazer sua saudação ao encerramento do ano letivo dos colegas de medicina - a ideia de “união estudantil” (mocidade) ganha eco na administração Vargas pois este, como fez com os sindicatos, procurava influenciar e controlar as associações de estudantes, muitas delas criadas ou fomentadas sob sua tutela, como é o caso da Casa do Estudante do Brasil ou da União Nacional dos Estudantes (UNE).²⁵¹

A fita de Roulien tem esse fundo político. Ao se voltar para um sujeito coletivo, a mocidade (o universitário), ela encampa o espírito do seu tempo (o “corpo” político da nação). Como dramaturgia, tal coletividade impõe um desafio: organizar uma trama que envolva múltiplos personagens. Aqui já vemos onde começam os tais “excessos”. Espraiar-se por muitas subtramas é sempre um risco, pode-se perder facilmente a atenção do espectador. A forma dramática, no palco, comportava mal o excesso de personagens. Uma velha saída seria estabelecer um personagem-centro em volta do qual as múltiplas ações se desenrolassem. Algumas peças de nossa tradição teatral haviam tomado esta configuração ao retratar (com relativo sucesso) a vida dos estudantes: o Trianon havia montado *Vocês Acabam Casando* (1920) de Serra Pinto e Luiz Drummond, com Procópio fazendo o papel do criado de uma república de estudantes, e podemos recuar até *Meia Hora de Cinismo* (1861) do então estreante comediógrafo França Júnior. Nela, o autor dramatiza a vida de um conjunto de jovens alunos da Faculdade de Direito, moradores de uma ‘casa de estudantes’, tudo a partir de um jovem que tem uma “letra” (uma dívida) prestes a vencer. A comédia de França Júnior foi escrita enquanto o autor ainda era estudante em São Paulo e representava, aliás, uma novidade em relação à outras produções dramáticas contemporâneas ao seu tempo de Arcadas, muito marcadas pelo drama histórico de espírito romântico escritos em versos.²⁵² Era uma comédia mais leve e “realista” (o temo é da época), antes de tudo uma obra de divertimento,

²⁵¹ Embora a ‘Casa do Estudante do Brasil’ tenha sido criada meses antes da Revolução de 30, por uma associação de escolas superiores do DF, ela só ganha legitimidade jurídica com um decreto de 23 de Outubro de 1931 (e ainda leva 730 doados pelo próprio Vargas, angariados em campanhas populares durante a deflagração Revolucionária). A UNE, por sua vez, é criada de 11 de Agosto de 1937, já no clima do Estado Novo (há uma disputa ideológica relativa a datação da origem da instituição - o PCB, por exemplo, afirma que a UNE só nasceu um ano depois, em 1938, após o 2º Congresso Nacional de Estudantes. É uma tentativa de livrar a entidade de uma espécie de mácula de nascença, já que ligada a um estado de matiz fascista. O site da entidade, no entanto, mantém a data primeira.)

²⁵² É possível identificar um ciclo importante de obras dramáticas produzidas pelos alunos da Faculdade de Direito de São Paulo na metade do século XIX. Ver: AZEVEDO, Elisabeth R. *Um Palco sob as Arcadas: o teatro dos estudantes de direito de Largo de São Francisco, em São Paulo, no séc. XIX*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2000.

descompromissada, no espírito dos jovens estudantes. Esse desafio à forma romântica de França Júnior se expressa também no conteúdo social de seu texto, já que a “estudentada” sempre representou um corpo ainda não totalmente reconciliado com a sociedade, um extrato onde germinam “ideias novas”, conflitos com a autoridade e toda sorte de “fantasia de entusiastas” (certamente Roulien gostaria de engajar esses anseios juvenis em seu chamado patriótico - a mocidade como pulsão cívica). Júnior ensaia no seu texto um pequeno retrato da vida comum dos estudantes e seu trunfo está mais na construção dos tipos do que na intriga.

Décadas mais tarde, Roulien recupera algo desse espírito. *O Grito da Mocidade* começa como uma comédia leve numa ‘sala de estudantes’ de medicina. Empolgado pelas possibilidades narrativas do cinema (muito além dos “estreitos limites” do palco), a fita de Roulien não poupa energia ao apresentar sua “escalação” personagens. Sua galeria de figuras está dividida, desde os créditos, em Eles e Elas: eles são os médicos plantonistas, que nos são apresentados em sua sala de espera; elas são as enfermeiras, que também nos são apresentadas a partir de uma chamada de troca de turno. As bases estruturais do enredo estão estabelecidas, agora seria “apenas” preciso armar os fios narrativos entre uma ponta e outra (entre médicos e enfermeiras) - essa malha de ações ficando a cargo do argumento escrito por Henrique Pongetti. Aproveito para algumas palavras (necessárias) sobre o argumentista. Escritor de ofício, mas apaixonado pelo cinema desde os tempos de garoto na região serrana do Rio, onde teria rodado com amigos um pequeno filme intitulado *A Estrangeira* (1914) - só não sendo assim o primeiro rebento ilustre das telas petropolitanas porque a cidade já havia dado ao mundo William Auler, um dos grandes realizadores da *belle époque* do cinema brasileiro - Pongetti chegou ao Rio nos anos vinte para trabalhar com jornalismo (seu pai era dono de editora e sua família iria lançar, anos mais tarde, revistas famosas como a *Manchete*) e acabou imerso no teatro ligeiro. Começou escrevendo quadros e esquetes para a cia de revistas de Lulu de Barros, a *Ra-Ta-Plan*, e depois arriscou-se nas comédias estilo Trianon. Parte destas primeiras comédias serão chamadas já à época de “teatro cinematográfico”, por conta da forte presença nos textos do imaginário hollywoodiano. Em *Nossa Vida é uma Fita*, por exemplo, que Procópio Ferreira lançou no Trianon em Julho de 1930, quase toda a ação se passa dentro de um “set de filmagens”, entre o estúdio de gravação e a “sala de extras”, durante a produção de um filme. O teatro torna-se uma crônica desta máquina de produzir sonhos (e se ainda não podemos “fazer cinema”, podemos fazer uma peça sobre “fazer

cinema” - é o nosso modo de também perscrutar e partilhar esse sonho). A crítica não deixou de perceber que na peça de Pongetti a “velha expressão” do comediógrafo (algo que a geração Trianon havia recuperado), com sua “anatomia cênica de caracteres”, era esmaecida em prol de personagens que, como nas “tramas de imagens fotográficas” do cinema se faziam a partir de uma “variedade imensa de símbolos”.²⁵³ Sintetizando: é como se Pongetti desenhasse seus personagens menos como “tipos” e mais a partir de símbolos (como o Nick, da peça, cujo nome é claramente extraído de um *film*) - o cinema, essa mistura de arte e meio de comunicação, já parece tornar tudo representação e espalha os signos de uma “vida simbolizada” (imaginada) - moderna e transnacional - que o teatro vem recolher como um trapista (não sem alguma sátira).

Tal “vida simbolizada”, com fortes cores intertextuais, ganhará toques de “pirandellismo”²⁵⁴ em outra de suas peças: *A Vida de Carlitos* (1933), onde personagens se descobrem como parte de uma história e se revoltam contra seu criador. A comédia meta-teatral de Pirandello adquire um subtexto “de cinema” pela evocação a mítica chapliniana do personagem Carlitos - o cinema, e não mais o teatro, ganha a cena como metáfora do mundo, ou ainda, o cinema amolece as distinções entre uma imagem do mundo e um mundo de imagens. Vivemos agora em um mundo cheio de imagens, como antes vivíamos em um mundo cheio de deuses. Enquanto esboça seu teatro de ideias cinematográficas, o interesse de Pongetti pelo universo da sétima arte o fará lançar-se em breve, com a consolidação dos filmes falados, no “ramo” dos argumentos para as telas. Mas é interessante notar que se nos palcos o dramaturgo encharcava de cinema suas peças, nos primeiros filmes que escreve tem-se como substrato simbólico e material o teatro (o show): tanto *Favella dos Meus Amores* (1935) quanto *Cidade Mulher* (1936) trazem muitos elementos do ‘musical de bastidores’ - o primeiro sobre dois jovens recém chegados de Paris que resolvem montar um *cabaret* no morro; e o segundo sobre a filha de um empresário teatral que, junto com amigos, planeja a realização de uma “revista ”

²⁵³ *A Batalha*. 06/07/1930 – p. 6.

²⁵⁴ Pirandello tornou-se um autor bastante conhecido no Brasil na década de 20, em parte por seu sucesso nos palcos europeus, cujas montagens aqui aportavam nas excursões das companhias internacionais, e em parte também pela forte colônia italiana no país, responsável pela publicação de alguns títulos do autor (como o livro *Novelas Escolhidas*, publicado pela Livraria Italiana de São Paulo em 1925). Já em 1924 Jaime Costa leva a cena *Assim é se lhe Parece* em sua companhia de comédias. O prestígio aumenta ainda mais quando o próprio Pirandello vem ao Brasil em 1927 como diretor da *Compagnia del Teatro d'Arte di Roma* para palestras e apresentações de cinco espetáculos diferentes, entre eles *Seis Personagens à Procura de um Autor*. Desta visita em diante, se consagraria em nossa “crônica” jornalística, e mesmo nas próprias companhias teatrais, o termo “pirandellismo” para qualquer peça ou efeito cênico com pretensões “modernas”. O chiste será popular, inclusive, em esquetes de teatro de revista.

que pode salvar o pai da falência iminente. É certo pois que o simbolismo “de cinema” que interessava a dramaturgia teatral de Pongetti era aquele de Hollywood, o “fazer cinematográfico” no Brasil era outro lance: era o real como dimensão do possível.

Esse ‘cinema real’ (não aquele “de teatro”) se dá em Pongetti como síntese entre duas vocações: a crônica (esta arte tão carioca) e o teatro. É o olhar de cronista²⁵⁵ que o faz subir ao Morro da Providência e o de teatrólogo que o faz montar lá seu espetáculo - eis *Favella dos Meus Amores* (onde, vale frisar, Pongetti era bem mais que um argumentista - era o idealizador do projeto, seu “diretor artístico”, pelo menos num primeiro momento). A aposta num filme “protagonizado pelo povo”²⁵⁶, que encarasse a paisagem da favela e a canção popular como teores de verdade da “realidade brasileira”, se dava no espírito de invenção de uma cultura nacional-popular - onde a autenticidade deveria se manifestar na representação de sujeitos coletivos, algo cujas possibilidades no cinema pareciam ilimitadas (e ainda pouco exploradas). O cinema deve se revelar, assim, a arte por excelência do corpo coletivo, pelas suas próprias características intrínsecas de organismo feito de distintas partes montadas; por ser ao mesmo tempo dramático (pessoal) e narrativo (épico), crônica (com seu apelo “natural” pelo registro das coisas do mundo e seu encadeamento narrativo dos acontecimentos) e espetáculo (a festa, a música, a dança). É pois dentro destas cartografias afetivas - a “favela”, a “cidade” - que surgem seus primeiros dois argumentos. O caso de *O Grito da Mocidade* segue essa linha com algumas peculiaridades, temos ali uma crônica de um grupo social específico, os estudantes (de ciências médicas), que se dá muito também como uma crônica geracional. O desafio às habilidades de Pongetti como argumentista estaria então em tecer um número suficiente de subtramas de modo a garantir que este ente geracional (a mocidade), que é antes de tudo um sujeito moral, possa existir para além mesmo de seus entes individuais (o que não deixa de ser sugestivo num momento histórico onde o estado exalta o corpo orgânico e saudável da nação). É isso o que garantiria ao filme uma existência com algum senso de unidade.

Tal desafio, no entanto, se mostrou maior que as forças apresentadas pelo filme. Os personagens, especialmente os masculinos, são apresentados com o sabor costumeiro das comédias cariocas: Raul “Gaiola” (Roulien), estudante e boêmio, sambista e farrista

²⁵⁵ Esse olhar do cronista, que vai atrás da “realidade brasileira” *in loco*, servirá de modelo para uma nova geração de argumentistas, como Alinor Azevedo, com quem Pongetti vai escrever *Tudo Azul* (1951).

²⁵⁶ A expressão é de Pongetti. In: NAPOLITANO, Marco. *O Fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de ‘Favella dos meus amores’ (H. Mauro, 1935)*. - p. 146

incorrigível;²⁵⁷ “Marca-Passo” (Jaime Costa), velhaco, “bomba” de propósito nas provas (repete há doze anos o 5º ano) para nunca se formar;²⁵⁸ ganha a vida tirando dinheiro dos calouros (no jogo) e atendendo cachorrinho de madame (em sua “clínica”); “Pente Fino”, outro estudante galhofeiro e boa-vida, é o parceiro inseparável de farras de Marca-Passo; “Providência”, mais velho, antigo aluno da Faculdade, leva a vida escrevendo trabalhos acadêmicos de aluguel; “Unha Encravada” (Manuel Pêra), o chefe do plantão, vive de mau humor e é ridicularizado pelos demais. A galeria de apelidos (outra arte tão carioca) já caracteriza o gosto pelo chiste, o trocadilho e a tipificação tão comuns em nosso teatro ligeiro. Enquanto o filme procura afirmar-se na ‘comédia dos estudantes’, construindo o sabor de seus personagens (e situações), a coisa vai relativamente bem. Uma sequência chama a atenção: quando Gaiola sai para atender uma emergência onde um homem parece ter sido atingido por uma garrafa (na verdade, é apenas um bêbado caído no meio-fio, o que renderá a gague: “a cerveja fez mais estrago do que a garrafa”), acompanhamos as peripécias de uma ambulância passeando pelo centro do Rio. Há um prazer todo especial da câmera, colocada dentro do veículo, em surpreender o rosto das ruas, a vida nua da cidade simplesmente acontecendo; e também de aproximar o ritmo da montagem daquele da velocidade dos automóveis e das pessoas em movimento, nas calçadas, cruzando o passeio (como nas imagens da câmera-olho de Vertov). Por isso a sequência se estende. Com a ‘irresponsabilidade típica da mocidade’, Gaiola pede ao motorista da ambulância

²⁵⁷ A figura do estudante de medicina boêmio e sambista tinha em Noel Rosa seu epítome. Essa imagem do rapaz branco de classe média que sobe o morro e bebe nas fontes populares (o samba, a prontidão, e outras bossas) fundando assim uma nova mitologia urbana (pacto inter-classista) foi fundamental para a criação de uma cultura nacional-popular nos anos 30. No cinema, na metade da década, Noel torna-se uma presença dominante: *Cidade Mulher* (1936) está recheado de seus sambas (inclusive o samba-título) e *João Ninguém* (1937), inspirado numa de suas canções, não deixa de prestar tributo ao universo simbólico de suas composições.

²⁵⁸ No filme *Estudantes* (1935), da Waldow Filmes, que também se passa entre um grupo de jovens universitários, encontramos uma figura similar: Flores (Barbosa Júnior), “campeão de paciência”, que há quinze anos cursa o 5º ano. É ele o rival de Ramallete (Mesquitinha) pelo coração da primeiranista Mimi (Carmen Miranda). Não só o tipo do ‘eterno estudante’ que não quer se formar parece ser recorrente na literatura cômica (*Aves Sem Ninho* também tem o seu - é o tipo “preso” no passado, que não aceita a maturidade, e que precisa ser expurgado pela catarse cômica), como é importante pensar aqui no interesse do cinema brasileiro naquele momento por essa figura: o estudante. A junção do espectador de cinema, que idolatrava as estrelas do *écran*, com o ouvinte de rádio - o *fan* - parece pautar uma nascente indústria do entretenimento já com um apelo de “cultura jovem”, segmentando para o consumo toda uma fatia importante da população que então começava a ganhar uma identidade mais dirigida (o auge desse processo se dará no pós-guerra, entre as décadas de 50-70, com o *jovem* sendo consagrado não só como um foco principal da publicidade e do consumo, mas como uma força relevante de transformação social). O “estudante”, como emblema da juventude, desponta assim como parte dessa indústria nascente e também como símbolo do país jovem (do futuro), onde tudo ainda estava para ser feito. Não se deve descartar aqui a experiência de Roulien como ídolo da juventude, o ‘galã das normalistas’, o primeiro cantor do país para a ter “fãs”.

para dirigir o veículo e se atira numa viagem frenética de volta ao hospital (com o paciente soccorrido dentro, pulando da maca). A cena é cômica, ainda mais quando a ambulância passa a “disputar um racha” com um caminhão do corpo de bombeiros - é como se Roulien filmasse um *short* pastelão (estilo ‘keystone cops’) na orla do Rio e o costurasse dentro de seu filme. A sequência, sem dúvidas, serve para bombear jarros ‘de cinema’ (assim como nas sequências de *O Jovem Tataravô*, de Lulu de Barros, onde a referência é o período silencioso), irrigando o grosso das cenas dialogadas passadas no hospital e filmadas em locação interna.

Quando o filme passa ao outro lado do *cast*, a nos apresentar as personagens femininas, um leve desequilíbrio já pode ser sentido: embora muitos rostos sejam mostrados, apenas duas delas ganham contornos identificáveis pelo público - Helena (Conchita Montenegro), a enfermeira espanhola, estrela absoluta da fita; e Laura (Alzira Camargo). Helena tem um romance com Raul (Roulien) e os dois trocam carícias pelos corredores do hospital (o que levará o estudante a ser repreendido por seu superior). Laura, por sua vez, tem um romance delicado com outro médico do hospital, Alberto, mas o filme não parece muito empenhado em desenvolver essa subtrama. Há uma sugestão, numa das cenas, de que Laura esteja grávida (embora não fique claro); Alberto ralha com ela, diz que não quer saber de nada. Laura chora nos braços de Helena. Uma pitada de “dramalhão” desponta, mas depois o casal simplesmente desaparece da trama, para reaparecer apenas mais para o fim - felizes e com aliança nos dedos! Não temos a menor ideia do que se passou nesse interim: o conflito é apresentado e resolvido em duas sequências isoladas, distantes uma da outra. Entre elas, um “buraco” (e são muitos) na narrativa. São esses buracos que Raymundo Magalhães aponta como o ponto fraco do filme - é como se “excesso de assunto” fosse progressivamente levando o filme para uma desorganização entrópica. Ao invés de se concentrar nos personagens já apresentados, o enredo de *Grito da Mocidade* continua se abrindo cada vez mais em outras direções, como no passeio de Helena pela enfermaria do hospital onde uma série de pacientes, com suas micro histórias, nos são apresentados - é certo que todas elas, de alguma forma, ilustram a bondade da enfermeira (em contraposição à rispidez do Médico-Chefe), mas depois de um certo tempo temos tantas “estórias” pra dar conta que acabamos mais confusos que compadecidos (um único exemplo de carinho com paciente, por exemplo, já seria suficiente para o efeito pretendido). Especialmente se temos condições precárias de produção, a solução é apostar num enredo simples (como faziam as ‘comédias musicais’)

e com um núcleo pequeno e identificável de personagens. *O Grito da Mocidade* vai no sentido oposto, abrindo caminhos que não será capaz de trilhar.

Outro exemplo de ponto cego notável no enredo é a sugestão de que o Médico-Chefe chantageava funcionários para traficar substâncias (remédios) de propriedade do hospital - a cena, que em tese serve para potencializar a vilania do Chefe (ele é o algoz, no hospital, de Raul), aparece ainda na primeira metade da fita, mas fica sem repercussão futura, não sabemos o que se passou a respeito - e também não interessa, pois no final o Chefe será reconciliado com Raul, de modo que se trata simplesmente de um rebarba solta no meio da trama. Conforme a fita vai se afastando da ‘comédia de estudantes’ para se enveredar em outros gêneros - o suspense (do tráfico), o romance (entre médicos e enfermeiras) ou mesmo o dramalhão (dos pacientes, do aborto) - as rachaduras em sua dramaturgia vão proliferando preocupantemente pois Roulien, ao contrário dos *film revista*, não tem aqui muitos números musicais na manga para “tapar” os furos da trama. Ele bem que tenta, apresentando pelo menos duas canções: uma nas comemorações de final de ano, no grêmio estudantil, e outra num pequeno entrecho lírico, quando seu personagem canta para um bebê recém-nascido dormir – esse bebê, aliás, é outra rebarba solta no filme, ele surge de repente na trama e, ao que parece, é uma criança órfã que acabou de nascer na maternidade do hospital, mas esse fato, além de não ser esclarecido, também não tem repercussão futura no enredo, é apenas outro motivo inexplorado, outro exemplo do “excesso de assunto”.

E o que dizer quando o filme resolve abandonar o ambiente do hospital e dar vida a um ‘personagem característico’: seu João, o vendedor de laranjas? No meio de uma rua de subúrbio (que sabemos ficar no bairro do Leme, pela reportagem de *A Noite*), temos a seguinte cena: João Lameira, que leva seu cesto de frutas na cabeça e grita para vizinhança avisando sua chegada, recebe uma carta de sua família de Portugal e, como não sabe ler, pede ao carteiro que leia pra ele. Enquanto este lê a carta, vemos na tela imagens da esposa (em trajes típicos de camponesa portuguesa) e do filho pequeno do bom homem. O vendedor então, ao ver um meninote na rua pedindo laranjas, enxerga na criança traços de seu “menino” e lhe presenteia com a fruta mais madura (o curioso é que o áudio de Roulien dirigindo a cena vaza justamente nessa sequência, é como se o diretor orientasse seus atores feito um ponto que sopra os diálogos e marcações de cena aos atuantes, o que não deixa de ser bastante pertinente se levarmos em conta a importância do ponto para o teatro do período - muitos atores simplesmente não sabiam atuar sem sua orientação). As

implicações em relação ao enredo se desvelam quando o velho vendedor desmaia por conta de uma insolação e vai parar no hospital. Toda a sequência, no entanto, tem uma relativa independência em relação ao resto da intriga: ela é como um quadro de costumes, de gosto pictórico, levemente pitoresco (pelo sotaque carregado, as roupas, o cesto de frutas, a rua de subúrbio, o ‘chamado’ reiterado do Laranjeiro) - um entrecho costumbrista que o filme se permite. Não é tão surpreendente (mas também não deixa de ser) quando lemos então em *A Noite* a seguinte notícia: “uma inovação de Roulien”.²⁵⁹ Qual seria essa inovação? Simples: a cada semana, Roulien apresentaria seu filme com “sequências novas”. O que exatamente isso significava? Aparentemente existiam “cortes” diferentes de *O Grito da Mocidade*: um deles, segundo a matéria, trazia a “sequência portuguesa”, que julgo ser essa do laranjeiro; outro corte (a ser apresentado em outra semana) traria a “sequência da cruz vermelha” (como na cópia a que tive acesso não há cenas da cruz vermelha, acredito ter assistido a versão com a ‘sequência portuguesa’). Não parece ser tão importante se a sequência tem (ou não) grande pertinência dentro da unidade do enredo, ela vale como trunfo isolado, como “atração” que vem recheiar o programa (e a própria dramaturgia do filme parece ser calculada um pouco nessa linha). Roulien fatia seu filme em quadros e sessões, como num bom espetáculo de vaudeville - e sabemos também, pelos jornais, que eram comuns as visitas do elenco às sessões do Cine Rex. Não é difícil assim imaginar Roulien cantando ou recitando nos intervalos de (ou mesmo durante) uma projeção, como nos velhos tempos da companhia de sainetes. Não sei se por apelo comercial, ou se pela própria precariedade do material (decerto um pouco pelos dois), Roulien transformou *O Grito da Mocidade* em uma experiência híbrida entre o filme e a *live performance*, aproveitando a frouxidão narrativa de seu produto (seu filme) como pretexto para um espetáculo de variedades - não há como negar, ninguém entedia de *show business* na cidade como ele.

Mas voltando “ao filme”, e agora que já percebemos mesmo que a unidade de ação e de estilo tinham uma importância seletiva para este produto fílmico, é preciso comentar a reviravolta que faz o enredo distanciar-se de vez da comédia, adentrando a esfera do dramalhão: um residente do hospital, o mais aplicado dos estudantes, amigo de Raul, descobre, por acaso, durante um teste do aparelho de Raio X (que aparece em algumas cenas “documentais”) que Helena tem um ponto no pulmão: tuberculose, seu destino está selado. O médico amigo pede que Helena renuncie ao amor de Raul (não fica

²⁵⁹ *A Noite*. 17/11/1936.

claro se pra evitar o contágio ou se para poupá-lo da dor da perda) e que parta para uma estância térmica. Helena pede aquela noite, onde haverá uma celebração entre amigos, como despedida. É nessa noite, numa festa no grêmio, que Raul cantará - é nessa noite também que haverá a marcha dos estudantes (pelas ruas), ou seja, é o grande clímax entusiástico do enredo. Por isso, quando Helena desfalece no meio da festa e quase todos, um a um, vem se despedir junto dela, só podemos pensar: é isso, ela vai morrer. Helena pede que a janela não seja fechada, para que ela possa ouvir o canto dos estudantes, o ‘grito da mocidade’ do país que a acolheu e que ela ama. Uma solução melodramática de certo gênio: o sacrifício de uma alma jovem sendo acolhido no seio da coletividade, bem ao gosto de uma sensibilidade “integralista”. Acreditamos, por um instante, que chegamos ao ponto final da narrativa! Mas o drama não pode parar aí porque ainda resta um ponto importante a ser dado nesse tecido (e mesmo com todos os excessos e desvios, esse ponto precisa ser dado porque sem ele a moral fica comprometida): é a conversão de Raul de pândego e boêmio em um médico (digno desse sacerdócio). Daí o argumento nos guardar ainda um segundo dramalhão para o fim (a essa altura, a comédia leve do início é apenas uma bruma perdida numa memória distante).

Helena se salva e vai para um quarto no hospital. Seus amigos vão visitá-la e lhe oferecem presentes (é nesta cena que reaparece o casal Laura e Adalberto, felizes para sempre) - Raul chega até a lhe dar um beijo na boca (e eu, espectador inocente, que achava que a renúncia de Helena era por causa do medo do contágio, já perdi o fio da meada das intenções dramáticas). Todos parecem estar tomando rumo na vida, menos Raul, que repetiu novamente na aula de cirurgia e assim não vai se formar. É quando chega a notícia de que sua mãe, não sabendo de seu fracasso acadêmico, juntou todas as sofridas economias da família e está vindo para a capital, para a formatura do filho. O argumento de Pongetti prepara então um desfecho digno do folhetim menos despuadorado: o trem que traz a mãe para a capital sofre um acidente e Raul, sozinho (não se sabe muito bem por qual motivo, mas nessas horas é preciso altas doses de ‘suspensão da descrença’), dirige a ambulância (!) até o local do acidente, pega a mãe nos braços, a leva para o hospital e também sozinho, ou melhor, com a ajuda da única pessoa com quem ele pode contar no hospital (?) - a convalescente enfermeira Helena (!), se põe a operar a própria mãe. Não se pode negar o viço da ‘imaginação melodramática’ nesta sequência final: o filho, reprovado em medicina, que nunca deu muita bola para as aulas de cirurgia, tem que operar a mãe à beira da morte com a ajuda da amada tuberculosa que também pode morrer

a qualquer momento na mesa de operação. O problema não está, assim, tanto na inverossimilhança dramática (esta é toda graça do melodrama), mas no modo confuso como as ações são encenadas e dispostas pela montagem. Os planos se precipitam uns sobre os outros, como se o filme tivesse pressa em acabar. A sequência que mostra Raul resgatando a mãe no acidente é quase ininteligível; a cena passada na mesa de cirurgia, com a mãe sendo operada, é igualmente obtusa. Ela ganha tons oníricos, de pesadelo, quando Helena desmaia no meio do procedimento e Raul abandona a cirurgia, saindo a cambalear por corredores escuros, convencido de que matou a própria mãe. Ele vai parar no terraço (irá se matar?), onde é surpreendido pelo Médico-Chefe (até então seu algoz) que o cumprimenta pela ótima operação, por ter salvado a paciente (sua mãe) e ainda lhe garante o diploma de médico (ele provou, enfim, merecer). O filme se encerra com um salto temporal: Raul, no mesmo terraço, mais velho, discursa para um grupo de jovens (ao que parece, ele virou professor) sobre a seriedade do sacerdócio da medicina. Roulien aproveita o momento para um último discurso ufanista para a câmera. Plano final: uma imagem do Cristo Redentor.

Da comédia pastelão, passando pelo humor de costumes, pelo suspense, pelo romance amoroso (e trágico), pelo apelo cívico-patriótico e pelo dramalhão sentimental, *O Grito de Mocidade* se mostra um filme ‘excessivo’: mas não porque soube fazer do ‘modo do excesso’, típico do melodrama, um trunfo (esse será o caso de *O Ébrio*, analisado mais à frente), mas porque construiu um argumento que excedeu suas próprias qualidades (e possibilidades) de realização material. Ao contrário dos enredos mais simples e diretos, ancorados no musical de bastidores e na metalinguagem teatral (o espetáculo sendo feito dentro do espetáculo) de seus dois trabalhos anteriores, Pongetti, certamente com a anuência de Roulien, arriscou para este filme um argumento mais romanesco, com muitas subtramas, dilemas pessoais e reviravoltas. Tal roteiro de ações demandaria uma elaboração da dramaturgia da forma do filme que o diretor estreante Roulien esteve bem longe de conseguir realizar. O excesso de assunto se dá aqui como uma vontade de cinema onde a performance fica muito aquém do projeto. Acredito que o interesse atual da película esteja justamente nesta contradição entre o projeto e a fatura: a responsabilidade assumida por Roulien em fazer não um filme qualquer, mas um ‘*film* para o mundo’, repôs o velho fantasma, ou melhor, o conhecido dilema de nossa cultura que já expus em *Bonequinha de Seda*: o devir redentor do artista (do intelectual, do cientista, do ditador) que numa tacada só busca salvar o Brasil rapidamente, nos

“atualizando” com o que de mais moderno se produz no “cenário internacional”, e acaba por exceder as forças produtivas (estéticas) que o projeto dispunha para se realizar. Se analisado de modo imediato, *O Grito da Mocidade* é apenas um filme mal realizado com algum interesse histórico, mas se recuperarmos as forças que movem suas contradições, traços importantes de nossa trajetória cinematográfica se precipitam. É preciso aprender com ela. O próprio Roulien parece reconhecer isso, pois para seu projeto seguinte vai traçar um caminho diferente: optará não por argumento original (de viés romanesco), mas pela adaptação de uma obra teatral, buscando extrair dela o máximo de concisão narrativa e concentração dramática.

Logo após o lançamento de *O Grito da Mocidade*, nos primeiros meses de 1937, Roulien aparece nos jornais do Rio como pleiteando o Teatro Rival, bem ao lado do Cine Rex (na Cinelândia) onde o filme estava em cartaz, para a instalação de uma nova companhia de comédias e sainetes. Novamente aqui, como em *24 Horas de Sonho* ou até mesmo *Bonequinha de Seda* (no caso de Oduvaldo), o filme não deve ser entendido como um negócio à parte da empresa teatral à qual seus sócios-produtores participam, eles são parte do “negócio”. Roulien pretende claramente associar sua nova companhia de comédias com o *Grito da Mocidade* e, por sua vez, casar esta empreitada teatral com incursões futuras no cinema, daí o anúncio de um consórcio entre Roulien e a *Brasil Vita Filmes* de Carmem Santos para a produção de uma nova película, que aparece intitulada ora como *Aurora*, ora como *Alvorada Azul*.²⁶⁰ Há também as primeiras menções a um projeto denominado *Jangada*, que uma década mais tarde será filmado em Fortaleza.²⁶¹ Tanto a companhia teatral quanto a empreitada fílmica tinham Conchita Montenegro como estrela principal, por isso tais planos escorrem pelo ralo quando o jornal *A Noite* estampa em uma edição de Agosto deste mesmo ano a seguinte notícia: “O Adeus de uma Estrela”²⁶² - Conchita, abandonando o casamento com Roulien, parte para Paris para encontrar sua irmã (refugiada da guerra na Espanha). Ela não mais voltará ao país. Afetado pela crise marital e tendo que lidar com a recente instabilidade política do país (o Estado Novo vivia então seus primeiros meses de existência), Roulien consegue

²⁶⁰ *A Noite*. 04/05/1937.

²⁶¹ As primeiras filmagens de *Jangada* se dão em 1947, no Ceará. A fita contava a história do jangadeiro José do Nascimento (conhecido como ‘Dragão do Mar’), herói da abolição. Com argumento de Rachel de Queiróz, a produção enfrenta uma série de intempéries e se arrasta até 1949 quando, às vésperas de ganhar um primeiro corte de montagem, tem todos os seus negativos queimados num incêndio. Mais uma vez, como havia acontecido com *Asas do Brasil* (1940), Roulien vê todo um trabalho seu consumido pelas chamas.

²⁶² *A Noite*. 07/08/1937.

finalmente em 1938 criar uma nova companhia de comédias que ocupará não o Rival, mas o teatro Glória. Ali, ele vai montar outra das ‘peças cinematográficas’ de Pongetti: *Malibu* (1938).

Descrita pelo *Jornal do Commercio* como uma peça que incorporava os “padrões cinematográficos” em “dez ângulos da vida de Hollywood”, a obra de Pongetti, escrita sob encomenda para Roulien, era composta por uma sucessão de dez quadros (cada um com cenários diferentes, quase todos com cenografia de Hipólito Collomb) que juntos compunham um mosaico da vida na meca do cinema, daí a alusão a famosa praia de Los Angeles: Malibu. Segundo a crítica do jornal podemos imaginar como eram alguns destes quadros: um deles mostrava a “filmagem de uma cena dos *Raios de Sol*” (novamente Pongetti encena os bastidores de uma filmagem); outro uma “transmissão radiofônica do movimento externo de um espetáculo teatral” (o teatro acolhe não só os bastidores do cinema, mas agora também do rádio, nova coqueluche do entretenimento nacional); além disto, tínhamos um quadro que mostrava “uma pensão habitada por celebridades falhadas e sem dinheiro”; e outro dava vida a uma “estrela cinematográfica caprichosa e apaixonada” (que teria enlouquecido a cabeça de um diretor de cinema), além de brechas para interlúdios cômicos de Aristóteles Pena e Túlio de Lemos e dos números cantantes de Raul Roulien, sempre “limpo e louvável” em seu trabalho. Apenas uma coisa chateava o crítico do jornal: as constantes trocas de cenário, o arranjo dos dez quadros, prolongou o espetáculo por mais de três horas, num ritmo lento “que não é nada cinematográfico”.²⁶³ Com mais de sessenta apresentações na segunda metade de 1938, *Malibu* foi considerada um sucesso. Enquanto levava aos palcos o imaginário do cinema (americano), Roulien alimentava a ideia de levar o teatro às telas adaptando uma peça de sucesso de um dramaturgo espanhol.²⁶⁴

Embora hoje bem menos conhecido que seu companheiro de geração, o poeta e dramaturgo (e mártir) Federico Garcia Lorca, Alejandro Casona foi nome de destaque no teatro espanhol da década de 30. Despontou para a fama ao receber em 1933 o prêmio Lope de Vega (maior distinção no país para uma obra dramática) pela peça *La Sirena Varada*, que seria levada a cena com sucesso no ano seguinte no Teatro Espanhol, de Madrid. No Brasil, Casona será também bastante frequentado, com destaque para a Cia.

²⁶³ *Jornal do Commercio*. 20/08/1938. In: FERREIRA, Adriano. 2010 – p. 360.

²⁶⁴ Há rumores de que Roulien teria se encontrado com a primeira dama Darcy Vargas e de que esta, após assistir *O Grito da Mocidade*, lhe teria sugerido como tema para um próximo filme a situação das crianças órfãs, daí o interesse de Roulien por adaptar *Nuestra Natacha*.

Dulcina-Odilon que monta vários textos do autor, incluindo *A Sereia Louca* (1945) - nome patricio para a peça premiada em 1933.²⁶⁵ Professor de formação (e profissão), Casona se apaixonou pelo teatro quando aluno da *Escuela Superior del Magisterio* nos anos 20 em Madrid, especialmente pelas possibilidades socioeducativas das companhias dramáticas itinerantes. Com a proclamação da Segunda República em Abril de 1931, toda uma tradição espanhola de experimentos pedagógicos progressistas e libertários - como os conceitos educativos da *Escola Moderna* do pensador anarquista Francisco Ferrer - serão reabilitados intelectualmente. Neste mesmo ano, Casona, então já escritor de obras teatrais, se torna diretor do *Teatro Ambulante* que integra o *Patronato de Misiones Pedagógicas* do novo governo republicano cujo objetivo será levar a arte teatral para pequenas aldeias pobres do interior espanhol. Certamente esta experiência marca sua trajetória, tanto que aparece explicitamente na peça de 1936, *Nuestra Natacha*, onde estudantes universitários organizam uma companhia de teatro folclórico com fins de rodar a nação se apresentando em praças públicas.

Nuestra Natacha é um texto cuja organização interna dos atos lembra bastante àquela de *La Sirena Varada*. Nos dois casos, temos o que podemos chamar sem medo de “comédia dramática”. Num esboço geral, dá-se um primeiro ato onde embora toda a ação se passe num espaço privado, há um clima de ‘utopia comunitária’ por parte dos seus personagens que, mesmo um tanto extravagantes, aspiram um ideal comum de vida compartilhada. No segundo ato, fatos da realidade concreta desafiam a possibilidade desse ideal, e no terceiro e derradeiro ato busca-se uma síntese possível desse esquema. Tal esboço não se restringe, inclusive, as duas peças já citadas de Casona, mas pode até mesmo ser estendido para outros textos do autor, como *Proibido Suicidar-se na Primavera* (1937) onde o ‘Solar dos Suicidas’ faz as vezes de um espaço comum de sociabilidade para almas atormentadas, que será posto à prova pelos conflitos pessoais de seus internos. Via de regra nesses textos, o primeiro ato (onde os personagens são apresentados) é predominantemente cômico, sendo que o segundo ganha colorações mais “realistas” (e dramáticas) e o terceiro, geralmente mais sumário, apresenta um desfecho (mais ou menos sintético) para esse contraste. Casona oferece assim uma obra capaz de agradar a expectativas distintas, de agregar comédia e drama no mesmo produto, assim

²⁶⁵ Outras importantes produções de Alejandro Casona no Brasil (até os anos 50): pela Cia Dulcina - *A Sinfonia Inacabada* (1941), *As Árvores Morrem de Pé* (1950), *A Dama da Madrugada* (1954); pela Cia. Bibi Ferreira - *Proibido Suicidar-se na Primavera* (1944); pelo Teatro Universitário - *A Dama da Madrugada* (1948); por Berta Singerman - *Carta de uma Desconhecida* (1957).

como temas leves e pesados, na linha do teatro que diverte e instrui, projeto do dramaturgo pedagogo afinado com os ideais de arte para o povo do novo governo republicano.

Em *A Sereia Louca* (segurei a tradução corrente) temos como protagonista Ricardo, um jovem rico que resolve comprar um castelo medieval longe da paisagem urbana e lá se refugia com seu criado, Pedrote. Quer dizer, se refugia não é bem o termo, pois Ricardo, segundo suas próprias palavras, almeja “fundar uma república” em seu castelo, afinal, “em qualquer rincão há meia dúzia de homens interessantes, com fantasia e sem sentido, que estão apodrecendo entre os demais. Pois bem: vou reuni-los em minha casa, livres e disparatados. A inventar uma vida nova, a sonhar impossíveis.”²⁶⁶ Ele chega mesmo a reunir ali uma galeria de tipos fora dos padrões: Daniel, um pintor que usa uma venda nos olhos, pois quer encontrar novas formas de ver; Don Joaquín, um despossuído que tentou afugentar Ricardo do castelo se disfarçando de fantasma e acaba sendo de fato contratado como fantasma do castelo (para impressionar as visitas); Samy, um palhaço de circo que conhece a bíblia de cor e, por fim, a Sereia, que chega sem avisar subindo pela janela. O único visitante mais “normal” é o médico e amigo Florín, que está passando uns dias de descanso no castelo. Ele serve de fiador racional para a história. O primeiro ato é leve, em tom cômico, com ótimas *gags* e personagens que vão se desenhando um tanto surreais, com traços fantásticos que à época eram chamados comumente de “pirandelismo”, em referência ao famoso dramaturgo italiano então praticamente sinônimo de vanguarda teatral, pelo menos no mundo latino (no Brasil também era comum a ‘pecha’ de ‘pirandelismo’, embora quase sempre os autores do nosso teatro ligeiro já incorporassem a influência como paródia).

No segundo ato o tom vai mudando a medida que percebemos, para usar a expressão de Florín, que não se pode renunciar a realidade: a Sereia, na verdade, se chama Maria. Ela é a filha do palhaço Samy. Maria tentou se afogar uma vez e foi salva por Ricardo. Daí criou para si uma realidade paralela onde pensa que é uma sereia (e Ricardo seu príncipe salvador - como no conto de Grimm), isso porque havia se tornado uma escrava sexual do dono do circo, o brutamontes Pipo, que a estuprou seguidas vezes, com a conivência de seu pai que não queria desagradar o patrão. Por esse motivo, Maria está grávida. Acho que o amigo leitor já percebeu que o negócio aqui mudou de figura: o conto de fadas tornou-se uma neurose, o escopo fantástico foi tingido pelas cores ocres de uma realidade em carne viva.. No último ato, Florín tenta curar Maria de seu trauma, enquanto

²⁶⁶ CASONA, Alejandro. *La Sirena Varanda*. In: *Obras Completas – Tomo I*. Madrid, Aguilar, 1974 - p. 297.

Ricardo tem que decidir se fica ou não com a jovem, mesmo grávida de outro. Assim que Maria, aos poucos, vai retomando a sanidade, os toques surreais também vão se dissipando: Samy se revela um bêbado e covarde; o fantasma deixa sua farsa e se torna o jardineiro do castelo (recupera a dignidade por meio do trabalho manual, algo importante na pedagogia progressista); e Ricardo tira a venda de Daniel e descobre que o “falso pintor”, na verdade, é um cego. A metáfora é a seguinte: o real nos confronta, não adianta colocar uma venda sobre ele. No fim, Ricardo aceita Maria (e ambos se mudam do castelo). Casona surge no cenário teatral espanhol na metade dos anos 30 confrontando tanto a tradição da comédia familiar ligeira quanto a corrente mais artística, mais surrealista dos anos 20 (lembro aqui do famoso trio: Lorca, Bunuel, Dali), ao mesmo tempo que absorve esses dois campos. São os desafios da Segunda República recém fundada, explícitos na utopia de Ricardo em criar uma república de “homens interessantes”, que vão cristalizando a forma da peça, onde o cômico fantástico do primeiro ato é ressignificado pelo realismo mais chão do segundo.

Nuestra Natacha, que estreia no Teatro Victoria, de Madrid, em Fevereiro de 1936, já com seu autor consagrado nos palcos da cidade (em 1935 é encenado um segundo texto seu: *Outra Vez El Diablo*, também com toques fantásticos), mantém uma estrutura de atos muito próxima de *La Sirena Varada*. O sucesso da “fórmula” testada junto ao público madrileno se repete, embora o tema seja outro. No Primeiro Ato de *Nuestra Natasha* temos a comédia. Tudo se passa no interior de uma república de estudantes (é interessante que o termo em português “república” - em espanhol se diz ‘residência de estudantes’ - ressoa aqui novamente a temática do problema republicano, do lugar comum de vivência). Casona, assim como no primeiro ato de *Sereia*, enche o espaço de tipos curiosos: Somolinos, o líder estudantil preocupado com a incitação de uma guerra civil entre universitários (de tom premonitório, já que muito em breve inúmeros universitários espanhóis vão se engajar militarmente na defesa da República); Lalo, o estudante de medicina que “bomba” propositalmente nas provas para não se formar e continuar estudante (se orgulha de já estar há três gerações na faculdade); Mário, o formando em ciências naturais que é a própria caricatura do cientista alienado da vida social - ele se dedica tanto aos seus escaravinhos que não percebe o amor de Flora (!), a aluna de humanidades; e, claro, há (a nossa) Natacha, a primeira doutora em Educação a se formar na universidade. Próximo ao fim do primeiro ato, todos os estudantes se preparam para uma viagem de estudos pelo Mediterrâneo, financiada pela Universidade. É quando chega

a notícia: Natacha não vai mais viajar com o grupo, foi convidada para dirigir um “reformatório” onde poderá pôr em prática os novos projetos pedagógicos defendidos em seu doutorado.

O Segundo Ato se passa, pois, no reformatório, só para garotas. É o espaço do drama. A começar pelo fato de que o interesse de Natacha pela instituição não é meramente pedagógico, sabemos desde o ato anterior que ela também já fora interna ali, e rebelde, sofrera com os maus tratos da instituição. Fora “salva” por Dom Santiago, reitor da universidade, que um dia visitando o lugar decidiu adotá-la. Ao voltar agora como diretora, triunfante, Natacha revoluciona os métodos do reformatório e conquista a simpatia das internas, mas bate de frente com o conselho da instituição (especialmente após convidar, sem autorização, a trupe teatral de seus amigos de faculdade para se apresentar no reformatório - numa cena homenagem de Casona a seus tempos de ‘Teatro Ambulante’) que acaba por demiti-la. No terceiro e último ato vem a síntese: ajudada por seus companheiros, Natacha monta uma escola rural (num terreno oferecido por Lalo) e consegue transferir boa parte das meninas do reformatório para lá, inclusive a jovem Marga, que está grávida após ser abusada por rapazes grã-finos durante uma noite em que fugiu do instituto. Toda a ação deste ato, que é mais curto que os outros, se passa na escola rural. A peça encorpa assim a utopia por um ensino menos autoritário, menos formal e mais integrado aos problemas da vida comum. Em nenhum outro de seus textos dramáticos a experiência e as ideias de Casona como educador falaram tão alto quanto aqui. E os tempos pareciam mesmo propícios para uma reforma progressista nas instituições e nas mentalidades da ainda conservadora e materialmente atrasada nação espanhola. Só que o cenário favorável mudaria rapidamente nos meses seguintes à estreia da peça, com a deflagração da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) - para o dramaturgo, o conflito não significaria apenas uma questão de utopias frustradas, mas o exílio na Argentina, e pelos próximos vinte e cinco anos.

Enquanto isso, no Brasil, em 1939, Roulien oferece uma conferência na ABI (Associação Brasileira de Imprensa) sobre a situação da indústria de cinema no país, buscando apoio (público e privado) para sua proposta de criar uma “cidade-cinema” para dinamizar a produção nacional.²⁶⁷ Tal empreendimento fica conhecido na imprensa como “projeto Roulien”. Para disparar seu “projeto”, ele mesmo começa a preparar dois novos filmes, ambos com o mesmo galã principal, o astro do rádio Celso Guimarães, e ambos

²⁶⁷ *A Noite*. 30/08/1939 – p. 6.

produzidos com as bênçãos oficiais do governo (algo que Roulien parece cultivar em toda a sua carreira, as relações próximas com figuras do poder). Destas duas películas, uma terá um fim trágico: *Asas do Brasil*, feita em cooperação com o Departamento da Aeronáutica Militar (então subordinado ao Exército), nem conhecerá exibição pública, pois seus negativos são queimados no incêndio que destruiu o estúdio (e o laboratório) da SonoFilms em Novembro de 1940. A outra, produzida pela D.F.B (Distribuidora de Filmes Brasileiros), órgão ligado ao governo federal (o que mostra as íntimas relações de Roulien com o estado), é justamente *Aves Sem Ninho*, que estreia no Rio em Junho de 1941 contando a história de uma jovem e idealista pedagoga que assume a direção de um orfanato de jovens garotas (e opera uma série de mudanças na instituição). O filme partilha com *O Grito da Mocidade* o interesse pela juventude (universitária) como agente de transformação e construção de uma nova sociedade.

Na conjuntura de refundação dos estados nacionais, seja na Espanha ou no Brasil da década de 30, a juventude universitária aparece como um vórtice de modernidade onde vigoram ideias reformistas a preconizar soluções para a nação como um todo, tendo como inimigo declarado as antigas aristocracias burguesas e elites agrárias responsabilizadas pelo atraso mental do povo. Tanto o filme quanto a peça que o inspira se criam em meio a este panorama geral e são fertilizados por ele, mesmo com diferenças importantes entre si. É o que pode explicar o fato de uma peça associada a Escola Moderna, aos preceitos pedagógicos libertários da tradição espanhola como *Nuestra Natacha*, se adequar comodamente a ser adaptada para um filme que transpira a ideologia do Estado Novo brasileiro como *Aves Sem Ninho* - seja numa chave mais libertária ou mais conservadora, trata-se acima de tudo de buscar o ‘Homem Novo’ e substituir antigos modelos de autoridade.²⁶⁸ Daí a nova diretora do reformatório no filme de Roulien ter algo em comum também com a Luciana de *Argila*: ambas representam um novo paradigma de gestão de pessoas, de afetos e de instituições, mais moderno e “eficiente”, mais coletivista e saudável, algo que as ditaduras (de Vargas ou de Franco) igualmente reivindicam. É claro que entre *Nuestra Natacha* e *Aves Sem Ninho*, Espanha e Brasil, teatro e cinema, alguns ajustes precisam ser feitos de um (con)texto para outro, é aqui que entra em cena a carpintaria melodramática.

²⁶⁸ Duas outras versões (homônimas) da peça de Casona foram feitas para o cinema: a primeira ainda na Espanha, logo em 1936, com direção de Benito Perojo (a vitória das tropas franquistas significou a apreensão dos negativos das produções em andamento, o que faz tal filme ser dado como perdido); e a segunda na Argentina, em 1944, com direção de Julio Saraceni.

Como obra de cinema, disposta a engajar o espectador em sua dinâmica própria de afetos e sensações, o filme de Roulien faz uma opção por concentrar suas ações na personagem Vitória (Déa Selva), nome que a Natacha original recebe na versão brasileira. É importante lembrar que na peça de Casona, embora Natacha seja a protagonista (vide o título), ela não possui um foco tão premente em si, algo que fica claro logo no primeiro ato quando a personagem somente aparece com a trama bastante desenvolvida, quando todos os outros personagens (os estudantes da república) já foram introduzidos. Somente no segundo ato, que se passa no reformatório, a peça passa a ser conduzida pelas ações dela. É justamente desse segundo ato que Roulien vai extrair o grosso de sua narrativa - o reformatório oferece ao filme uma unidade de espaço que potencializa a carga dramática. *Aves Sem Ninho* começa assim direto no “orfanato das Acácias” - a primeira imagem que vemos é a fachada (austera) do prédio. Lá dentro, duas situações paralelas estão ocorrendo: uma aula de ginástica no quintal externo, onde estão as garotas; e uma reunião na sala da diretoria. Nesta última, a diretora recebe a visita de um comendador, que ali está para oferecer um cheque à educação das órfãs. A diretora garante que suas garotas recebem o melhor tratamento possível. Enquanto isso, do lado de fora, as internas são submetidas aos maus tratos de uma professora. A tônica aqui é a montagem paralela entre um espaço e outro para “desvelar” a hipocrisia da diretora: quando ela fala sobre o cuidado com a higiene e a disciplina das meninas, um corte nos leva de volta ao quintal onde vemos as garotas de roupas rasgadas (uniformes pretos, tristes, sujos) e sapatos rotos. Uma briga começa entre as garotas: Vitória é acusada por outra interna de algo que não fez e é conduzida para a diretoria (não sem antes levar um tapa no rosto da professora).

A narrativa de Roulien começa, pois, com Vitória jovem, ainda interna do reformatório (orfanato) - algo que inexistia completamente no texto teatral. A dramaturgia do filme se aproveita de algumas passagens elípticas da peça, onde ficamos sabendo que Natacha também, no passado, viveu no orfanato, para construir o drama de sua heroína, que já começa inclusive sendo injustiçada (a construção da vitimização). É um procedimento do máximo interesse pois foge ao modo operacional das ‘comédias teatrais’ (no cinema) estudadas até aqui, que seguem com bastante “fidelidade” o enredo e a organização de cenas (e espaços) das peças nas quais se baseiam (o que contribui para a sensação de ‘teatro filmado’). Roulien, diretor de cinema, com a *expertise* acumulada em Hollywood, dispensa a decupagem teatral e inventa novas ações para o olhar dramático

da câmera.²⁶⁹ São tomadas rápidas, com movimentos de câmera frenéticos, muitos reenquadramentos, muitos ‘planos de detalhes’ revelando os pés, as mãos, os rostos das garotas, tudo organizado pela montagem paralela entre o quintal e a diretoria. O ritmo da montagem impressiona, chega mesmo a ser reiterativo na representação da crueldade a que são sujeitas as internas, algo que o crítico de *A Noite*, certamente o mesmo Raymundo Magalhães Jr, num artigo escrito logo após a “avant-première” do filme (ocorrida em 31 de Maio de 1941 no Palácio Teatro da Capital Federal) já nota, escreve ele: “no início, a brutalidade da gente do asilo está demasiado frisada, elaborada demais, a acumulação de incidentes em cima de uma mesma asilada dá impressão de uma fereza excessiva.”²⁷⁰ Ora, mas é exatamente essa a estratégia de Roulien para transformar a peça de Casona num melodrama de cinema: concentrar os incidentes em Vitória (a alteração do nome da protagonista dá também a medida de seu heroísmo). Na sequência seguinte, vemos as internas trabalhando em condições subumanas. Ao tentar ajudar uma amiga doente (aqui destaca-se o sentimento piedoso da heroína), Vitória desobedece uma ordem da professora e é mandada para a “sala de reflexão”, uma espécie de solitária onde as internas são confinadas em caso de infração - é outra sugestão discreta na peça (sabemos, no texto teatral, que Natacha foi confinada porque outra interna anos mais tarde lê seu nome escrito na parede da “cela”, numa inscrição feita com as unhas) que Roulien amplifica e encena. O trecho de Vitória no confinamento ganha toques de filme de terror: a “sala de reflexão”

²⁶⁹ Uma nota importante. Os créditos a respeito do argumento do filme *Aves Sem Ninho* geraram, à época do seu lançamento, uma intervenção na justiça. O caso, conforme descrito em duas reportagens no jornal *A Noite*, é um pouco confuso. Numa primeira matéria, no dia 21 de Junho de 1941, é dito que o dramaturgo Eurico Silva, que fora “contratado por Raul Roulien” para escrever os diálogos da película, teria tido seu nome “eliminado sumariamente” dos créditos do filme. No dia seguinte (22/06/41), em outra matéria intitulada “Aves Sem Ninho nos tribunais”, o mesmo jornal vai ouvir Eurico Silva. Este conta que ao assistir a uma sessão do filme, estranhou a ausência nos créditos iniciais de qualquer referência a peça original de Casona (*Nuestra Natacha*) e ao seu nome como “tradutor e adaptador cinematográfico da peça”. Procurou assim a SBAT (sociedade brasileira de autores teatrais) que, ao entrar em contato com Roulien, recebeu dele a resposta de que Eurico não era o adaptador do argumento usado no filme. Eurico decidiu então processar o diretor e a produtora (D.F.B). Segundo o jornal, havia até a possibilidade da película ser retirada de cartaz. Sabemos que era comum a um diretor ou produtor encomendar a um escritor o argumento de um filme (que em geral era um desenvolvimento literário do enredo, que podia ou não conter diálogos e uma divisão por cenas). O roteiro técnico do argumento era feito depois. Roulien havia trabalhado assim com Pongetti em *O Grito da Mocidade* e com o mesmo Eurico Silva em *Asas do Brasil*. Que tipo de “adaptação de argumento” Eurico Silva fez e o quanto deste argumento teria sido aproveitado na versão final de *Aves Sem Ninho*, não fica claro. Seria interessante pensar a presença de um dramaturgo como Eurico (que fará depois outros argumentos para o cinema, como *Não Adianta Chorar* - 1945) na elaboração do argumento de *Aves Sem Ninho*, mas antes de tudo a dramaturgia do filme é aquilo mesmo que está explícito em sua forma fílmica (e não no argumento escrito).

²⁷⁰ *A Noite*. 04/06/1941 – p. 5.

é um porão úmido, sujo, cheio de entulhos, teias de aranha e ratazanas a cruzar os cantos. É o que precipita a fuga de Vitória: ápice da ação dramática dessa primeira parte.

A sequência da fuga retoma o fôlego da montagem paralela, com cortes rápidos e ágeis na montagem pontuados ritmicamente por uma peça musical sinfônica. É como se Roulien, para injetar cinema em sua narração, tivesse ido buscar inspiração nos filmes silenciosos soviéticos. A caracterização da professora Jerusa (Rosita Rocha), aliás, parece tirada diretamente de uma figura do *Encouraçado Potemkin* (1925). A comparação tem lastro, comentando sobre a produção silenciosa soviética, Eisenstein descreve a “tipagem” como um “aspecto tão comum deste período do cinema quanto a montagem.”²⁷¹ Para ele, filmar um *tipo* era um modo de apresentar uma perspectiva sobre o personagem e não tanto o indivíduo psicológico (da narrativa burguesa), de modo a dispor através de fisionomias inconfundíveis duas concepções de mundo em disputa. É certo que Eisenstein pensava aí na representação da luta de classes - como fica claro na contraposição entre a tipagem dos marinheiros e aquela de seu capitão no *Potemkin* - mas as proposições do cineasta russo, muito inspiradas, sabemos, na obra de Griffith, servem também perfeitamente para o melodrama, que tem gosto pela polarização mais explícita entre o bem e o mal. A caracterização de Jerusa - que Roulien entregou à uma atriz “característica” (assim eram chamados os/as atores/atrizes que numa companhia teatral eram especializados em fazer “tipos”, pequenos papéis cômicos com marcantes alterações de voz e fisionomia) de sua companhia de comédias, Rosita Rocha - faz dela um tipo oposto à ‘angelical’ Vitória: enquanto a professora encarna a maldade dos velhos estamentos, a jovem é a tipificação da juventude e da bondade. Por isso novamente, na cena de fuga, a montagem paralela vai contrapor Vitória, que luta para escapar do confinamento saltando pela janela, aos funcionários do orfanato, cuja representação é um tanto ridícula: a diretora, no meio da noite, conta dinheiro; o inspetor Teodoro dorme numa cama mais curta que suas pernas; a professora Jerusa, descabelada, acorda de repente (a dentadura num copo d’água) com o barulho dos cães latindo pela fuga da interna.

A contraposição entre estas duas esferas, a de Vitória e a de Jerusa, é determinante tanto no conteúdo quanto na forma do filme, daí a dramaturgia, especialmente na cena da fuga, assumir o contraponto como motor da *mise-en-scène* e da montagem, também na linha eisensteiniana que considerava o contraponto audiovisual como fundamento da

²⁷¹ EISENSTEIN, S. *Do Teatro ao Cinema*. In: A Forma do Filme. – p. 19.

“sintaxe do cinema”.²⁷² Temos assim na organização desta sequência o contraponto colocado em vários níveis: na montagem paralela dos planos; dos espaços e volumes (Vitória escapa pela janela; corre pela grama, salta pelo muro; os funcionários vivem confinados em quartos estreitos, sem janela, mal cabem em suas camas); dos tipos e corpos (Vitória é ágil, corre, força seus músculos; Teodoro é gordo, ronca, mal consegue levantar da cama); dos rostos e gestos (Vitória é plácida, feminina; a diretora, no meio da noite, fuma um charuto e conta dinheiro - figura masculinizada). Há até mesmo um contraponto gráfico entre os planos, pois a fuga de Vitória impulsiona o vetor de seus movimentos para o alto, num sentido vertical - ela trepa nas janelas, sobe nos muros; enquanto os funcionários trabalham em eixos horizontais (deitados, sentados, quase imóveis) - o que culmina num movimento de câmera ousado, um travelling de cima para baixo durante um corre-corre na escadaria. No meio dessas oposições estruturantes, há ainda outros planos: do rostos das internas (que acordam com a fuga), de um cão latindo, do farol de um carro, já do lado de fora, que surpreende Vitória em plena fuga... Toda a cena é construída pelos olhares em torno da ação.

É difícil pensar num filme brasileiro do período pode ser comparado ao ritmo de montagem de *Aves Sem Ninho*. Roulien, ao assumir o conflito entre dois polos morais bem claros (bem e mal), trouxe consigo a dinâmica do contraponto, realizado através da combinação de fragmentos de montagem, que a imaginação dialética de Eisenstein via como fundamento da dramaturgia cinematográfica. Este comenta:

“Em 1924-25, eu estava pensando na ideia de um retrato fílmico de um homem real. Na época, prevalecia a tendência a mostrar o homem real apenas por meio de longas cenas dramáticas sem cortes. Acreditava-se que o corte (montagem) destruiria a ideia de um homem real (...) Considerei (e ainda considero) tal conceito totalmente não-fílmico.”²⁷³

E um pouco mais adiante:

“Por exemplo, no palco o assassinato tem um efeito puramente fisiológico. Fotografado em um fragmento de montagem, pode funcionar apenas como informação, como um letreiro. O efeito emocional começa apenas com a reconstrução do evento por fragmentos de montagem, cada um dos quais vai criar uma determinada associação – cuja soma será um complexo abrangente de sensação emocional.”²⁷⁴

²⁷² EISENSTEIN, S. *Dramaturgia da Forma do Filme*. In: A Forma do Filme – p. 60.

²⁷³ EISENSTEIN, S. *Dramaturgia da Forma do Filme*. In: A Forma do Filme – p. 66.

²⁷⁴ Idem – p. 67.

Transcrevo essas descrições pois são importantes para o debate existente no Brasil à época da produção de *Aves Sem Ninho* sobre a questão do cinema como ‘teatro filmado’. Eisenstein caracteriza a representação no teatro, no palco, como tendo um “efeito puramente fisiológico”, enquanto no cinema, por causa da montagem, o efeito é mais abstrato, é linguístico, é pensamento – daí o retrato filmico do “homem real”, que deve ser feito através de fragmentos de montagem (“as ondas de seu cabelo... seus olhos lançando chispas... seus músculos de aço...”²⁷⁵), se dar por uma “acumulação de associações”, cujo efeito emocional sobre o espectador é de outra ordem que aquele do teatro (é mais “intelectual”, possui uma forma mais direta para ideias e conceitos, por isso o cinema é o encontro da arte e da ciência). Certamente Roulien não se fiava (nem tinha interesse) na ‘filosofia do cinema segundo Eisenstein’, o que era, de fato, do seu interesse era esse tipo de performatividade específico do cinema - específico não tanto “no processo em si, mas no grau em que estes aspectos são intensificados”, como lembra o mestre russo em outra passagem²⁷⁶ - que permitia um tipo de intensidade dramática que o teatro não podia oferecer. É o melodrama o que leva Roulien a ser mais “cinematográfico” (ou seria o oposto: é a vontade de ser mais cinematográfico que leva Roulien ao melodrama?). De todo modo, o crítico de *A Noite* aprovou o resultado: finalmente o cinema nacional conseguia “realizar um *film* que contém uma ideia, que possui senso dramático e que se distancia do lugar comum dos *alôs-alôs*” e emenda: “pela primeira vez no nosso cinema - note-se a importância que tem esta coisa tão simples - encontramos algumas figuras que representam naturalmente, cinematograficamente, sem os vícios e tiques teatrais”, tal “intensidade dramática”, aliás, “são indicativos da capacidade do diretor”.²⁷⁷ Noto que o elogio ao diretor está em sua capacidade em promover um “senso dramático” que é o oposto dos “tiques teatrais” - é o drama de cinema, que Roulien consegue ao extrair de uma peça de teatro aquilo que potencializa a dramaturgia da forma de seu filme.

Após Vitória conseguir escapar do orfanato, ela é resgatada na rua por um Professor (Darcy Cazarré). A curiosidade aqui, em relação a peça, é que o filme arranja uma irmã (inexistente no texto teatral) solteira para o Professor - os dois “idosos” moram juntos numa casa humilde e decidem adotar a “mocinha”. A figura da irmã ajuda a reconstituir o núcleo familiar (patriarcal) em torno de Vitória, e serve também para evitar

²⁷⁵ Idem – p. 66.

²⁷⁶ EISENSTEIN, S. *Do Teatro ao Cinema*. In: A Forma do Filme. – p. 16.

²⁷⁷ *A Noite*. 4/6/1941 – p. 5.

mal-entendidos sobre as “intenções” do Professor sobre a jovem.²⁷⁸ Ao confinamento no reformatório nas primeiras sequências, o filme vai contrapor agora a liberdade dos espaços amplos e abertos na nova vida de Vitória - que, incentivada pelo professor, se dedica aos estudos e chega à faculdade. Com isso, Roulien recupera os personagens do primeiro ato da peça, os colegas da república estudantil, embora prescinda do espaço da casa de estudantes (onde se passa o I Ato de *Nuestra Natacha*) e prefira como lugar da ação o ambiente da faculdade (usando como locação o campus central da recém fundada Universidade do Brasil - o governo constrói universidades e o cinema constrói o perfil ideal do aluno que deve frequentar esses bancos acadêmicos). Mesmo recuperando tais personagens, a economia dramática do filme dará pouca atenção a figuras relevantes na peça, como Mário e Flora, concentrando suas forças em Léo (César Guimarães), de modo a acentuar o envolvimento amoroso deste com Vitória. É outra escolha da dramaturgia de Roulien para reforçar o melodrama: privilegiar o enlace romântico do casal jovem.

Desta segunda parte da película, passada no ambiente universitário, o destaque fica para o piquenique de final de curso dos estudantes, realizado num bosque ensolarado, com direito a danças e cantigas (o espectador é inclusive brindado com a apresentação de um grupo ‘regional’ de música popular) - numa encenação da juventude nacional como um corpo viçoso e moralmente sadio, em tudo oposta ao confinamento espacial (como aprisionamento dos valores morais) das cenas iniciais no reformatório. O único dentre os universitários que não parece muito saudável é Léo, ele surge na festa com um curativo na cabeça, dizendo ter levado uma pancada.²⁷⁹ Pois Léo é justamente o gaiato de caráter fraco, mas de bom coração, que o filme (e Vitória) tratarão de “emendar”: a conversão de Léo, o estudante rico que não quer se formar, no parceiro de lutas (e de coração) de Vitória é também a prova de que os vícios de nossas elites podem ser sanados. Mas para isso, é preciso engajamento e algum sacrifício. Então, nesta mesma festa ao ar livre, Vitória, recém consagrada doutora em ciências pedagógicas, irá aceitar o convite para ser a nova diretora do orfanato (ela é procurada pela instituição por conta da repercussão de sua

²⁷⁸ O curioso aqui é os dois atores, Darcy Cazarré (Professor) e Déa Selva (Vitória), eram casados na “vida real”.

²⁷⁹ Enquanto na peça o personagem Lalo (o equivalente a Léo) se fere na cabeça durante um protesto político estudantil, no filme Léo afirma ter se ferido ao discutir com o condutor do bonde (e isso porque o condutor teria lhe feito um elogio que ele tomou por galhofa). Tal alteração é sintomática do retrato almejado da juventude universitária: moralmente saudável e pronta a se engajar na construção da nacionalidade, mas segundo a tutela da ideologia oficial. Quaisquer sinais de insurreição, “baderna” ou disputa política não seriam tolerados. A representação da “mocidade” é tomada como símbolo da criação do ‘Homem Novo’, nela não há espaço para “elementos perigosos”.

tese), abandonando o projeto coletivo de passar as férias com os colegas de faculdade (e o professor) numa expedição científica pela Amazônia. Frisando o voluntarismo da heroína, os planos da montagem contrapõe Vitória, com o sol rebrilhando nas vestes e árvores farfalhando ao fundo, ao grupo de estudantes reunidos à sua volta (tristes ao saberem de sua decisão, mas ao mesmo tempo admirados por sua coragem). A narrativa se abre logo para um pequeno ‘monólogo patético’ de despedida (tendo o grupo como audiência).²⁸⁰ Roulien não deixa passar nenhuma convenção do melodrama, seu investimento narrativo é calculado. Vitória está pronta para voltar ao orfanato, a segunda parte de sua jornada vai começar.

A volta de Vitória ao ‘Orfanato das Acácias’, agora como diretora (e com total liberdade para implementar seu método disciplinar-pedagógico), significa também uma volta da narrativa fílmica à peça de Casona. Roulien recupera as principais situações dramáticas do segundo ato de *Nuestra Natacha*, a começar pela recepção “ensaiada” das internas à nova diretora, cujas saudações são ‘coreografadas’ por uma professora de modo tão autoritário que a garota escolhida para fazer as honras fica nervosa na hora e se perde na fala, sendo acolhida carinhosamente por Vitória. Esta cena opõe novamente a bondade e a sensatez da heroína à rigidez artificiosa da professora - que é ninguém menos que uma velha conhecida: Jerusa. No texto de Casona, há uma recomendação explícita (referente a esta passagem) para que a professora (lá chamada Señorita Crespo) seja representada “seca, autoritária, mas de modo nenhum ridícula.”²⁸¹ Roulien faz o oposto: acentua o ridículo da professora Jerusa - é a estratégia do contraponto como organização da dramaturgia. Trata-se de opor a nova autoridade em relação à antiga, encarnada na figura de Jerusa (a vilã), para ganhar intensidade emocional. O fato desta ser a mesma professora do tempo em que a jovem Vitória estivera no orfanato (e diretamente responsável por maus tratos a ela) acentua a oposição dramática - tensão que inexiste na peça (a única figura, no texto teatral, que ainda permanece no reformatório dos tempos de Natacha interna até a sua volta como diretora é o velho concierge Francisco, que se tornará seu aliado e confidente). O enredo do filme ainda cria um jogo de cumplicidade com o espectador, já que nós sabemos que Vitória foi uma interna, mas Jerusa não - adicionando ingredientes de suspense na trama.

²⁸⁰ O crítico de *A Noite* não deixa de comentar o uso reiterado pelo filme desses monólogos para a câmera da protagonista. Escreve ele: “Déa Selva teve bons momentos, mas por vezes, Raul Roulien deixou-a declamar, em tom semi-tribunício”. *A Noite*. 04/06/1941 – p. 5.

²⁸¹ CASONA, Alejandro. *Nuestra Natacha*. In: Obras Completas – Tomo I. Madrid, Aguilar, 1974 - p. 425.

Outras “mudanças” logo impostas pela nova diretora ao assumir o cargo são a suspensão das aulas de matemática (a pedido das internas) e a recomendação para que o “mordomo” (o concierge, espécie de inspetor dos alunos) abandone seu uniforme de trabalho e passe a usar roupas normais. Na peça de Casona, essas são duas situações chave: as aulas de matemática são substituídas pela prática da matemática (há uma cena onde as garotas fazem contas e discutem medidas enquanto cortam e costuram tecidos) – é quase uma ilustração de um dos preceitos maiores da *Escola Moderna*, aquele que versa sobre a necessidade de uma aprendizagem prazerosa (lúdica) a partir de situações concretas, onde a dimensão abstrata (a matemática da sala de aula) não seja supervalorizada em relação ao trabalho manual. A recomendação para que o ‘concierge’ não use uniforme é também bastante evidente: ele deve ocupar seu lugar (sua função) no grupo sem que seja necessário recorrer a emblemas patronais (que em tudo evocam uma educação militarizada) - instiga-se uma pedagogia da alteridade, não da autoridade. Roulien mantém as duas situações, pois elas tem seu apelo dramático, mas desloca suavemente a ênfase: na cena da “prática da matemática” (as garotas fazendo contas enquanto se divertem), que se dá no quintal, ele aproveita para apresentar uma personagem nova, a jovem Rapadura (Elza Mendes), que tampouco existe na peça. Rapadura tem um jeito só seu de bater com as mãos quando fala (faz as contas) - este gesto (pregnante), que é destacado em primeiro plano, será importante mais adiante na narrativa, quando a jovem Rapadura for envolvida numa cena de alta carga patética. Por isso interessa ao filme frisar de modo claro a “verdade do gesto” (outro artifício do melodrama - lembro o gesto de Felismina em *Pureza*), a “prática de matemática” ao ar livre serve aqui apenas de pretexto para a introdução deste gesto.

O caso do uniforme do “mordomo” (tradução um pouco estranha de concierge, se tratando de um reformatório), chamado aqui Teodoro (João Cabral), embora continue a existir no filme, não tem maiores consequências para o enredo. Na peça de Casona, o concierge Francisco, ao tirar seu uniforme, perde provisoriamente o ‘sentido de ser’ - ele não se sente mais respeitado pelas garotas. Numa conversa com Natacha (quando ela lhe confessa que já foi interna no instituto e ele se recorda dela), Francisco finalmente entende a proposta da nova diretora: a autoridade não pode ser imposta ou se torna autoritarismo. Francisco é reconciliado com a nova pedagogia, tanto que quando Natacha é demitida do reformatório, indo embora para fundar sua própria escola (rural), Francisco vai com ela – lá ele redescobre o valor do trabalho (manual) e numa cena lírica, pede para (uma última

vez) voltar a vestir o velho uniforme - que agora tem um sentido sentimental para ele, não mais “eficaz” (funcional, de ordem social). A farda é ressignificada, contribui para a construção psicológica do personagem e tem um sentido simbólico altamente teatral. É boa dramaturgia de palco. Em *Aves Sem Ninho*, o mordomo é relegado ao papel de bufão ridículo, cúmplice de Jerusa. Não há reconciliação para ele, explícita numa fala de Vitória que, numa nova investida, exige que Teodoro se livre de vez do uniforme: “hoje é seu último dia de palhaço”, ela diz. Enquanto a abordagem da Natacha de Casona tenta ser inclusiva - ela não tem ressentimentos quanto ao passado, almeja apenas construir um futuro melhor para o reformatório - a postura de Vitória, como diretora, tem algo de paradoxalmente autoritário. Do mesmo modo que não há lugar em suas reformas para os antigos funcionários do orfanato - que o filme se encarregou de pintar como uma velha ordem de parasitas irrecuperáveis - o lugar destinado nelas para as garotas, as internas do orfanato, também é bastante problemático. Vale uma espiada na relação de Vitória com suas pupilas.

A mais importante dessas relações se dá entre a nova diretora e a jovem Dora (Rosina Pagã). Logo que Vitória chega ao orfanato, se depara com o confinamento de uma interna (Dora) na “sala de reflexão” (assim como ela fora ali confinada anos atrás). Vitória dá ordens para que a garota seja imediatamente liberada e trazida aos seus cuidados. Como acontece na peça de Casona, com a relação entre Natacha e a interna Marga, o filme de Roulien espelha a figura da diretora com Dora - esta é a personificação da jovem rebelde e cheia de vida que Vitória fora um dia, tanto que a garota repete o gesto (outra vez o gesto!) de sua antecessora, entalhando seu nome na parede do confinamento (ao lado do nome de Vitória, que ainda está gravado na “cela”). Num plano síntese, Roulien filma os rostos das duas mulheres lado a lado, com o semblante alvo e triunfante de Vitória emprestando sua luz à expressão insegura de Dora (seu rosto ainda sujo pelas marcas do confinamento) ao declarar que as duas, juntas, “calarão as paredes” - a mãe redentora das “aves sem ninho” chegou para protegê-las. Tal figura maternal se confirmará quando Vitória perceber, mais adiante na trama, que Dora está grávida (sem saber) - o caso (extraído da peça de Casona) é o seguinte: a jovem intrépida Dora uma noite pulou o muro do orfanato para passear pela cidade; ingênua, acabou seduzida por um grupo de grã-finos que a levam para uma festa e abusam dela. A confissão de Dora, que se lembra apenas vagamente do que ocorreu (pois fora dopada), é encenada pelo filme num flashback estilizado, recheado de sobreposições, rostos em transe e música incidental

– o estupro como um pesadelo alucinógeno. É outra oportunidade aproveitada por Roulien para “fazer cinema”. A forma é ágil, mas tem suas armadilhas: o modo como o filme reencena (e expõe) o trauma de Dora aparenta-se com a postura pouco sutil de Vitória acerca do estupro. Para esclarecer esse ponto, uma vez mais é necessária uma análise comparativa com as ações da peça.

A Natacha de Casona acolhe a jovem Marga como prova de que sua gravidez não deve ser encarada como uma “falha”, como um sintoma do “fracasso moral da sociedade” - a criança, que nasce no terceiro ato da peça já no ambiente da escola rural, torna-se inclusive um símbolo de esperança, das possibilidades libertárias da nova organização socioeducativa – uma criança educada, sem confinamentos, em meio a natureza e ao trabalho produtivo (não alienado). Vitória também acolhe maternalmente a jovem Dora, mas a sua gravidez, no filme de Roulien, nunca perde a dimensão de sintoma de uma “conduta duvidosa”, de uma falta de tutela. Isso se expressa no modo como a revelação da gravidez é explorada dramaticamente nos dois casos. No drama de Casona, ela se dá como ponto culminante da ação no segundo ato: quando a Marquesa (a figura máxima no conselho do reformatório) repreende Natacha por seus métodos e decide demiti-la do cargo de diretora, Marga, que é chamada junto com as outras alunas para tomar parte da decisão, sente tonturas e desmaia: assim tomam ciência de sua gravidez, e quando a Marquesa tenta associar tal escândalo as ‘doutrinas libertinas’ de Natacha, esta não procura se defender esclarecendo que o abuso da pobre garota se deu bem antes de sua chegada, seu foco é não permitir que a culpa seja transferida para a vítima: “E agora quereis voltar sobre ela uma vergonha que não é sua? Quereis que comece já a maldizer estas entranhas que podem ser sua redenção? Não. Não a mentireis.”²⁸²

No filme de Roulien, o estupro é associado ao comportamento desregrado do grã-finismo da Tijuca - com fumo, bebidas, festas, jogo - tudo aquilo que Léo poderia ser se não fosse redimido por Vitória (e pela narrativa). É nesse mundo “sórdido” que a ingênuo Dora teve o infortúnio de cair durante seu passeio noturno. O momento de sua “perdição” é revivido pelo flashback, com pitadas de sensacionalismo. O *pathos* melodramático de *Aves Sem Ninho* se abre para um trecho tipo *explotation*²⁸³, que serve como “alerta

²⁸² CASONA, A. *Nuestra Natacha* – p. 456.

²⁸³ A sequência lembra os *explotation films* que abordavam temas como a delinquência juvenil em chave francamente moralista. Um exemplo da época é *Riefel Madness* (1936), onde estudantes colegiais dos EUA, por causa do uso de maconha, são levados a cometer crimes, estupros e suicídios. Tais filmes emolduravam um apelo puramente sensacionalista com um discurso oficioso (supostamente educativo) sobre os “perigos” que assolam nossa sociedade. O próprio Roulien enveredará pelo gênero com seu

moralista” contra o perigo da “juventude transviada”, mas que não esconde seu prazer escópico em encenar o crime e o vício.²⁸⁴ Tal olhar cheio de voyeurismo, é bom que se diga, aparece em vários outros momentos do filme: o que pensar quando, para ilustrar as reformas promovidas pela nova diretora, Roulien opta por mostrar as modernas duchas recém instaladas, com a câmera num travelling lateral surpreendendo as internas nos boxes do banheiro, em pleno banho, desnudas da cintura para cima, numa cena incrivelmente “ousada” para os padrões do cinema nacional de então? Outra sequência voyeur: durante a noite, as internas se preparam para dormir, a câmera espia algumas delas tirando peças de roupa e indo pra debaixo das cobertas, uma das meninas não consegue armar sua cama, que parece quebrada (embora a ação não seja convincente) - a interna vai então até a cama ao lado, onde uma companheira dorme, e se deita ao lado dela. A sugestão visual de lesbianismo é irrefreável, um tema aliás recorrente em narrativas passadas em escolas ou reformatórios só para garotas.²⁸⁵ A questão é que tais cenas não tem função importante na narrativa, funcionam mais como passeios do olhar, insinuantemente sexuais, em franco contraste com os castos personagens da trama, como pode ser visto nos casais Vitória e Léo ou nos universitários (quase apagados) Mário e Flora - isso pra não dizer no estranho casal formado pelo professor e sua irmã. A sexualidade está sugerida no olhar da câmera, que contempla como voyeur as figuras femininas - este olhar, só pode observar a gravidez de Dora em chave culpada e moralista (não sem certo fetiche).

Embora o momento de revelação da gravidez de Dora seja explorado pelo filme, o pico dramático da sequência está em outro lugar. Vitória convida o grupo teatral de seus amigos de faculdade para uma visita ao orfanato - é o modo dela engajar os colegas em sua “missão”. Uma festa é organizada para receber o grupo, que monta para as internas uma pequena pantomima intitulada ‘A Balada do Grilo’,²⁸⁶ contando a fábula de um

inacabado *Maconha, Erva Maldita* (1949). Sobre: ZANATTO, Rafael M. *Maconha (1949): um filme inacabado de Raul Roulien*. In: Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis, Julho de 2015.

²⁸⁴ O Melodrama, como gênero de *boulevard* do séc. XIX, com seu gosto por golpes de teatro, por uma dramaturgia emotiva e cheia de ações (sem literatices) é irmão espiritual da popularização dos romances policiais e dos contos de horror, que vão alimentar os palcos e criar subgêneros como o teatro do *Grand Guignol* – nome de uma pequena casa de espetáculos de Paris (a partir de 1890) especializada em encenações de peças com apelo a violência (inclusive na representação), ao crime e ao mistério.

²⁸⁵ A peça de Lillian Hellman *The Children’s Hour* havia estreado na Broadway em 1934, com grande repercussão. O texto também se passa num internato só para garotas e traz fortes sugestões de lesbianismo, embora não entre as internas, mas entre duas professoras. Houve uma adaptação para o cinema em 1936, chamada *These Three* e dirigida por William Wyler, mas por conta do Production Code a dupla de professoras foi substituída por um casal heterossexual.

²⁸⁶ Nos créditos do filme, Joracy Camargo é apontado como sendo o autor desse “poeminha cênico”.

triângulo amoroso formado por uma Mariposa, um Besouro e, claro, um Grilo (o ‘teatro dos estudantes’, de Roulien, parece só ter estórias da carochinha para oferecer). A Presidenta do orfanato (papel equivalente ao da Marquesa na peça) aparece, pois, logo após a apresentação do grupo teatral para reprovar aquele evento (feito sem autorização oficial). Até aqui, estamos no enredo da peça - é a cena em que Natacha será demitida. Só que enquanto na peça isso é feito num ambiente reservado (a Marquesa pede que a sala seja evacuada e conversa em particular com a diretora) no filme, a cena da demissão de Vitória se dá no meio de todos os presentes (que incluem os funcionários, as internas, os universitários do grupo de teatro...). É neste mesmo momento que é feita a revelação da gravidez de Dora. O olhar da câmera é ambíguo em relação a ela: enquanto filma-se Léo entregando uma flor para a jovem, aparecem em montagem rápida os rostos espantados dos presentes – planos de resposta ao anúncio. Ao reforçar o espanto e a reprovação de alguns rostos quanto à gravidez de Dora, o filme aumenta a intensidade emotiva da cena, mas não deixa também de ser mais um olhar inquisidor sobre a jovem. O mais significativo, no entanto, é que a gravidez de Dora fica logo em segundo plano, ofuscada por uma outra revelação (que a narrativa considera muito mais importante): aquela onde Vitória conta que também, um dia, fora recolhida aquele orfanato. Eis o golpe de teatro decisivo: a música de suspense aumenta, o ritmo da montagem “dispara”, passando freneticamente de um rosto a outro dos presentes. São particularmente importantes as reações, as expressões tipificadas, de Teodoro e da professora Jerusa - novamente estamos dentro da montagem por contraponto (no decalque de um filme soviético),

Roulien preparou a revelação de Vitória como o ápice da economia dramática de seu filme. Para acentuar o efeito, fez com que ela se desse à vista de todos, para colher a surpresa nos rostos, a sinfonia mimética de afetos. Tal cena inexistia completamente na peça pelo simples fato de que não há revelação a ser feita: o espectador (ou o leitor, no meu caso) sabe que Natacha foi uma interna por sugestões sutis, e isto basta. Ter sido interna é um traço que contribui para a construção do seu caráter como personagem, e para a ética da ação que a peça quer expor, não é um “segredo” a ser desvelado pelo “empuxo dramático” da trama. Por isso passamos direto da sua demissão (e da revelação da gravidez de Marga) para o terceiro ato na escola rural (onde a utopia será reconstruída). Se Roulien transforma esse fato numa revelação, no ápice de sua narrativa, é porque o investimento no melodrama assim exigiu. Os ganhos estão na capacidade cinematográfica

em impactar emocionalmente o espectador, no engajamento da atenção deste em relação ao que é visto. O espectador de imagens do cinema, cujos desejos são formulados por significantes ausentes, para lembrar o célebre argumento de Metz²⁸⁷, tem outros paradigmas de envolvimento psíquico com o espetáculo. Ou seja, após o cinema, a figura do espectador não pode ser mais a mesma. Isso é algo que Roulien sabia desde os tempos de sua companhia de “filmes cênicos” - o teatro teria que se reinventar como arte, um dos caminhos sendo repensar suas relações com o drama.²⁸⁸ No sentido oposto, nessa linha de raciocínio, é como se o melodrama, como gênero, só se realizasse plenamente no cinema. Seu acúmulo de instantes patéticos e gestos pregnantes, seu foco nas ações mais do que na elaboração psicológica dos personagens, seu gosto por reviravoltas, revelações e golpes emotivos, ganham na maquinaria narrativa do cinema sua expressão *par excellence*. Ao mesmo tempo, é ao assumir-se como um modo performativo da tradição melodramática, indo além das “limitações” do teatro, que o cinema “começa como arte”, na expressão de Hugo Munsterberg. Vale a nota rápida.

Munsterberg, o psicólogo alemão radicado em Harvard, apaixonado pelas artes dramáticas, foi quem primeiro buscou compreender o novo apelo que a dramaturgia do cinema tinha sobre o espectador. Por isso sua estratégia argumentativa em seu (hoje) clássico estudo *Photoplay: a psychological study* (1916) - que poderia muito bem ser traduzido como “fotopeça” ou “fotodrama” - é sempre comparar o teatro com a nova arte do cinema (com a balança pesando pra esta última, claro). Para Munsterberg, no cinema “a disposição formal das imagens sucessivas pode controlar a atenção”²⁸⁹ de um modo impossível ao teatro. Se a atenção é a função interna do espectador que seleciona o que é “significativo e relevante” em meio ao caos de impressões do mundo, no teatro, embora o espectador possa fixar seu interesse num único estímulo (por exemplo, um gesto feito por um ator), a “totalidade da cena” a sua volta nunca desaparece, a mão continua a ser uma pequena parte do “espaço total do palco”. No cinema, por outro lado, com o *close-up*, o gesto pode ocupar toda a tela, tudo mais sumindo a sua volta, sendo ele o “conteúdo

²⁸⁷ METZ, Christian. *O Significante Imaginário*. In: O Significante Imaginário: cinema e psicanálise. Lisboa, Livros Horizonte, 1980.

²⁸⁸ Esse é um ponto bastante negligenciado nas discussões sobre o pós-dramático: o argumento de que com o cinema o drama se torna o modo consagrado pelo *establishment* da Indústria Cultural, de modo que todo teatro artisticamente interessado, após a consolidação das formas dominantes do cinema narrativo, deve se colocar como uma negação irreconciliada da forma dramática. Ver: LEHMANN, Hans-Thies. *O Teatro Pós-Dramático*. São Paulo, Cosac & Naify, 2007.

²⁸⁹ MUNSTERBERG, Hugo. *Atenção*. In: XAVIER, Ismail (org) A Experiência do Cinema. São Paulo, Graal, 2008 – p. 31

único da encenação” – o cinema faz algo que até então só a consciência podia fazer, ou melhor, ele transpõe “para o mundo da percepção o ato mental da atenção.”²⁹⁰ Isso porque “o cinema, ao invés de obedecer as leis do mundo exterior, obedece as da mente.”²⁹¹ A arte do cinema, para Munsterberg, é a realização formulada dos atos mentais, não apenas aqueles relativos a atenção, mas também os atos de memória - o cinema pode fazer uso de *flashbacks*, pode sobrepor temporalidades, algo que o teatro, supostamente, não poderia - e os atos da imaginação - o cinema pode, subitamente, exhibir os sonhos de um personagem, suas fantasias, seus devaneios ou neuroses, ou até mesmo seu futuro; o teatro seria bem mais pobre de recursos nesse sentido – além de nunca superar certa artificialidade no apelo visual, nos cenários. Lembrando Eisenstein, o teatro é ainda muito “fisiológico” enquanto o cinema é intelectual, ou melhor, no *photoplay* “o mundo objetivo molda-se aos interesses da mente.”²⁹² O teatro cria personagens, o cinema retrata emoções – seus personagens são antes de tudo “sujeitos de experiências emocionais”.²⁹³ Daí Munsterberg mencionar o melodrama tantas vezes, como modo padrão da narrativa no cinema, chegando mesmo a afirmar que a partir de então “difícilmente se poderia encenar um melodrama”²⁹⁴ sem o uso de *close-ups*. O drama tem agora um tipo de performance capaz de reproduzir esteticamente os “atos mentais” do espectador - na aurora do novo século (XX) o teatro subitamente ganha ares de arte ultrapassada.

No afã em realizar filmes cinematográficos no Brasil, nada mais natural, pois, que Roulien se valha exageradamente da economia formal do melodrama. Ele chega até mesmo a ser redundante. Após o ápice patético da revelação de Vitória, há uma nova sequência de pico emotivo: é a revolta das internas do orfanato contra a demissão de Vitória (outra cena totalmente inexistente no texto de Casona). No meio da confusão, com direito a tabefes e bordoadas, muito empurra-empurra e muito corre-corre, a jovem Rapadura cai da balaustrada superior e morre estatelada no meio do salão interno - não sem antes, num *close-up* (olha ele aí) em uma de suas mãos, ela repetir o gesto característico que fizera antes, na aula de matemática (a referência se completa). A morte “trágica” de Rapadura vem assegurar a condenação moral que filme faz ao ‘antigo regime’ do orfanato: a tentativa de ‘restauração de ordem’, de golpe contra Vitória, acaba

²⁹⁰ Idem – 34.

²⁹¹ MUNSTERBERG, Hugo. *A Memória e a Imaginação*. – p. 38.

²⁹² Ibidem – p. 43.

²⁹³ Ibidem – p. 46

²⁹⁴ Ibidem – p.34.

punida com o sacrifício de uma inocente. Após este incidente, o orfanato é lacrado pelas autoridades. O modo como a sequência é filmada, nos lembra o velho Roulien de *O Grito da Mocidade*: o exceto de assunto (a necessidade de sublinhar as ações) torna a encenação do tumulto antes pateta que patética. Por um instante, o espectador imagina que se trata de uma grande algazarra juvenil, uma brincadeira sem pretensões, mas o filme quer passar outra impressão: de que aquilo é uma revolta legítima, que culmina num holocausto (e o gesto com a mão, o “último suspiro”, está lá para não deixar dúvidas disso). Assim como em *O Grito da Mocidade* a doença (quase fatal) de Helena não foi suficiente para a carga dramática do filme, em *Aves Sem Ninho* a gravidez de Dora e a expulsão de Vitória não são também suficientes para febre trágica da narrativa: foi preciso matar Rapadura para expiar, de uma vez por todas, a antiga ordem (certamente algo agradável para o paladar estadonovista, cuja pretensão era perpetuar-se no poder). Mas aqui o tiro sai pela culatra, pois a sequência é mais confusa que dramaticamente envolvente - de todo modo, cumpre-se o objetivo de “condenar” sem reservas a antiga administração do orfanato.

Eis que percebemos claramente que a imaginação melodramática de Roulien está a serviço de uma obra mais ágil, mais “verdadeiramente cinematográfica”, mas também a reboque de uma disposição ideológica: basta compararmos os desfechos do filme de Roulien e da peça de Casona. Enquanto na peça, universitários e internas do reformatório trabalham juntos para a construção de uma nova escola rural (cujo terreno, cedido por um deles, será pago com o faturamento esperado com as colheitas e cultivos produzidos pelos envolvidos), no filme é preciso que aconteça uma intervenção externa para a situação se resolver (após a morte de Rapadura): as ideias de Vitória para uma nova escola tem boa acolhida junto aos “poderes competentes”, como lhe avisa Léo, que complementa: “você receberá hoje a visita de uma grande e generosa figura do país”. É esta figura benemérita, cuja aparição no filme é bastante elíptica (apenas a placa oficial de um carro do governo), que “apadrinha” o projeto da nova escola: se na peça espanhola, a construção da escola (e de um novo projeto de comunidade) se dá através de uma partilha coletiva (do trabalho, dos afetos), no filme de Roulien ela vêm de cima, do estado, desta figura “grande e generosa”. Como nos mostrou Cid Vasconcelos em seu estudo (e creio que sua tese se aplica melhor ao filme de Roulien do que em Argila), *Aves Sem Ninho* é um melodrama prototípico do Estado Novo e Vitória é uma figura facilmente associável as lideranças autoritárias (e carismáticas).²⁹⁵ Ao saber da acolhida de “seu” (e não do coletivo) projeto,

²⁹⁵ VASCONCELOS, Cid. *Opus Cit.* Cap. V (p. 175 – 236)

Vitória, olhando para a câmera, nos oferece um monólogo derradeiro. Enquanto ela fala, imagens, vislumbres de como será essa ‘nova escola’ se sobrepõe na tela.

Uma destas sobreposições, analisada por Cid, é de fato deveras sintomática:²⁹⁶ um grupo de garotas é apresentado numa primeira imagem um tanto mal iluminada, como se fosse um retrato retirado dentro de uma cela prisional, com as garotas maltrapilhas e cabisbaixas, a esta imagem sobrepõe-se uma segunda, onde o mesmo grupo de garotas aparece em uniformes novos, sorrindo e de um modo que seus corpos (todos realizando o mesmo gesto, uma mão para o alto) se disponham na imagem compondo uma “forma geométrica”, uma fotografia do organismo social: a substituição da sombria imagem da melancolia (mas que, ao mesmo tempo, é um retrato da subjetividade profunda, da individualidade, do desespero humano) pela militarmente alegre e geometrizada paisagem de corpos da segunda imagem é uma representação digna dos filmes de propaganda fascistas. Assim como o papel destinado as internas na futura sociedade do trabalho: em três planos em sequência, vemos três das garotas do orfanato em suas novas profissões: uma datilógrafa, uma florista e uma enfermeira (que é Dora, a grávida). A educação “profissionalizante” que o filme imagina para as internas, em papéis cabíveis “as mulheres” na sociedade, é de todo oposto aquela usufruída por Vitória. Aqui explicita-se o discurso autoritário da protagonista: se ela conseguiu, como interna que era, ter acesso a universidade e tornar-se a diretora da instituição, foi porque a benevolência das elites cultas, encarnadas pelo professor e sua irmã, assim permitiu. Isso não significa que o mesmo possa ocorrer com as outras internas: trata-se de uma educação para a ordem social (com estamentos definidos) e não para a liberdade. A ascensão social não é uma questão de justiça, mas um privilégio. Se pensarmos então que Vitória defendeu uma tese sobre reforma educacional na universidade, só podemos concluir que, no fundo, ela é uma ideóloga do Estado Novo.

Tal postura se confirma quando ao final da fita Roulien insere uma fotografia da primeira-dama Darcy Vargas com uma inscrição laudatória a esta “generosa alma”, ficando claro assim que ela é a benemerita, a mãe, que acolhe estas aves sem ninho. Paulo Emílio, assistindo a fita numa passagem pelo Rio, deixou suas impressões sobre esta “aparição” derradeira nas páginas da revista *Clima*: “quando assisti ao filme me preparei para vaiá-lo ao acabar a exibição e qual não foi a minha surpresa quando vejo que a última imagem é o retrato da Sra. chefe da nação, o que naturalmente obstou toda e qualquer

²⁹⁶ Idem – p. 213.

manifestação.”²⁹⁷ Hoje sabemos que tal inserção foi feita para agradar a censura federal que implicou com o modo como as instituições correcionais do país foram retratadas (de maneira nada elogiosa) na fita.²⁹⁸ Seria preciso relativizar então a “ideologia” de *Aves Sem Ninho* por conta desta inserção um tanto forçada?²⁹⁹ Não creio. Há elementos suficientes na trajetória pessoal de Vitória e nas escolhas tácitas feitas pelo enredo que falam por si só. A inserção final da fotografia da primeira-dama apenas coroa, de modo um tanto espalhafatoso é verdade (o que a torna um souvenir delicioso para os historiadores), as escolhas da dramaturgia que, ao fim e ao cabo, conseguiu sua proeza: transformar uma peça teatral de sensibilidade republicana e progressista em um melodrama estadonovista “de cinema”. Em tempo: o flerte de Roulien com os “rituais de poder” será uma constante em sua carreira. Desde que fora “apadrinhado” informalmente com cinco anos de idade por Ruy Barbosa, este provavelmente lhe parecia o modo natural, quiçá o único, de fazer as coisas acontecerem no Brasil.

A boa acolhida a *Aves Sem Ninho*, de todo modo bem melhor que *O Grito da Mocidade*, ainda não “outorgava” a Roulien o status almejado de ‘realizador cinematográfico’, pelo menos não do jeito que ele próprio aspirava. O incidente com *Asas do Brasil*, pelo contrário, apenas parecia confirmar o estado de permanente precariedade da indústria nacional de filmes. A deflagração da II Grande Guerra igualmente sepultava, por hora, seu “projeto” para a construção de uma “cidade-cinema” no país. Nos anos seguintes, paralelamente aos trabalhos em sua Cia de Comédias, que se estabelecerá como uma das principais do país, Roulien se dedicará exaustivamente a um antigo sonho, àquele que considerava seu projeto mais caro e pessoal: *Jangada*. Terminada a Guerra, vicejando uma cooperação internacional que não só o recolocaria no mapa do cinema mundial como fundaria, de vez, o cinema brasileiro como arte e indústria (novamente a velha questão), Roulien investe anos na preparação, filmagens e pós-produção de *Jangada*. Em 1949, quando a fita finalmente parece quase pronta, um incêndio consome os negativos das filmagens. Novamente sua trajetória é assaltada pela fatalidade, e desta vez, não seria exagero dizer, ele não se recuperará tão facilmente. O lançamento e a repercussão de *Jangada* certamente reescreveriam a posição de Roulien dentro da filmografia brasileira,

²⁹⁷ In: *Revista Clima*. São Paulo, Nº2 – Julho de 1941.

²⁹⁸ Ver: BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

²⁹⁹ Tais inserções laudatórias ao estado não foram privilégio único da fita de Roulien. *Eterna Esperança* (1940) de Léo Merten, por exemplo, também se viu “obrigada” a adotar tal expediente para agradar a censura.

o desaparecimento trágico do título marca o início da decadência simbólica do “nosso homem em Hollywood”.

Na década de 50, já alocado em São Paulo, Roulien se aproxima de Assis Chateaubriand tornando-se uma espécie de rosto, de porta-voz dos Diários Associados ganhando inclusive um cargo como diretor artístico da TV Cultura de SP, então ligada aos Associados. Na TV Cultura, Roulien se dedicará aos teleteatros e as embrionárias telenovelas. Na temporada 1956-57 sua Cia de Comédias encerra as atividades nos palcos. Os anos seguem. Com a morte de Chatô na década seguinte e com a nova situação política do governo militar, que implicará num remanejamento dos meios de comunicação para novos grupos de mídia (a TV Cultura, por exemplo, é estatizada), Roulien lentamente some da vida pública (e artística) para o esquecimento. Não ajudará muito na construção de sua memória como um dos principais nomes do entretenimento e das artes no país na primeira metade do século XX, o fato de que o ‘corte historiográfico’ de cunho ‘moderno’ se tornará paradigmático (e não sem razão) para nossa *intelligentsia*. Para o “moderno teatro brasileiro”, por exemplo, escrito a partir dos modelos de trabalho instaurados pelo TBC, Roulien será apenas o galã canastrão em cuja companhia à moda antiga a grande musa Cacilda Becker deu seus primeiros passos; assim como para a revisão crítica proposta pelos cinemanovistas, os filmes de Roulien serão descartados como matéria residual na genealogia autoral do cinema moderno brasileiro. Não se trata aqui de um lamento reformista, é preciso reconhecer a fragilidade estética das obras deixadas pelo realizador Roulien para a posteridade. Esse pequeno cruzamento de análise fílmica com história cultural espera apenas iluminar um pouco o legado deste curioso e relevante personagem de nossa tradição dramática.

6. O Ébrio (1946)

Segundo nos conta Gilda de Abreu em seu livro de memórias, em 1942 Vicente Celestino estava de passagem por São Paulo quando foi convidado a colaborar com uma companhia de teatro local (em sérios apuros financeiros). Assim, “num quarto de hotel, sozinho com um datilógrafo, ele ditou uma peça teatral extraída de sua própria canção, O Ébrio. A peça, que nasceu em dez horas de trabalhos consecutivos, entrou em cena e salvou a companhia.”³⁰⁰ A narrativa de Gilda corrobora o nascimento de uma lenda: a

³⁰⁰ ABREU, Gilda de. *Minha Vida com Vicente Celestino*. São Paulo, Butterfly Editora, 2003 – p. 65

pequena peça escrita às pressas, para salvar um grupo de atores amigos, é a mesma que muito em breve iria se tornar o maior fenômeno popular da história do cinema brasileiro. Sigamos a legenda. Animado com a breve temporada paulista, Vicente logo retorna ao Rio decidido a incorporar a peça no repertório de sua companhia (contando com uma revisão amiga de Gilda, sua esposa). Uma nota em *A Noite* mostra que o título já integra a temporada da cia. Vicente Celestino que ocupa o Teatro Carlos Gomes em Junho deste mesmo ano corrido de 1942, dividindo cartaz com a opereta *Aleluia*, escrita por Gilda.³⁰¹ Serão quatro meses e meio de uma encenação de emoções tão violentas “que muitas pessoas se sentiam mal” ao fim de cada sessão.³⁰² Mas, afinal, como nasceu essa entidade chamada “o ébrio”? Aqui devemos recuar um pouco mais: até a metade da década anterior, quando Gilda ouvia Vicente cantarolando pela casa aqueles “estranhos versos” (a expressão é dela) sobre uma pobre alma condenada a amarga errância etílica por conta de uma desilusão amorosa. De início, ela (Gilda) fora radicalmente contra a gravação da nova música. Tinha medo que a imagem de “bêbado” grudasse na figura artística do marido. Mas não houve meios, a criatura já nascia maior que seu criador.

Na metade dos anos 30, Vicente Celestino já tinha pelo menos uns vinte anos de lida como cantor viajante e ator-tenor de operetas, além de flertar ocasionalmente com o repertório mais clássico do Teatro Lírico ou do Municipal. Embora tivesse, como se diz, um nome a zelar, o risco dos tais “estranhos versos” acabou valendo a pena: lançada em 1936, *O Ébrio* não apenas se tornaria o maior *standard* de seu catálogo pessoal como abriria uma nova etapa em sua carreira, antecedendo outros ‘hits’ radiofônicos como *Patativa* e *Coração Materno*. Por isso, quando se trancou naquele quarto de hotel em São Paulo com seu confidente datilógrafo numa tarde qualquer da primeira metade de 1942, Vicente Celestino estava vivendo o auge do seu prestígio. E o sucesso de sua peça apenas confirmaria isso. Ou melhor, a confirmação viria mesmo com a sugestão de Adhemar Gonzaga, dono da Cinédia, para que Gilda fizesse um filme da peça de Vicente. Pelo menos desde as filmagens interrompidas de *Alegria* (1937) - como é sabido, o filme permaneceu inacabado - que Gilda e Gonzaga vinham discutindo um novo projeto em comum. Nos últimos tempos, ela preparava um argumento intitulado *Viuvinha*. Apostar numa versão para o cinema de *O Ébrio*, com Vicente como astro, era reconhecer que naquele momento não havia melhor cartaz na cidade. E para o astro, não havia melhor

³⁰¹ *A Noite*. 27/06/1942 – p. 16.

³⁰² ABREU, Gilda de. Idem – p. 45.

papel.³⁰³ Se a história for verdadeira, a aposta de Gonzaga foi a mais certa de seu cartel de produtor.

Neste peculiar processo da canção que se torna peça teatral, e da peça que ganha às telas do cinema, podemos observar claramente como nas décadas de 30 e 40 no Brasil, e especialmente no Rio de Janeiro, um sistema intermediário se forma na indústria do entretenimento. Com a consolidação do ‘cinema falado’ se dando quase simultaneamente no país ao estabelecimento do rádio comercial, ambos (o rádio e o cinema) formam com o teatro uma espécie de tripé, de campo comum (alimentado, não devemos esquecer, por agentes de comunicação como jornais, revistas e afins) por onde circulam artistas e estrelas, preferencialmente aqueles que conseguem transitar com desenvoltura de um meio para outro. Esse sistema, cujo viço tenho observado nesta tese (não há praticamente filme analisado neste trabalho que não transpareça em alguma medida, na forma ou no tema, essas inter-relações entre teatro, cinema ou rádio, com a exceção talvez de *Argila* - fruto que é de um legítimo “homem de cinema” como Mauro), ganhará novos meios nos anos 50, especialmente a televisão, inicialmente muito pautada pelo rádio e pelo teatro. Por sua vez, as relações específicas entre cinema e teatro experimentam um momento de ebulição entre as décadas de 30 e 40, um “relacionamento sem paixão” nos anos 50 e um novo pico de intensidade na primeira metade dos anos 60, para depois arrefecerem progressivamente nas décadas seguintes. *O Ébrio* talvez seja o ponto culminante deste primeiro momento, e é bem possível que isso explique pelo menos parte de seu apelo, de seu grande sucesso popular.

Começo minha análise por este subtítulo encontrado na peça *O Ébrio* de 1942: “canção dramatizada”. É possível pensar esta relação entre drama e canção em distintos recortes. Em primeiro lugar, a popularização do rádio como meio de informação e entretenimento vai consolidar a forma-canção como o produto mais bem sucedido de nossa indústria cultural (como já foi dito nesta tese). *O Ébrio* é uma canção lançada na crista da onda desta ascensão vertiginosa do rádio (1936 é o mesmo ano em que a Rádio Nacional, por exemplo, entra no ar), escalada esta que vai ao mesmo tempo se alimentar dos meios artístico-musicais já existentes (por exemplo, os expedientes do teatro musical) e impactá-los decisivamente com sua linguagem. Por conta do rádio, a canção ganha uma

³⁰³ Lembrando que Adhemar Gonzaga, junto com o diretor Oduvaldo Vianna, havia preterido Vicente Celestino para o papel do galã João em *Bonequinha de Seda* (1936), papel que acabou ficando com o ator Delorges Caminha.

proporção no imaginário popular que acaba afetando outros campos da criação. Esta força comercial e simbólica do rádio será tematizada com maior ênfase no enredo do filme, que aproveitará um sugestão rápida da peça para retratar Gilberto, o protagonista, como uma estrela em ascensão do rádio. O ponto interessante da peça, para voltar à uma questão primeira, é que não se trata apenas de outro veículo para uma estrela de rádio brilhar nos palcos (ou nas telas), mas da forma “canção” engendrando de fato um drama. A canção, pela estória contida em seus versos, se torna o estofo para a dramaturgia. Algo semelhante havia acontecido no filme *João Ninguém* (1935), com o argumento de João de Barro se baseando numa canção de Noel Rosa, cujo universo simbólico já se cristalizava como fonte de inspiração para uma nascente cultura nacional-popular. *O Ébrio*, dramatização, vai ainda mais longe ao adotar não apenas a fábula disposta na letra da canção, mas ao incorporar sua criatura (seu rosto visível), jogando com a identificação Vicente-Ébrio / cantor-personagem. Isso é possível também porque a canção “O Ébrio” já tinha em si mesma um devir-drama: ela nasce de um cantor-atuante formado nos meios dramáticos, nas operetas, e sua carga dramático-sentimental é patente a qualquer ouvinte (ao contrário da informalidade calculadamente espontânea dos sambas de Noel). O corpo performativo do intérprete (aqui no sentido amplo, de cantor que atua, de ator que canta) Vicente Celestino, por seus próprios maneirismos, instaura o ébrio no mundo, o que permite ao drama se valer de sua figura, de sua imagem e semelhança. A dramatização da canção em *O Ébrio* se dá num nível fabular-narrativo, mas também num outro nível, que eu chamaria performativo, com Vicente levando para o drama um personagem criado em suas audições como cantor.

De todo modo, a ‘dramatização de canções’ era um procedimento conhecido em nosso teatro popular, herdeiro de toda uma linhagem imemorial de mambembes e trovadores. Por vezes, o corte paradigmático (e historiográfico) provocado pelo “drama burguês” e alguns de seus desdobramentos modernos (que privilegiam o chamado ‘teatro em prosa’), nos fazem esquecer das ligações profundas entre a tradição dramática e o canto. As múltiplas formas da canção e da récita sempre estiveram no fundamento do teatro popular, a se manifestar como “puro estado de ‘teatro’, sem ‘literatura’ alguma”, como escreveu Anatol Rosenfeld.³⁰⁴ As baladas, a bem dizer, como rico repositório de fábulas e histórias orais, assim como veículo de causos e *fait divers* dos tempos correntes, serviram costumeiramente como ponto de partida para a carpintaria dramática.

³⁰⁴ ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2000.

Shakespeare, por exemplo, é um dos dramaturgos que mais se valem em sua obra dos recursos das ‘folk songs’. Mais especificamente, podemos notar o interesse do bardo inglês por um gênero contemporâneo (ao teatro elisabetano) de circulação de canções, as chamadas “broadsides ballads”: estas eram canções impressas em folhetos (e vendidas) como “estórias para cantar” e podiam conter temas folclóricos, históricos ou os ainda mais populares relatos urbanos sensacionalistas (havia um subgênero conhecido como ‘hanging ballads’, que eram canções derivadas de crimes e execuções públicas).³⁰⁵ Muitas destas ‘broadside ballads’ dos séculos XVI e XVII apresentam inclusive os mesmos personagens que aparecem em famosas peças teatrais do período como Doutor Fausto, Hamlet, Romeu e Julieta e Rei Lear, e sabemos com precisão que Shakespeare retirou ao menos dois de seus mais conhecidos enredos diretamente de baladas da época: A Megera Domada (1596), que se baseia na canção “Tinker’s Good Fortune”; e O Mercador de Veneza (1600), baseada na balada “Gernatus, the Jew of Venice”.³⁰⁶ Some-se a isso os inúmeros fragmentos de canções misturados aos versos de suas peças (muitos dos quais eram razoavelmente reconhecíveis pela audiência de então) e as constantes referências à baladas e trovadores em suas obras, e temos uma imagem significativa de como a explosão demográfica desta Londres da virada do XVI ao XVII produziu formas de entretenimento onde peças e canções partilhavam o mesmo público, o mesmo circuito de fruição, se retroalimentando na constituição de um imaginário popular e marcadamente urbano (mesmo quando as pastorais cantavam sobre a inocência perdida da vida campestre), situação não de todo estranha ao Rio de Janeiro dos anos 30 do século XX (em plena ebulição pós-reformas urbanísticas) e sua audiência cruzada de rádio, teatro e cinema.

Posso lembrar igualmente (e de modo breve e um tanto livre) a relação entre os poemas dramáticos (notadamente as tragédias) que florescem na Atenas clássica (VI - IV a.c) e as arcaicas narrativas míticas cantadas em versos por todo o mundo grego por aedos e rapsodos itinerantes, que deram origem aos grandes poemas épicos de Homero ou Hesíodo. Retrabalhar esse manancial de mitos garantia ao dramaturgo grego uma comunicação imediata com sua audiência, que já mantinha uma relação afetiva com estas

³⁰⁵ Ver: PETERSEN Lene B. *Shakespeare Errant Texts: textual forms and linguistic style in shakespearean bad quartos and co-authored plays*. New York, Cambridge University Press, 2010 - p. 43-46.

³⁰⁶ SEWELL, Helen. *Shakespeare and the Ballad: a classification of the ballads used by Shakespeare and instance of their occurrence*. Midwest Folklore Magazine, vol. 12, nº 4, Indiana University Press, 1962 – p. 219.

histórias e personagens através da tradição oral (ou mesmo da escrita), evitando assim explanações desnecessárias e, mais importante, enfatizando os aspectos ritualísticos do drama (que, é preciso lembrar, se davam somente nas celebrações anuais dionisiacas), explorando certa conexão antropológica da plateia com seu passado (referências comuns da experiência coletiva).³⁰⁷ Se considerarmos que em nossa sociedade atual a cultura de massas contribui decisivamente para “um processo de mitificação afim com o das sociedades primitivas” segundo o qual uma “mecânica mitopoética” reconstitui todo um sistema de valores onde vigora um novo tipo “universalidade de ver e sentir” que julgava-se perdida com o irrefreável processo de ‘desencantamento do mundo’ nas sociedades modernas,³⁰⁸ então a dramatização de canções segue lógica semelhante ao teatro clássico, onde a fruição de uma obra por parte do público se potencializa por um *reconhecimento* de elementos e entidades anteriormente já compartilhados por este mesmo público, e que se tornam as bases de construção desta nova comunidade de ver e sentir, urbana e massificada. E como não pensar aqui que o *ébrio* de Vicente encarna um tipo ideal de ‘arquétipo da vida moderna’ nacional, um pouco como o ‘caipira’ ou o ‘malandro’, todos eles às voltas com o recente e violento processo de êxodo rural e formação das grandes metrópoles brasileiras? Aqui, sem dúvidas, reside parte importante do apelo deste arquétipo-personagem. Mas há ainda mais a extrair dessa comparação com a dramaturgia ática antiga.

As tragédias gregas trazem marcas, em seus aspectos formais, da transição de uma sociedade oral e ritualística, onde canções e poemas tinham uma função mnemônica de registro, monumentalização e evocação da tradição, para um contexto mais citadino e letrado, onde o espetáculo dramático serve como uma imitação de um ritual dentro de uma celebração ritualística (a Dionisiaca).³⁰⁹ Assim como já faziam os poemas épicos,

³⁰⁷ Por isso, em sua análise da tragédia na Poética, Aristóteles chama essa organização dramática do relato tradicional de *mythos*, expressão que guarda um parentesco semântico evidente com o sentido mais amplo de “mito”, mas que tem uma dimensão mais instrumental na fatura da peça: ela é, grosso modo, aquilo que traduziríamos por “plot” (inglês) ou “enredo”, embora também de um modo muito impreciso, pois o *mythos* não é apenas a ordenação estruturante de ações na peça, mas inclui também as causas (dessas ações), assim como tudo aquilo que é causado por elas. O *mythos* de uma peça é a construção de eventos que a coloca em movimento (rumo ao seu desfecho), mas que também a conecta ao passado (a linhagem fundacional) e repercute no futuro (o presente do espectador ático da tragédia). Há uma concepção histórico-cultural subjacente ao *mythos* da tragédia estranha às narrativas modernas, cujo ‘prazer do texto’ tem um fim em si mesmo.

³⁰⁸ ECO, Umberto. *O Mito do Superman*. In: Apocalípticos e Integrados. São Paulo, Perspectiva, 2004 - p. 242.

³⁰⁹ É interessante que Platão se valha de um termo teatral, *methexis* (a participação do público no ritual dramático), para esclarecer de que modo o particular participa da ideia. Há nesta *methexis*, ao mesmo tempo, uma participação e uma separação explícitas, o que revela que o teatro (engendrando seu

que se apropriavam de trechos de lamentos cantados como um modo de perscrutar e aliviar a condição de dor presente na mortalidade, criando uma sensação de prazer poético contra os revezes e infortúnios do destino, a tragédia reelabora essa expressão ritualizada de uma emoção intensa contida no canto (lamento), mas agora como um outro modo de interação pessoal entre comuns que sintetiza elementos de formas pré-existentes de canções. Como escreveu Charles Segal, “a cultura grega, como muitas outras sociedades, reconhece o valor terapêutico de expressar a dor abertamente num lamento, seja na família ou em comunidades maiores, e sabe do benefício da solidariedade nesses rituais.”³¹⁰ O que a tragédia faz, nesse sentido, é destilar essa voz da memória comunal, que era do trovador, passando-a ao poeta dramático, responsável agora por organizar uma comunidade de aflitos na cena (mesmo estando fora dela): é assim que ele mescla em seu espetáculo entrechos cantados e versificados (de preferência pelo coro e junto a *orkhestra* - lugar no edifício teatral grego onde ficava a lira), com declamações (com métrica e ritmo, mas sem música) e ainda situações dialogadas. A poesia dramática aspira esse universo mais fechado do rito, mas igualmente abre seus mitos para dimensões mais problemáticas da vida coletiva (da vida na polis), onde a palavra vai se despidendo de sua eficácia mágica (embora a poesia nunca perca esse impulso mágico de reconciliação) em direção a palavra diálogo (a dialética), o debate, enfim, a política, mas sem perder a força terapêutica da lamentação - eis um dos modos possíveis, aliás, de se entender outro famoso termo encontrado na Poética de Aristóteles: *katharsis*.³¹¹

A peça de Vicente Celestino se aproveita igualmente do envolvimento emocional e do valor terapêutico da expressão aberta da dor contida na canção-lamento. O ébrio-trovador que canta suas mágoas cria em torno de si uma momentânea comunidade solidária de ouvintes e de cúmplices, que comungam nesse lamento um tipo de experiência coletiva que lhes é negado em outras esferas da sociedade. Esta ética emotiva é construída a partir da oralidade, já que numa sociedade pouco letrada (como a brasileira das décadas de 30 e 40) a canção cumpre um papel decisivo como construtora de símbolos

conceito de representação), em seus primórdios, mantém-se atrelado, mas já se *distanciando* (se separando) do rito.

³¹⁰ SEGAL, Charles. *Song, Ritual and Commemoration in Early Greek Poetry and Tragedy*. Oral Tradition Journal, v. 4, nº 3, 1989 – p. 340.

³¹¹ E por falar nesta outra criação grega, a filosofia, como não pensar os diálogos socráticos escritos por Platão como um tipo de dramaturgia (ao que parece, Platão arriscou-se na juventude a escrever dramas), de lamento sem lamentação sobre a morte, que se dispunha inclusive a tornar a tragédia uma forma superada, obsoleta? Seria ela, a filosofia, um outro tipo de reelaboração do lamento, disposta a deixar para fora dos portões da cidade justa os antigos trovadores?

e imagens socialmente compartilhados. Não é de se estranhar, portanto, que ela seja também fonte importante para estratégias de ficcionalização narrativa em outros meios. Um caso exemplar, em chave cômica, se encontra bem nas origens de nosso cinema narrativo, é o filme *Nhô Anastácio Chegou de Viagem* (1908) - “um sério concorrente ao título de primeira fita brasileira de ficção”, nas palavras de Paulo Emílio³¹² - produção da Arnaldo & Cia que hoje sabemos extrair seu enredo de uma canção popular gravada em disco pelo cantor Bahiano (Manoel Pedro dos Santos) para a Casa Edison em 1902 e cujo título podia variar, mas que aparece geralmente como “seu Anastácio chegou de viagem”, descrita numa nota do JB no carnaval de 1907 como sendo um lundu.³¹³ Um ano depois, em 1909, o produtor Guilherme Auler filmará sua própria versão intitulada simplesmente *Seu Anastácio Chegou de Viagem* (1909) e que será um ‘filme cantante’. O “cantante”, como é sabido, era um tipo de espetáculo muito apreciado durante as primeiras décadas do cinema (silencioso) e que consistia em filmes dublados ao vivo por intérpretes colocados atrás da tela. No Brasil, o auge dos ‘filmes cantantes’ se dará num período entre 1908-1911 que já foi chamado de a *belle époque* do cinema brasileiro.³¹⁴

De simples e curtos números musicais filmados e dublados para integrar programas múltiplos, os cantantes evoluíram em pouco tempo para obras de maior duração e complexidade como o grande sucesso *Paz e Amor* (1910), cine-revista completa composta por um prólogo, quatro partes, cinco quadros e duas apoteoses, também produção de Auler.³¹⁵ Adaptando para as telas árias e números já conhecidos do teatro musical carioca (nos quais eram aproveitados seus atores e cantores) ou dramatizando canções já familiares ao público frequentador das casas de espetáculo, os “filmes cantantes” foram experiências notáveis (espécie de espetáculo híbrido) de inter-relação entre teatro, música (canção) e cinema no primeiro decênio do século XX. Algo do espírito deste antigo modelo (que entra em declínio na segunda década do século por conta de um rearranjo logístico no circuito exibidor de cinema, que passa a privilegiar o filme narrativo importado de maior metragem) se reaviva na década de 30 com o advento dos ‘filmes falados’ que “obrigam” o cinema a se voltar com interesse renovado para os

³¹² GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo, Paz e Terra. 1986 – p. 42.

³¹³ *Jornal do Brasil*. 13/02/1907 – p. 3. No texto, o título do lundu aparece com a seguinte grafia: “seu Anastácio chëgo de viage”.

³¹⁴ ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1985.

³¹⁵ COSTA, Fernando Moraes da. *O Som no Cinema Brasileiro: revisão de uma importância indeferida*. Tese de Doutorado, PPG em Comunicação da UFF, Rio de Janeiro, 2006 – p. 58.

esquemas e práticas do teatro (em particular, do teatro musical), além de acolher agora a nova realidade disseminada da música radiofônica. Assim como a canção “seu Anastácio chegou de viagem” tinha sido dramatizada em dois filmes, uma ficção cômica e um cantante, *O Ébrio*, quase quarenta anos depois, retoma essa relação sentimental e intrínseca entre cinema e canção, mediada pelo drama, como modo de construir um novo produto eficaz de entretenimento massificado. Ambos os casos tinham como personagem principal uma figura arquetípica: no primeiro um caipira (“seu/nhô Anastácio”), no segundo um bêbado de rua; e ambos se valiam da narrativa criada pela canção como fiadora do universo ficcional da obra dramática. Além disso, Vicente Celestino traz em si mesmo algo de cantante (ele corria o interior do país cantando em salas de cinema, por vezes se apresentando ao vivo em sessões do seu próprio filme), o que resulta numa dupla transfiguração no filme: do cantante (ao vivo) ao falante (sincronizado na fita); do cantor (e ator) em personagem-arquétipo (o ébrio). Eis outra dimensão do sistema espetacular intermediário que não pode ser subestimada: o prazer em ver na tela algo que já se conhece (ou já se viu) fora dela (no teatro, rádio ou concerto); e o prazer em ver ao vivo algo que já se viu na tela. Essa fruição cruzada é um fenômeno a ser ainda melhor investigado pela teoria da recepção.

Mas antes de haver o filme, houve a peça. É preciso voltar a ela ainda um momento. De modo assemelhado (e é importante frisar que se trata apenas de semelhanças, embora elas sejam importantes) à estrutura de muitas tragédias gregas, a peça de Celestino se divide entre canções, declamações e diálogos.³¹⁶ Em chave cômica, a peça substitui o coro trágico por outro ente coletivo muito conhecido da realidade social brasileira e contra o qual o protagonista deverá se confrontar: a família. Como nas peças de circo-teatro (outro espaço no qual Celestino muito se apresentou e se inspirou), *O Ébrio* mistura iguais doses de tragédia e comédia (está última se concentrando na família). Acreditando ou não no relato de Gilda de que o marido teria escrito a peça de uma só vez num jorro espontâneo de criatividade, o que se mostra evidente é que o autor se apropria de modo imediato de situações-clichê da tradição teatral popular que conhecia por costume. Do ponto de vista da distribuição dos papéis, por exemplo, estão lá todos os

³¹⁶ As origens do melodrama e da ópera (do teatro cantado) na Europa Moderna remontam às tentativas de recuperar algo da experiência do teatro clássico grego, em especial sua dimensão de teatro cantado (a melopeia da poesia dramática ática). E não são poucas as sugestões de que o gênero melodramático seja “uma tragédia popularizada ou, se se prefere, uma tragédia corrompida.” In: HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

tipos estruturantes do drama de boulevard: o galã (Gilberto), o vilão (José, o primo), a ingênua (Marieta, a esposa), a soubrette (Salomé, a empregada doméstica), os cômicos (Rêgo e Boa Sorte, primos), a caricata (Maricota), a segunda dama (Lola), o característico (Pedro, o bêbado)... As situações dramáticas seguem os perfis dos tipos e se valem de esquemas recorrentes em folhetins e dramalhões. A redundância e o reconhecimento imediato das regras do jogo são fundamentais para o produto cultural massificado cujo prazer, para usar uma comparação gramsciana, está em desfrutar a arte como uma confirmação e celebração de sentimentos socialmente manifestos e não tanto como uma meditação interior (algo que o romantismo vai consagrar).

A escaleta da peça apresenta 9 quadros e 2 atos. Podemos dividir as ações em três grandes partes: 1. Apresentação do conflito (o ardil da traição): Gilberto leva sempre consigo uma medalha que ele diz ser a prova maior de seu amor por Marieta. Sabendo disso, José, o primo, no aniversário de casamento de Gilberto, durante um abraço, lhe enfia a mão no bolso do paletó e rouba a medalha. José então combina com Lola, sua concubina, uma farsa para incriminar o primo rico. Sob a influência de José, Lola vai até a casa de Marieta se fazendo passar por uma amante de Gilberto. Quando a esposa não acredita na história, ela lhe mostra a medalha, supostamente um presente do amante; 2. Desenvolvimento com reviravolta: abalado pela morte do pai e pela traição da esposa - que acredita na farsa armada, abandona o marido e foge com José - Gilberto perambula em desespero pelas ruas da cidade; uma noite, ele presencia um acidente, um caminhão atropela um “bêbado” e foge. Gilberto, tomado pelos sentidos, decide então trocar de identidade com o bêbado atropelado e é dado como morto; 3. Desenlace: Gilberto, com as roupas do bêbado, passa a viver pelas ruas e pelos botequins como “o ébrio”. Seu único amigo é um outro bêbado, Pedro, também uma alma atormentada por uma desilusão amorosa. Algum tempo depois - a peça não esclarece quanto - estão os dois a beber na taverna do português Manoel quando uma mulher maltrapilha aparece pedindo emprego. É Marieta, ela foi roubada e abandonada por José. Por intermédio de Pedro, Marieta e Gilberto se reencontram e o marido perdoa a esposa por todo o acontecido.

Cartas trocadas, roubo de amuleto, mudança de identidade, ardis, traição e perdão, não há nenhum esforço do texto em fugir das estratégias mais triviais e reconhecíveis de armação dramática. Na verdade, a peça tem plena consciência de suas opções: ao ouvir da boca do amigo (Gilberto) o relato sobre sua transformação em ébrio (a história do atropelamento), o bêbado Pedro comenta: “Puxa, isso até parece romance de porta de

engraxate.”³¹⁷ Se valer de estratégias narrativas (e dramatúrgicas) amplamente reconhecíveis espelha o prazer do reconhecimento, por parte do público, de elementos da canção no enredo. É tudo uma questão de familiaridade. Para efeito de comparação, segue abaixo a letra completa:

Tornei-me um ébrio e na bebida busco esquecer
 Aquela ingrata que eu amava e que me abandonou.
 Apedrejado pelas ruas vivo a sofrer.
 Não tenho lar e nem parentes, tudo terminou...
 Só nas tabernas é que encontro meu abrigo.
 Cada colega de infortúnio é um grande amigo,
 Que embora tenham, como eu, seus sofrimentos,
 Me aconselham e aliviam o meu tormento.
 Já fui feliz e recebido com nobreza até
 Nadava em ouro e tinha alcova de cetim
 E a cada passo um grande amigo que depunha fé,
 E nos parentes... confiava, sim!
 E hoje ao ver-me na miséria tudo vejo então:
 O falso lar que amava e que a chorar deixei.
 Cada parente, cada amigo, era um ladrão;
 Me abandonaram e roubaram o que amei.
 Falsos amigos, eu vos peço, imploro a chorar:
 Quando eu morrer, à minha campa nenhuma inscrição.
 Deixai que os vermes pouco a pouco venham terminar
 Este ébrio triste e este triste coração.
 Quero somente que na campa em que eu repousar
 Os ébrios loucos como eu venham depositar
 Os seus segredos ao meu derradeiro abrigo
 E suas lágrimas de dor ao peito amigo.

A dramatização recupera situações literais da canção (como o fato do Ébrio-Gilberto ser apedrejado na rua), reconstrói espaços e ambientes que compõe sua paisagem lírica (como a taverna onde o ébrio encontra “abrigo” e “colegas de infortúnio”; ou a casa luxuosa do doutor, antes da desilusão, com direito a “alcova de cetim”) e encena em ações como aquele que “já foi feliz” “tornou-se o ébrio” por conta de uma “ingrata” que ele

³¹⁷ CELESTINO, Vicente. *O Ébrio*. Cópia Datilografada, acervo da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), Rio de Janeiro, s/d - p. 39.

“amava, mas que o abandonou”, isso sem esquecer dos “parentes” e “falsos amigos”, nos quais ele confiou e que “roubaram o que ele amou”. A elaboração dramática deste lamento, como acontecia na tragédia, compartilha com outras vozes a emoção intensa, permitindo a elas que também cantem, como o faz Marieta (que canta uma ária para o “marido” traidor) ou mesmo Pedro (que canta um lamento pessoal: “Altar de Pedro”), e também permite uma série de declamações sem música. Essa organização em múltiplas vozes que cantam e declamam traz a peça para a seara das operetas (que Vicente conhecia bem), embora *O Ébrio* pareça guardar um sentido mais arcaico de melodrama, onde o encontro entre o *melos* (a música, a melopeia da elocução) e o *drama* (ação dramática) produz um tipo de tragédia vulgarizada, popular, onde a dor se expressa abertamente ganhando uma dimensão ritual (e comunal) no tempo histórico mesmo onde essa experiência está se transformando (desmanchando sua unidade de sentido).

Dentro da música romântica brasileira, essa expressão de dor da ‘canção-lamento’ continua a fazer sucesso atualmente, em pleno século XXI, mas é inegável também que a ‘canção de consumo’ das últimas décadas vem perdendo paulatinamente muito desta experiência por conta da ironia onipresente em nossas formas de pensamento, já contida na atitude do Tropicalismo (essa ‘filosofia da canção’) que, não por acaso, buscou recuperar Vicente Celestino (Caetano Veloso cantando *Coração Materno*), mas em chave distanciada, como modo de reescrever a partir do paradigma moderno (da ‘forma-canção’ que pensa a si mesma) a linha evolutiva da canção brasileira. A apropriação que o modernismo e o pós-modernismo fazem do kitsch impõe muitas vezes seu discurso auto referente sobre noções mais contemporâneas como o ‘brega’ ou a ‘sofrência’, que releem o passado da canção-lamento (assim como acontece no teatro ou cinema de arte, nos últimos tempos, com o melodrama) assumindo abertamente a apropriação paródica e meramente recreativa (em outros casos, melhores, o que se consegue é uma arqueologia afetiva de grande valor artístico). A operação antropofágica acabou materializando o sacrifício da tradição (mesmo ao visar o seu renascimento sobre outras bases): convidado a participar do programa *Divino Maravilhoso* (comandado pelos tropicalistas) na TV Tupi em 1968, Vicente Celestino morre no camarim do programa de infarto fulminante (sem entender muito bem o que aqueles garotos hippies e cabeludos queriam com sua música e um tanto contrariado com a coreografia espalhafatosa - e jocosa - proposta para a sua participação).

Lançada em 1946, a adaptação da peça para as telas de cinema alcança um sucesso sem precedentes nas bilheterias pelo país afora. Como se dá esta adaptação? Vejamos. A dramaturgia da peça é simples, se abrindo para uma série de números cantados. É uma peça musical. O filme, por sua vez, opta por não ser um *filmusical*: ele é um drama que apresenta canções. A primeira providência, para fugir do *musical*, foi concentrar todas as canções no personagem Gilberto: ninguém mais canta no filme a não ser ele, e apenas em momentos justificados na narrativa (como sua participação num programa de rádio). Isso reforça ainda mais a identificação da película com seu astro-cantor. Sem o recurso aos trechos cantados, o enredo da peça torna-se bastante sucinto, e apenas com dificuldade sustentaria um longa-metragem. A roteirista Gilda de Abreu resolve a questão de dois modos: 1. aproveitando sugestões contidas no texto teatral (e na canção) ela dramatiza a vida pregressa de Gilberto (antes do casamento, conteúdo que inexistia no texto teatral); 2. esta vida antes do casamento se dá, igualmente, como dramatização de uma segunda canção de Vicente Celestino: “Porta Aberta”. Transformar canções em dramas, ao que parece, passara a ser uma especialidade da companhia de operetas do casal: no livro de memórias de Gilda, ela relata um episódio onde não pôde comparecer a uma *première* do filme *O Ébrio* pois estava trabalhando (junto com Vicente) no Teatro João Caetano na “teatralização da canção *Coração Materno*”.³¹⁸ Nada melhor, pois, do que se valer da técnica no cinema. A grosso modo, é possível afirmar que a primeira metade da fita da Cinédia é uma dramatização da canção “Porta Aberta”, e na segunda metade entramos propriamente em “O Ébrio”.³¹⁹ Como a fita tem pouco mais de duas horas de duração, temos aproximadamente uma hora em cada parte. É claro que os elementos se misturam, se conectam, pois se trata do mesmo enredo, da mesma história (a partir de duas canções). “Porta Aberta” foi lançada no filme, de forma que fica difícil saber se a letra já existia e o roteiro se baseou nela ou se aconteceu o inverso (a canção foi feita para casar com o roteiro): de todo modo, canção e drama estavam de mão dadas. Abaixo a letra de *Porta Aberta*:

Vinha por este mundo sem um teto
 Dormia as noites num banco tosco de jardim
 Sem ter a proteção de um afeto
 Todas as portas estavam fechadas para mim...

³¹⁸ ABREU, Gilda de. *Opus Cit.* – p. 77.

³¹⁹ Peço um tiquinho de paciência ao leitor pois temos aqui pelo menos quatro entes distintos com mesmo nome: “O Ébrio” - canção (1), peça (2), filme (3) e personagem (4).

Mas Deus, que tudo vê e nos consola
 Em seu sagrado Templo me acolheu
 E, além de me ofertar aquela esmola
 Meu destino transformou
 Meu sofrimento acabou
 E a minha vida renasceu...
 Porta aberta
 Tendo o emblema de uma cruz
 Essa porta não se fecha
 Contra ela não há queixa
 São os braços de Jesus
 Porta aberta
 Por Jesus de Nazaré
 Desvendou-me o bom caminho
 Hoje é meu doce ninho
 Novamente deu-me a fé
 Porta aberta
 Já não vivo mais ao léu
 Porta aberta
 Ao transpor-te entrei no céu
 Porta aberta
 Nunca mais hei de esquecer
 Que és na terra minha luz
 És o bem que me conduz
 Desde o berço até morrer!

Seguindo os versos da canção, o filme começa exatamente neste jardim, onde Gilberto “dormia todas as noites” - os créditos iniciais se dão sobre um plano fixo deste jardim. As cenas seguintes mostram-no vagando pelas ruas da cidade, enfeitado, com fome, até que ao buscar abrigo durante um dia de chuva uma porta se abre para ele: é a porta de uma igreja (a tal porta aberta). Logo que Gilberto entra na igreja, uma sequência significativa se constrói: plano 1 - estamos no alto e ao fundo, bem atrás da cruz no altar (que ocupa parte do quadro, como uma mancha negra), de lá vemos o espaço todo: a igreja está vazia, os bancos sem ninguém, apenas Gilberto entra tímido e, aos poucos, vai se aproximando do altar; plano 2 - embaixo, no térreo da Igreja, vemos Gilberto (de costas) se ajoelhando e rezando, um rápido movimento de câmara apanha o altar visto de

baixo; plano 3 - Gilberto está de joelhos, cabisbaixo, ele reza, a câmera se aproxima aos poucos dele, que levanta a cabeça, meio em trevas, meio na luz, e suplica para uma força que parece estar acima do quadro: “ajuda-me!” Nesse momento, uma voz interrompe: é o reverendo (o padre), que o convida para jantar. Esta sequência, que mostra o acolhimento da alma desgarrada pelo “sagrado templo”, dá-se em três partes: primeiro temos a visão do alto (de cima para baixo, num *plongée*), de longe, ampla e complacente, mas ao mesmo tempo um tanto oculta, enigmática (parte da imagem é encoberta pela cruz); segundo, a visão de baixo, do chão da igreja, onde só vemos as costas de Gilberto (o corpo). Ele se prostra de joelhos, em frente ao altar, e num movimento o quadro nos revela a cruz (o filho); no terceiro plano, o quadro mostra Gilberto de frente, pela primeira vez seu rosto se revela (em toda sua afeição), a câmera se aproxima lentamente, como se pudesse incitar ou mediar a comunicação entre o que está no quadro (o rosto) e o que está fora dele. Nestes três planos, temos a presença da simbologia cristã, da trindade, em suas três instâncias: o superior (inefável; oculto), o inferior (corpo; símbolo) e a mediação (o espírito; o rosto: a semelhança). Particularmente importante é o terceiro plano, de aproximação (que é uma espécie de plano-síntese): em vários outros momentos do filme este tipo movimento suave de câmera, seja se aproximando ou se afastando das pessoas, vai se repetir; ele evidencia uma vontade manifesta (e espiritual) do dispositivo de estar entre os corpos, como uma imanência transcendental a exprimir ao mesmo tempo uma cumplicidade e uma fatalidade em relação ao destino dos personagens. Em seus aspectos gerais (nos movimentos de câmera, na montagem, nos enquadramentos), o filme é simples e direto, como se almejasse a *graça*, que é sempre serena, evita as aparências soberbas e se curva diante da presença humana. *O Ébrio* é um melodrama católico, em suas formas e em suas contradições.

Contribuem para o clima de “conversão” desta cena na igreja o tema musical de fundo, de inspiração sacra (executado num órgão), e a voz over que na verdade é a voz do próprio Gilberto (Vicente Celestino) falando consigo mesmo, mas em terceira pessoa. A voz da consciência de Gilberto, seu monólogo interior, se mistura aqui a “voz de Deus” da narração onisciente. Diz a voz: “Gilberto, eu sei o que se passa na sua cabeça”. É como se o personagem ouvisse o “chamado” que funda a jornada do herói, sendo que essa jornada se dará como uma aventura de confissão-conversão, na melhor tradição da literatura católica do tipo *Confissões* de Santo Agostinho. Na sequência seguinte, convidado a partilhar a mesa com o Padre (Victor Drummond), Gilberto contará a história

da sua queda a partir da ruína econômica da fazenda paterna, algo que o fez “descrever da existência de Deus” - a dúvida como elemento essencial no processo de reencontro com a fé. Não é nada desprezível em *O Ébrio* a influência de fórmulas hagiográficas, de forte penetração no Brasil profundo se julgarmos a prevalência absoluta do catolicismo na população brasileira da primeira metade do século. No caso, a hagiografia de um homem comum que diante de situações extremas experimenta emoções sobre-humanas. Em relação a este tipo de personagem (e sua história) espera-se que o público tenha compaixão e piedade, e que essa comunhão estabeleça um modelo sensível cuja linguagem seja universal: uma “linguagem de lágrimas”.³²⁰

Esta linguagem universal da sensibilidade seria o veículo para a verdade universal da religião cristã (a palavra *katholikos* em grego significa algo como “conforme o todo”). Por isso, apesar do episódio na igreja, onde ouvimos a “voz de Deus” transfigurada na voz interior de Gilberto, a narrativa de *O Ébrio* é feita na terceira pessoa. É a impessoalidade da narrativa que garante a transparência (sensível) da linguagem. Há, assim, desde os planos iniciais do filme, o recurso ao narrador propriamente dito que nos introduz do seguinte jeito à fábula: “a história deste homem é banal, como a de tantos outros que rolam pela vida.” Eis a hagiografia de um homem comum. A voz suave do narrador reforça o tom de oralidade, de “parábola exemplar” da história a ser contada (na linha de um catecismo audiovisual das massas), e como parábola em uma era industrial e tecnológica, a voz do narrador aproxima igualmente a experiência do filme da novela radiofônica - e é no rádio que o melodrama vai encontrar na década de 40 um espaço privilegiado de ação, a tal ponto que muitos escritores e dramaturgos serão recrutados pelas empresas de rádio para fornecer um amplo manancial de estórias e novelas que não deixarão de influenciar a dramaturgia feita no cinema. Um exemplo sintomático é a obra *Obrigado, doutor* (1948), dirigida e produzida por Moacyr Fenelon que adapta para as telas a peça radiofônica *O Santo Assassino* do radialista Paulo Roberto escrita para o seu programa de rádio (o homônimo ‘Obrigado, doutor’) que levava ao ar na Rádio Nacional pequenos dramas passados num hospital, apresentados pelo próprio Paulo Roberto, que, aliás, era médico (nota: o drama hospitalar terá igualmente um apelo importante na fita de Gilda). O mais curioso em *O Ébrio* é que o recurso ao narrador, muito presente nos planos iniciais, vai rareando com o desenvolvimento da narrativa até desaparecer por completo na segunda metade do filme. É como se a sintaxe fílmica fosse, aos poucos, se

³²⁰ OROZ, Silvia. *O Cinema de Lágrimas na América Latina*. Rio de Janeiro, Rio Fundo Editora, 1992 - p. 76.

afirmando em suas próprias pernas, a ponto de dispensar rapidamente a “muleta” do narrador (como faz a garotinha “paralítica” da fita), tornando-se cada vez mais transparente (invisível) ao construir uma ilusão de realidade e espontaneidade. A linguagem “universal” da sensibilidade (do melodrama) encontra sua expressão máxima no cinema clássico, como esse sistema lógico-narrativo de causalidade espaço-temporal sem ambivalências “onde a câmera não parece fazer mais do que nos dar a melhor vista e enfatizar as coisas certas”, o que implica numa “narração imperceptível e sem obstruções” na qual a “montagem deve ser homogênea e o trabalho de câmera subordinado ao pensamento fluído da ação dramática.”³²¹

Acolhido pelo padre, Gilberto conta sua história. Num ‘flashback’, a montagem relembra sua chegada à cidade. Ele vem pedir abrigo à parentes, que fecham-lhe a porta na cara (ao saber de sua ruína financeira). Aqui a dramaturgia introduz os “primos”, personagens importantes da versão teatral e que ganharão relevo na segunda metade do filme. Voltamos a paróquia. O padre, comovido pela história, oferece-lhe uma cama para passar a noite e, na manhã seguinte, o encoraja a procurar um emprego. Gilberto sai batendo de porta em porta, mas não consegue nenhuma “posição”. O jeito é voltar a dormir nos fundos da Igreja. Numa cena peculiar, Gilberto é confrontado por sua própria imagem no espelho (num truque de montagem): esse duplo do espelho, que se identifica como sendo “seu subconsciente”, é mal humorado e ríspido, e instiga Gilberto a ser menos “idiota” e tomar jeito na vida. Em comparação a voz da igreja, que era um duplo angelical e acolhedor, essa imagem do subconsciente (conceito que se massificava naqueles anos onde a psicanálise ia aos poucos despertando respeito e curiosidade) é uma espécie de duplo infernal, e por isso portador de certo escárnio. Gilberto só deixa de ouvir (e ver) essa pulsão ulterior (o duplo do espelho), que lhe tira o sossego, quando outra voz se sobrepõe a ela: é um anúncio de um programa de calouros no rádio. A voz do locutor do rádio, que anuncia o prêmio de 200 mil réis ao calouro vencedor, surge como outra voz da providência que livra o herói de seus “demônios” interiores. Ele não só se apresentará no programa de rádio, como ganhará o prêmio e se tornará um cantor famoso.

Gilberto, filho de um latifundiário falido, como tantos da outrora lustrosa aristocracia rural da República Velha, empobrece tanto que se torna um *lumpem*, um mendigo de rua, que é “salvo” de uma situação de extrema precariedade por duas forças

³²¹ BORDWELL, D. & STAIGER, J. & THOMPSON, K. *The Classical Hollywood Cinema: film style and mode of production to 1960*. New York, Columbia University Press, 1985 - p. 23

sociais bastante distintas (ou nem tanto): a igreja e o rádio. Nem a família, nem o estado, nem mesmo setores da iniciativa privada (que não lhe disponibilizam um posto de trabalho) oferecem ao nosso herói alguma chance de se inserir socialmente, pelo contrário, todos eles contribuem para sua proletarização. É por conta da igreja (que o ampara) e do rádio (que reconhece seu talento) que Gilberto poderá voltar a faculdade de medicina e se formar “doutor”, tornando-se, enfim, um cidadão respeitável. Essa crença na vocação redentora da igreja e da arte, digamos assim, diz muito sobre a ideologia de base dos criadores Vicente Celestino e Gilda de Abreu - o sacerdócio ecumênico se compara aqui ao sacerdócio do cantor de multidões, que deve levar (e lavrar) palavras de conforto ao seu rebanho de desamparados. A canção (e o cinema) cumprem uma função pastoral. Por sua vez, a esfera doméstica privada (a família), que o drama na cultura burguesa havia eleito como espaço da verdade (íntima) e da dignidade, contrariamente ao exibicionismo dissimulado da vida na corte (típico da nobreza), é alvo de uma grande desconfiança (resultado, em parte, de uma experiência social marcada pelo cunhadismo e pelo autoritarismo do parentesco).

Ao apresentar o núcleo dos “primos”, a dramaturgia da peça/filme explora um filão conhecido da comédia de costumes nacional: a parentada interesseira e caricata, sempre atrás do dinheiro do parente rico. Como era comum no circo-teatro, o drama lamentoso e fatalista é entrecortado por altas doses de comédia, constituindo um espetáculo padrão para todos os gostos - algo que o filme tenta copiar. Esse traço original circense (entre o trágico e cômico) garante a *O Ébrio* um lugar único entre os dramas nacionais, lugar capitaneado por uma figura *chapliniana* (como Nelson Rodrigues gostava de se referir à Vicente Celestino). Como cômicos, além dos primos Leão (José Mafra) e Rego (Walter D’Ávila), interpretados por tarimbados comediantes do rádio e das revistas, há também Salomé (Jacy de Oliveira), a empregadinha faceira (soubrette) com suas gagues típicas e seus múltiplos à partes para a câmera; e ainda, no quarto final da fita, Manuel (Manoel Rocha), dono da taverna, o tradicional *português* do teatro ligeiro. O filme tanto extraí situações cômicas da peça - como na cena da leitura do testamento (depois que Gilberto é dado como morto) por um tabelião gago; como cria novas situações - como na cena onde Rego manda sua empregada quebrar todos os móveis da casa, pois julga ter ficado com toda a herança de Gilberto, para descobrir depois que este apenas lhe deixou um “burro”. A vilania sem escrúpulos, por sua vez, fica com o primo José, que se aproveita da ingenuidade e da ‘moral fraca’ de Marieta. Já na peça, a

esposa era descrita por um dos primos (que relembra seus tempos de solteira) como um “diabo de saias”, enquanto Maricota (Arlete Lester) se refere a ela como uma guria que “namorava à beça”, arrematando que se ela conseguiu um marido, qualquer uma poderia. O filme investe nessa moral duvidosa de Marieta mostrando-a, nas sequências do hospital, como uma enfermeira que não tem pudores em se insinuar ao doutor Gilberto.

O amor-filial (casal, família), motivo importante na economia melodramática, é submetido no filme ao amor-renúncia como valor mais importante. Este já havia aparecido, como analisei, em *Argila*, na renúncia final de Luciana, mas em *O Ébrio* ganha proporções mais trágicas. Tal amor é o que permite aos personagens uma dimensão mais sagrada, universal, além das distinções econômicas e culturais, mas se em *Argila* a renúncia de Luciana revigorava o pacto social (nacional), em *O Ébrio* o pacto fica reservado para uma relação aspirada com o divino - no plano secular o que temos é a projeção de uma sociedade onde vigora a sociabilidade (interesseira) despida de solidariedade (a não ser a solidariedade da igreja, que não configura uma experiência de vida pública, embora possa funcionar, pelo menos em tese, como ação afirmativa para uma vida política mais saudável)³²² - um quadro nada inspirador da nacionalidade. Isso espalha pela dramaturgia do filme um espectro profundo de fatalismo, que está no centro da transformação de Gilberto em “o ébrio”. Esse fatalismo abundante certamente transpira uma descrença na pedagogia da ação por conta do enraizamento entre nós de uma ordem social injusta. Assim, o testemunho narrativo do redimido Gilberto (a partir da intervenção na cena da igreja) serve como testemunho humano do poder divino - ele olha para sua vida não para glorificar a si, mas sim a Deus. E seu sacrifício, na última parte da fita, tem como objetivo afirmar uma verdade transcendental, celestial (nesse ponto, ele difere do melodrama de Humberto Mauro, onde o desejo sempre incrusta os personagens na natureza), ao mesmo tempo que dá corpo (como cordeiro) a moral (torna-a visível) num mundo instável e corrompido: como “vítima exemplar”, o holocausto de Gilberto (tornado “ébrio”) se apresenta como um “teatro do mal”, um mal que se exhibe (e que ostenta a sua dor), não sem certo voyeurismo, para no último momento fazer triunfar um “teatro do bem”, onde a voz do injustiçado é dirigida contra as pessoas de má vontade e onde a virtude de seu caráter, finalmente, faz valer a verdade no mundo visível. Essa

³²² É bastante rico o debate entre as décadas de 30-70 do século XX sobre uma pedagogia da ação social dentro do pensamento católico brasileiro, que vai do Centro Dom Vital (de Jackson Figueiredo e Alceu de Amoroso Lima) passando pela Ação Católica e pela JUC até Paulo Freire e a Teologia da Libertação.

teatralização da moral, numa “combinação de sentimentalismo e prazer visual tem garantido ao melodrama dois séculos de hegemonia na esfera dos espetáculos”.³²³

Retomando a trama: Apresentando-se no rádio, Gilberto faz fama. É o pretexto para o filme exhibir seu astro-cantor. Primeiro ele canta o primeiro tema dramático: *Porta Aberta*, depois, aclamado, volta ao palco do programa de rádio (lembrete: na época as transmissões eram ao vivo e com plateia) para pelo menos dois outros números, standards do repertório de Vicente que são aproveitados pela fita: *Patativa* e *Serenata*. O enredo se permite um entrecho de *filmusical*, mas sem perder o fio da meada: enquanto Vicente-Gilberto canta, vemos imagens da ascensão do novo ídolo do rádio (palmas, cartas, telefonistas atônitas com as muitas chamadas etc.). A presença do repertório do próprio cantor-intérprete Vicente Celestino incrementa o jogo intertextual da película (que serve aqui também de “veículo para a estrela”). É assim, cantando, que Gilberto pode tirar seu diploma de medicina, enquanto ainda mora nos fundos da Igreja. Por que Gilberto, ídolo absoluto do rádio continua morando no quartinho da igreja? Eis um “voto de fé” que o espectador deve dar a narrativa. Igualmente podemos nos perguntar: por que ele resolve virar médico, se podia simplesmente seguir a carreira profissional de cantor? Aqui o imperativo é o argumento: o ponto em que a primeira parte do filme deve se colar à segunda parte, onde começa a adaptação da peça (já com o herói casado). Para tanto, a dramaturgia constrói uma ponte: é trabalhando como clínico num hospital que Gilberto conhece a enfermeira Marieta (Alice Archambeau). Para alimentar o drama, Gilda cria uma subtrama no hospital - o doutor deverá operar as pernas de uma meiga garotinha, que conheceu na obra assistencial da igreja, para que esta volte a andar – empresta-se neste instante o imaginário radiofônico dos ‘dramas de plantão médico’, que então já faziam muito sucesso especialmente no caso do já citado programa *Obrigado, doutor*.

O entretecer de tramas, conseguido pela dramaturgia, é engenhoso e eficaz: ele alterna o nascimento e desenrolar do romance entre Gilberto e Marieta com a cirurgia e a recuperação da garotinha, cujo nome no filme é simplesmente Princesa (Isabel de Barros). As duas subtramas confluem para uma mesma apoteose: a cena do casamento entre Gilberto e Marieta. É lá, no meio da festa, entre todos os convidados, que o médico-noivo faz andar pela primeira vez após a operação a garotinha Princesa: ela se levanta (às ordens

³²³ XAVIER, Ismail. *Melodrama ou a sedução da moral negociada*. In: O Olhar e a Cena. São Paulo, Cosac & Naify, 2004 - p. 89. As expressões “teatro do mal” e “teatro do bem” também são extraída deste texto (p. 96-97).

de Gilberto) e caminhando com dificuldade vai até a mesa, onde apanha uma taça e brinda a felicidade do casal. Como bom herói de um drama católico, Gilberto é um operador de milagres. A subtrama relativa a garotinha fez tanto sucesso que a Cinédia, logo em seguida, lançará um “spin-off” da Princesa, ou melhor, um filme estrelado pela atriz-mirim Isabel de Barros (e pelo novo galã do estúdio, Anselmo Duarte). Escrito e dirigido por Gilda de Abreu, *Pinguinho de Gente* estreou em 1949, mas sem a mesma repercussão (e como poderia?) de *O Ébrio*. O problema de *Pinguinho* foi sua produção complicada, que ilustra como o cinema brasileiro tinha um sistema “industrial” precário e pouco viável comercialmente: consta-se que as filmagens começam em Abril de 1947 e somente se encerram em Fevereiro de 1948; como se não bastassem os dez meses (!) pra rodar a película, ela passaria outro ano inteiro em pós-produção e ainda necessitaria de filmagens adicionais (Agosto de 1949) para estrear somente em Outubro de 1949! Enquanto isso, filmes mexicanos médios eram feitos entre 6 e 8 semanas.

Mas voltemos, por um instante, ao casamento. Celebrado pelo Padre (claro), nele reaparecem (sem serem convidados) toda a parentada de Gilberto, agora querendo, cinicamente, voltar aos bons termos. Ali também, pela primeira vez, o primo-vilão José (Rodolfo Arena) se insinua para Marieta (ainda vestida de noiva), numa sugestão do que virá pela frente. Apoteose da jornada de Gilberto - de pária enjeitado à medico rico, astro de rádio e marido de uma bela senhora - a festa de casamento marca o fim da primeira metade da fita. Com direito à tradicional folhinha (calendário) na parede (e a última participação do narrador), cinco anos se passam. Estamos agora na rica mansão do doutor Gilberto Silva, no dia do seu aniversário de casamento. Aqui, o enredo do filme começa a seguir o encadeamento de ações da peça. A decupagem do espaço na mansão se opõe àquela do lar paroquial onde antes Gilberto vivia com o Padre: 1. no lar paroquial, os enquadramentos reiteram a proximidade entre os personagens e destes com as paredes em volta, onde não raro se vê uma cruz. A intenção é clara: dar a sensação de acolhimento e proteção que Gilberto encontra na casa de Deus, além de passar uma imagem de simplicidade e humildade; 2. Na mansão, as paredes estão distantes, tudo é ostentação e nada parece proteger os personagens (o primo José flerta com Marieta às claras). A câmera é mais solta, se movimenta mais, busca posicionar os corpos entre os móveis e peças da sala de estar, embora nunca se aproxime em demasia dos personagens (mantendo uma distância segura). O olhar da câmera torna-se mais presente na ação, mas se trata,

sempre, de um “olhar sem corpo”³²⁴ que busca tornar palpável o espaço a sua volta. O que interessa a ela (câmera) é minimamente se libertar da imobilidade da representação dando mais intensidade ao drama - entendendo drama principalmente como corpos que falam (dialogam). Por isso imperam (em todo o filme) os planos médios frontais, que privilegiam o olhar de um espectador ideal. Variações de ângulos são discretas. Primeiros planos (closes) praticamente inexistem.³²⁵ Não há interesse pela singularidade dos fenômenos (ou por seus afetos íntimos), pelos corpos fora do plano de organização, mas apenas pela relação (fluída) que eles traçam no espaço e no tempo. Expandida, essa malha de substâncias (corpos e objetos) exprime, por analogia, a integralidade do mundo - a modificação de um dado (a vilania de José que instila a traição de Marieta) provoca por contiguidade a modificação dos outros, e todo o mundo fica manchado (como no *Pecado Original*).

Um elemento que se destaca na comparação entre os dois ambientes é a escada. Na mansão, uma imponente escadaria decora o enlace amoroso do casal (eles trocam juras e presentes, apoiados numa poltrona, com a escadaria ocupando todo o fundo da cena). Mas é igualmente nos seus degraus que o primo José lança-se sobre Marieta. Como acesso ao espaço íntimo do casal (os quartos), a escadaria é uma promessa de felicidade ou de perdição. A vilania, aos seus pés, parece sempre à espreita: José espiando Marieta subir (como se, a qualquer momento, pudesse lhe seguir furtivamente); os primos de Gilberto discutindo, aos pés da escadaria, sobre seu testamento e a urgência de sua morte; Gilberto descendo os degraus apressado para encontrar o pai doente e se deparando, ao chegar à parte baixa, com os parentes (predadores) em falsos abraços de comisseração. Aos poucos, a escadaria passa a metaforizar o descenso de Gilberto, a fragilidade de sua situação, os perigos aos quais sua intimidade está exposta (como se a escada fosse uma vereda aberta pela qual a vilania pode a qualquer instante açoitá-la as instâncias mais íntimas de sua vida pessoal, incluindo aí sua sanidade). A esta luxuosa e sedutora escadaria da mansão se opõe a modesta escada da casa de paróquia, que dá acesso ao quarto de hóspedes (onde

³²⁴ XAVIER, Ismail. *Cinema: revelação e engano*. In: O Olhar e a Cena – p. 18.

³²⁵ Quicá porque o primeiro plano é sempre carregado de uma “força perigosa” que “lavra sempre outro tento contra a ordem familiar” pois uma imagem “ampliada trezentas vezes” e “isolada da comunidade orgânica” reveste-se de “uma espécie de autonomia animal”, passando a existir “por si mesma”. As faíscas fotogênicas (e indomáveis) dos primeiros planos guardam os traços mais fortes da pulsão irracional que faria do cinema uma arte com “características demoníacas”, nas palavras de Jean Epstein. Esse ‘cinema do diabo’ (pra lembrar o nome de seu livro) é mitigado em *O Ébrio* pela recusa ao primeiro plano. Citação: EPSTEIN, Jean. *A Inteligência de uma Máquina (excertos)* in: XAVIER, Ismail (org.) *A Experiência do Cinema*. São Paulo, Graal, 2008 - p.284.

Gilberto se abriga) e cujo vetor é claramente de ascensão. Num plano-síntese (11') o Padre, sentado à mesa, se dispõe a acolher Gilberto por uma noite. O rosto do Padre rebrilha, fortemente iluminado (por uma luz disposta sobre a mesa). Ao fundo, temos o crucifixo na parede e logo abaixo dele a silhueta da escada que ascende ao plano superior. É a representação discreta do gesto de acolhimento divino. Foi por ter trocado esse caminho pelo outro, a paróquia pelo casamento (com uma alma desregrada) que Gilberto “se perdeu” no mundo - seu casamento deveria ser com Cristo.

Entre a casa paroquial e a mansão, o filme nos apresenta também a residência do primo Rego. O *décor* é característico de uma casa de subúrbio, em tudo buscando uma imagem justa da vida nacional. Até a rua escolhida, com seus paralelepípedos, sua caminhoneta de móveis velhos, seu moleques brincando... é a representação de uma rua qualquer, que bem poderia estar em qualquer cidade do país. O cenário se compõe como um motivo de identificação e cumplicidade, uma invocação da natividade - ainda que a técnica seja insuficiente e que a narrativa seja periclitante, a paisagem é nossa! Dentro da casa, na sala de estar, os enquadramentos privilegiam às janelas que dão diretamente para a rua. É atrás delas que os primos se escondem durante a primeira visita de Gilberto (fingindo que não estão em casa para afugentar o parente); é à janela que Rego fofoca com Maricota. Num outro momento, todos os primos estão almoçando numa mesa (acima deles, na parede, uma reprodução da Santa Ceia) no centro da sala, e novamente ao fundo vemos as janelas (uma delas está aberta) que conectam a casa diretamente ao mundo exterior. Essa ligação intrínseca entre a casa de subúrbio e a rua, a promiscuidade entre o espaço público e o ambiente doméstico, se espelha no comportamento mundano (no sentido antirreligioso daquele que dá valor as coisas do mundo) da família. Na suma teológica de *O Ébrio*, essa janela aberta para a rua simboliza o lugar por onde o mal entra no mundo (na vida doméstica). É sintomático que nem mansão de Gilberto, nem a casa de paróquia tenham janelas para a rua (a casa paroquial é cercada por um jardim, onde brincam crianças); e que uma das ações “corretivas” de Gilberto, logo que receba seu primeiro prêmio no rádio, seja consertar uma das janelas quebradas da igreja. A rua, como fica claro nos planos iniciais, é o lugar da perdição, dos acasos, do desabrigo. Buscando controlar esse desabrigo transcendental, Gilberto, ao receber os parentes na mansão, propõe um jogo: ele escreve em papéis os nomes de todos os seus primos e depois os coloca num saco, dizendo que dará um cheque gordo para o nome que a sorte escolher. Marieta tira um papel do saco, que tem seu nome escrito. Alegre com sua sorte, ela logo

que descobre que Gilberto forjou a brincadeira: todos os papéis tinham seu nome. É evidente o esforço do herói em controlar a sorte, o destino, mas logo em seguida chega-lhe um bilhete: o pai está no leito de morte. Ele tem que partir às pressas, abrindo assim caminho para o primo-José, que acabará por destruir seu casamento. Não se deve ter a presunção de controlar os desígnios superiores - o *fatum* trágico se impõe e celebra uma dinâmica emocional irruptiva que aceita as causalidades mais inverossímeis. Prepara-se a grande “desgraça” do personagem.

Essa desgraça tem como agente o primo José (vilão de almanaque, com direito a bigodinho cafajuste e uma magreza que o permite se esgueirar pelos cantos e ficar ouvindo atrás das paredes), sendo os instrumentos de sua vilania as duas principais personagens femininas da trama: Marieta (a esposa ciumenta e infiel que “destrói” a vida do marido) e Lola (a dançarina que aceita participar da farsa atroz do adultério). No escopo geral de *O Ébrio*, as mulheres são seres inconfiáveis e cheios de perfídia em potencial, como protótipos inferiores facilmente seduzíveis pela astúcia masculina. A renovação no papel da figura feminina, que sopra em algumas peças do teatro brasileiro dos anos 30 (onde aparecem temas como o sufragismo e a lei do divórcio), e tem incidências em filmes como *Argila* (que dialoga com os melodramas femininos de Hollywood onde a mulher é protagonista de transformações sociais progressistas), não tem vez em *O Ébrio*. Nesse aspecto, a fita está mais próxima do melodrama padrão da cinematografia latino-americana, com seu imaginário marcadamente patriarcal. A personagem Lola remete, aliás, a um “tipo” muito recorrente em filmes mexicanos ou cubanos: a cantora/dançarina (rumbeira)³²⁶ que por ser exterior ao núcleo doméstico (ao espaço privado) e estar associada aos “divertimentos licenciosos” representa uma ameaça aos valores do casamento. Concubina de José, ela aceita participar de sua farsa (fingindo ser amante de Gilberto) e acaba causando a separação do casal (depois se arrepende e conta toda a verdade, mas já tarde demais). Lola (o apelido é sugestivamente “latino”) é interpretada pela atriz Julia Dias, cujos traços físicos (os seios volumosos, o quadril farto, a pele morena, quase negra) contribuem para a construção do arquétipo, cuja “origem duvidosa” a equipara a prostituta, a potência sexual interdita, ao desejo que perturba a prevalência da moral.

O catolicismo misógino que permeia *O Ébrio* associa o desejo (notadamente o feminino) diretamente ao pecado. Desde a primeira aparição da enfermeira Marieta, ela

³²⁶ OROZ, Silvia. *Melodrama: O Cinema de Lágrimas na América Latina*. – p. 70.

se mostra “insinuante” e “oferecida”, diferentemente de outras enfermeiras do hospital (que mantêm a “compostura” esperada) - é desse modo que ela conquista o doutor Gilberto, mas essa conquista (por causa deste flerte pecaminoso) já nasce sob o signo da suspeição. Marieta deseja, sua libido se manifesta e ela não esconde seu sentimento, só que essa não é uma conduta socialmente aceita para uma mulher (e tratará logo de ser punida pela trama). As personagens femininas em *O Ébrio* são criaturas presas aos desejos da carne e incapazes de qualquer decisão sensata. Pela ideologia do drama, a posição de inferioridade da mulher está dada pela “natureza”, daí a necessidade dela ser tutelada pela civilização, ou seja, pelo gênero masculino. Mesmo assim, sempre se corre o risco de uma delas conduzir um homem à destruição, o afastando da vida justa e de Deus. O único modo de evitar essa condição atávica é a mulher assumir logo o papel que lhe cabe na criação: o papel de mãe. É o próprio Gilberto, num pequeno monólogo bem ao final da peça, quem deixa claro esse pensamento:

“Penso que todas as mulheres são dignas de todo o respeito, compaixão e carinho (...) Mesmo as que caíram (...) A mulher é sofredora desde o berço até o túmulo, no entanto ela se julga feliz mesmo na dor. Quando não vejamos. Quando uma mulher tem o dom sublime da maternidade, sofre horivelmente. Ao ver o rostinho do bebê todo seu sofrimento desaparece, como por encanto, e ela é feliz, pela vaidade da procriação.”³²⁷

Em choque com o discurso paternalista do filme está a própria posição de Gilda de Abreu, pioneira no papel de roteirista e diretora de filmes. Não deixa de ser interessante pensar nela comandando uma equipe inteira de machões, tendo que usar calças durante as filmagens porque, segundo seu próprio depoimento, membros da equipe se sentiam humilhados em receber ordens de alguém usando saias, respirando cotidianamente os desafios (e as delícias) de ser uma mulher moderna e líder, mas ao mesmo tempo rodando uma fita onde, mesmo em comparação a outros filmes nacionais da época, a representação da figura feminina é de deflagrante submissão. *O Ébrio* é um drama que defende valores tradicionais, dentre os quais aquele que diz que a mulher deve “saber seu papel” (e ser dirigido por uma mulher apenas legitima essa posição). Ou talvez seja melhor dizer: certas mulheres devem saber seu papel na ordem social. Isso porque não se pode ignorar que além de um componente de gênero há aí também um componente de classe: tanto Marieta (que era uma enfermeira suburbana) quanto Lola (uma cantora de dancing) são moças de origem pobre, que aspiram uma condição de vida melhor (mais digna). Não são meras oportunistas, mas essa extração popular coloca-as sob judice (moral) - ao contrário de

³²⁷ CELESTINO, Vicente. *O Ébrio* – p. 59.

Gilberto que, lembremos, mesmo quando maltrapilho dormindo em banco de praça, e depois como ébrio errante, nunca deixa de ser o filho de um fazendeiro rico, branco, bem educado, estudante de medicina, cujo caráter transpira essa genealogia mais “fidalga”. É uma perspectiva semelhante àquela sobre Vitória em *Aves Sem Ninho*: a certas mulheres (educadas junto às elites) pode caber as funções de direção e liderança (como a diretora Gilda ou a diretora-pedagoga Vitória), mas esse privilégio não se estende às “mulheres do povo”, estas devem seguir o papel submisso que lhes cabe no patriarcado.

Traído pela esposa, despeitado pelos primos e abalado pela morte súbita do pai, Gilberto perde novamente a fé. Uma notícia no jornal, lida pelo Padre, dá conta de que ele teria morrido num acidente automobilístico (teria se matado?). A sequência seguinte mostra os parentes de Gilberto em seu suposto enterro. A cena dos parentes, de preto, espremendo cebolas nos olhos para chorar na missa dá um respiro cômico a trama e mantém a atenção para o momento mais esperado que vem logo a seguir: a aparição do Ébrio. Já estamos então no último quarto do filme. Vagando desolado por ruas suburbanas, Gilberto topa com um bêbado miserável pedindo uns trocados sob a alegação simples de que bebia para esquecer. Gilberto dá-lhe umas moedas, mas logo em seguida o vê cruzar o passeio e ser atropelado por um caminhão! Num átimo, o doutor decide assumir a identidade do bêbado (veste-lhe as roupas e deixa seu documento junto ao cadáver) - justamente porque seu único desejo era esquecer e ser esquecido por todos. A troca de identidades é um recurso comum nos melodramas porque com ela a individualidade torna-se uma questão de performance, de papel assumido - é uma forma que tematiza sua própria artificialidade derivando-a de uma noção de mundo como teatro (daí um interesse renovado pelo melodrama na pós-modernidade). Do ponto de vista da dramaturgia “realista”, as motivações do doutor para tomar tal decisão (mudar de identidade) são rasas, no entanto, como sabemos, o que interessa ao dramalhão não é a coerência psicológica dos personagens, mas o golpe emocional no espectador. O melodrama obedece à esquemas pré-freudianos, um tipo de narrativa mais selvagem (sem as sutilezas da arte culta burguesa) - embora no caso do ébrio possamos até fazer uma leitura de sua súbita aparição como um ‘retorno do reprimido’, uma dimensão até então inacessível da psique de Gilberto que retorna como uma figura do excesso - e somente esse excesso transgressor (subitamente precipitado) é capaz de revelar uma verdade socialmente (e psicologicamente) mais profunda do que a observação objetiva da

realidade empírica (estaríamos então diante de um outro tipo de “realismo”: um realismo do sentimento, não do compromisso epistemológico com a realidade).

Seria possível também apontar que essa mudança de identidade cria uma leve contradição entre a primeira metade e a segunda metade da fita: se Gilberto havia pedido por uma intervenção divina, que acontece e muda sua vida (para o bem), recair de novo na indigência, trocar de identidade (fingir-se de morto) e voltar a ser uma alma errante não vai contra seu relato de conversão, não atenta contra o poder de seu Deus em arrebanhar? E após todo o esforço do padre e da igreja em salvar-lhe da sarjeta, é assim que ele mostra sua gratidão, tornando-se (novamente) um indigente? A contradição, que existe apenas no filme (não na peça, onde não há primeira parte), desponta como fruto desta costura um tanto forçada de duas histórias (duas canções) distintas em uma, mas ela deixa de ser uma contradição aparente se interpretarmos que o gesto de Gilberto escapa às consequências práticas imediatas e deve ser entendido apenas em sua eficácia simbólica. Ele embota a noção lógica de causalidade, apresentando o passado e o futuro num sentido de temporalidade mais arcaico: o passado é o peso da predestinação que se interpõe diante do futuro. Esse afrouxamento da relação causal nos leva a outro ponto famigerado dos melodramas: a inverossimilhança. O gosto pelas reviravoltas disparatadas se dá por esse apelo mais imediato à teatralidade (a ficcionalidade das ações) do que a causalidade lógico-dedutiva. Tornar-se um ébrio é tornar a si mesmo um personagem-arquétipo, que suporta o sofrimento como uma exibição deliberada do sofrer, a virtude (e a verdade) em seu *tour de force* exibicionista - que, em contrapartida, premia o público com um espetáculo cheio de voyeurismo sentimental.

O espaço consagrado finalmente à este teatro será o bar, a taverna do português Manoel. Último ambiente espacial (e cenográfico) da fita, temos nele uma relação simples entre frente (balcão) e fundo (mesas); nesse espaço, que é privado, mas de uso público, convivem esferas sociais e indivíduos diferentes. Cenário bastante costumeiro na dramaturgia nacional, como atestam minhas análises anteriores das peças *Anastácio* e *Amor*, todas elas com pelo menos uma cena passada num botequim, o boteco é o mais próximo que conseguimos formular como um espaço de sociabilidade, onde há um arremedo de vida pública e onde vislumbres de coletividade se precipitam entre uma cachaça e outra. Por isso, entre outras coisas, nele vigora a confusão: logo na primeira cena ali passada, acontece um grande rebuliço, uma briga, que dá até polícia. A taverna representa o mundo depois da queda (é o contraponto a casa paroquial, cercada pelo

jardim onde brincam crianças - alegoria do paraíso), que se dá como um teatro onde os performers, cheios de som e fúria (e cachaça), procuram sentidos (ou pelo menos um consolo) para a existência desabrigada. A frente da taverna, onde fica o balcão, é o palco principal: nele há comédia (os ébrios barganhando pinga fiada com o português), música (Gilberto canta aos demais) e lamentos (Pedro, num pequeno monólogo, conta sua história para o amigo ébrio); atrás é a coxia, a dispersão, onde o clownesco ébrio, preso à fantasia, tem seus momentos de lucidez ébria e discursiva. A metáfora espacial vale também para a estrutura mental: a parte da frente representa a ação desperta e consciente, enquanto os fundos representam o reprimido e o obtuso – o inconsciente. É nessa dimensão mais recôndita da cena (do bar) que Marieta, quando aparece na taverna, também mendiga (noutra reviravolta a desafiar qualquer verossimilhança), luta para penetrar, sendo segurada pelo português Manoel, que em princípio não a deixa passar (feito um Super Ego de bigodes). Como no mito órfico, ela busca seu marido (e ela própria) no inferno profundo (e como no mito, vai conseguir reencontrá-lo, mas não conseguirá, ao fim, sair de lá com ele). Só que antes disso (antes que ela chegue e precipite o encontro), há o último adeus do ébrio - quando ele canta sua canção.

Neste pastiche de espaço público, onde distintas esferas sociais se chocam, um grupo de grã-finos entra na taverna em busca de ‘histórias verdadeiras’ (uma madame da sociedade está escrevendo um livro e precisa de inspiração). Um dos grã-finos (de modo cabotino e por pura diversão) resolve pagar uma bebida ao vagabundo ébrio, isso se ele aceitar contar sua história. É por essa paga que Gilberto pega um violão e canta a canção-tema, síntese de todo o drama - o canto é o reconhecimento de que a maldade existe no mundo, canta-se então para provar que é possível enfrentar essa maldade, perdoá-la e dar-lhe uma lição. O lamento-cantado de Vicente-Ébrio retoma assim o sentido da expressão terapêutica da dor, capaz de uma solidariedade comunal entre os presentes (especialmente entre os bêbados), mas ao mesmo tempo causa desconforto e repulsa no grupo de grã-finos (um dos sujeitos chega a passar mal), o que ilustra outra vez a descrença do filme em pactos sociais ou qualquer tipo de solidariedade entre classes. Se o rico cabotino sente uma pontada no coração, metáfora de que a canção pode “tocar a alma do ouvinte”, por outro lado não há o menor sinal de que isso possa resultar, na prática, num entendimento comum. Eles apenas vão embora assustados, ainda mais espantados quando Gilberto faz um comentário médico sobre o estado de saúde do sujeito – eis o ‘vagabundo doutor’, outra encarnação da galeria de ‘mendigos filósofos’ do teatro nacional. Essa sugestão de

que o mendigo sempre pode ser o milionário (de outrora) decaído é recorrente na dramaturgia tradicional como personificação metafórica da roda da fortuna (da imponderabilidade da existência), mas no caso brasileiro ela ganha uma dimensão de duplo indesejável, de espelho que nos confronta com a possibilidade iminente da miséria, que está sempre à espreita, em qualquer esquina, em qualquer favela. Algo que horroriza de tal modo nossas elites (como uma medusa que nos olha de volta) que elas, antes brincando à beira do abismo (no bar), agora só fazem correr. Eles fogem do horror ao “não-idêntico”: ao ser indagado sobre seu nome, o Ébrio (anteriormente conhecido como Gilberto) diz não ter (e que se se um dia teve, se esqueceu). O apagamento da identidade pessoal permite seu nascimento como uma figura do irreconciliado;

Essa performance da canção dentro do filme me permite, enfim, pensar o impacto da forma-canção na forma do filme. Em termos semióticos, toda melodia é um tipo de texto, logo, na forma-canção, deve haver uma dimensão estruturante entre o texto da letra (logos) e o texto musical (melos). A canção se caracteriza por essa interdependência entre a letra e a música (mesmo quando não há propriamente uma letra a ser cantada, há a sonoridade da voz recortando o campo melódico) que encontra uma forma particular na dicção do artista. Essa interdependência entre letra e música, além da sua proximidade com a fala, distinguem a canção, em medidas variáveis, da literatura e da música erudita, formas complexas baseadas na escrita.³²⁸ Luiz Tatit, em seu estudo sobre a semiótica da canção,³²⁹ estabeleceu três modelos básicos de configuração entre melodia e letra: 1. *Tematização*: predomina o andamento acelerado, com investimento na segmentação, nos ataques consonantais e na marcação dos acentos (síncopes), com acentuada recorrência de motivos melódicos; 2. *Passionalização*: predomina o andamento desacelerado, com investimento na continuidade, no prolongamento das vogais e nas amplas oscilações da tessitura tonal; 3. *Figurativização*: predomina a oralidade e a coloquialidade, impressão de entoação linguística (conversa, relato). Nestes modelos, o plano da expressão formal

³²⁸ Entendendo a partitura musical como um tipo de escrita. É evidente que a relação entre música erudita e canção popular tem muitas e férteis facetas, podemos pensar na influência que a instrumentação e a orquestração tem nos arranjos e mesmo nas composições de canções, e como o canto (popular) igualmente marca presença em peças musicais *strictu senso*. As contaminações são múltiplas. De todo modo, a música instrumental e erudita tende a privilegiar as questões sonoras à frente da relação texto/melodia, e a importância da voz na orquestração se dá em benefício da partitura (o canto como parte da instrumentação), enquanto a presença da fala (da linguagem oral) é predominante na canção, o que configuraria duas tradições suficientemente distintas (com seus flertes e rusgas) em suas práticas semióticas. Sobre a questão, ver: COSTA, Nelson B. da. *A produção do discurso lítero-musical brasileiro*. Tese de Doutorado, PEPG em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem da PUC-SP, São Paulo, 2001.

³²⁹ TATIT, Luiz. *A Semiótica da Canção: melodia e letra*. São Paulo, Editora Escuta, 2007.

está intrinsicamente relacionado ao plano do conteúdo das letras: na *tematização* o cancionista trabalha uma ideia ou tema (um personagem, uma paisagem, um objeto, uma situação etc.) e a construção deste tema se dá através de reiteraões na letra (que descreve, quantifica, exalta, critica, etc) às quais correspondem reiteraões na melodia (reincidências de frases melódicas), daí tratar-se de composições mais segmentadas. Na *passionalização* se dá o inverso, o aumento nas frequências e duraões torna a canção mais lenta e contínua, mais adequada a introspecção, a configuração de estados afetivos (solidão, ciúme, esperança, desilusão etc.). Enquanto a tematização é mais exterior (canta-se sobre as coisas do mundo) e somática (estimulada por ataques de consoantes, sincopes), a passionalização é interior (canta-se sobre seus afetos) e psíquica (o alongamento das duraões como continuidade do sentimento). Na *figurativização* a prosódia é tão importante quanto a melodia, sendo que a fala repercute na letra (chama atenção para si) e presentifica a relação eu (enunciador) e tu (ouvinte) num aqui e agora.

Decerto é possível encontrar numa única canção, em momentos distintos, cada um desses modelos, mas a dominância de um processo sobre outro é o que caracteriza a dicção do cancionista (que pode ser transformada de acordo com a interpretação, o arranjo, a gravação...). Para dar exemplos, prefiro recorrer à artistas da época abordada por este estudo: no caso da figurativização, temos como grande expoente Noel Rosa e seus “sambas prosa” como *Conversa de Botequim*; nas canções tematizadas, fico com Dorival Caymmi em *O Que é que Baiana Tem?*, primor de um tema de cor regional (a baiana) sedimentada na síncope e na reiteração melódica (que emula o requebro da musa). E que exemplo de passionalização poderia ser mais forte que *O Ébrio*, com suas vogais alongadas, alturas tonais imodestas e expressão de dor interiorizada? Pensando ainda dentro da vereda semiótica da articulação entre melodia e letra, podemos reconhecer na canção de Vicente Celestino uma proximidade com o registro clássico-literário, em sua linguagem empolada e melodia assemelhada às árias operísticas do séc. XIX, marca de sua origem nas operetas e dramas musicais de extração lírica (onde Vicente teve sua formação musical), de onde procurava extrair um ar sofisticado de arte culta. Hoje, essa impostação da letra e da melodia é o que à torna *démodé*, em parte porque a canção popular (de consumo) não precisa mais se valer de outros registros artísticos que lhe confirmam dignidade, já que construiu para si (a partir do paradigma moderno) uma genealogia estética autônoma, à qual a semiótica de Luiz Tatit ajuda a legitimar afirmando a canção como uma prática discursiva específica baseada na habilidade para descobrir

articulações possíveis entre melodia e letra (prosódia musical) e na proximidade com a expressão oral.

Estando num campo intersemiótico, me interessa justamente escavar esse devir-drama, esse registro literário presente na canção *O Ébrio*. Como uma ária simplificada, a música de Vicente já se faz um monólogo recapitulativo que encena em si mesma um drama passional. Adaptada para o cinema, essa canção-drama se investe de uma articulação de sentido mais profunda que uma simples questão de gênero (a partir da compreensão comum de uma gramática de elementos de estilo) - trata-se, de fato, de um *melos-drama* (canção) que se torna um melodrama (filme). Algumas estruturas semióticas específicas da canção “O Ébrio” são assim assimiladas pela dramaturgia da forma do filme. A valorização do andamento desacelerado, da melodia lenta, que na canção apresenta um compromisso com o processo (a continuidade do perfil melódico e sentimental), no filme se materializa por esse senso de fatalidade na trajetória do herói, a aceitação imperativa do destino (e da queda). A canção passional privilegia os afetos interiores e esparsa o tempo (que se torna o tempo de uma lembrança, de uma espera), essa “suspensão” da dimensão somática (dimensão fremente nas canções temáticas, não à toa mais ritmadas e segmentadas) alimenta o apelo espiritual (católico) do enredo de Gilda de Abreu, essa glorificação de algo que está além do corpo, a prevalência do amor sobre o desejo, da graça sobre a natureza (o oposto do ‘cinema é cachoeira’ de Mauro). Assim como a emissão alongada das vogais e as amplas oscilações tonais modalizam extensamente a canção e ralentam seu andamento, o mesmo ocorre na fita com o ritmo da montagem (a dicção do filme): não há segmentação copiosa de planos, a velocidade raramente acelera ou desacelera (seguindo em ritmo contínuo de cruzeiro), grandes variações de eixo são evitadas, inexistem planos-sequência ou panorâmicas e primeiros planos (closes) são muito raros. Essa concentração em planos médios (e americanos) em locais fechados favorece oscilações de frequência (modulações) a cargo dos enquadramentos e discretos movimentos de câmera: ora é a câmera que enquadra os corpos no espaço, ora são os corpos que conduzem o olhar da câmera; ora a câmera se aproxima dos personagens (sempre mantendo uma distância segura), ora se afasta deles para recompor o quadro. Esse olho inumano, que já comparei à graça (divina), quer expressar-se em sentido pleno em sua própria quietude: como não possui interioridade, quer ser ele mesmo o fundamento interior do movimento, revelando uma textura das coisas que só esse olho é capaz de mostrar. É a introspecção do dispositivo.

Como criação cinematográfica de uma canção passional, *O Ébrio* é o oposto das comédias carnavalescas e das chanchadas, que por se basearem em grande medida em sambas, marchinhas e outras bossas (dentro dos modelos das canções tematizadas), incorporam a segmentação e os ataques consonantais típicos destas canções em sua montagem, construindo filmes ágeis, com muita correria, movimentação e com tramas mais abertas e sinuosas. Também se distingue de fitas como *Aves Sem Ninho* e *Argila*, onde o melodrama imprime um ritmo narrativo (e de montagem) mais dinâmico. *O Ébrio* assume a introspecção e a passionalidade da canção em seu andamento desacelerado, mas isso não chega a ser um problema pois a forma é isotópica ao conteúdo apresentado (que necessita dessas durações mais alongadas). Talvez o trunfo mais elementar do filme é não haver nele uma preocupação explícita em fazer uma ‘obra de cinema’ (para escapar ao teatro filmado), nem mesmo em produzir um ‘filme tipo importação’, imperativo que paira (ou melhor, pesa) sobre muitos filmes nacionais do período. Trata-se antes de mais nada de adaptar a canção seguindo o roteiro proposto pela peça. Formalmente, não há excessos em *O Ébrio*, embora sua fabula se calque no modo do excesso e a resposta emocional esperada do público fosse de emoções excessivas (como, segundo Gilda, se deu na peça). Nem mesmo a interpretação dos atores é excessiva (como podemos dizer de Dulcina em *24 Horas de Sonho*) ou tipificada (a tipagem em *Aves Sem Ninho*), como seria o esperado de um dramalhão. Talvez porque a dimensão passional da fábula (e da entonação) está de tal modo interiorizada no protagonista que a resignação (de Gilberto) transpareça de modo muito mais forte que outros estados emocionais (alegria ou desespero). Vicente, que dramatizou a canção sabendo que seu público já conhecia o fim da história, criou para si um personagem que funciona ao mesmo tempo como herói, vítima e conselheiro (afinal de contas, a peça era um veículo para ele): ao longo do enredo, são vários os momentos em que Gilberto tem frases de efeito para distribuir aos seus pares (e ao público). Até mesmo sua elocução como ator (cujas qualidades técnicas são limitadas) pouco se altera ao longo do filme (mesmo quando a situação dramática parecia exigir), e sua dicção, declamatória e articulada, herdeira dos dramalhões encenados com sotaque lusitano, contribui ainda mais para a criação de um estado passivo-passional que acaba funcionando na tela pois aumenta a aura misteriosa deste personagem, assim como incrementa sua sina martiriológica.

O martírio se confirma na sequência final, quando após as forças do destino (o *coup de théâtre*) mais uma vez, pela harmonia universal dos acasos, ter unido Gilberto e

Marieta, este a perdoa, mas parte deixando-a para trás. Quando indagado por Pedro se não leva consigo sua mulher, o ébrio dispara a frase epigráfica: “eu disse que perdoava, mas não disse me reconciliava”. Esse ato da vontade reafirma uma vocação ontológica do ser humano que se opõe às relações de reificação, ao rebaixamento do homem como puro objeto (um simples bêbado). Ainda que não seja uma tomada de consciência histórica, ele é um gesto de afirmação, de presença no mundo. Só que essa presença se dá no interior de uma lógica de fatalidade. Como um bom católico, Gilberto (o ébrio) perdoa pois ao fazê-lo, uma vez mais, dá um testemunho humano da glória de Deus, mas ao decidir não se reconciliar, ele se afasta de vez de qualquer vínculo social efetivo: não só do amor romântico ou da família (que havia constituído com Marieta), mas do estado (ele é dado como morto), dos bens materiais (renuncia à sua fortuna em nome de sua empregada, Salomé, na peça; no filme, quem ganha a bolada é o Padre), das amizades (ele se despede de Pedro, a quem chama de ‘grande amigo’) e até mesmo do catolicismo oficial da igreja (certamente fingir-se de morto e renegar a esposa não seria atos aceitáveis pela cúria), se aproximando de algo como um cristianismo eremita de santos, mártires e hereges que se não o opõe a igreja, se distancia dela como instituição.

A negação da identidade faz dele, simplesmente, “o ébrio”, uma figura arquetípica que se transfigura em qualquer bêbado de qualquer botequim: cada novo ébrio torna-se, simplesmente, uma nova versão do mito, que é a expressão anônima de forças coletivas. É nesse sentido que devemos entender no filme o pedido final feito por Gilberto-Ébrio ao amigo: “se um dia souberes que desapareci, vá a minha campa, derramar uma lágrima de dor”, que correspondem aos versos finais da canção: “Quando eu morrer, à minha campa nenhuma inscrição/ Deixai que os vermes pouco a pouco venham terminar / Este ébrio triste e este triste coração / Quero somente que na campa em que eu repousar / Os ébrios loucos como eu venham depositar / Os seus segredos ao meu derradeiro abrigo/ E suas lágrimas de dor ao peito amigo.” O cadáver consumido (a relíquia) deixa apenas uma campa sem inscrição, para que todos os ébrios vindouros se apossessem de seu nome (e comunguem seu corpo); e todos, assim, partilharão de seu gesto de ‘não-reconciliação’. O relato sobre o homem que se tornou um ébrio supera seu próprio sistema de crenças: não precisamos ter a mesma fé apresentada no drama ou que inspirou a canção para desfrutar o ‘poder do mito’, para usar a expressão consagrada. Pelo contrário, a obscuridade que cerca os acontecimentos da narrativa (e suas motivações): a troca de identidades, a errância pelos bares, o perdão e a grande recusa aos valores burgueses

consagrados pelo hábito, somente nos aproximam ainda mais do arquétipo. Isso porque, assim como o engenho da arquitetura melodramática, a força do arquétipo está em suspender a contradição logo que passamos a germiná-lo em nossa imaginação (a compreender sua eficácia simbólica). A despeito de sua moral conservadora, e sem sair do espectro cristão, Vicente e Gilda criaram seja na canção-drama ou no drama-canção uma figura ímpar, capaz de atravessar gerações. Ainda hoje, ébrios loucos, irreconciliados de toda espécie, vem depositar sobre a tua campa suas teses e lágrimas de dor.³³⁰

O quanto o ébrio (a personagem) se tornou maior que os seus criadores fica patente quando comparamos o filme da Cinédia à outra produção (fora do estúdio): *Coração Materno* (1951), que repete a mesma fórmula do filme-canção com a mesma diretora-roteirista (Gilda) e o mesmo protagonista (Vicente), mas sem o mesmo sucesso. “Coração Materno” é um melodrama histórico, passado no século XIX, e dotado de uma produção muito mais ostentosa (e pretensiosa) do ponto de vista da direção de arte, da fotografia, dos figurantes, das locações, enfim, de todo o projeto artístico. Basta notar a direção de Gilda Abreu (sem o “de”), que se mostra mais fluída, mais tecnicamente precisa e com muito mais apuro (e requinte) nos enquadramentos e na movimentação de câmera - mas isso apenas faz o filme parecer mais banal. O problema central está na dramaturgia: a letra da canção “Coração Materno”, composta por Vicente e lançada em 1937, conta a história de dois campônios enamorados, a dama pede então ao rapaz, a “brincar” (como lembra a letra), que este lhe traga o coração de sua própria mãe como prova de amor. Cego de paixão, o rapaz obedece: volta à sua choupana e encontrando a mãe “ajoelhada a rezar”, rasga-lhe o peito e extrai o coração. Com o órgão nas mãos, o rapaz sai pela estrada, cai e quebra a perna. Nesse momento, a mãe reaparece (em espírito) para acolher o desastrado menino, dizendo: “magoou-se, pobre filho meu?” Moral da história: mãe é mãe! Na verdade, é bastante provável que a letra se inspire numa lenda folclórica, pois ela tem a crueldade exemplar típica dos contos de fada: uma versão semelhante, mas que se passa num deserto árabe, pode ser encontrada no livro *Contos e Lendas Orientais*, do escritor Malba Tahan (Júlio César de Melo e Souza), conforme aponta Claudia Dalla.³³¹

³³⁰ Como exemplo, a Cia dos Atores, importante grupo teatral carioca, realiza em 1995 um dos seus mais famosos espetáculos, intitulado simplesmente ‘Melodrama’. Nele, criam personagens baseados em tipos da tradição: em destaque, aparece o personagem “o ébrio”. Há até mesmo uma cena onde os atores assistem ao filme de Gilda e Vicente.

³³¹ DALLA, Cláudia. *Os Dois Filmes de Vicente: uma análise da experiência cinematográfica de Vicente Celestino e Gilda de Abreu*. Dissertação de Mestrado, Programa de Comunicação, Universidade Anhembi-Morumbi, São Paulo, 2010 – p. 61.

Decerto que uma adaptação ao pé-da-letra resultaria num filme, no mínimo, curioso, mas a questão é justamente essa: assim como “o ébrio”, “coração materno” é uma canção cujo vigor está em não poupar seus personagens, em apelar para estados recônditos da psique humana, para sua pulsão abismal (quase inconfessável), este lugar do conto tradicional onde o horror se encontra com a ingenuidade infantil. Era justamente esse excesso da imaginação que fazia Nelson Rodrigues considerar Vicente Celestino, não sem certa ironia, um dos seus gênios da raça.³³² Pois é disto que o filme abre mão: Carlos (Vicente Celestino), que é órfão e foi criado por um padre numa igreja, rouba o diadema que a estátua de Nossa Senhora (sua “mãe” por adoção) traz no peito para dar a sua amada, Violeta (Gilda de Abreu). Na hora da fuga, a imagem da virgem aparece, na estrada, para Carlos. O melodrama de feição católica, que em *O Ébrio* havia conseguido instantes de “graça”, aqui se mostra oportunista, apelando ao senso comum mais trivial (de aparições e amores além da vida) - há uma diferença muito grande em realizar um filme de sensibilidade católica e um filme onde o catolicismo é um apelo de consumo. *Coração Materno* é um precursor das ‘novelas de época’ que a televisão consagrará nas três décadas seguintes, sem medo de extrair seu sumo dos mais baratos folhetins do século XIX, com direito a conde inescrupuloso, cigano peçonhento, negrinho (criado) travesso, padre sufocado por um segredo de confissão, heroína que fica cega e órfão pobre injustiçado (que passa quinze anos preso, por um crime que não cometeu) - com o agravante de que aquilo que o folhetim leva muitos capítulos para desenvolver, e que a novela demora meses para narrar, a fita espreme em 1h30 (1h40 para ser exato), conseguindo apenas cansar e confundir o espectador com suas muitas (e frouxas) idas e vindas. O trunfo de *O Ébrio* era nunca perder a canção de vista, construir o seu drama sobre o imaginário desta e até mesmo absorver traços formais de sua canção passional; *Coração Materno* se afasta da canção e, para compensar, enche o enredo de clichês folhetinescos. Até mesmo a letra da música é alterada no filme: a segunda parte (quando cantada por Carlos-Vicente quase no fim da fita), justamente aquela que descreve o filho a “rasgar o peito” da mãe, é substituída por “versos mais moderados”. Tal higienização custa ao filme sua identidade: para ver uma versão caipira de um melodrama histórico francês, melhor assistir aos originais (que na matriz, já saíram de linha há muitos anos).

³³² Segundo Nelson, um dos seus grandes prazeres era passar as tardes em casa ouvindo Vicente Celestino, algo que lhe causava “uma leve embriaguez auditiva”. In: CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico*. São Paulo, Cia das Letras, 2001 - p. 143.

O que se perdeu, de um filme para o outro, essencialmente, foi a eficácia dos personagens. Só repassando a galeria básica de *O Ébrio*: mesmo discreto, o primo José era um vilão preciso (além do primo, passava pra trás duas belas mulheres e ainda acabava nos Estados Unidos); Marilda, uma mistura engenhosa de ingênua e vulgar; Rego, Leão e Maricota (a família), um feliz contraponto cômico; e, claro, o mais importante: Gilberto (O Ébrio), um dos mais marcantes personagens da história do cinema (e do drama) nacional. Tanto que Vicente Celestino nunca mais conseguirá se livrar de sua sombra. Os anos que se seguem ao lançamento de *Coração Materno* significarão para ele (e para o padrão artístico que ele representava) um contínuo e prolongado ocaso. A década de 50, com seu surto desenvolvimentista e sua nova cultura de massas jovem, rebelde e informal, cujo espírito podia estar tanto no ritmo alucinante do *rock and roll* quanto na batida *cool* da Bossa Nova, tornará de súbito intérpretes como Celestino, mais ligados ao paletó e ao *bel canto*, em fantasmas de um passado distante. O cinema, primeiro com a chegada do padrão Vera Cruz e depois com a “revolução” do Cinema Novo, também se moderniza - Gilda de Abreu ficará de fora deste processo e nunca mais dirigirá outro filme de longa-metragem. O tropicalismo acenará, anos depois, com uma recuperação, uma reapropriação, mas Vicente não se deu muito com aquilo, pertencia a outro mundo e como seu personagem, ele até podia perdoar (aquela carnavalização da imaginação melodramática), mas nunca disse que se reconciliava.

7. Melodrama & Modernização

De modo geral, o decênio que se inicia em 1938 quando o *Teatro do Estudante do Brasil* estreia com “Romeu e Julieta” e culmina em 1948 com a fundação do *Teatro Brasileiro de Comédia* representa a concretização estrutural do teatro brasileiro moderno. Debates na bibliografia especializada podem acontecer a respeito do pioneirismo de uma ou outra companhia, ou mesmo a respeito da ênfase a ser dada a tentativas anteriores de modernização,³³³ mas um marco simbólico é sempre retomado: a encenação em Novembro de 1943 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro da peça *Vestido de Noiva* de

³³³ Para um desdobramento mais recente do debate historiográfico sobre o moderno teatro brasileiro, ver o volume II in: FARIA, J. R. (dir.) *História do Teatro Brasileiro*. São Paulo, Perspectiva/Sesc, 2013. E também a crítica de Edécio Mostaço ao volume (particularmente ao capítulo de Tania Brandão dedicado as companhias profissionais modernas) in: MOSTAÇO, Edécio. *Considerações sobre a História do Teatro Brasileiro*. Revista Sala Preta (ECA-USP), vol. 15, nº 1, 2015.

Nelson Rodrigues pelo grupo ‘Os Comediantes’. Esse marco (re)fundacional, é evidente, não deixa de ser uma construção crítico-histórica. Mas é importante notar que não se trata apenas de uma revisão historiográfica *a posteriori*, no calor mesmo do momento os meios artísticos e intelectuais já abraçaram a montagem (e o novo dramaturgo) como um acontecimento deflagrador.³³⁴ A dimensão simbólica da encenação de *Vestido de Noiva* se dá por ela reunir no mesmo projeto os três principais elementos de nossa modernização cênica: 1. Um grupo de atores mais homogêneo (‘Os Comediantes’), que escapa aos esquemas das companhias centradas num primeiro ator ou atriz (geralmente os donos das companhias) e que, por isso mesmo, se mostra mais aberto a novas rotinas de trabalho e a dinâmicas de encenação menos dependentes de uma figura central (estrela); 2. A presença de um “encenador” (o diretor polonês Z. Ziembinski), figura que consolida o teatro como uma arte da *mise-en-scène*; 3. A consagração de um dramaturgo (Nelson Rodrigues) capaz de reelaborar de modo original as técnicas dramáticas do modernismo internacional.

Esse processo de renovação da cena nacional tem um lastro sócio-político. Com o Estado Novo, uma nova onda de concentração burocrática se inicia. Os instrumentos de controle e centralização institucionais se estendem por todos os campos da ordem social, inclusive à cultura. Em 1937, mesmo ano em que se inicia a ditadura varguista, é criado o SNT (Serviço Nacional de Teatro), subordinado ao Ministério da Educação e da Saúde do então ministro Gustavo Capanema. Abadie Faria Rosa, nome respeitado nos meios teatrais, dramaturgo dos primeiros tempos do Teatro Trianon, é escolhido para chefiar o órgão. Sob sua direção, se iniciará uma ação sem precedentes na história do estado brasileiro de auxílio a produção teatral. Nem por isso a passagem de Abadie à frente do órgão estará livres de polêmicas, muito pelo contrário. Talvez a principal crítica ao SNT, facilmente encontrável na crônica jornalística do período, se dirija a concentração de suas ações nos subsídios diretos, o que muitos produtores e artistas (especialmente aqueles

³³⁴ Sobre o ambiente artístico-intelectual que incensou Nelson Rodrigues a categoria de “musa” do modernismo teatral na primeira metade dos anos 40 ver: PEREIRA, Victor H. Adler *A Musa Carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1998. Este estudo, conforme já citado, traz em anexo uma série de entrevistas com nomes importantes do teatro carioca realizadas pelo jornalista Daniel Caetano em 1946 para o jornal *Diário de Notícias*. Nestas entrevistas, é possível já notar o impacto e a criação de expectativa em torno de Nelson Rodrigues, assim como as querelas e opiniões de profissionais (e amadores) sobre a viabilidade comercial e institucional de um teatro com fins mais “artísticos”. Outra fonte de interesse é um conjunto de críticas jornalísticas, escritas quando da primeira montagem de *Vestido de Noiva*, e que já reconhecem (e consagram) sua “novidade”; elas estão reunidas em: MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o Teatro Brasileiro*. São Paulo, Hucitec, 1995.

ligados ao teatro comercial) viam como um mecanismo de tutela estatal que privilegiava nomes da predileção pessoal dos burocratas. Na contramão dos subsídios diretos, tais produtores propunham um plano de incentivos públicos calcado em três reivindicações básicas: 1. Renúncia fiscal; 2. Construção de mais salas de espetáculo; 3. Fundação de uma escola de arte dramática. Outra crítica bastante repetida era contra a censura prévia aos espetáculos, que se mostrava mais incisiva do que nunca. Dando com uma mão (e se mostrando simpático com a classe), o estado tirava com a outra (regulamentando a partir de seus interesses políticos). De todo modo, o mecenato estatal do SNT “possibilitou o desenvolvimento de mecanismos de produção e legitimação de obras paralelas ao mercado cultural, fazendo surgir um conjunto de obras que não dependiam do aval econômico de parcelas expressivas do público”³³⁵, ou seja, sem os subsídios governamentais o teatro produzido na capital federal continuaria refém do retorno imediato de bilheteria, não podendo assim se dar ao luxo de arriscar tempo e dinheiro em espetáculos mais “artísticos”, o que manteria o público acostumado aos velhos esquemas das comédias de costumes criando um ciclo vicioso que emperraria qualquer possibilidade de renovação estética.

Seguindo essa ideia de intervir para fomentar (e também para controlar), além de subsidiar companhias profissionais bem estabelecidas como cia. Dulcina-Odilon, que recebeu remessas consideráveis para seus programas de ‘teatro de arte’, o SNT beneficiou também grupos amadores, como ‘Os Comediantes’ (para desgosto de alguns nomes fortes do circuito profissional, como Jayme Costa, que desconfiava do elitismo esnobe destes “espertalhões” e “cavadores” - como já citei no capítulo 3). Com apoio do SNT, esses grupos amadores começavam a enxergar no teatro algo mais que uma simples diversão ocasional. É impossível, assim, compreender nossa modernização cênica sem levar em conta a inserção de tais grupos nesse panorama político-cultural. No Rio, o destaque é o *Teatro do Estudante* idealizado pelo diplomata Paschoal Carlos Magno e que tinha como modelo os núcleos teatrais existentes nas universidades europeias (especialmente nas inglesas, onde Carlos Magno era embaixador). Em São Paulo, dois grupos se destacam nos primeiros anos da década de 40: o GUT (Grupo Universitário de Teatro), ligado a Faculdade de Filosofia da USP, cuja figura de proa era Décio de Almeida Prado; e o GET (Grupo Experimental de Teatro), com direção artística de Alfredo Mesquita. Por concentrarem em seus quadros jovens saídos das elites econômicas e intelectuais, e por

³³⁵ PEREIRA, Victor H. Adler *A Musa Carrancuda: teatro e poder no Estado Novo* - p. 41.

isso mesmo se colocarem um tanto à margem das preocupações financeiras imediatas das companhias comerciais, tais grupos serão agentes determinantes na transformação das rotinas de trabalho do teatro nacional, inclusive dando origem a novas experiências de companhias profissionais: o TBC, nossa primeira grande empresa teatral em moldes modernos, não existiria sem os espetáculos do GUT e do GET.³³⁶

Novas perspectivas se abrirão quando estes amadores travarem contato com diretores europeus que permanecem ou se refugiam no país por causa da situação de guerra no velho continente. Assim como acontecera durante a I Grande Guerra (1914-1918) quando a interrupção das excursões de companhias estrangeiras para o país precipitou a criação de novos espaços para o drama nacional, com destaque para o Trianon e sua reabilitação da comédia de costumes (e da prosódia brasileira), este novo conflito bélico, a II Grande Guerra (1939-1945), apressará a “desprovincianização” artística da nação - para toda uma geração, o seguinte cálculo de empoderamento apresentar-se-á inevitável: com a crise (e aparente ruína) da civilização ocidental em seu berço, são as jovens nações americanas que irão acolher a cultura europeia e dar continuidade (a seu modo) às suas tradições. Na prática, as contingências de guerra favorecem as “contaminações culturais”: com o bloqueio do Atlântico, companhias europeias de teatro e bailados que costumeiramente viajavam para a América do Sul durante a baixa temporada invernal são obrigadas a permanecer indefinidamente nas metrópoles sul-americanas. É o caso da cia. *L'Atelier* de Louis Jouvet, importante ator e diretor francês, que permanece longos meses entre o Rio de Janeiro e São Paulo, estabelecendo contato com a cena local. Jouvet havia sido assistente de Jacques Copeau no Vieux-Colombier e um dos fundadores do ‘Cartel des Quatre’, associação de diretores teatrais que defendeu os valores da encenação moderna contra o “mercantilismo do bulevar”, tendo muito impacto na renovação da *Comédie-Française* na década de 30.³³⁷ Como um dos protagonistas da modernização teatral francesa, o contato entre Jouvet e alguns membros de ‘Os Comediantes’ foi fundamental para a compreensão destes do funcionamento (práticas, técnicas, organização estrutural, repertório) de uma companhia em moldes

³³⁶ A Sociedade Brasileira de Comédia foi criada pelo empresário paulista Franco Zampari para abrigar, em caráter rotativo, as encenações dos grupos amadores da cidade, principalmente o GUT, o GET e os Artistas Amadores. O teatro-sede foi construído num velho prédio da rua Major Diogo, pertencente a Cicillo Matarazzo (outro mecenas das artes paulistas). Apenas um ano depois das atividades já iniciadas, por conta da logística de funcionamento, é que a Sociedade resolve se profissionalizar, estabelecendo contratos fixos de trabalho com seus atores, diretores e técnicos. Nascia assim o TBC que conhecemos.

³³⁷ PONTES, Heloisa. *Dois franceses na renovação da cena teatral brasileira: Louis Jouvet e Henriette Mourineau*. Revista Pro-Posições. V.17, nº 3(51), set/dez 2006.

modernos, além do impacto de suas montagens na cidade ter sido capital para a afirmação desta nova figura a despontar na paisagem teatral tropical: o *encenador*.

No mesmo ano de 1941 em que a companhia de Jovet se apresenta nestas plagas, outro emigrado da Europa, se refugiando da guerra, aporta no Rio de Janeiro. Formado pela Escola de Arte Dramática do Teatro Municipal de Cracóvia, diretor e ator de ampla rodagem na Varsóvia da década anterior, o polonês Zbigniew Ziembinski, ou simplesmente Zimba, logo se aproxima dos amadores cariocas e passa a dirigir peças, consagrando entre nós o trabalho da encenação, a objetividade do diretor (como função técnica específica). Em parceria com o artista plástico paraibano Santa Rosa, Zimba redimensionará o valor da cenografia no teatro brasileiro, inaugurando igualmente um modo de pensar a disposição das ações no palco a partir de elaborados desenhos de luz (iluminação da cena) cuja marca maior eram os contrastes entre claro e escuro (sombra), de grande intensidade dramática, ficando evidente assim que à dramaturgia do texto deveria corresponder (ou mesmo prevalecer) uma dramaturgia da cena. Essa afirmação da “teatralidade” do espetáculo será uma das marcas diferenciais da moderna estética cênica. Além da “turma da Polônia”,³³⁸ outra colônia de emigrados será importante para a modernização da cena nacional: a “missão italiana”.³³⁹ Primeiro veio Ruggero Jacobbi, que aporta no Rio às vésperas do Natal de 1946 como jovem diretor na companhia da diva Diana Torrieri (a primeira companhia italiana a cruzar o atlântico após a guerra). Quando a trupe, terminada sua temporada rápida no Municipal, parte para Buenos Aires, Ruggero decide ficar na cidade (permanecendo no Brasil até 1960). Depois, o TBC

³³⁸ Afora Ziembinski, outros nomes da cena polonesa (por conta da guerra) chegam ao país nos anos que se seguem, como a atriz Irena Stypinska (que participará da segunda montagem de *Vestido de Noiva*) e Boguslaw Samborski (que só fará uma peça entre nós, *Woyzeck*, pois acabará denunciado como delator colaboracionista num artigo de jornal escrito pela atriz Luiza Barreto Leite, desafeto de Ziembinski). Outro personagem que merece destaque é Zygmunt Turkow, que num primeiro momento fixa residência em Recife, onde colabora com o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP). Em 1944, ele dirige para o TAP *A Comédia do Coração* de Paulo Gonçalves, marco na renovação do teatro nordestino. O sucesso expressivo da montagem o leva, por intermédio de Santa Rosa, ao Rio, onde dirigirá montagens para Os Comediantes já em sua fase profissional, com destaque para *A Mulher Sem Pecado* (1946), de Nelson Rodrigues e *Terras Sem Fim* (1947) adaptação de Jorge Amado. Turkow e Ziembinski, embora compatriotas, não se conheciam. São de origens distintas: Turkow era mais ligado ao teatro de língua ídiche, por conta de sua origem judaica. O fato de ser judeu, aliás, somado ao entrave de nunca ter apreendido bem a língua, fechará muitas portas para Turkow que, após o insucesso da empreitada profissional de Os Comediantes, se afasta da cena brasileira, até se mudar no começo dos anos 50 para Israel. Para um panorama completo da “turma da Polônia”, ver: FUSER, Fausto & GUINSBURG, J. *A Turma da Polônia na renovação teatral brasileira: presenças e ausências*. In: SILVA, Armando Sérgio da (org.) J. Guinsburg: diálogos sobre teatro. São Paulo, Edusp, 2002.

³³⁹ VANNUCCI, Alessandra. *A Missão Italiana: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 2014.

consolidará a prática de importar diretores italianos (Adolfo Celi, Luciano Salce, Flamínio Bollini Cerri, Gianni Ratto), selando de vez o paradigma moderno do encenador como figura mestra da estética teatral. Impõe-se então a pergunta que interessa a esta tese: qual o impacto ou o diálogo deste processo de modernização teatral sobre/com o cinema brasileiro? A tentação seria saltar diretamente para o paralelismo mais evidente: aquele entre o TBC e a Vera Cruz, empresas indissociáveis até mesmo de um ponto de vista jurídico. No entanto, faz-se necessária antes uma revisão (deste ponto de vista) dos primeiros anos da *Atlântida Cinematográfica*.

7.1 – *Atlântida e o Drama Racial*

Começava então a segunda década do cinema sonoro no país, com números nada animadores: apenas 4 filmes de longa-metragem lançados em 1941 e outros 4 em 1942.³⁴⁰ Com a guerra dificultando a importação de filme virgem e insumos laboratoriais, a solução encontrada pela Cinédia para equilibrar as contas foi alugar seus estúdios para a equipe de *It's All True*, projeto da RKO encabeçado por Orson Welles que chegava ao país sob os auspícios da política de ‘Boa Vizinhança’ patrocinada pelo Departamento de Estado norte-americano. Nos outros dois principais estúdios cariocas a situação era ainda pior: a Brasil Vita Filmes havia se afundado de vez na produção do interminável *Inconfidência Mineira* e a Sonofilms, como já dito, encerrou suas atividades após o incêndio que destruiu sua sede (e seu acervo) em Novembro de 1940. Nesse cenário de desconfiança generalizada, a *Atlântida – Empresa Cinematográfica S.A* chega com a promessa de um novo modelo de “organização industrial” capaz de superar “nosso retardamento”, “implantando uma indústria e uma arte de Cinema no Brasil”. Para tanto se valerá da “gloriosa tradição” da arte brasileira que “tem fixado toda expressão de nossa terra e nossa gente, ajudando a assegurar essa incomparável unidade de nação civilizada”, contando ainda como o apoio do “Governo Brasileiro” que estimula sua cinematografia “isentando de taxas alfandegárias o material importado e instituindo a exibição de nossos complementos em todos os programas”, e com o apoio do “grande público brasileiro, ardoroso que é pelas suas causas” e que anseia por um cinema de “bom nível” distante das “intermináveis tentativas” - “honestas, mas quase sempre vazias” - apresentadas até agora por uma “arte amadorizada e de indústria rudimentar.” Como meta, a nova empresa

³⁴⁰ ORTIZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas na América Latina*. – p. 145.

se propõe um plano geral que “uma vez concluído, comportará uma produção anual aproximada de 36 filmes de grande metragem e 150 filmes curtos.”³⁴¹

Tais trechos citados compõem o *Manifesto da Atlântida*, escrito (ao que se sabe) por Alinor Azevedo e apresentado publicamente com a fundação da empresa, cujos estatutos são publicados no Diário Oficial da nação em 20 de Setembro de 1941. A retórica não é nova, pouco mais de uma década antes a Cinédia era fundada com os mesmos ideais e a mesma defesa de um cinema feito em moldes industriais (e não demoraria muito para os idealizadores da Atlântida se depararem com os mesmos problemas de produção e distribuição dos estúdios de São Cristóvão). O traço distintivo é que a geração da Atlântida, que havia atravessado as convulsões políticas dos anos 30 e se formado nas “esperanças renovadas” nascidas do colapso da República Velha, trazia consigo uma “sensibilidade social” que a aproximava de outras expressões artísticas (como a música, a pintura e a literatura) que nesta mesma década se lançavam na busca por uma arte popular e nacional, algo que fica explícito no seguinte trecho do Manifesto:

“Seremos uma grande empresa brasileira, começando por valorizar nossos temas, no que possuímos de mais belo, nos ambientes pictóricos e regionalistas, nos aspectos sociais do homem brasileiro, na sua história, na sua arte, suas tradições e seus costumes e na psicologia desse homem.”³⁴²

Enquanto na fundação da *Cinédia* o que dava o tom era um certo cosmopolitismo estético, com Adhemar Gonzaga simbolizando extratos da burguesia progressista carioca cujo discurso se pautava pela necessidade de uma atualização de nossa arte e de nossa indústria (sendo o cinema a fusão perfeita de ambas) com os padrões mais avançados da produção internacional (sendo a noção de “fotogenia” um operador-chave na busca por uma imagem-sã de apelo universal), a *Atlântida* - cujos membros fundadores ou eram ligados ao Partido Comunista (caso de Alinor Azevedo) ou possuíam vagas simpatias socialistas (como Moacyr Fenelon) - invoca como petição de princípios um compromisso com os “aspectos sociais do homem brasileiro”, na esteira da chamada ‘segunda geração modernista’ (geração de 30), especialmente influente através dos campos da pintura social e da literatura regionalista (lê-se claramente no Manifesto essa necessidade de valorizar os “ambientes *pictóricos* e *regionalistas*”). Esta nova “empresa brasileira” mostra-se, pois, prontamente orientada para o “mercado interno” esperando integrar esse “grande

³⁴¹ *Manifesto da Atlântida* in: BARROS, Máximo. *José Carlos Burle: o drama na chanchada*. São Paulo, Imprensa Oficial, Coleção Aplauso, 2007 - p. 85-90.

³⁴² *Manifesto da Atlântida*. Opus Cit. – p. 89.

povo disperso” numa “incomparável unidade de nação civilizada” (se “o estrangeiro se interessar” ótimo, mas esse é um simples ganho adicional). É entendendo perfeitamente seu papel como “órgão essencial de educação coletiva” e de ferramenta a serviço da unidade nacional (aspectos muito discutidos à época, em escritos e conferências sobre cinema educativo, muitas delas envolvendo educadores e pedagogos ligados ao governo federal³⁴³) que a *Atlântida* espera (mesmo com sua face socialista, ou por causa dela) o apoio do Governo Brasileiro (entenda-se o ‘Estado Novo’) para sua empreitada. Em sua alegria infinita dos começos, a *Atlântida* se propõe, simplesmente, refundar o cinema nacional, sem repetir as falhas das antigas experiências industriais. Logo o velho aforisma se confirmaria: na prática, a teoria (dos Manifestos) é outra.

Sintomático no *Manifesto* são as referências explícitas a pintura e a literatura (e também a música), mas não ao teatro, que parece não se encaixar na “gloriosa tradição” da arte brasileira. Na verdade, podemos imaginar que para Alinor Azevedo o teatro feito no país estava mais próximo da tal arte “convencional” que tem “explorado a ingenuidade das massas” (emprestando inclusive algumas dessas ‘convenções’ ao cinema, para despreço deste) a ser superada pelo novo empreendimento – o teatro não havia passado ainda, como outros campos haviam, pelos filtros da arte séria e socialmente comprometida. Nessa seara o grupo da *Atlântida*, ao classificar todo o cinema produzido anteriormente no país como “indústria rudimentar”, possui afinidades com a ideologia dos amadores da cena teatral, que especialmente no caso paulista vão negar deliberadamente o teatro produzido pelas gerações precedentes. A diferença, claro, está

³⁴³ Inúmeros intelectuais na primeira metade dos anos 30, envolvidos nos debates sobre a elaboração de um projeto educacional para o governo Vargas, militam a favor do cinema educativo. Um dos *compêndios* mais significativos é o livro *Cinema e Educação* (1931) escrito por dois professores do colégio Pedro II: Francisco Venâncio Filho (um dos fundadores da Associação Brasileira de Educação) e Jonathas Serrano (intelectual católico ligado do centro Dom Vital, será membro da Comissão de Censura Cinematográfica e do Conselho Nacional de Educação). Neste livro, dois eixos são fundamentais: 1. A ‘linguagem cinematográfica’ como língua compatível a todos os povos, o que mostra o lado bom dos filmes (sua utilidade pedagógica) e o seu perigo (o impacto dos filmes sobre a moral e os costumes), levando a necessidade da sociedade (e do estado) cuidar dos seus conteúdos (censura); 2. Defesa do cinema educativo (como ferramenta para as disciplinas escolares). O impacto das ideias do livro (e dos debates) pode ser aferido no decreto federal (21.240) de 1932 que previa a criação de uma “taxa cinematográfica” a ser revestida para a educação popular, bem como a criação de um instituto ligado ao Ministério da Educação e Saúde Pública (que seria criado em 1936, o INCE), assim como nacionaliza o serviço de censura e exige a obrigatoriedade da exibição em salas de cinema comerciais, antes de cada filme, de um *short* de caráter “educativo”. Nas ideias de Venâncio Filho e Serrano, propostas da Escola Nova (o livro é dedicado a Fernando de Azevedo) se unem a militância leiga da Ação Católica (o controle das massas diante da ameaça de revoluções proletárias) a serviço do Estado varguista (a construção de uma unidade nacional saudável e orgânica). Ver: SERRANO, J. & FILHO, F. V. *Cinema e Educação*. São Paulo, Melhoramentos, 1930/31.

na posição “industrial” que o cinema ocupa, que o obriga a conciliar o “aspecto indústria” com o “aspecto arte”, enquanto os amadores teatrais vão relutar ainda por um tempo em aceitar a profissionalização (que virá aos poucos e dividirá os grupos, preservando apenas aqueles que aceitarem fazer de sua arte um ofício para além do divertimento ocasional de salão). De todo modo, essa “negação” do cinema objetivamente existente se dá um pouco por dentro, por pessoas formadas ou pelo menos com passagens significativas pelos estúdios e empresas agora contestados.

Moacyr Fenelon atravessara toda a década de 30 como engenheiro de som (ele fora incorporado em finais dos anos 20 à trupe de Lulu de Barros - que então produzia sua primeira fita sonora - quando trabalhava como técnico numa casa de rádios na rua Direita, em São Paulo) nas principais companhias nacionais, sendo gradativamente promovido à cinegrafista, diretor técnico e finalmente diretor na Sonofilms com *O Simpático Jeremias* (1940). Ironia: quando Fenelon consegue enfim chegar à direção, o estúdio acaba destruído por um incêndio. Durante as filmagens de *Maria Bonita* (1937), uma produção da empresa Sonoarte (de vida curta) e dirigida pelo francês Julian Mandel, Fenelon conhece o compositor José Carlos Burle. A fita não fica lá essas coisas, mas a amizade persiste. Anos depois, recém saído da catástrofe na Sonofilms, Fenelon convida Burle para uma empreitada que estava preparando: montar uma nova empresa produtora. Burle aceita e logo coloca no projeto seu irmão Paulo, que seria o responsável pelos contatos geradores de capital (entre os quais o conde Pereira Carneiro, cuja família era dona do Jornal do Brasil, que será um dos acionistas da empresa). A eles se juntam os argumentistas Alinor Azevedo, autor do Manifesto e maior ideólogo do projeto (que embora ainda não tivesse participado de nenhum longa-metragem, possuía já alguma experiência como “cavador” na produção de curtas e complementos), e Arnaldo de Farias, que se engaja tanto como advogado da empresa quanto como escritor de filmes (papel que Abílio Pereira de Almeida repetirá na Vera Cruz, o que mostra um pouco do bacharelismo de nossas letras). Estava formada a “trupe” germinal da Atlântida Cinematográfica.

O cinema carioca dos anos 30, consideradas todas as suas insuficiências, havia estabelecido uma relação minimamente produtiva com o teatro comercial existente no mesmo período, extraindo dessa relação pelo menos dois produtos básicos: 1. As “comédias musicais”, cujo arcabouço possuía nítidas afinidades com a tradição do teatro cômico-musical (um tanto genericamente chamado de ‘teatro de revista’); 2. As

“comédias teatrais” (ou de enredo), geralmente baseadas em ‘peças de bulevar’ de sucesso nos palcos da cidade (com destaque para uma recuperação do ‘gênero Trianon’). É justamente essa experiência supostamente “rudimentar” de cinema que a Atlântida espera superar. Para tanto, seria preciso elaborar (e encontrar) novos modelos de dramaturgia audiovisual nos quais estruturar seus roteiros e argumentos. Pode parecer simples, mas até mesmo o gesto de copiar modelos importados exige certa arte. E como se não bastasse, a Atlântida se comprometia a fazer mais: filmes de qualidade técnica internacional, mas versados “em nossas tradições e costumes”. No caso teatral, o problema é semelhante: os novos grupos amadores que começam encenando clássicos da dramaturgia internacional, logo se veem premidos pela exigência de se fomentar o “símile nacional” - a peça moderna e brasileira. Não há renovação teatral sem uma renovação na dramaturgia. “Encenem autores nacionais”, foi o conselho que Louis Jouvet deu a Brutus Pedreira quando este lhe confiou os planos de “Os Comediantes”.

Para enfrentar o desafio de construir uma renovada dramaturgia cinematográfica, Alinor Azevedo, o principal argumentista do novo estúdio, busca inspiração na literatura e na crônica jornalística. O primeiro argumento de Alinor para a Atlântida de que temos notícia chamava-se *Tumulto* e se baseava na própria experiência do autor como jornalista. Seria um filme dividido em quatro pequenas histórias tendo como eixo comum um foco de jornal; as histórias, por sua vez, seriam extraídas de contos e romances brasileiros. Alex Viany em seu livro *Introdução ao Cinema Brasileiro* enumera os autores supostamente escolhidos por Alinor para suas histórias: Aníbal Machado; Emil Farah, João Cordeiro e Dias da Costa.³⁴⁴ Tanto Oswaldo Dias da Costa (cujo livro de contos mais conhecido, *Canção do Beco*, havia sido lançado no ano próximo de 1939) quanto João Cordeiro (autor do romance *Corja*, de 1934, e falecido em 1938) eram escritores baianos ligados à Academia dos Rebeldes (1929-1931), um movimento literário de Salvador (cujo expoente mais conhecido foi Jorge Amado) que defendia modos narrativos de observação (engajada) dos costumes (e problemas) das classes populares. Machado e Farah, por sua vez, eram mineiros: o primeiro, um dos mais famosos homens de letras do Rio, se consagraria como contista com o lançamento de sua primeira coletânea, *Vila Feliz* (1944); Farah, autor de *Cangerão* (1939), romance sobre um menino pobre e órfão criado nas ruas de Juiz de Fora, era um escritor de assumidas simpatias socialistas. A opção de Alinor por escritores ligados ao ‘realismo social’ (chamá-lo-ei assim) é evidente. Se *Tumulto* não

³⁴⁴ VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1987 – p. 120.

vingou foi por falta de condições técnicas e econômicas na *Atlântida* dos primeiros tempos, mas as marcas deste ‘realismo social’ estarão presentes no primeiro filme de ficção lançado pela companhia (e outro argumento de Alinor): *Moleque Tião* (1943).

Talvez seja uma aproximação um tanto forçada notar que o lançamento de *Moleque Tião* (na segunda quinzena de Setembro) se dá apenas alguns meses antes da estreia de *Vestido de Noiva* no Municipal (Dezembro de 1943). Mas fica o registro: eis duas experiências de renovação na dramaturgia nacional: uma no cinema, outra no teatro. Cada uma com suas peculiaridades, é certo. Sem perder esta primeira aproximação de vista, quiçá uma comparação mais consistente pode ser encontrada entre a fita da *Atlântida* e outra tentativa de renovação dramaturgica empreendida no teatro nacional naqueles mesmos meses: aquela do jovem Dias Gomes junto à cia de Procópio Ferreira. Dias Gomes desponta na cena teatral como fruto típico deste momento de renovação: ainda estudante de medicina, ganha um concurso do SNT para novos autores em 1939 com sua primeira peça *A Comédia dos Moralistas* (que é publicada em livro); empolgado, escreve um segundo texto *Amanhã Será Outro Dia*, um drama patriótico sobre a Guerra, com cenas passadas em Paris e no Rio de Janeiro, tendo como pano de fundo o torpedeamento de navios brasileiros pelo Eixo. A peça é recusada pelas companhias de Procópio Ferreira e Jayme Costa, mas acabará sendo encenada em 1943 pela ‘Comédia Brasileira’, a primeira cia. oficial de teatro do país estruturada em 1940 pelo SNT nos moldes da *Comédie-Française* (tal companhia terá vida curta e não resistirá ao fim do Estado Novo) - o fato da peça ser escolhida para encenação dois anos depois pelo grupo oficial do governo é revelador de duas coisas: 1. A necessidade de patrocinar autores nacionais;³⁴⁵ 2. A mudança de perspectiva do governo brasileiro em relação ao conflito na Europa (a qual se seguirá a ‘declaração de guerra’).

Dias Gomes deixara, no entanto, boa impressão em Procópio, que contrata o jovem autor para sua companhia fechando um contrato de cinco peças. A estreia de um texto de Dias Gomes num palco se dá então na empresa de Procópio, com a peça *Pé de*

³⁴⁵ Tal compromisso de encenar autores brasileiros não se mostra no entanto diretamente associado aos esforços de renovação, isso porque a *Companhia Brasileira*, sob a influência de Abadie Faria Rosa, chefe do SNT, privilegiará um repertório bastante tradicional (e do agrado de burocratas ligados ao governo) onde encontramos desde dramas históricos (como *Caçador de Esmeraldas* de Viriato Correa ou *Caxias de Carlos Cavaco*) - gênero de exaltação triunfalista a nacionalidade muito comum durante o Estado Novo - até peças cívicas, dramas românticos (como *Mulher* do conhecido crítico Mário Nunes) e as tradicionais comédias de costumes, algumas delas do próprio Faria Rosa (o que mostra o grau de promiscuidade na seleção do repertório). Por outro lado, um feito da companhia é lançar jovens autores, como o estreante Nelson Rodrigues de *A Mulher Sem Pecado* na temporada de 1942.

Cabra (1942). Neste texto um banqueiro, após ser enganado pela esposa e pelo melhor amigo (e perder tudo), se torna um ladrão e é preso; na prisão, ele conta para o companheiro de cela sua história. A peça chegou a ser proibida pela censura sob suspeita de marxismo (há um trecho onde um dos prisioneiros pergunta ao outro se ele é comunista, isso porque ele declara que nesta sociedade todos são ladrões e a humanidade está cerrada atrás de grades). Com alguns retoques, acabou liberada. Em todos os aspectos Dias Gomes emula o estilo de Joracy Camargo: estão lá o ladrão-filósofo, os toques de consciência social, a metáfora da humanidade aprisionada, o “teatro de tese” (onde dois personagens debatem problemas do mundo), os diálogos sentenciosos, boas doses de comédia... Tudo bem ao gosto de Procópio (que fizera e ainda fazia carreira com a inesgotável *Deus lhe Pague*). Mas independente das pressões de Procópio, é preciso reconhecer que para um jovem autor como Dias Gomes, o modelo maior de peça séria (que fugia aos esquemas do mero “teatro para rir”, embora não deixasse de lado o tom cômico) ainda estava no teatro de Joracy, o mais importante (e reconhecido) dramaturgo brasileiro da década de 30. É seguindo as pegadas da comédia de tese com tipos “filosóficos” (estilo Joracy) que Procópio estreia outra peça de Dias Gomes: *João Cambão* (1943). O nome já revela a preferência do autor por tipos populares (na linha de *Moleque Tião*), mas é somente com a peça seguinte, *Zeca Diabo* (1944), que Gomes se aproxima de vez do regionalismo literário da geração de 30. Novamente cabe a Procópio Ferreira a figura de um filósofo popular, o cego Antão, mas o destaque da peça está na abordagem da realidade brasileira e de problemas como o cangaço, a seca e a questão fundiária no sertão nordestino. Como em *Moleque Tião*, a peça edulcora porções de realismo, mas sem uma dramaturgia (da forma) realista. Sem sair de sua zona de conforto, da comédia de tese, repetindo com variações o mesmo tipo que o havia consagrado, Procópio conseguia com as peças de Dias Gomes um sopro de novidade e também algo de brasilidade (aspecto cada vez mais cobrado pela *intelligentsia* da época). A crítica, numa observação curiosa, estranhou o aspecto de “drama cinematográfico” da peça³⁴⁶ - acostumada ao jogo cênico das comédias de costumes, a montagem parecera-lhe um pouco como um filme de cowboys teatralizado, o que mostra que certo ‘padrão de realismo’ exigido pelo tema ganha uma roupagem de cinema, arte onde vigoraria a

³⁴⁶ A observação está numa crítica do jornal *O Diário de Notícias* de 25/01/1944, citada in: SACRAMENTO, Igor P. *Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais*. Tese de Doutorado apresentada ao PPG em Comunicação e Cultura da ECO-UFRJ, Rio de Janeiro, 2012 - p. 78.

máxima expressão do realismo (ontológico); e de onde é possível que Dias Gomes tenha retirado seus modelos de ações, baseados no confronto entre heróis e vilões - já que este era o modelo dramático mais disponível para o tema. Ao buscar uma representação com tons de realismo regional, a dramaturgia cênica havia enveredado pelas fábulas do cinema: a imagem do sertão impressa a partir de uma associação com as imagens (e personagens) dos faroestes.

Nessa mesma temporada de 1944 (em Maio, três meses depois de *Zeca Diabo*) a cia. Procópio Ferreira leva à cena *Doutor Ninguém*, drama (em princípio) sobre um médico negro de origem pobre que se apaixona por uma moça rica (e é impedido de casar com ela pela família). Aqui a comparação com *Moleque Tião* se dá no âmbito da questão racial, que fica comprometida na peça quando descobrimos que o drama escrito por Dias Gomes é inteiramente descaracterizado por Procópio Ferreira que recusa o fato do protagonista ser negro. Alguns meses antes *Procópio* havia pintado o rosto (*black face*) para interpretar Pedro, o escravo doméstico de *O Demônio Familiar* (1857) de José de Alencar. Tal fato pode ter encorajado Dias Gomes a compor sua história. Só que a peça de José de Alencar era uma comédia, com as diabruras do moleque Pedro, um “negrinho” muito do desenxabido em pleno Brasil Império, se desenrolando em tom leve e faceiro. Outra coisa era interpretar um drama (com traços burgueses) cujo protagonista era um negro. A peça estreia, mas o personagem se torna branco, com foco apenas a discussão de classe (rapaz pobre, menina rica). Sobre conflitos de classe, aliás, Dias Gomes também radicaliza em outro texto de seu contrato com a cia. de Procópio, *Um Pobre Gênio*, vetado por completo pelo ator por retratar uma greve numa fábrica (o veto se dá sob a alegação de que tal temática nunca seria aceita pela censura, ou seja, constitui um ato de censura prévia muito comum naqueles anos). Mas voltando a *Doutor Ninguém* e seu drama racial, vale citar aqui um trecho lembrado pelo próprio Dias Gomes, um conselho dado ao jovem escritor por Procópio logo após a estreia da versão esbranquiçada da peça em São Paulo: “menino, há dois tabus que você jamais conseguirá quebrar no teatro - todo negro tem que ser criado, todo padre ter que ser bom.”³⁴⁷ Ao fim de seu contrato, escritas as cinco peças (com direito a um descarte), Dias Gomes abandona o teatro profissional e parte para o rádio, só retomando integralmente a carreira de dramaturgo quinze anos depois com *O Pagador de Promessas*, na última fase do TBC.

³⁴⁷ A citação aparece em um depoimento de Dias Gomes ao SNT em 1981, e está citada in: SACRAMENTO, Igor P. *Nos tempos de Dias Gomes* - p. 76.

Essa atuação da censura, seja estatal, seja prévia (feita pelos próprios artistas para evitar conflitos), mostra como a situação dos espetáculos públicos durante o Estado Novo era problemática. Outro argumento fílmico acalentado por Alinor Azevedo nos primeiros tempos da Atlântida era uma adaptação da peça *Desordem* (1937) de Arnaldo de Faria que nunca fora encenada por tratar de um tema igualmente tabu: a vida social do baixo meretrício. Sem condições de chegar aos palcos, a peça também não teria melhor sorte nas telas. Ainda não havia lugar para dramas desse calibre. Apenas em relação à literatura havia maior tolerância referente a liberdade de costumes ou a manifestação política, e mesmo assim com restrições. E essa situação vinha de longe. Já dei num capítulo anterior este exemplo, que retomo agora por julgar conveniente para a discussão: em 1881 a companhia de Ismênia dos Santos adaptou para os palcos o romance *Nana* de Émile Zola, então famoso pelo ‘naturalismo’ (leia-se sensualismo) de suas páginas; só que para tanto, Ismênia teve que limpar a peça de qualquer “despudor” e garantir ao público que a “licenciosidade” do romance não se faria presente no palco (mesmo assim, a montagem teve pouca repercussão) - aquilo que era fruído no espaço íntimo da leitura, dificilmente seria tolerado numa encenação pública frequentada por ‘senhoras da sociedade’ e ‘varões de respeito’. Neste ambiente, onde pra ser aceito dentro de uma peça (conforme as palavras de Procópio) “todo negro tem que ser criado”, a aposta em *Moleque Tião* não deixava de ser um dado novo (um risco calculado).

É esse “naturalismo”³⁴⁸ (de fundo) sem estética naturalista (de forma) que chega às telas com a primeira fita da Atlântida. Embora o filme não tenha sobrevivido (pelo menos até a data desta tese não há notícias de cópias encontradas), sabemos por outras fontes que o argumento da fita foi baseado numa reportagem sobre a vida do ator Grande Otelo publicada na revista *Diretrizes* em Abril de 1941,³⁴⁹ provavelmente de autoria de Samuel Wainer e Joel Silveira. Um resumo da fita pode ser encontrado na revista *Cine Repórter* de 16 de Outubro de 1943³⁵⁰ (cerca de um mês após o lançamento oficial do filme): um moleque chamado Tião deixa o interior do Rio de Janeiro encantado com a possibilidade de fazer parte de uma Companhia Negra de Revistas. Ele vem a capital de

³⁴⁸ A expressão “naturalismo” tem aqui o sentido de “conseguir uma naturalidade menos teatral” (nas palavras do crítico Vinícius de Moraes), especialmente na interpretação dos artistas e na elaboração dos cenários (e filmagens externas), tal como aparece frequentemente na recepção ao filme (à época de seu lançamento) na imprensa escrita. Para um panorama mais completo da recepção crítica ao filme, ver o capítulo III 3.3 in: MELO, Luís Alberto Rocha de. *Argumento e Roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*. Dissertação apresentada ao PPG em Comunicação da UFF. Niterói, 2006.

³⁴⁹ *Grande Othelo Não Tem Culpa*. Revista *Diretrizes*. 03/04/1941

³⁵⁰ Citado in: BARROS, Máximo. *Opus Cit.* – p. 112.

carona. Embora não consiga entrar na Companhia, Tião conhece o pianista Olavo (Custódio Mesquita) que o acolhe em sua pensão. Ali, para ajudar Dona Zizinha (Sarah Nobre), dona da pensão, Tião passa a entregar marmitas. Um dia, Tião sai para entregar uma marmita e fica na rua jogando baralho com uns garotos do bairro. Acaba preso pela polícia e levado a um orfanato. Ele foge do orfanato e tenta voltar a pensão, mas não é recebido por Dona Zizinha. Perambulando pelas ruas, reencontra o amigo Zé Laranja (Wilson Musco), que estava com ele no dia da prisão. Juntos, os garotos testemunham um acidente: o pai de Zé Laranja é atropelado. Tião decide voltar então ao orfanato com Zé Laranja, mas os dois acabam fugindo novamente. Vivendo nas ruas, Tião reencontra por acaso Olavo e os dois planejam um novo número juntos. Tião convence a diretoria do orfanato a realizar um show beneficente, onde ele e Olavo se apresentam. O show é um sucesso e Tião é contratado para cantar no rádio e depois no Cassino da Urca.

A identificação entre Otelo e Tião se mostrou uma estratégia certa para garantir a simpatia do público. Otelo era então ator de sucesso no teatro ligeiro carioca onde fazia de tudo um pouco: cantava, imitava, dançava, interpretava... João Carlos Rodrigues, em seu livro sobre a personagem negra no cinema brasileiro, associa a figura do “crioulo doido” cultivada por Otelo nos palcos (e telas) a um entidade (orixá) dos cultos afro-brasileiros: representando esse personagem cômico, irrefreável e irresponsável, Otelo agiria como os “Erês”, espíritos infantis cultuados nas festas de Cosme e Damião. Desde que se mantivesse no campo da diversão irresponsável, era um arquétipo aceito pelo público, ou melhor dizendo, era assim enquadrado por ele.³⁵¹ O filme da *Atlântida* dramatizava justamente a construção desse arquétipo que encontra no entretenimento um lugar de adequação e ascensão social - Tião, o menino pobre e negro que sai do interior do Rio pra ganhar os palcos (e telas) da cidade e as graças do público, era uma prova de que o talento supera qualquer obstáculo. Mas, ao mesmo tempo, assim como Otelo, Tião era uma exceção - tinha alma de artista - e como toda exceção só confirmava ainda mais a regra: afora aqueles raros que são tolerados em outros papéis (funções sociais), lugar de negro na sociedade brasileira (e no drama) era como criado. Nesse ponto, o médico negro de Dias Gomes era muito mais difícil de engolir do que o moleque “estupidamente” talentoso de Grande Otelo, um descendente da mesma estirpe do moleque Pedro de *O Demônio Familiar*, com sua esperteza atávica (malandragem, prontidão) matizada por

³⁵¹ RODRIGUES. João Carlos. *O Negro Brasileiro e o Cinema*. Rio de Janeiro, Pallas, 2001.

certa ingenuidade de sentimentos, que o tornava uma figura simpática e inofensiva (se for corretamente tutelada pela “gente branca”).

A questão da personagem negra na tradição dramática brasileira é delicada. No século XIX, ela é até bastante presente, mas com maior raridade ocupa papéis centrais nas peças. O drama histórico de extração romântica, por exemplo, nos brindou com alguns personagens marcantes: Liberato, o escravo que mata um português branco em *Sangue Limpo* (1861) de Paulo Eiró; o herói mestiço que protagoniza *Calabar* (1856) de Agrário de Meneses; ou mesmo a mulata Carlota, personagem importante em *Gonzaga, ou a revolução de Minas* (1857) escrita pelo poeta Castro Alves. Certo “abolicionismo romântico” deixará, aliás, marcas importantes na dramaturgia nacional entre as décadas de 60 e 80, sem que isso tenha representado necessariamente a criação de boas peças ou mesmo de personagens negras marcantes, mas não deixa de ser importante registrar a existência desse *corpus dramático*.³⁵² É José de Alencar, com suas peças entre o drama realista e a sensibilidade romântica, quem vai enfrentar com maior vigor a escravidão na arena típica do drama burguês: a esfera doméstica das relações intersubjetivas cotidianas. Não é à toa que uma das principais polêmicas político-literárias da história de nossas letras, aquela que em 1875 antagonizou nas páginas do jornal *O Globo* Joaquim Nabuco e José de Alencar, teve como epicentro (inicial) uma controvérsia a respeito dos limites deste tipo de representação da escravidão nos palcos.

Abalado pela má recepção a sua peça *O Jesuíta* (apresentada no Teatro São Luís em 18 e 19 de Setembro de 1875), Alencar começa a escrever artigos em sua coluna no jornal *O Globo* atacando o gosto estrangeirado da sociedade fluminense e acusando-a de indiferente ao que é nacional (chama-a inclusive de “símia”). Nabuco, então um jovem recém chegado da Europa cheio de ideias progressistas e liberais, vê uma oportunidade única de se promover (nas letras e na corte) entrando numa polêmica literária justamente com o maior representante ilustrado do conservadorismo político rastaquera: o conselheiro (e ex-senador) Alencar. Nabuco, igualmente escrevendo para *O Globo*, busca relativizar as críticas feitas pelo conselheiro. Para enfraquecer a posição de seu querelante, ele argumenta que a literatura (dramática ou romanesca) produzida por Alencar já se mostra ultrapassada, e para provar seu ponto se propõe a realizar (numa

³⁵² João Roberto Faria apresenta uma lista com quase trinta peças de inspiração abolicionista escritas entre 1867 e 1887 in: FARIA, João R. *Teatro Romântico e Escravidão* Teresa: revista de literatura brasileira. São Paulo, 2013.

série de colunas) uma revisão crítica das obras completas do velho escritor. Começa, então, pelo teatro, e justamente atacando as peças *A Mãe* e *O Demônio Familiar* por fazerem da escravidão o “característico” do teatro brasileiro. Escreve Nabuco: “o homem do séc. XIX não pode deixar de sentir um profundo pesar, vendo que o teatro de um grande país, cuja civilização é proclamada pelo próprio dramaturgo escravagista (...) acha-se limitado por uma linha negra, e nacionalizado pela escravidão.”³⁵³ Alencar, por sua vez, se defende em duas frentes: 1. argumentando que a arte deve ter raízes no ambiente sociocultural em que se insere (daí a representação da escravidão ser inevitável em nossas letras); 2. Inserindo suas peças no cânone da tradição dramática ocidental. O moleque Pedro de *O Demônio Familiar* lhe parecia, por exemplo, um tipo extraído dos arlequins da *commedia dell’arte*, do Scapin de Molière ou ainda dos escravos ladinos da comédia latina de Plauto e Terêncio. A destacar: o mais surpreendente neste debate aos olhos de hoje é a contradição flagrante entre o liberal e abolicionista Nabuco afirmando que a escravidão feria o decoro teatral (se a arte tinha a função de moralizar uma sociedade, ela deveria lutar pela extirpação dos hábitos legados pela escravidão e não se imiscuir em seus vícios - no fundo, Nabuco sente um pouco de vergonha de que o drama nacional represente a “linguagem ordinária” dos negros escravos, de que teatro seja “nacionalizado” pela escravidão, ao invés de criar uma imagem progressista e burguesa da vida nacional) e o conservador Alencar (teórico da “emancipação espontânea”, crítico do “radicalismo” abolicionista) defendendo, em nome de certo ‘senso de realidade’, a legitimidade da escravidão (no drama) como um assunto novo e caracteristicamente brasileiro. Para Alencar, se a escravidão está em todos os traços de nossa vida social, ela deve estar nos palcos (para ser moralizada); para Nabuco, como a escravidão deve ser o mais rápido possível extirpada da nacionalidade, vê-la em cena somente a entranha ainda mais na alma das gentes (das elites). O que fazer?

Com *O Demônio Familiar* (1857) e *A Mãe* (1860), Alencar apresentou peças-modelo para uma dramaturgia realista brasileira, sendo a primeira uma “alta comédia” e a segunda um drama com feições de tragédia (onde um jovem, para cobrir as despesas do pai de sua amada, acaba empenhando seu bens, entre eles uma velha escrava doméstica, para só então descobrir que a escrava, agora sob o julgo de um novo e mau senhor, era na verdade sua mãe). Ambas as peças se pretendiam “daguerreótipos morais” da sociedade carioca, com a “verdade do sentimento”, explícito no sacrifício da mãe pelo filho em *A*

³⁵³ COUTINHO, Afrânio (Org.). *A Polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978 - p. 106.

Mãe, não deixando de ser um instrumento valioso dentro da “emancipação espontânea” defendida pelo autor: o fundamento da ação moral iguala todas as pessoas, pois o ‘gesto nobre’ independe da posição social, é um traço de caráter. O exemplo contido na trama da peça esperava “educar” o público, humanizá-lo, para que os traumas da escravidão fossem superados “espontaneamente” com o ‘progresso moral’ da sociedade civil, sem a necessidade de uma cisão traumática (abolição), nem que para isso o horror ao cativo fosse instilado por meio da resignação do escravo, um pouco na linha do romance *A Cabana do Pai Tomás* (1852) de Harriet B. Stowe publicado alguns anos antes. Só que passado o entusiasmo inicial com o repertório do Ginásio Dramático (entre as décadas de 50 e 60 do XIX), que encenava na cidade o “fino” do teatro realista francês (Augier, Dumas Filho, Barriére), e a importação crescente das últimas novidades (parisienses) no ramo dos divertimentos públicos - como o teatro de vaudeville do *Alcazar Lírico*, estabelecimento fundado em 1859 que consolidará na cidade do Rio de Janeiro os espetáculos musicais ligeiros - a dramaturgia realista perderá espaço para a revista e a comédia chistosa, chamadas genericamente pelo vetusto poeta Coelho Neto de “chirinolas”³⁵⁴ (termo pejorativo afeito aquele outro, que será “fetiche” na crítica de cinema: “chanchada”). O teatro como instrumento moralizador (e emancipador) perde terreno para o teatro para rir (e se possível para corar) e a comédia torna-se praticamente hegemônica nos palcos da cidade.

³⁵⁴ Outra polêmica teatral famosa nos anos finais do século XIX é aquela que envolve dois membros da Academia Brasileira de Letras, mas com atuações opostas dentro da cena nacional: Coelho Neto e Arthur Azevedo. O ano era 1897 e a arena as páginas de jornais cariocas como *O Paiz* e *Gazeta de Notícias*. Coelho Neto anunciava então seu poema dramático *Pelo Amor!*, escrito em versos, que seria apresentado no Cassino Fluminense por um grupo de damas e cavalheiros da mais distinta classe. O autor, irritado com a imensa quantidade de “chirinolas” a infestar os palcos da capital federal, passa então a escrever uma série de artigos provocadores vituperando a classe teatral. Num deles (*Gazeta de Notícias*. 07/08/1897), Netto rememora com nostalgia a pureza de outros tempos onde havia “a perfeição da frase pura, escoimada, artística e conceituosa”, decaída e distorcida pela situação presente na qual “a frase é apenas indicada, com ou sem sintaxe, e o autor lança mão da ponta do fio e por sua conta desenrola o aranzel claudicando e com ignóbeis facécias de um gosto soez e impudico”; fica então a pergunta: “que lucro tira o público dessas representações? Aprende a desconjuntar-se, aprende a falar com solecismos, num calão de feira enxertado de trocadilhos” (p. 36). Às diatribes de Netto, responde Azevedo - já então nosso mais famoso autor de “chirinolas”. Numa crítica ao poema dramático do colega literato, ele elogia a “imaginação de um romanista, a fantasia de um poeta” mas aponta a falta de “habilidade como dramaturgo” (p. 73). No mais, convida Coelho Neto a tornar-se empresário do ramo, assim ele (Azevedo) escreveria “comédias literárias” para a companhia do amigo. Mas talvez a grande “resposta” de Azevedo venha mesmo com a peça *Amor ao Pêlo* (1897), comédia escrita como paródia ao poema dramático de Netto. Sobre *Pelo Amor!* e seus desdobramentos ver o capítulo 2 in: CARVALHO, Danielle C. *Arte em tempos de “chirinola”: a proposta de renovação teatral de Coelho Neto (1897-1898)*. Dissertação de Mestrado, IEL-Unicamp, Campinas, 2009. As páginas citadas se referem a este volume.

Com o simples resumo do enredo de uma ‘tragédia carioca’ dos tempos do Império como *A Mãe* podemos entender melhor as palavras de José Veríssimo: “o drama brasileiro ofende sempre nosso sentimento de verossimilhança”. A forma importada, quando transplantada para nossa realidade social, ou soa frouxa (fora de lugar) ou pode ainda fazer pior: pode nos revelar, através de um espelhamento turvo, uma face de nós mesmos que nos recusamos a ver. É o caso do desconforto de Nabuco em relação ao drama de Alencar. Como escreve Flávio Aguiar:

“este drama, pela própria ideologia da afirmação nacional, não podia aparecer assim, tão claro, tão ‘vergonhoso’, tão total, a não ser no terreno propício a todas as ticanhices, no terreno onde todos se sentiam psicologicamente descontraídos: a comédia. O drama foi se tornando artificial, ou constituiu uma tradição de artificialidade, porque era difícil, de fato, colocar em cena os verdadeiros dramas da nacionalidade cujo epicentro era o de uma nação aparecer diante das europeias a tirar proveito do que quase todas já tinham por condenável e superado em termos ideológicos: a escravidão; além da sensação do correspondente atraso.”³⁵⁵

O drama exige um campo de diferenças onde o outro precisa ser reconhecido como tal. Numa sociedade escravocrata e imensamente patronal (e patriarcal), essa experiência de sociabilidade em relação ao outro fica comprometida pela raiz. A comédia, assim, torna-se o gênero soberano em nossa tradição dramática. A nação emergente criou uma imagem de si mais convincente e menos confrontadora através dos seus modos cômicos: foram eles que acompanharam e vicejaram (com todas as ironias) nossos anseios de modernização, que fomentaram a crítica social (tornando-a mais palatável), que apontaram possibilidades de superação do atraso (a ‘catarse cômica’ como rearranjo do pacto social), tudo isso entre a “sociabilidade canhestra” de José Veríssimo e a “ética emotiva” apontada por Saliba (o humor como esse vislumbre fugidio de uma comunidade criada em torno de um chiste ao poder). Daí certa resistência (e leniência) do teatro brasileiro em relação ao drama realista e ao naturalismo. Quando Antoine, o grande diretor teatral francês do *Theatre Libre* (marco absoluto da encenação moderna e da dramaturgia naturalista) esteve com sua companhia no Rio de Janeiro em Julho de 1903 para apresentações no Teatro Lírico, seu repertório foi classificado por Olavo Bilac como uma “fábrica de desesperos, de angústia e de tédio”³⁵⁶, e Arthur Azevedo, que acabou entrando numa polêmica pessoal com o encenador francês, deixou também clara sua

³⁵⁵ AGUIAR, Flávio. *A Comédia Nacional de José de Alencar*. São Paulo, Ed. Ática, 1984 – p. 16.

³⁵⁶ *Gazeta de Notícias*. 05/07/1903 in: FARIAS, João Roberto. *André Antoine no Brasil: a polêmica com Arthur Azevedo*. Revista Sala Preta. v. 1, 2001 – p. 231

opinião de que o modelo para o teatro brasileiro era a *Comédie Française* e não o *Theatre Libre*.³⁵⁷ Comédias finas que seguissem os preceitos da *peça bem-feita*, dentro de “tradições que devem ser respeitadas e constituem patrimônio universal”, nas palavras de Azevedo,³⁵⁸ essa era a receita para o bom teatro brasileiro. É a receita que a geração Trianon vai assumir na sua recuperação da ‘comédia de costumes’ de três atos e com um desenlace moralizante. Comédias que, mesmo por vezes a duras penas, “incorporavam os princípios dramáticos da alta comédia, se afastavam das formas populares de teatro e, dessa maneira, tornavam-se legítimos representantes do nosso drama burguês, constituído em chave cômica.”³⁵⁹ É contra essa tradição da peça de costumes, essa “magnésia para burgueses bem jantados”, que os modernistas (interessados em teatro) vão se rebelar,³⁶⁰ e é essa tradição que, nos anos 30, o cinema sonoro vai incorporar como uma alternativa “mais fina” (mais burguesa) aos *filmusicals* de rádio e de carnaval (mais populares).

As comédias incorporaram e retrataram a personagem negra a partir de seus próprios estereótipos, com destaque para a mulata fogosa, o moleque matreiro e a empregada abobada ou/e espreitada (que dava sempre uma boa soubrette). O cinema não se viu isento destes esquemas, mesmo quando tentou ir além da comédia ligeira: basta lembrar da versão da Cinédia para *Pureza* (1940), adaptada do romance de José Lins do Rego, um dos principais expoentes da prosa regionalista dos anos 30: ao representar o núcleo formado pelo menino Joca e pela empregada Felismina, o diretor Chianca de

³⁵⁷ Em artigos escritos para o jornal *O País* sobre a estadia da trupe de Antoine no Rio, Arthur Azevedo, embora de início elogioso, relativiza um pouco a “revolução naturalista” do encenador francês se valendo de argumentos em defesa da tradição *peça bem feita*, com exposição e desenlace, chegando mesmo a citar como fiador de suas ideias um “velho crítico” que outro não poderia ser senão o francês Francisque Sarcey, algoz máximo do teatro naturalista na imprensa francesa. As ponderações de Azevedo chegam ao ouvido de Antoine (não se sabe bem como, mas fofoca existe os meios), que numa conferência aberta à imprensa no Teatro Lírico ataca diretamente o escritor brasileiro dizendo-se surpreso em ter encontrado a serpente do “velho espírito de Sarcey, que eu supunha adormecido no paraíso dos folhetinistas, e que descobri agachado entre as flores de um de vossos críticos principais”. (p. 226) Essa conferência, assistida pelo crítico-dramaturgo brasileiro e publicada pelo *Jornal do Comércio* (11/07/1903), dará fôlego a uma série de artigos-resposta de Azevedo atacando Antoine e seu repertório dramático. Ver: FARIAS. 2001. *Opus Cit.*

³⁵⁸ FARIAS. 2001. – p. 228.

³⁵⁹ SIMÕES, Giuliana Martins. *Veto ao Modernismo no Teatro Brasileiro*. Tese de doutorado apresentada ao PPG em Literatura Brasileira, FFLCH-USP, São Paulo, 2009 - p. 71.

³⁶⁰ É contra o “comediógrafo” que “desnacionaliza” o teatro local com suas “comediazinhas parisienses de vinte ou trinta anos atrás, contendo adultério no primeiro ato, a separação no segundo e a pacificação no terceiro” que polemiza Antônio de Alcântara Machado em suas crônicas teatrais. Ver: MACHADO, A. A. *O que Eu Disse a um Comediógrafo Nacional*. In: Cavaquinho e Saxofone. Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1940 - p. 437. Originalmente publicado na revista *Novíssima* em Dezembro de 1924. É também como paródia moderna de uma comédia de costumes (em três atos, com direito a feriado em família numa Ilha tipo Paquetá) que Oswald de Andrade constrói a sua peça *Rei da Vela* (1933).

Garcia, importado da Europa após o sucesso de *Aldeia da Roupa Branca* e afamado por seu olhar poético para as “coisas típicas”, extasia-se em caracterizar os personagens negros como parte da paisagem rural e ruínosa do interior brasileiro, mesmo que seus dramas pessoais careçam de consistência - o que fica ainda mais caricatural quando temos a personagem Felismina sendo reduzida a uma Mammy estilo *E o Vento Levou...* Só que enquanto lá Hattie McDaniel recebia pelo papel o primeiro Oscar da história dado a uma atriz negra, aqui a “mammy” Felismina era interpretada pela famosa atriz cômica Conchita de Moraes usando uma máscara ‘black face’ (convenção teatral ainda em pleno vigor nos palcos nacionais).

Por isso mesmo, a julgar pela recepção crítica (já que não temos cópias disponíveis), não se deve diminuir a importância de *Moleque Tião* para a dramaturgia nacional, e especialmente para o cinema. Se por um lado há no argumento do filme uma recuperação da tradição cômica nacional, inclusive como homenagem, com foco no talento e carisma de Grande Otelo, por outro lado essa recuperação aparece matizada por certo “senso de realidade”, uma poética do cotidiano que extrai sua força, primeiramente, do relato jornalístico, ou melhor, o drama-reportagem.³⁶¹ Se apoiar na literatura do “realismo social” e nas “reportagens de realidade” é trazer para o cinema algo que de todo modo ele parecia vocacionado a fazer. É colocá-lo sobre seus próprios pés. O cinema une à dramaturgia tradicional das ações e dos personagens uma outra dramaturgia: aquela das próprias coisas da vida, das paisagens, dos objetos, dos rostos... Era preciso aproveitar essa promessa do cinema de reconciliar na tela (na arte) o homem e seu mundo. Foi essa a aposta certa, mais ou menos à mesma época, do *neo-realismo italiano* que também

³⁶¹ Chamo a matéria jornalística da revista Diretrizes (03/04/41) de drama-reportagem porque ela se apresenta textualmente como um roteiro teatral: em dois atos separados por um “intervalo musical”, com cada ato se dividindo em quadros típicos (que narram episódio da vida de Otelo) até uma apoteose final. Com intermissões discretas do narrador (repórter), quase todo o texto se dá na forma de diálogos, na verdade solilóquios memorialísticos de Otelo. Como a entrevista é ambientada num teatro, nos entreatos de um espetáculo de variedades, os autores (Wainer e Silveira) deram por bem emular essa atmosfera teatral na forma da reportagem (afinal, esta também é a história de uma “vida no teatro”, a vida de Otelo): cada quadro acompanha uma peripécia do entrevistado (a infância pobre em Uberlândia, o ingresso numa companhia de mambembes, a fuga e a vida nas ruas de São Paulo, sua adoção por uma família rica, a entrada na cia de revistas de Jardel Jercólis...) e o “intervalo musical”, entre um “ato” e outro, se dá quando Otelo deixa a entrevista para cumprir suas rotinas cômicas no palco (que são descritas pela reportagem), retomando a entrevista logo a seguir do número apresentado. O “final com toda companhia no palco”, como era costume nas comédias e revistas, nos remete novamente para um número de Otelo (mas agora lírico-dramático, para arrancar lágrimas da plateia). É plausível que não apenas o tema da reportagem (a fascinante trajetória pessoal de Otelo), mas sua forma de exposição tenham impressionado Alinor Azevedo: esse encontro entre drama e reportagem, entre performance e narração, teria no cinema seu *medium* perfeito.

bebeu na fonte do realismo social literário dos anos 30 (de obras como *Fontamara* de Ignácio Silone). E não demorará muito para surgirem comparações entre a fita da *Atlântida* e as películas italianas. Os próprios realizadores (Alinor, Burle...) passam a reivindicar para sua obra, com o passar dos anos, um neorrealismo *avant la lettre*. A desapareição das cópias (vitimadas no incêndio que destruiu o barracão da companhia em 1952) contribuirá para a legenda “neorrealista” de *Moleque Tião*, garantindo ao filme uma aura própria das coisas impalpáveis, das quais apenas restam os relatos (algo típico dos mitos). A comparação soa um tanto forçada. É mais plausível que a fita nacional fosse mais afim aos melodramas com pitadas de realismo social e psicológico de King Vidor, certamente um modelo mais à mão. O naturalismo da temática e do olhar aparece matizado, ou seja, sem a necessidade da “fábrica de desesperos” (conforme as impressões de Olavo Bilac), do choque sensorial (e social) do drama naturalista e dentro dos arranjos reconhecíveis desta língua franca do cinema internacional: o melodrama. Aqui também o dramaturgia cumpre seu papel para o “progresso moral” da nacionalidade, como agente remodelador de nossa “sociabilidade canhestra”.

Levando em conta a questão “realista” no cinema brasileiro,³⁶² a historiografia nacional também se apropriará conceitualmente da fita do estreante diretor José Carlos Burle. Ela será peça chave, por exemplo, para a genealogia de um “cinema popular brasileiro” tal como formulado pelo crítico e cineasta Alex Viany em seu livro *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Essa linha evolutiva era traçada pelo menos desde *Favella dos Meus Amores* (1935) e *João Ninguém* (1937), filmes supostamente mais comprometidos com uma representação interessada e “realista” das classes populares, assim como dos fenômenos e locais de cultura que as cercam (como o samba e a favela, elementos fundamentais na constituição de uma arte nacional-popular), e teria em *Moleque Tião* um ponto de inflexão, retomado nos anos 50 pelos filmes ligados a geração oriunda da revista *Fundamentos* (revista de cultura geral do Partido Comunista criada em 1948), na qual se inseria, além do próprio Viany, Nelson Pereira dos Santos. Esse projeto de Viany para um cinema popular e brasileiro, que criava consigo sua própria tradição pregressa de filmes populares, muito influenciará o conceito de *realismo carioca* de Glauber Rocha em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, no qual o cineasta baiano vai contrapor as frutíferas (mesmo quando precárias) experiências de filmes como *Moleque Tião* ou

³⁶² FABRIS, Mariarosaria. *A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas*. Revista Alceu, v.8, nº 15, jul/dez - 2007.

Favella dos Meus Amores às “fracassadas” investidas industriais (e burguesas) de estúdios como a Vera Cruz,³⁶³ promovendo como novo ponto de chegada desta “linha evolutiva” a *revolução do cinema novo*.

Os anos que se seguem ao lançamento de *Moleque Tião* mostram a empresa *Atlântida* enfrentando a lógica objetiva do mercado cinematográfico nacional e se afastando aos poucos das promessas contidas em sua fundação. A boa acolhida de uma fita como *Tristezas Não Pagam Dívidas* (1944), uma comédia musical cujo nome não poderia ser mais apropriado para o momento econômico vivido pela companhia, apontava a direção mais proveitosa a ser seguida pelo estúdio, mesmo que isso o aproximasse do “cinema mediocrizante” duramente vilipendiado nas páginas do *Manifesto*. Em 1945, outra comédia musical, *Não Adianta Chorar* (1945), marca o primeiro encontro entre a dupla Oscarito e Grande Otelo (embora os dois não contracenem na fita), como que anunciando o futuro (glorioso, mas não dentro dos moldes esperados) reservado ao estúdio. Internamente, a empresa experimentava uma tensão entre seus dois principais diretores: Burle e Fenelon. Sem o mesmo impacto de *Moleque Tião*, cada um deles procurou outras maneiras de manter vivo o compromisso com o “realismo social” de base: Burle em *O Romance de um Mordedor* (1944), adapta para as telas o livro *Vovô Morungaba* (1937) de Galeão Coutinho, cronista e literato que fizera fama em São Paulo nos anos 20 ao polemizar nas páginas da *Gazeta de Notícias* contra a “literatura futurista” da geração de 22 (o que lhe valeu alguns artigos-resposta de Mário de Andrade). Coutinho contrapunha à prosa experimental dos modernistas uma “prosa jornalística” de escrita corrida e linguajar direto (e de inspiração folhetinesca), como forma de cativar o leitor médio. Junto com Hilário Tácito - e sua *Madame Pommery* (1919) - a obra de Coutinho é de uma modernidade rarefeita, quicá porque um tanto anárquica e não programática, uma literatura de “gente da vila” com especial fascínio por pequenos golpistas, malandros, desocupados, enfim, mordedores em geral.³⁶⁴ Eis um tipo de literatura que

³⁶³ Essa apropriação de *Moleque Tião* pela obra crítica de Alex Viany (e também por Glauber Rocha) foi bem estudada por Luís Alberto Rocha de Melo em sua dissertação sobre Alinor Azevedo. Ver: MELO, Luís Alberto Rocha de. *Argumento e Roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*. Dissertação apresentada ao PPG em Comunicação da UFF. Niterói, 2006.

³⁶⁴ Morto num desastre de avião em 1951, Galeão Coutinho trabalhava na época num argumento cinematográfico para a empresa Maristela, junto com Alfredo Palácios e Alberto Cavalcanti (recém desligado da Vera Cruz). Este argumento mais tarde se transformará no filme *Mulher de Verdade* (1954), dirigido por Cavalcanti e estrelado por Inezita Barroso. Mas antes, como homenagem, Cavalcanti e Palácios levarão para as telas outro dos livros de Coutinho: *Memórias de Simão, o caolho* (1937), que se tornará simplesmente *Simão, o caolho* (1952), também dirigido por Cavalcanti e, assim como na fita de Burle, estrelado pelo comediante Mesquitinha. Palácios, admirador confesso do escritor, ainda realizará

caía como uma luva para as pretensões de Burle: fazer um cinema popular, mas que escapasse ao simples divertimento ligeiro, sendo um retrato fiel e sentimental da “gente da vila”. Só que para todos os gostos (inclusive o do diretor), *Romance de um Mordedor* foi um filme frustrado, comprometido pelas condições técnicas (e financeiras) de produção e pela inexperiência de seu realizador.³⁶⁵

Fenelon também recorreu ao universo dos mordedores, dos pequenos malandros e golpistas, mas ao contrário da literatura foi buscar seu enredo no teatro. *Gente Honesta* (1944) é uma adaptação da peça homônima de Amaral Gurgel, dramaturgo premiado pelo Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo que chega ao Rio contratado pela Rádio Nacional em 1939 como o primeiro escritor exclusivo do programa “Teatro em Casa”.³⁶⁶ No rádio, Gurgel será um dos autores pioneiros (junto com Oduvaldo Vianna) de radionovelas, trabalhando inclusive na precursora *Em Busca da Felicidade* e depois escrevendo mais de 30 tramas novelescas, só para a Rádio Nacional. No teatro profissional carioca, Gurgel escreve peças para Procópio Ferreira como *Pão Duro* e *Gente Honesta*, esta última estreando em Dezembro de 1943 no teatro Regina. A pedido de Jayme Costa (sempre em constante concorrência com Procópio), Gurgel escreve *Zé do Pedal* e *Meu Nome é Doutor*, as duas estreando em 1945, sendo que no ano seguinte Costa ainda levará à cena outro texto do dramaturgo: *O 13º Mandamento*. Disputado pelos dois mais importantes astros da ribalta patriciã, Amaral Gurgel era o autor do momento, pelo menos para aqueles que consideravam o “modernoso” Nelson Rodrigues um tarado psicótico - como era o caso de Costa. Talvez daí decorra a proximidade entre a versão teatral (Dezembro de 1943) e a versão fílmica (1944), com Fenelon retomando a familiar vereda das “comédias teatrais” dos tempos da Sonofilmes como forma de garantir um diálogo direto com seu público após a recepção pouco favorável a sua primeira fita na companhia: *É Proibido Sonhar* (1943).

‘Gente Honesta’ é, mesmo em comparação a outras comédias despretensiosas daqueles anos, uma peça bastante discreta. Em seus três atos tradicionais, acompanhamos as peripécias de dois ladrões: Risadinha e Osvaldo, o gato. O primeiro, um punquista pé-

(agora também como diretor) *Casai-me com um Xavante* (1957), adaptação de um texto teatral de Galeão Coutinho (com Miroel Silveira). Essa aproximação entre a prosa fluída (cheia de modernidade irônica e picaresca) de Coutinho e o cinema industrial paulista dos anos 50 mereceria uma análise mais atenta. Fica o compromisso para um trabalho futuro.

³⁶⁵ Relativo ao filme, ver: BARROS, Máximo. *Opus Cit.* – cap. VIII.

³⁶⁶ HAUSSEN, Doris Fagundes. *Rádio e Política: tempos de Vargas e Perón*. Porto Alegre, Editora da PUC-RS, 2001 - p. 61

de-chinelo; o segundo, um chique ladrão de joias. Os dois se encontram por acaso num distrito policial (onde se passa o primeiro ato) e acabam unidos ao serem convidados por um distinto cavalheiro da sociedade a passarem um tempo em sua mansão, tudo para provar que mesmo “desviados” podem se endireitar se houver alguma oportunidade. No ato seguinte ficamos sabendo que Leonardo, o tal ricaço, é na verdade um larápio de colarinho branco, que acaba envolvendo Osvaldo (sem este saber) num de seus trambiques. Osvaldo corre o risco de ser preso novamente. No último ato, é claro, tudo se resolve - Osvaldo se livra das acusações, se regenera e ainda fica com a filha do grã-fino, a bela Zuleika. Se Osvaldo é o ladrão-galante da peça, Risadinha é o alto cômico que com suas tiradas e ações acaba comandando a peça. Aqui é possível perceber porque apesar de suas qualidades dramáticas insossas, ‘Gente Honesta’ ganhou vulto: porque ela é essencialmente um veículo para o cômico principal. Nos palcos, esse papel coube a Procópio Ferreira (que não pedia outra coisa de suas peças), nas telas o papel coube a Oscarito, que começava então a se afirmar como astro de cinema. Trata-se de uma “dramaturgia para atores”, que Fenelon usou a seu favor para promover o filme em cima do talento histriônico de seu protagonista, na esperança de produzir uma estrela para sua companhia, processo que se confirmará no filme seguinte de Fenelon, *Fantasma por Acaso* (1946), que consagra de vez Oscarito. Por sua vez, Gurgel retorna ao cinema alguns anos mais tarde em outra película da Atlântida: *À Sombra da Outra* (1949). Nesta fita, não são seus préstimos como dramaturgo cômico que são solicitados, mas sim sua arte como escritor de radionovelas, já que se trata de um roteiro adaptado (pelo diretor Watson Macedo, com auxílio de Alinor Azevedo) de uma de suas radionovelas intitulada *A Outra* (baseada no romance “Elsa e Helena” de Gastão Cruls), levada ao ar com muito sucesso pela Rádio Nacional em 1943.³⁶⁷ *À Sombra da Outra* e *Obrigado Doutor* são exemplos de como na segunda metade dos anos 40 o cinema se volta com interesse para os dramas radiofônicos. Se no teatro comercial a comédia era imperativa, no rádio o drama sentimental parecia ter encontrado seu meio *par excellence*: esta dramaturgia de sons (músicas, ruídos ambientes) e vozes (narração; elocução dos atores), cujos corpos dos intérpretes e imagens visuais estão ausentes, era (por isso mesmo) capaz de produzir obras de grande impacto emotivo, algo que o cinema nacional não tinha muita prática, e que buscará absorver de alguns bem sucedidos radio-dramas.

³⁶⁷ Acedido ao posto de maior autor de radionovelas do país, Amaral Gurgel deixa a Rádio Nacional em 1944 para se tornar diretor geral de dramaturgia na recém inaugurada Rádio Globo.

No debate teatral, por outro lado, o foco estava no fomento e descoberta de novos autores - se possível “modernos”. Em São Paulo, os grupos amadores tergiversavam em levar à cena as obras de Oswald de Andrade (porque sabiam que desse modo teriam problemas com a censura) - não escapando, assim, da verve falastrona do escritor -³⁶⁸e continuavam sua busca por dramaturgos locais “encenáveis”. Durante os meses finais de 1945, a aposta recaiu sobre um autor teatral diletante que durante muitos anos fora uma liderança da juventude comunista, mas que então já se mostrava em franco processo de desilusão revisionista de sua militância - esse autor era Carlos Lacerda. Em 1937, pelos auspícios da Cia de Arte Dramática de Álvaro e Eugênia Moreira, Lacerda tivera sua primeira peça, *O Rio*, encenada em São Paulo (no Boa Vista) e no Rio (no Regina), sem grandes alardes. Anos mais tarde, vivendo na capital bandeirante e frequentador assíduo da livraria Jaraguá, de propriedade de Alfredo Mesquita e ponto de encontro da intelectualidade paulistana ligada a revista *Clima* e ao Grupo de Teatro Experimental, Lacerda escreveu para o GTE (de Mesquita) a pequena comédia *Uma bailarina solta no mundo* e, logo em seguida, a pedido de Décio de Almeida Prado, escreve para o GUT *Amapá*, peça um tanto bissexta (mas não de todo desinteressante) sobre soldados americanos vivendo numa base militar instalada no norte do Brasil (Lacerda visitara como jornalista uma dessas bases), cujos sonhos eram dramatizados como balés. Os textos de Lacerda novamente não encontram maior repercussão nos meios teatrais, sendo considerados sem textura para o palco. A história se move por caminhos misteriosos: perdemos o dramaturgo, ganhamos (sic) o político.

No Rio de Janeiro, Nelson Rodrigues havia passado de xodó da *intelligentsia*, que o alçara ao posto de maior poeta dramático nacional após a encenação de *Vestido de Noiva* em Novembro de 1943 à inculto, pornográfico e subliterato. A razão era simples: *Álbum*

³⁶⁸ Oswald comenta a estreia do GUT em 1943, cujo programa trazia três peças: *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente; *O Irmão das Almas*, de Martins Pena e *Pequenos Serviços em Casa de Casal*, de Mário Neme. Se em relação a montagem de Gil Vicente não faltam elogios aos “chato-boys”, no que se refere a peça do estreante Mário Neme a bile escalda: ao saber que se trata de um jovem contista promovido pelo grupo a dramaturgo, Oswald diz que o caso “faz-me lembrar-me aquele presidente da República Velha que, eleito e empossado, decidiu dar a um jornalista que pronunciara um brilhante discurso sobre o café em Ribeirão Preto, a pasta da Marinha. É o caso do senhor Neme. É um modesto *conteur* e um pavoroso articulista que, pela amostra, nada tem de um homem de teatro.” In: ANDRADE, Oswald. *Diante de Gil Vicente*. In: Ponta de Lança: polêmica. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971 - p. 66. Oswald tinha lá suas razões, Mário Neme nunca mais escreveria para teatro, tornando-se um erudito ensaísta e historiador. Por outro lado, o subtexto rancoroso é evidente: por que optar por um rapazote interiorano se há um ‘homem de teatro’ (ele, é claro) de verdade na praça? Oswald prenuncia que o movimento de teatro amador em ascensão seria uma oportunidade para que suas peças finalmente viessem à luz, só que esse momento ainda teria que esperar mais de duas décadas para se realizar, acontecendo apenas em 1967 com a montagem de *Rei da Vela* pelo Teatro Oficina.

de Família (1946). A peça não apenas dividira opiniões (antigos aliados do autor, como o crítico Álvaro Lins, reprovaram o novo texto), como acabou prontamente interditada pela censura (mesmo já se tratando do governo democrático de Gaspar Dutra), com direito a expressões como “indecente” e “doentio” no documento oficial. Seria liberada apenas vinte e cinco anos mais tarde (ironicamente, em plena ditadura do general Castelo Branco). A interdição, que gerou grande debate na imprensa, abalou pessoalmente o dramaturgo que nos últimos anos colecionava seguidos louros de glória artística: após uma nova encenação bem sucedida de *Vestido de Noiva* seguiu-se uma remontagem de *A Mulher Sem Pecado* pelos “Comediantes” sob a direção do polonês Turkow. Nesta nova montagem, Turkow e Nelson tentaram outra estripulia moderna: inserir dentro da peça um pequeno filme (que mostrava os delírios do protagonista Olegário). Nelson provavelmente surrupiou a ideia do filme de Hitchcock *Quando Fala o Coração* (*Spellbound* - 1945) então recém-lançado - assim como fizera antes com *Cidadão Kane* (de onde tirou flagrantes sugestões para *Vestido de Noiva*). Nosso (ainda hoje) maior dramaturgo moderno era, antes de tudo, um espectador de cinema - e foi essa sensibilidade que contribuiu para a modernidade de sua dramaturgia. Não apenas isso, Nelson julgava que sua obra tinha (ou deveria ter) como destino o *écran*. Ruy Castro, em sua biografia, relata uma carta do escritor escrita em 1946 e destinada à Andrés Guevara, caricaturista com passagem pelo Rio e então radicado em Buenos Aires – nesta carta, Nelson declara Guevara seu único representante na Argentina, e faz um apelo (estava sempre às voltas com a falta de dinheiro) para que o amigo consiga negociar os direitos de *Vestido de Noiva* e de *Meu destino é Pecar* (o folhetim de ‘Suzana Flag’ publicado em 1944) com o teatro e o cinema argentinos.³⁶⁹ A carta é um documento relevante pois mostra que Nelson, ciente da situação constantemente periclitante do cinema brasileiro (seu irmão, Milton, era diretor e produtor de filmes), tem como horizonte de ação a indústria cinematográfica vizinha, naquele momento muito mais produtiva (e lucrativa).³⁷⁰

Em plena crise (legal e financeira) pela interdição de *Álbum de Família*, Nelson escreve outra peça: *O Anjo Negro*. Aqui retomo a questão do drama racial. A peça também

³⁶⁹ CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo, Cia das Letras, 1997 (e-book) - cap. 16, p. 194.

³⁷⁰ Nelson Rodrigues devia se atormentar em saber que Joracy Camargo (a quem Nelson adorava ironizar) estava como uma versão cinematográfica de Deus Lhe Pague em produção na Argentina (*Dios se lo Pague* seria lançada em 1947, com Arturo de Córdoba, máximo galã portenho, como estrela), enquanto ele, o bibelô do moderno teatro brasileiro, continuava um mero desconhecido entre os *hermanos*.

seria proibida pela censura, mas acabaria liberada depois de uma longa peregrinação do próprio autor por órgãos públicos (o que incluiu uma macarronada em sua humilde casa, no Estácio, com o então ministro da Justiça Adroaldo da Costa). Em 1948 *O Anjo Negro* se torna o espetáculo de estreia do Teatro Popular de Arte (TPA), outro importante grupo teatral comprometido com a modernidade cênica. Nos papéis principais, Maria Della Costa (dona da nova companhia, junto com seu marido Sandro Polônio) e Orlando Guy, um ator branco (que se valeu da “black face”) A encenação era novamente de Ziembinski. Muitos críticos e homens de teatro, ligados a renovação, como Paschoal Carlos Magno e Décio de Almeida Prado, embora tenham aprovado os efeitos cênicos de Zimba, desgostaram do texto - mas talvez o mais impressionante seja notar que nenhum deles se incomodou com o fato do protagonista negro, Ismael, ter sido interpretado por um ator branco com o rosto pintado de preto. Se assim faziam as companhias estrangeiras quando apresentavam Othelo, de Shakespeare, qual o problema? O que importava às nossas elites era não desrespeitar o decoro das convenções burguesas internacionais. Mas para Nelson, o incômodo permanecia, e por um simples motivo: ele havia escrito a peça para Abdias do Nascimento, o fundador do Teatro Experimental do Negro.

Em 8 de maio de 1945, o Teatro Experimental do Negro estreava no Municipal do Rio de Janeiro com uma montagem de *O Imperador Jones* (1920) de Eugene O'Neill. Era a coroação de um projeto criado um ano antes por Abdias do Nascimento, projeto este que “se propunha resgatar no Brasil os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante.”³⁷¹ Advogado e jornalista, militante de organizações pioneiras do movimento negro no Brasil como a Frente Negra Brasileira, Abdias sentiu o momento de ebulição dos novos grupos amadores e decidiu montar sua própria trupe, formada por jovens artistas negros. Causava-lhe espanto que num espetáculo como *Iaiá Boneca* (1938) de Ernani Fornari, encenada pela primeira vez pela cia. do ator Delorges Caminha sob os auspícios do Serviço Nacional do Teatro,³⁷² todos os personagens negros da trama fossem interpretados por atores brancos

³⁷¹ NASCIMENTO, Abdias. *Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões*. Revista Estudos Avançados, v. 18, nº 50, São Paulo, Jan/Abr 2004. Versão Online (sem paginação).

³⁷² O gaúcho Fornari, poeta de vocação, havia estreado um ano antes nos palcos com a peça *Nada!* e logo tornou-se uma das esperanças de renovação da dramaturgia brasileira. Seu nome, por um breve período, se tornou cortejado por companhias profissionais como sinônimo de peça “bem escrita”, e também porque sua verve para temas históricos como em *Iaiá Boneca* e *Sinha Moça Chorou* (1940), esta última levada a cena pela cia. Dulcina-Odilon, era bem vista pela burocracia do Estado Novo e garantia suporte do SNT, como aconteceu com *Iaiá Boneca*, cuja trama se passa num engenho de açúcar durante a Campanha pela Maioridade de Dom Pedro II.

“brochados” (com o rosto pintado). Num país com metade da população composta de negros e mulatos? Era preciso reivindicar o protagonismo do negro, não apenas no teatro, mas também sua valorização na cultura e na educação (por isso o TEN expandia suas atividades para além dos palcos, promovendo debates e encontros juntamente com cursos de alfabetização e cultura geral). No entanto, a ideia de um “teatro negro”, cuja experiência trazia ecos da tradição do “black theatre” norte-americano, cujos grupos e autores haviam florescidos durante o *Harlem Renaissance*,³⁷³ e que por isso mesmo não deixava de trazer consigo certo senso de confrontação (bastava a palavra “negro”, naqueles dias, para causar desconforto), não deixou de ser refutada até mesmo por intelectuais progressistas cuja formação pautava-se pelo elogio da mestiçagem, da brasilidade e da integração racial (Mário de Andrade, por exemplo, foi um daqueles que desencorajou o projeto, pois este tipo de cisão/confronto racial não seria do feitio da tradição brasileira).³⁷⁴ Outros, como Paschoal Carlos Magno e os membros de ‘Os Comediantes’, deram total suporte ao novo grupo, inclusive produzindo espetáculos conjuntos.

³⁷³ Seria uma imprudência numa simples nota intentar uma explicação razoável sobre fenômeno tão complexo que atravessou a cultura estadunidense pelo menos desde o final da I Guerra até a Crise de 1929 como um movimento de afirmação da arte e da identidade negra tendo epicentro o famoso bairro nova-iorquino do Harlem. Lembro apenas a importância do teatro para este movimento, deflagrado em 1917 com a montagem na Broadway do espetáculo *Three Plays for a Negro Theater*, de autoria do dramaturgo branco Ridgely Torrence, mas contando com um elenco todo composto por intérpretes negros (tal montagem teria influência decisiva sobre Eugene O’Neill para compor seu *The Emperor Jones*). Ao longo da década de 20, vários grupos e tendências teatrais florescem nesse movimento com destaque para os *Lafayette Players* (1916-1932), com seu repertório de clássicos da literatura dramática para um público majoritariamente negro, e os *Krigwa Players* (1925-1928), depois “Negro Experimental Theatre” (1928-1934), ligados ao grande intelectual negro W. E. Du Bois e com foco em novos dramaturgos afro-americanos (o lema cunhado por Du Bois ficaria famoso: “[a theatre] for us, by us, near us, about us”). Em outra chave, há também nos anos 20 (plena “era do jazz”) um importante número de ‘black musicals’, como o lendário *Shuffle Along* (1921) que completou mais 500 apresentações e revelou ao mundo Josephine Baker. Como comparação, no Brasil (entre 1926-27) tivemos a atuação da Companhia Negra de Revistas, mostrando que nossa tradição se perfilava melhor mesmo com a comédia.

³⁷⁴ A postura de Mário de Andrade é sintomática do “momento decisivo” vivido pela moderna intelectualidade nacional entre 1944-45, onde se confrontam duas gerações: a primeira, aquela presente no livro de depoimentos organizado por Edgar Cavalheiro em 1944 e intitulado *Testamento de uma Geração*. Entre os “depoentes” estão Sérgio Milliet, Câmara Cascudo, Afonso Arinos e... Mário de Andrade, muito queixoso acerca de certo “aristocratismo” que não o permitiu “uma paixão mais temporânea, uma dor mais viril da vida.” Sentindo-se em seus instantes derradeiros (morreria em Fevereiro de 1945), Mário parece descrente acerca do legado deixado por suas obras. Contrapondo-se ao *Testamento*, surge o conjunto de escritos publicados no jornal *O Estado de São Paulo* e intitulado *Plataforma da Nova Geração*. Organizada por Mário Neme (já desconvertido de dramaturgo, para o sossego de Oswald), a coletânea traz depoimentos de muitos dos “chato-boys” como Antônio Cândido, Paulo Emilio Salles Gomes e Mário Schenberg, cuja postura mais afeita às ideologias radicais do pós-guerra (e a novos parâmetros para uma história cultural brasileira) entrava em flagrante contraste com o livro de Cavalheiro. É exatamente nessa encruzilhada que floresce o teatro moderno brasileiro, e em especial o Teatro Experimental do Negro.

A escolha da peça de O'Neill (que Abdias havia assistido em 1941 durante uma viagem à Lima no Peru) para abrir os trabalhos do grupo veio chancelada pelo próprio dramaturgo estadunidense, que respondeu à solicitação do brasileiro com um carta onde além de abrir mão da cobrança de direitos autorais, encorajava a nova companhia a seguir sua empreitada, pois muito em breve “dramaturgos negros de real mérito”³⁷⁵ iriam surgir na esteira deste projeto. A observação do escritor americano sobre ‘dramaturgos negros’ mostra que desde o início estava nos planos do TEN a encenação de autores nacionais e, se possível, negros. Na ausência destes, a figura de Eugene O'Neill, prêmio Nobel de literatura em 1936, emprestava ao grupo a dignidade artística e intelectual almejada.³⁷⁶ Naquele momento o elenco do TEN, formado por amadores (então) desconhecidos como Ruth de Souza, Aguinaldo Camargo (logo promovido a estrela da companhia), Oscar Araújo, Marina Gonçalves, entre outros, já havia participado (à convite) da peça *Palmares*, escrita pela jovem poetiza Stella Leonardos e encenada em Dezembro de 1944 pelo *Teatro do Estudante do Brasil*, afirmando seu compromisso com uma dramaturgia de temas brasileiros e especialmente orientada para a questão do negro no cenário nacional. Mas ser o primeiro grupo a encenar no país um texto de O'Neill, o mais aclamado dos dramaturgos contemporâneos internacionais, era uma aposta de outra monta (pelo menos esse era o raciocínio): era a estratégia perfeita para comprovar cabalmente perante a sociedade, inclusive para as “classes cultas”, o potencial do artista (e do povo) negro. Como escreve o sociólogo Roger Bastide sobre o TEN em sua conferência à SBPC em 1973 intitulada “Sociologia do Teatro Negro no Brasil”:

“restava aos novos intelectuais negros uma saída: retomar dos brancos o discurso sobre os negros para inverter seus termos e instituir assim o único diálogo que poderia se tornar autêntico; em suma, era preciso criar o teatro

³⁷⁵ A carta de O'Neill é reproduzida por Nascimento em seu texto. In: NASCIMENTO, Abdias. *Opus Cit.*

³⁷⁶ *Emperor Jones*, no entanto, nunca deixou de ser vista com ressalvas por críticos e *scholars* de língua inglesa por conta do seu conteúdo racial, e com o passar dos anos essas ressalvas só parecem aumentar. Em 2007, quando o *National Theatre* de Londres realizou uma remontagem da peça (simultânea às comemorações do bicentenário da abolição do tráfico de escravos no Reino Unido), a articulista e crítica Nia Reynolds assim intitulou seu texto sobre a peça para o jornal *The Guardian*: “The Emperor Jones is a relic racist” (*Guardian*. 04/09/07). Isso porque a história do marginal Brutus Jones, que escapa de uma prisão nos EUA, foge para uma ilha do Caribe e se torna o “imperador” dos nativos, estaria cheia dos típicos clichês do olhar branco sobre os negros: uma selvageria atávica, inato complexo de inferioridade, pulsão libidinal descontrolada, emulação do comportamento branco (pois quando colocado na posição de poder o negro agiria como o branco, ou seja, despoticamente). Em 1945, no entanto, para o TEN interessava antes de tudo a riqueza na construção da personalidade do protagonista, dos seus marcantes monólogos interiores. Sem trocadilhos com o título da peça: tratava-se de um negro empoderado, o que para um palco acostumado a “negrinhos travessos” e “mulatinhas desmioladas” era coisa muito séria.

negro no mesmo tipo que o teatro branco, quer dizer, com a linguagem vocal e voltado a uma práxis política.”³⁷⁷

A boa acolhida da primeira apresentação de *O Imperador Jones* no Municipal, com destaque para a atuação de Aguinaldo Camargo como Brutus, fez com que o TEN incorporasse seu repertório com outra peça de O’Neill: *Todos os Filhos de Deus Tem Asas* (All God’s Chillun Got Wings - 1924), que estreia em 1946. Continuava o processo de retomar dos brancos o discurso sobre os negros. O grupo parece seguir os passos de O’Neill (e da cronologia de seu “teatro negro”) na expectativa de que suas palavras na carta à Abdias se confirmem: em breve o país teria seus próprios dramaturgos negros. Na cabeça de Abdias, esse dramaturgo ideal já existia (embora não fosse um negro): era Nelson Rodrigues. Não foram poucos àqueles que enxergaram em *Anjo Negro* uma influência direta do *Imperador Jones*, como Ruy Affonso que a considerou “uma obra prima do estilo barroco.”³⁷⁸ E, de todo modo, Nelson havia escrito a peça para Abdias interpretar, mas os imbróglis com a censura vívidos à época pelo escritor impediram a concretização dessa montagem. Havia ainda o fato de que *Anjo Negro* tinha apenas dois personagens, o casal (inter-racial) Ismael e Virgínia, ou seja, era um texto para Abdias, mas não necessariamente para o TEN. Nestas condições, a primeira peça de um autor nacional levada a cena pelo grupo (na temporada de 1947) é *O Filho Pródigo*, um drama alegórico inspirado na conhecida parábola bíblica e escrito especialmente para o TEN por Lúcio Cardoso, o reputado romancista que havia estreado nos palcos como dramaturgo pelas mãos de ‘Os Comediantes’, que encenam sua peça *O Escravo* na mesma temporada de 1943 onde aparece ‘Vestido de Noiva’.

O papel de Lúcio Cardoso na renovação do teatro nacional é pouco comentado, pois suas peças estão bem longe de possuírem o mesmo prestígio que suas obras em prosa. Num texto como *O Escravo*, a ambientação (uma família condenada a viver numa mesma casa, onde um dos irmãos se matou) e a organização do espaço (os quartos - no alto da escada - permanecem fora de cena, se revelando como o espaço das dilacerações íntimas, das fantasmagorias da psique inconsciente) são os pontos fortes, mas logo começam os diálogos e temos a sensação de que seus personagens falam demais (e de modo empolado) sem deixar que os subtextos (suas atitudes, silêncios, hesitações...) penetrem com força

³⁷⁷ BASTIDE, Roger. *Sociologia do Teatro Negro Brasileiro*. in: QUEIROZ, Maria I. P. (org). Roger Bastide: sociologia. São Paulo, Ática, col. Grandes Cientistas Sociais, 1983 – p. 146.

³⁷⁸ CASTRO, Ruy. *Opus Cit.* - p. 189.

em cena. Cardoso pertence a esta gama de literatos, como Coelho Neto, que não conseguem evitar no teatro o gozo da frase “artística e conceituosa”. Mesmo assim, é notório seu esforço por construir dramas a partir de problemas de ordem psicológica mais íntima e individual, algo que era o forte em sua literatura ou como melhor dito por Érico Veríssimo: “de todos nós que brincamos de romancista no Brasil, você e Graciliano são os que melhor nos dão o drama interior, os que melhor sabem criar um ambiente de drama, de *impending disaster* [desastre iminente] como aquele de *Of Mice and Men*.”³⁷⁹ A ironia aqui é que assim como o romance de John Steinbeck “Sobre Ratos e Homens” foi adaptado para o teatro com sucesso, Cardoso se manterá vivo nos palcos antes pelas adaptações de seus romances, como a *Crônica da Casa Assassinada*, do que por seus escritos dramáticos. Historicamente, por outro lado, sua criação do “Teatro de Câmara” em 1947 - um espaço cênico de tamanho reduzido e dedicado justamente a estes “dramas íntimos”, que durante um período funcionou no prédio do “teatro de bolso” de Silveira Sampaio no Rio - é muito significativo no ambiente da renovação e dos grupos amadores.³⁸⁰ Foi no ‘Teatro de Câmara’ que Lúcio Cardoso encenou outras duas peças de sua lavra: *A Corda de Prata* e *Angélica*, a primeira estreada em 1947 e a segunda em 1950 (fechando as experiências do ‘Teatro de Câmara’ que, segundo Lúcio, em três anos lhe consumira 60 contos). Estava no esquema inicial desta tese analisar a ressonância da literatura dramática de Lúcio Cardoso (especialmente de *Angélica*) no filme *Porto das Caixas* (1962) dirigido por Paulo César Saraceni, assim como o diálogo entre a dramaturgia do ‘Teatro de Câmara’ e o roteiro de *A Mulher de Longe* (1949), filme dirigido por Lúcio Cardoso cujas filmagens nunca foram terminadas. Por uma reconfiguração dos planos, este capítulo ficou de fora - quem sabe em futuras edições (!) este seja um acréscimo bem-vindo.

³⁷⁹ Carta de Érico Veríssimo à Lúcio Cardoso, citada em: RIBEIRO, Esio. *O Riso Escuro ou o Pavão de Luto: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso*. São Paulo, Nankin/Edusp, 2006 - p. 35.

³⁸⁰ Numa entrevista de Lúcio Cardoso à Sábato Magaldi (s/d), ele narra o surgimento da proposta: “o Teatro de Câmara nasceu de um movimento em reação a “Os Comediantes”, que naquela época dominavam o nosso cenário teatral e haviam criado, como gênero absoluto o ‘grande espetáculo’ devido exclusivamente ao sucesso de ‘Vestido de Noiva’. Lembro de que, concluída ‘Angélica’ (*sua peça de 1945* – grifo meu), entreguei-a a um dos diretores do grupo que me contou não ser possível montá-la por não constituir uma peça gênero espetáculo. Semelhante convenção levou-me a ideia de criar um pequeno grupo, que montasse peças com poucos personagens, sem auxílio de grande maquinaria.” Citado em: NEVES, Júnia Nogueira. *Dramas de Clausura: a literatura dramática de Lúcio Cardoso*. Tese de Doutorado apresentada ao PPG em Letras da UFRJ, Rio de Janeiro, 2016 – p. 89. Tal depoimento é revelador não só da proposta estética intimista do autor, mas de como ele se sentia em relação à Os Comediantes e Nelson Rodrigues: Cardoso estava lá, poderia ter sido ele o ‘grande dramaturgo do teatro moderno brasileiro’, mas ficou sendo o outro. Era preciso, então, criar outro teatro.

Se a questão é pensar a dramaturgia então produzida no teatro em relação ao que estava acontecendo no cinema, então é preciso voltar ao TEN e sua participação na montagem feita por ‘Os Comediantes’ de “Terras do Sem-Fim”, extraído do livro de Jorge Amado. Geralmente a produção da Atlântida *Terra Violenta* (1948), com direção do norte-americano Eddie Bernoudy (e co-dirigido por Paulo Machado) e com roteiro de Alinor Azevedo, é tida como uma adaptação do romance de Jorge Amado para o cinema (a primeira adaptação de um de seus livros, esclareça-se), mas esquece-se que entre a versão fílmica e o romance, existe a versão teatral produzida em 1947. Na linha de realizar dramaturgia brasileira, de cunho nacionalista e socialmente interessada, Otávio Alves de Graça Mello, ex-tenente da marinha que abandonara a vida militar para virar ator e integrar ‘Os Comediantes’, adaptou (com supervisão do próprio romancista) o livro lançado em 1943 sobre a vida (coronelesca) no sul da Bahia, na zona de exploração de cacau. Fez-se, assim, uma peça de proporções épicas (contando só os personagens, eram 34, afora os figurantes), o que de certa maneira confirma as palavras de Lúcio Cardoso sobre o ‘gênero de grande espetáculo’ então cultivado por ‘Os Comediantes’. A cenografia era, uma vez mais, de Santa Rosa, e a direção do espetáculo ficou a cargo do polonês Zygmunt Turkow, que acabara de encenar a remontagem de *Mulher Sem Pecado*. Embora com requintes de grande produção (e pela expectativa formulada ao juntar a vanguarda teatral do período com um escritor de prestígio), *Terras do Sem-Fim* não obteve a repercussão esperada, permanecendo três discretas semanas em cartaz no Teatro Ginástico em Agosto de 1947. Para os parâmetros dos amadores, até que era uma temporada digna, mas nesse momento tais grupos enfrentavam a realidade de tornarem-se companhias profissionais: ‘Os Comediantes’, por exemplo, já haviam tomado firma e se denominavam agora “Os Comediantes Associados”; Maria Della Costa, que integrava o elenco junto com o marido Sandro Polloni, logo a seguir sairia para montar sua própria companhia (o TPA); Cacilda Becker, também no elenco, já era profissional com passagens pela cia. de Raul Roulien e em breve embarcaria para o TBC. Até mesmo o TEN teria que enfrentar a questão da profissionalização. Mesmo contando com subsídios governamentais, a pergunta fundamental para essas novas companhias profissionais se impunha: como manter a qualidade e o compromisso com a modernização e ainda sim render na bilheteria?

Faltam-me elementos para comparar as três obras: o romance de Jorge Amado, a versão teatral de ‘Os Comediantes’ e a fita da *Atlântida*. Não tive acesso ao texto da

versão teatral e embora *Terra Violenta* não seja considerado um filme perdido, a única cópia preservada está indisponível para visionamento, demandando cuidados imediatos de restauração e duplicação (sob o risco de uma deterioração completa). Mas se atentarmos para outras fontes, há fortes indícios de que o filme tenha sofrido influências da peça, o principal deles está no aproveitamento pelo filme de parte significativa do elenco, especialmente do elenco negro do TEN, presente na montagem da peça no Ginástico. Comparando os “casts” de *Terras do Sem-Fim* e de *Terra Violenta* (disponível na base de dados da Cinemateca Brasileira) encontramos equivalências notáveis, a começar pelo próprio Graça Mello (autor da versão teatral) e pela participação do diretor Ziembinski como ator (na fita). Além destes, temos no filme integrantes de ‘Os Comediantes’ como João Labanca e Luiza Barreto Leite (embora não conste que esta tenha participado da peça), além de muitos integrantes do TEN estreando nas telas como Ruth de Souza, Marina Gonçalves, Jackson de Souza e Aguinaldo Camargo. Há acima de tudo nestes projetos entremeados uma sinergia dramática: o romance de Amado ganha logo uma versão cênica e, meses mais tarde, uma adaptação fílmica. A consolidação dos grupos teatrais amadores e da produtora *Atlântida* se dá em meio ao ambiente de redemocratização pós-Estado Novo: uma nova chance para o Brasil se colocava no horizonte. E o ambiente de renovação e busca por uma dramaturgia permeada de brasilidade colaboram para esta ‘estrutura de sentimento’, mesmo que cada arte tenha seus próprios paradigmas de produção (o filme do americano Bernoudy, segundo impressões encontradas nos jornais da época, estava mais para um faroeste que qualquer outra coisa). Não é possível dirimir, portanto, o impacto que o teatro e particularmente o TEN - e sua demanda por um drama brasileiro (e negro) - tem nesse momento sobre o cinema. Na verdade, o cinema participa ativamente na construção desta dramaturgia negra, como fizera com *Moleque Tião* e como fará com *Também Somos Irmãos* (1949).

As primeiras peças do TEN escritas por dramaturgos nacionais enfrentam o desafio de “reinventar” a posição do negro na dramaturgia patriciana, mas a partir de olhares de autores brancos. Nessa lida, os expedientes usados podem ser diametralmente opostos. Em *O Filho Pródigo*, uma família negra ganha centralidade na trama, que dramatiza a parábola bíblica do filho que sonha em conhecer o mundo além do quintal de sua casa (uma casa à beira de uma estrada onde passam muitos peregrinos, uma boa parte deles brancos). Aíla, uma jovem que vive na casa (casada com um dos filhos do patriarca), se pergunta se os “outros... são escuros como nós?” A “questão negra” surge assim como

essa angustia de reconhecimento, repleta de dilemas existenciais, onde o simbolismo cristão da parábola bíblica valoriza o negro não tanto por sua dimensão histórico-social mais imediata, mas através uma roupagem humanista que “veste” o teatro negro com a túnica letrada da tradição ocidental. Nesse aspecto, é um caso semelhante a *Orfeu do Carnaval* de Vinícius de Moraes (uma versão do mito órfico grego passada num morro carioca), peça cuja primeira montagem em 1956 também contou com participação do TEN. O caminho oposto é seguido pela peça *Aruanda*, segunda apresentação de um autor brasileiro encenada pelo TEN em Dezembro de 1948 (na tradicional temporada aberta de fim de ano no Municipal). Escrita pelo folclorista e filólogo gaúcho Joaquim Ribeiro, em *Aruanda*³⁸¹, como lembra Bastide, a valorização do negro se dá como raça e cultura, com os aspectos religiosos (e ritualísticos) do candomblé levados ao palco. O aspecto positivo é a valorização de elementos da cultura afro-brasileira, então ainda vistos com desconfiança, perseguidos e rechaçados; por outro lado, o risco é evidente: certa folclorização da pessoa negra, que é reconhecida antes por seus exotismos que por seus direitos constituídos como cidadãos comuns da metrópole. Uma peça que sinalizaria uma “terceira via” seria justamente *O Anjo Negro*, onde as forças míticas e trágicas da tradição confluem no cotidiano de um casal inter-racial urbano e moderno.

Outra sensível expressão dramaturgica desta busca inicial do TEN por um teatro negro brasileiro está numa peça escrita para o grupo por um autor negro, mas que acabou nunca encenada: *Auto da Noiva* (1946), do poeta e romancista Rosário Fusco. De suas origens na “lendária” Cataguazes dos anos 20, do cinema de Humberto Mauro e da revista literária Verde (de inspiração modernista), da qual o jovem poeta Fusco (então com 19 anos) foi um dos fundadores,³⁸² passamos ao Rio de Janeiro dos anos 40, onde Fusco já havia lançado pelo menos um romance de certa repercussão: *O Agressor* (1943), de tons nitidamente kafkianos³⁸³ e sempre lembrado quando se fala em “realismo fantástico” à

³⁸¹ *Aruanda* se passa em Salvador, com um trio fundamental de personagens: Rosa Mulata, seu esposo Quelé e a mãe deste, uma “preta velha” denominada Tia Zéfa. Na peça, Rosa canta uma cantiga (um ponto), ensinada por Tia Zéfa, que faz com que a divindade Gangazuma encarne no seu marido e tenha relações sexuais com ela. Rosa se afeiçoa ao espírito e passa a usar o ponto mesmo contra a vontade de Quelé, que começa a se sentir atormentado pela esposa, precipitando o final violento onde Quelé mutila os seios de Rosa. Esta, num último apelo, invoca mais uma vez a deidade, que agora se recusa a possuí-la por causa das mutilações.

³⁸² Segundo Schvarzman, Rosário Fusco teria auxiliado Humberto Mauro nas filmagens de *Na Primavera da Vida* (1926). Apesar da camaradagem, a proximidade entre Mauro e os poetas da revista Verde não teve maiores afinidades ou consequências. In: SCHVARZMAN, Sheila. *Opus Cit.* - p. 28.

³⁸³ Há um boato de que Orson Welles teria lido o livro numa edição italiana e gostado tanto que resolveu comprar os direitos. O duro mesmo é encontrar uma fonte dessa história que seja confiável. O assunto aparece na entrevista dada pelo autor ao *Pasquim*. Nº 351, 19-25 de Março 1976.

brasileira. Entusiasmado com o aparecimento da trupe de Abdias, Rosário se propôs a escrever uma peça (acabou escrevendo três). *Auto da Noiva* chegou a ser algumas vezes preparada e ensaiada, mas acabou preterida. Para todos os efeitos, a primeira peça de um escritor negro a estrear no TEN foi *Sortilégio* (1952), escrita pelo próprio Abdias. A obra de Fusco será publicada anos mais tarde (em 1961) em uma coletânea do repertório de peças escritas para o TEN.³⁸⁴ É um texto intrigante. Divide-se em um prólogo e quatro quadros. Procurarei fazer aqui, de modo bastante instrumental, um comentário rápido.

No prólogo, que se passa numa casa simples de subúrbio, casa de gente pobre (de lavadeiras, que lavam roupas para os “brancos” - tal metáfora de branqueamento é pregnante no texto), temos a conversa entre Mãe e Filha (os personagens não tem nome, são assim identificados): ficamos sabendo que, naquele dia, a filha espera ser pedida em casamento, mas também compreendemos que os pretendentes são dois - um preto e branco. E a filha não consegue se decidir por qual deles, está dividida. A mãe então lhe conta a sua história: o homem que ela tinha por pai, não o era. Seu pai de verdade era um branco, que o outro, o preto (casado com a mãe), matou (e por isso foi preso). Como veremos, as histórias de Mãe e Filha se espelham - a peça é toda feita de simbolismos. A divisão da Filha entre o pretendente Branco e o Preto é própria da sua condição de mestiça (filha de um pai branco com mãe negra). No 1º Quadro, estamos na casa do Namorado (o pretendente preto), no “fim de uma macumba” (esta é a rubrica exata). O Pai, que é também um “pai de santo”, vaticina que a Filha, a mulher escolhida pelo Namorado, foi manchada (ela está grávida do Branco), e por uma questão de sangue, ele (o Namorado) deve matar o seu algoz. A presença do rito (a macumba) desloca qualquer realismo da representação: tudo é muito simbólico, rarefeito, surgem figuras como um Anjo Negro, um coro de cantorias, violeiros... Vários trechos deste quadro são recitados, em versos (com rimas). No 2º Quadro, há o encontro entre o Branco e a Filha, eles trocam promessas e decidem casar (mesmo com a indecisão da moça); é quando aparece o Namorado e crava um punhal num coração branco (simbólico). O Branco sangra, ferido. No 3º Quadro, duas vizinhas, que servem como alcoviteiras, fazem os preparativos para o pedido de casamento e descobrem-se “viúvas” do mesmo homem: o marido de uma, era o amante da outra. Trocam injúrias e vaticínios. No 4º Quadro, estamos de volta na casa da Mãe e Filha. Esta última espera pelo pedido de casamento. Aparece o Namorado (que, ao que se sabia, estava preso pelo assassinato) e faz-lhe o pedido. Ainda indecisa ela

³⁸⁴ NASCIMENTO, Abdias do. (org.) *Dramas para negros e Prólogo para brancos*. Rio de Janeiro: TEN, 1961.

aceita, pois é o seu destino. De todo modo, ela vai esbranquiçar, pois está grávida de um homem branco. Aparecem as vizinhas, o coro, os violeiros e, por fim, aparece o próprio morto (o Branco): para espanto dos presentes, ele traz o punhal cravado no coração. O coro entoa que o destino cumprido está.

Esta fábula, de composição cheia de efeitos oníricos e poéticos, traz à tona o drama dessa figura de grande vulto na literatura nacional: o mulato (o mestiço). É dele a sina “trágica” de estar entre o não-ser e ser-o-outro. E a própria forma da peça sedimenta esse hibridismo ao unir a macumba e o auto religioso; o teatro popular de bailados e violados e a peça simbolista de inspiração cristã de Paul Claudel; o coro grego e a coralidade de vizinha alcoviteiras; as referências da tradição letrada ocidental de Lúcio Cardoso (em *O Filho Pródigo*) e o exotismo da ritualística afro-brasileira de Joaquim Ribeiro (em *Aruanda*). A novidade temática em *Auto de Noiva* é que, diferente dos autores pregressos do TEN, não há uma proposição (cultural ou existencial) a respeito do “ser negro”, mas uma problematização do que seja a *negritude* a partir da figura do mestiço. A “maldição” da mulata (a Filha), a quem o coro faz ouvir com insistência: “mulato não é gente, é bicho que mente”, seu devir de condenada (num corpo negro) a se esbranquiçar, impele o negro, dialeticamente, a se perceber não a partir de um fenômeno cultural de reconhecimento (a macumba, o rito) ou de uma consciência existencial (humanista) da negritude (como Lúcio Cardoso quer ilustrar com sua família negra), mas como uma não-identidade deste processo de branqueamento. E nem por isso a questão racial é menos eficaz, pelo contrário, é o próprio processo (doloroso) de formação (e deformação) da identidade que está ali dramatizado.

Também Somos Irmãos se insere neste momento candente do drama negro no país. Este novo filme da Atlântida é herdeiro direto de *Moleque Tião*, mesmo a companhia cinematográfica já vivendo naqueles anos finais da década de 40 um outro capítulo de sua história. Em 1946, nos primeiros meses da redemocratização, o decreto-lei 20.493 amplia a cota obrigatória de filmes nacionais no circuito exibidor de um para três filmes ao ano, tal ampliação da reserva de mercado para o produto nacional leva um exibidor como Severiano Ribeiro (dono da maior cadeia distribuidora de filmes do país) a se interessar pela produção de filmes (atividade que ele havia desprezado por longos anos, pois seu foco sempre fora a parceria com grupos distribuidores norte-americanos), nem que fosse apenas para controlar o que seria produzido para atender ao decreto. Em 1947, Severiano Ribeiro se torna acionista majoritário da Atlântida. Aos poucos, sob seu comando, o

estúdio passará a diversificar menos os gêneros de filmes produzidos, privilegiando as chanchadas (as quais o estúdio ficará associado) em detrimento do chamado “filme sério”, o que não significa afirmar que Severiano Ribeiro seja o responsável direto pelo fim de certo “padrão de seriedade” da Atlântida (que já produzia chanchadas e comédias ligeiras antes de 1947), apenas que o projeto e as propostas do Manifesto que norteou a fundação da empresa, aos poucos, foram se desvanecendo com a realidade concreta do negócio cinematográfico, assim como aos poucos os pais fundadores do estúdio vão se desligando da empresa: Fenelon sai em 1948 para fundar a Cine-Produções Fenelon; Alinor em 1950 e, por último, Burle deixa a Atlântida em 1953.

Mas em 1949, Burle e Alinor ainda pelejam por manter vivo o espírito do Manifesto. Em *Também Somos Irmãos*, aquele vicejado “realismo social” do romance de 30 e do drama-reportagem é recuperado a partir do modo narrativo dominante no cinema: o melodrama. Desde os planos iniciais, ainda com os créditos sobre as imagens, somos levados a este bairro pobre, com seus casebres e vielas por onde circulam a “gente do povo”. Esses planos privilegiam composições do quadro onde as ruas se alongam na perspectiva (ocular) e as casas se avolumam em volta destas linhas de fuga. Esse conjunto de ruas e vielas, pelas quais o olhar penetra e perscruta, são linhas de fuga do horizonte, mas também da cidade, que no plano final da sequência se apresenta ao longe, com a linha férrea cortando toda a metade inferior do quadro - o que caracteriza o sentimento visual dos subúrbios cariocas que, como se sabe, foram se formando ao longo da ferrovia (que parte da Central do Brasil). Tal começo também é pertinente com a anedota contada sobre o método de trabalho de Alinor e Burle: numa conversa de bastidores sobre qual o melhor jeito de se arranjar uma boa história para um filme, Burle teria respondido: “para se arranjar uma boa ideia para um filme o que é preciso... é ter boas pernas.”³⁸⁵ Essa ideia mestra de que o cinema deve ir em direção ao povo, deve se lançar na direção do outro, também ressoa na primeira acepção que podemos dar ao título da fita: ‘também somos irmãos’ é uma declaração dos realizadores brancos, Burle e Alinor, em relação aos seus irmãos dos arrabaldes, pretos e pobres.

Numa destas vielas a câmera encontra Miro (Grande Otelo) e continua com ele (que escapa da polícia que acabou de baixar por ali) em seu périplo pelas ruas sinuosas da favela. Há um prazer todo especial da câmera em desvelar, neste passeio, os meandros visuais dos casebres e caminhos que se bifurcam na paisagem miserável, mas

³⁸⁵ In: MELO, Luís Alberto Rocha de. *Argumento e Roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo* – p. 125.

inegavelmente brasileira. Até que Miro se esconde no barraco onde vive seu irmão, Renato (Aguinaldo Camargo). A primeira conversa entre os dois irmãos é definidora: com Miro sentado à mesa, Renato se ajoelha para ajudar o irmão que está com um machucado na perna (Miro veste calças novas, modernas, certamente roubadas). Renato reprova o caminho que o irmão está dando à sua vida: o “caminho do crime”. Num plano em câmera baixa (contra-plongée), Miro relembra os tempos de infância em que os dois irmãos viviam numa mansão de gente rica, mas o faz para atacar os brancos (grã-finos) que resolveram criar os “negrinhos” órfãos só pra ver “no que dava”. Renato, em câmera alta (plongée), defende humanisticamente os patrões, especialmente o “velho Requião” (tutor dos irmãos), ao que Miro responde ainda mais nervoso que o velho era um “perseguidor, um capitão-do-mato” que tinha “prazer em judiar da gente”. A distinção, seja no tom dos diálogos, seja nos enquadramentos, revela as personalidades opostas dos dois irmãos: Miro é um marginal, um revoltado, por isso é enquadrado de baixo pra cima, como se desafiasse sem medo a ordem (legal e moral) dos brancos; Renato é o integrado, o bacharel em direito, daí ser enquadrado de cima para baixo, ele é o resignado, mas ao mesmo tempo aquele que possui a coragem da não-violência e que se prostra para ajudar o irmão, aquele que só vê solução para o problema do negro na integração deste na sociedade moderna. São duas visões (um tanto estereotipadas) do negro em nosso longo debate sobre democracia racial: o negro perigoso e o negro dócil. É claro que tal oposição não dá conta dramaticamente das nuances dos personagens, mas o filme não esconde trabalhar explicitamente com oposições fundamentais que repõem o problema da identidade e da unidade em vários níveis: seja cultural (o Eu e o Outro), psíquico (o Ego e o Id) ou sociopolítico (ricos e pobres; brancos e negros; centro e periferia). É também a imagem da oposição entre bem e mal, cara ao universo do melodrama.

A organização do espaço, evidentemente, trabalha estas oposições. Na sequência seguinte ao barraco, Renato vai se encontrar com Martha (Vera Nunes), a irmã de criação (rica) por quem é apaixonado. Acompanhando-a de volta para a casa (ela mora num casarão da Tijuca, o mesmo onde Renato e Miro foram criados), ele pedirá a ela que seja sua madrinha de formatura. Renato encontra Martha na saída da Igreja, que é introduzida na sequência por três planos abertos do sacro edifício em toda sua imponência e graça. A Igreja, na montagem espacial do filme, aparece como o lugar entre a favela e a Tijuca, ou seja, ocupa um plano intermediário entre o centro e a periferia. Esse espaço de mediação é próprio da Igreja, que se coloca como a instituição do numinoso no século, o canal de

(re)ligação entre o céu e a terra. A Igreja representa igualmente a presença de uma justiça superior, com a qual todos devem se deparar; em oposição complementar a ela está o Tribunal de Justiça, templo da justiça leiga, onde Renato atende seu primeiro caso após formado - e qual não é o réu senão seu irmão Miro. O melodrama como gênero histórico sempre demonstrou grande apreço pelas narrativas de tribunal, seu surgimento nos palcos parisienses nos anos seguintes à Revolução se deu em meio a jornais como *Les Gazette des Tribunaux* que continha relatos (sensacionalistas) de processos passados em tribunais da nova república francesa. Após um longo período de guerras e convulsões sociais decorrentes da Revolução, e como fruto de um nascente mundo laico e pós-metafísico, tais relatos de tribunal revalidavam um compromisso moral superior (para uma sociedade carente de crenças) através da reificação da justiça a partir de oposições entre o bom e o mal que se confrontavam nas cortes judiciais, exatamente como faziam os melodramas de Pixérécourt. Na fita da Atlântida, essa justiça superior, cuja moral se oculta nas oposições do mundo da vida, ganha a Igreja como força mediadora - é o melodrama se aclimatando a uma sociedade profundamente católica.

Também Somos Irmãos não é exatamente um “legal drama” ou um “courtroom drama”, gênero sempre de muito sucesso no cinema norte-americano, porque o cerne dramático da fita não está nas disputas de tribunal, embora tenha seus momentos. A cena onde Renato, perante o juiz, realiza seu monólogo em defesa do irmão não é central na narrativa, ela funciona mais como um monólogo (diríamos hoje) de empoderamento: antes de mais nada, importa ver um negro se dirigindo à corte, composta de uma bancada toda de homens brancos, com pleno domínio do linguajar jurídico e da retórica sociológica. Os movimentos de câmera reforçam a teatralidade do julgamento: um primeiro movimento parte do rosto de Miro no banco dos réus e num pequeno plano-sequência, passa por Renato (vestido num elegante terno branco, com luvas brancas) que enseja seu monólogo e quando este se aproxima da mesa do juiz, a câmera vai junto e enquadra o advogado a discursar para uma dupla de rostos brancos pasmados; mais a frente, um outro plano, de longe, enquadra-o discursando para o juiz, a câmera então realiza um travelling frontal até chegar bem perto do advogado - a retórica da câmera emula o balé jurídico de Renato. Em seu monólogo, o bacharel busca justificar os desvios de conduta de seu irmão narrando a história de sua infância e juventude, com comentários de ordem sócio-psíquico-pedagógica. É a chance para que a audiência das salas de cinema também partilhe dessa “lição de humanismo”. A montagem insere pequenos planos do

rosto de Miro no meio do monólogo do irmão: ora ele concorda com as palavras e sorri; ora se espanta e se zanga com os comentários. Para Miro, a retórica de Renato é apenas um jogo de cena, um truque para livrar sua cara, mesmo na saída da audiência o irmão fazendo questão de frisar que pensa, de fato, tudo aquilo que disse sobre ele. A justiça de Miro está na navalha (que ele compra na noite de formatura de Renato) e não no canudo ou no anel de bacharel do irmão (segundo sua lógica, descrita num diálogo: se ele quisesse um anel de doutor, ia “tomar” numa joalheria).

Miro também terá seu monólogo para uma audiência: é a cena da cadeia, mais pro final do filme, onde Miro, falsamente acusado de assassinato, terá a chance de discursar para um grupo de repórteres. Toda a primeira parte de sua entrevista, onde ele tenta impressionar com sua malandragem, é tida como fajuta pelos jornalistas, que ameaçam ir embora. Num segundo momento então Miro engata um monólogo mais patético, ao gosto do melodrama, e aí o filme vai com ele. De modo distinto ao tribunal, a câmera se movimenta com discrição, permanecendo mais fixa em Miro: é o seu momento confessional de verdade. É a chance também para Grande Otelo, grande cartaz cômico do entretenimento nacional, mostrar seus dotes dramáticos. No tribunal e na cadeia, se confrontam além de dois estilos de monólogo, dois modos de expressão corporal. O corpo de Otelo é mais leve, malandro, solto, seus gestos (e passos) são sempre ritmados e orgânicos, e suas expressões faciais mais espontâneas; o corpo de Aguinaldo está sempre tonificado, retesado, seus gestos são lentos e suas expressões rígidas, sérias, além da enunciação cuidadosamente articulada das palavras. Mais do que dois personagens distintos, há aqui também duas tradições de interpretação em cena: Otelo é cria do vaudeville e do mambembe, o que lhe confere uma maleabilidade física na desenvoltura cênica; Aguinaldo, advogado de formação, era ator formado na densidade psicológica e no rigor enunciativo das peças do TEN, o que resultou em alguma reticência a sua atuação por ser “demasiadamente teatral”.

A teatralidade excessiva das falas e monólogos - que não escapou à crítica jornalística na época de lançamento do filme³⁸⁶ - remete diretamente as características do

³⁸⁶ Luís Rocha Melo reuniu algumas críticas ao filme publicadas em jornais e revistas do Rio nos dias que se seguiram ao lançamento da fita (Set. de 1949): Hugo Barcelos, do *Diário carioca*, condenou a “pieguice”, o “dramalhão” e o “sentimentalismo excessivo” (p. 117), afirmando que o filme pecava por “resolver tudo pelo diálogo, coisa anti-rítmica por excelência” (p. 144); Moniz Vianna, no *Correio da Manhã*, considerou o filme “inteiramente negativo” (p. 117); e para Pedro Lima, em *O Jornal* e *O Diário da Noite*, faltava ao argumento de Alinor uma “exposição mais convincente”, o que resultava num “desperdício de intenções”, e arrematava sobre a direção de Burle que este “não teve pulso nem pôde

melodrama onde a noção de personagem (de individualidade) é menos construída através das intenções psicológicas e mais a partir de noções de performance - como já escrevi, o melodrama em suas origens parisienses é fruto do colapso do *ancien regime* e do fim dos papéis sociais definidos por estamentos e direitos de nascença. Assim, acima das minúcias e particularidades do personagem Renato, está sua performatividade como advogado negro. O filme teatraliza os papéis assumidos pelo irmãos, e a questão negra surge assim como um tipo de performance social. Como obra dramática, o filme tem prazer em jogar inclusive com a inversão (oposição) de papéis: no primeiro momento, Renato é o herói da sua gente, o negro que venceu no mundo dos brancos - quando ele sai de casa para sua festa de formatura, com um terno novo, os moradores da favela se reúnem à sua volta, o saúdam e preparam (com tábuas de madeira) uma pequena “ponte” sobre as poças de lama (da rua) para que o “doutor” não se suje. Renato é o tribuno do povo, que transforma com sua retórica (no tribunal) o “malandro contraventor” Miro em vítima ideal de uma sociedade injusta; mas na segunda metade da fita, os papéis se invertem: é Renato quem comete um crime de sangue e ao moleque Miro, o marginal, cabe então assumir o papel de artífice da justiça - é esse papel que ele assume em sua virada durante a entrevista com a imprensa na cadeia: de malandro com pinta de bandido (para aparecer no jornal) à indivíduo consciente de sua condição humana e social. Nestas muitas performances e papéis assumidos há uma questão latente: qual o papel ocupado pelo negro na sociedade brasileira? Questão que reflete em outra: qual o papel do negro no drama brasileiro? *Também Somos Irmãos* partilha os dilemas e vicissitudes da criação de uma dramaturgia negra nacional.

Essa dimensão do filme como um ‘drama negro’ é perceptível nos créditos iniciais quando logo após o nome do astro Grande Otelo (primeiro nome a aparecer) vemos o título da fita e embaixo deste a seguinte referência: “argumento cinematográfico de Alinor Azevedo”. O argumentista Alinor ganha status de “autor”, comparável ao que acontecia no teatro onde o dramaturgo era mais importante que o diretor de cena. A direção de Burle aparece assim como estando “a serviço” do argumento (autoral) de Alinor. A seriedade da fita da Atlântida é afiançada pelo argumento, a dimensão mais imediatamente identificada com o drama, com sua dignidade literária (o que garantia ao filme, igualmente, uma filiação com uma arte mais comprometida com o realismo de observação

ainda evidenciar seus conhecimentos de cineasta” (p. 118); outros críticos foram mais favoráveis a fita, como Fred Lee (*O Globo*) e Alex Viany (*A Cena Muda*). As páginas citadas são referentes a: MELO, Luís Alberto Rocha de. *Argumento e Roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*.

social). A comparação com o neo-realismo italiano, ao qual tanto *Moleque Tião* como *Também Somos Irmãos* serão constantemente submetidos (no afã de legitimar artisticamente essas fitas), permite alguns esclarecimentos: se por um lado tanto os “filmes sérios” de Alinor e Burle quanto as películas neo-realistas sofrem grande influência da literatura social (antifascista e com simpatias socialistas) dos anos 30 (que floresce tanto na Itália³⁸⁷ quanto no Brasil), por outro os italianos desenvolverão uma metodologia de filmagem onde a fábula torna-se mais rarefeita, preterida pelo espetáculo imediato da realidade que só o cinema poderia oferecer. Os brasileiros têm outro *approach*: embora aja um prazer da câmera de Burle em se aproximar e até mesmo em se demorar sobre realidade objetiva dos subúrbios cariocas, o argumento de Alinor é drama em seu sentido mais tradicional. Para os autores da Atlântida, era preciso construir detalhadamente não só a estrutura de ações dos personagens, como cada um de seus diálogos e solilóquios, sem medo de artificialismos (como ouvir Miro, um malandro de morro, reprimir o irmão por ele estar “cada vez mais *doutoral*”), pois o drama cumpre justamente esta função de intervir na vida, de “corrigi-la” se necessário, de torná-la mais artisticamente real. Encenar os dramas da frágil democracia racial brasileira, ao mesmo tempo tão explicitamente e tão veladamente racista, é um modo de desnudá-la, de depurá-la e até mesmo de promovê-la.

O autor de cinema Alinor Azevedo promove então seu drama negro nas telas. Entre uma prisão e outra de Miro, entre os dois monólogos citados (de Renato no tribunal; de Miro na cadeia), temos o “recheio dramático” da fita que se precipita com a aparição de um novo personagem: Walter Mendes (Jorge Dória). Mendes é a encarnação da vilania que ameaça a pureza de Martha. Não por acaso, ele se associa ao outro vilão da história: Requião, o tio de Martha e ex-tutor dos irmãos (chamado de “capitão do mato” por Miro). Numa cena exemplar, Mendes e Requião conversam na sala do casarão sobre um negócio e são surpreendidos por Martha; Mendes brinca que tal intromissão pode lhes custar uns quatrocentos mil cruzeiros, ao que Martha responde: “e o que vale isso para grandes capitalistas?”- o fato de que os “vilões da história” sejam identificados nominalmente como capitalistas é outro toque pessoal de Alinor. Mendes é um pirata de marca maior, que costuma vender terrenos pantanosos para “manés” cheios da grana. É Miro quem “dá

³⁸⁷ A leitura de um romance como *Fontamara* de Ignácio Silone, publicado em 1933, é uma boa amostra das muitas afinidades entre estas experiências literárias e o cinema neo-realista dos anos 40. Para um estudo mais aprofundado sobre o assunto: CALHEIROS, Alex. *Viagem à Itália: ensaio sobre a formação do cinema neo-realista italiano*. Tese de Doutorado, PPG em Filosofia-FFLCH-USP, São Paulo, 2009.

a letra” ao comparsa sobre Requião, procurando atingir o antigo tutor, por quem nutre uma raiva mortal. O negócio se complica quando Mendes se engraça com Martha e os dois acabam ficando noivos. O triângulo amoroso entre Renato, Mendes e Martha está formado. Zeloso por defender sua amada, Renato se dirige à mansão para avisar o tio Requião sobre o caráter de Mendes, mas é chamado de “negro ordinário” e escorraçado da mansão. A cartilha do melodrama preconiza que nada seja mantido no subtexto e que tudo seja dito, mesmo assim impressiona ver Requião chamando Renato acintosamente de “negro ordinário” - numa sociedade onde a própria palavra “negro” era tabu, o xingamento de Requião tem a força de um interdito que subitamente é enunciado ganhando uma dimensão catártica entre o horror e o sublime, algo que Nelson Rodrigues levará ao paroxismo em *Bonitinha, mas Ordinária* (1962) com Maria Cecília gritando em desespero para seu estuprador de aluguel: “Negro! Negro! Negro! Negro!”

Miro marca um encontro com Mendes no bar continental (um destes bar-boates para boêmios, marinheiros e outros párias), sua intenção é tirar satisfações sobre o negócio com Requião. É nesse ponto que ficamos sabendo que Miro foi o responsável por mandar Mendes até o casarão na Tijuca - só que Miro agora parece arrependido, por causa de Martha. Ele ameaça contar tudo e Mendes o suborna com um cheque, para depois chama-lo de “negrinho safado”. É uma ofensa semelhante àquela de Requião a Renato, o que novamente espelha a vilania dos dois capitalistas: um jovem e trambiqueiro; outro velho e oligarca. Os dois, recém ligados por laços de parentesco (Martha) e afinidade, também se conectam pelo racismo descarado. O que temos é uma genealogia do capital: do contraventor de hoje (Mendes) ao aristocrata de amanhã (Requião). Por isso Mendes começa a se acostumar com a ideia de casar com Martha, começa até mesmo a nutrir uma paixão pela moça. O que todo mafioso pretende é tornar-se um “negociante” legalmente constituído e aceito socialmente: um capitalista. Não é que o crime não compensa, é que quando ele compensa muda de nome. A cena é relevante para a trama porque a ameaça de Miro contra Mendes como resposta pela ofensa racista (“pego ele na traição”, ele diz) repercutirá nos desdobramentos da trama: quando Mendes for morto, a suspeita recairá sobre Miro. Mas há uma dimensão outra da cena que escapa à trama propriamente dita: é a provocação feita por Miro ao “crooner” do bar que toda noite insiste em cantar a mesma canção: “Amapola”.

A decupagem da cena é a seguinte: 1. Miro está numa mesa, numa distância próxima da câmera; ao fundo está o palco, onde o cantor começa a cantar Amapola e é

interrompido por Miro. O cantor, contrariado, arremete contra o intruso: “por que não canta você”? 2. A câmera muda de lado (quase 180°) e se coloca próxima de Miro que canta um samba. A contraposição de planos é proporcional à oposição de discursos: à canção sentimental e de interpretação empolada do crooner se contrapõe o samba de raiz e a interpretação espontânea de Miro. A escolha de *Amapola* também não é casual: composta no começo dos anos 20 pelo espanhol José Lacalle, a canção ganharia o mundo na década seguinte em várias versões, incluindo uma japonesa (de Noriko Awaya), uma reedição em ritmo de rumba (de muito sucesso) e uma versão em inglês orquestrada por Jimmy Dorsey. *Amapola* já era então sinônimo da canção *kitsch*, deglutida e regurgitada tantas vezes pela indústria do entretenimento como um “latin standard” culinário.³⁸⁸ Como antítese ao kitsch importado, o legítimo produto nacional: um samba de natureza “filosófica” intitulado *A vida não vale nada*, composto pelo próprio Grande Otelo. Pulsam nesta sequência as aspirações do Manifesto, da valorização dos “nossos temas”, dos “aspectos sociais do homem brasileiro”, mas sem recair numa verve ufanista de gosto duvidoso (que não deixava de ser um *kitsch* à moda da casa), acolhendo até mesmo as contradições deste homem brasileiro: numa sequência à frente, Miro (embriagado) é posto pra fora do continental. Na saída, topa com uma de suas amantes (Ruth de Souza) chegando ao bar acompanhada de um homem branco. Desabrigado, ele encontra então uma baiana que vende quitutes na porta do bar. Reproduzo o diálogo entre os dois:

MIRO: Baiana, você acredita nessa história de preto que tem alma branca?

BAIANA: Qual nada meu filho, as almas são tudo da mesma cor.

MIRO: Pois sim. (*estendendo a mão*) A minha alma é mais preta do que essa mão que você está vendo.

BAIANA: Olha o castigo.

MIRO: Preto com alma branca... hum... preto com alma branca é fantasma!

É perceptível que esta segunda cena passada no continental se opõe à primeira: além da distinção básica entre dentro e fora, temos a mudança na posição simbólica de Miro: ele não é mais senhor da ação (interrompendo a música, cantando), é colocado para fora pelo garçom branco (Jece Valadão, numa ponta em início de carreira), é desprezado pela amante (que estava com ele na primeira cena) e, como detalhe final, assim que ele sai o crooner começa a cantar *Amapola*! A integração do negro no mundo dos brancos é cheia de recaídas. A conversa com a baiana do acarajé introduz um elemento da cultura

³⁸⁸ É com essa “carga semântica” que *Amapola* é reapropriada pelo cultuado filme underground de Jack Smith *Flaming Creatures* (1963), obra-prima da sensibilidade *camp*.

afro-brasileira que também marca uma oposição: com o mundo da Igreja, da cristandade, associado à Renato. A própria ambientação da porta do continental, um beco noturno e um tanto insalubre (com o destaque para a silhueta de um casal ao fundo, encostado a parede, dando a sugestão de um lugar de “má fama”, de prostituição), marca a distinção dos espaços frequentados por Miro daqueles onde Renato aparece (geralmente durante o dia): a Igreja, o Tribunal, o jardim da mansão... Mesmo se contrapondo tematicamente, a baiana tem um discurso similar ao da fé crista: um discurso sobre a natureza unitária da alma - de que elas, em essência, seriam todas iguais. Miro recusa este monismo e afirma a diferença como dado imediato da experiência - seu humor (que é outro traço de sua figura que contrasta com a sisudez permanente do irmão Renato), com a tirada “preto com alma branca é fantasma”, confirma sua recusa à seriedade metafísica, a esta promessa de unidade reconciliadora. A oposição fundante do drama, aquela entre brancos e negros, permanece irreconciliada; e a tragédia desse choque de classes se consuma no jardim da mansão da Tijuca.

Numa festa na mansão (onde os convivas celebram o novo “noivo” de Martha), Renato aparece de surpresa, no meio da noite, e exige satisfações. Ele encontra com Mendes no jardim, os dois discutem e trocam sopapos. Mendes então saca uma arma e no meio da confusão, a arma dispara ferindo mortalmente o noivo, que morre nos braços de Martha com as seguintes palavras: “eu fui o culpado, eu gostei de você, mas já era um canalha.” A confissão de canalhice de Mendes na hora da morte (ao gosto da moral católica de absolvição *in extremis*), se não o absolve totalmente, abre espaço para o triunfo da justiça, que virá, mas não sem antes causar alguns quiproquós. Morto Mendes, as suspeitas recaem sobre Miro. Uma sequência é rica de subtextos: as pessoas da favela leem num jornal que Miro está sendo procurado pela polícia, o jornal passa por uma série de pessoas até chegar em Miro, que está num terreiro de samba cantando (com a Escola) “a vida não vale nada”. Enquanto o jornal está passando de mão em mão, ouvimos a batucada ao fundo: é como se o destino de Miro fosse acolhido e compartilhado por todos na favela; a injustiça da perseguição à Miro torna-se uma perseguição a todos os favelados, pretos e pobres, e o samba entoado no terreiro um grito de revolta: “a minha felicidade está em ser quem sou, sei de onde venho e sei pra onde vou”, canta Miro. A vida pode não valer nada (como diz o samba), mas quando se trata simbolicamente da vida de um oprimido, ela ganha outro sentido.

Miro é preso, após uma perseguição policial que lembra a sequência inicial da fita. A diferença é que Renato agora não está em seu barraco para acolher o irmão. Sentado na delegacia, ele escuta o depoimento do mordomo da mansão, que vem fazer o reconhecimento do suspeito. O mordomo diz: “se não foi ele, foi um negrinho muito parecido com ele.” A palavra *negrinho* desperta em Miro duas reações: 1. A semelhança, evocada pela “testemunha”, faz Miro perceber que o negrinho que cometeu o crime, no jardim da mansão, foi Renato; 2. Mas há também um sentido maior: para “eles”, os donos do poder e da ordem, todos os outros são “negrinhos”. Miro, que antes negava o crime, assume a culpa pelo ocorrido. Assume em nome do irmão, mas no fundo, em nome de todos os irmãos (os negrinhos). Seu rosto enche a tela num primeiro plano demorado e silencioso. Grande Otelo, a face sorridente da alegria e do carnaval, o ícone das chanchadas, tem seu momento de ator dramático (pelo qual muito havia acalentado): e se sai muito bem. Arrisco a dizer que é um dos planos mais fortes (e importantes) da cinematografia nacional: o negro, sempre empurrado para papéis de segunda ordem, tem finalmente seu close (dramático), mas não qualquer um, pois não se trata apenas de um lance melodramático, de um gesto de heroísmo ou de vitimização social (o injustiçado), mas a hesitação de Miro guarda algo de tomada de consciência: ele se apercebe da coisa toda, da justiça como um grande teatro feito por brancos, para garantir que os negros nunca tomem os melhores papéis deles - é assim que ele vai agir depois, na cadeia, diante dos jornalistas, como se tudo fosse um imenso teatro. Miro se coloca nas antípodas do irmão, o doutor em direito, a quem já acusou de subserviência, de ser um “negro de senzala”. A justiça do estado, para ele, é apenas outra instância de dominação. Por consequência, o próprio filme coloca os meios legais sob suspensão.

Na cadeia, Miro tem seu monólogo para os jornalistas, que como vimos tem dois momentos: 1. O Miro teatral, botando panca de malandro; 2. O Miro do monólogo confessional, narrando a vida de uma criança negra na mansão dos brancos (feito um bibelô), as fugas, o internato, e a origem da revolta.³⁸⁹ Logo em seguida ele tem a visita,

³⁸⁹ Os fatos narrados por Miro remetem diretamente à biografia pessoal de Sebastião Prata (ou Grande Otelo), e estão contidos na supra citada reportagem *Grande Othelo Não Tem Culpa*. Como em *Moleque Tião*, uma vez mais Alinor traz a biografia de Otelo para as telas. Com destaque agora para o fato do menino negro e pobre que se torna tutorado por uma família rica e passa a viver numa mansão entre os filhos dos brancos. É sabido que Otelo, após vir do interior de Minas para tentar a vida artística no Rio de Janeiro, acabou acolhido por uma família tradicional de São Paulo, onde se apresentava nos salões da sociedade, para os grã-finos dos jardins, cantando e dançando. A diferença do personagem Miro é que Otelo nunca relatou maus tratos ou mostrou ressentimentos contra sua rica família adotiva (que

no presídio, do irmão Renato: é o momento da reconciliação, mas que significa outra separação, pois Renato, como era de se esperar, vai se entregar. Miro se declara ao irmão: “você é a única coisa decente que eu tenho na vida”. Uma vez feita a confissão, Renato é preso e Miro é liberto. Para que se dê o triunfo da justiça, segundo a cartilha do melodrama, os três irmãos vão se juntar para salvar Renato: Miro, Martha e o menino Hélio (Agnaldo Rayol, ainda criança, mas já soltando a voz em ou outro número). Hélio foi testemunha do crime, viu que tudo não passou de um acidente, mas como criança não é uma testemunha confiável. Eles precisam que Martha se passe por testemunha, que ela confirme a versão de acidente. Miro e Martha se encontram dentro da mansão, para a qual Miro volta depois de anos - seria um esboço de reconciliação? Martha aceita ser testemunha, porque acredita na confissão feita por Mendes na hora da morte: de que era um canalha, mas foi redimido pelo amor. O fato de Martha ser a testemunha chave que inocenta, por fim, Renato, comprova o fato de que a lei é um teatro de brancos: é ela, a branca boa e pura, que deve se apiedar do irmão negro (confirmando sua pulsão virginal e misericordiosa, que Renato cultivava numa foto na parede de sua casa, acima de uma cômoda que aparece como um altar, como se Martha fosse a própria imagem da Virgem). O apelo da imaginação católica, da mãe branca, prevalece. E mesmo que a justiça, de certo modo, tenha sido restituída ao final (com os justos livres e os maldosos punidos, ou quase), uma mancha é lançada sobre o direito (tão caro a Renato), pois, sejamos francos, ele foi liberto por um testemunho falso! Martha não viu o acontecido, apenas acreditou nos olhos de Hélio e nas palavras derradeiras de Mendes (e se conseguiu ser ouvida e atendida pela justiça, foi porque era branca e rica): ela se baseou numa noção de justiça superior e oculta para inocentar o irmão; a justiça dos homens, como instituição civil, sai um tanto desacreditada do filme - o que mostra uma ligeira diferença cultural se compararmos ao padrão médio do ‘drama legal’ norte-americano, que tende a reforçar a crença da sociedade civil em suas instituições (a lei, a corte, a constituição).

A sequência final da fita, o encontro entre Martha e Renato (liberto), se dá então, e não poderia ser diferente, na Igreja. O plano de abertura da sequência é uma vista da torre alta, de baixo pra cima (contra-plongée), com a imponência do espectro divino se impondo sobre a vontade dos vivos. Pela primeira vez, Martha e Renato vestem preto. O advogado agradece o gesto da irmã e pede-lhe perdão; ela diz que apenas fez o que julgou

abandonou para integrar um mambembe). Aí já é o toque do ‘filme social’ e da imaginação melodramática de Alinor

correto, uma “questão de consciência”, e diz adeus. Com a câmera baixa, vemos Martha descendo uma longa escadaria; no contracampo, do alto, Renato observa a irmã (e amada) cruzando o pátio da Igreja. A oposição dos planos sela o pacto: a justiça foi restituída, mas não há perdão, ou melhor, reconciliação entre os dois irmãos. Isso porque, no plano geral da narrativa, não há reconciliação entre as classes, entre brancos e negros. O que temos é um melodrama cujas oposições fundamentais, ao final, são mantidas, e nesse sentido, ele surpreende em sua estrutura dramática o vir-a-ser da condição social brasileira, com seus profundos fossos econômicos e sua entranhada luta, por vezes adocicada e amaneirada por vislumbres de democracia racial ou pelo elogio da mestiçagem, entre brancos e negros, entre ricos e pobres. O plano final da fita retoma o contra-plongée da torre da Igreja, mas agora vemos Renato quase que apenas como uma mancha negra entre a alvura da parede (do santuário) e o céu imenso acima, comprimido pelo fardo dos séculos que germinaram a América católica. *Também Somos Irmãos* é um filme que ganha muito se visto em relação ao ‘drama negro’ que floresceu nos anos 40, e também em comparação a ‘tradição de artificialidade’ que molda nosso drama sério desde o século XIX - é uma obra ao mesmo tempo bastante trivial e muito particular, que merece um olhar mais atento e generoso das gerações futuras, afinal, como diz o chiste, este é um país que ainda tem um longo passado pela frente.

7.2 – *Entre o TBC e a Vera Cruz: Abílio Pereira de Almeida*

Com o desembarque dos diretores italianos e a profissionalização de seu elenco e de seu staff técnico, o TBC aconteceu. As duas temporadas iniciais foram a consagração. Adolfo Celi estreia logo em 1949 com dois “hits” recentes da Broadway: *Nick Bar* de William Saroyan (versão da peça “The Time of Your Life”) e *Arsênico e Alfazema* de Joseph Kesselring. A repercussão é imediata. Finalmente o teatro nacional parece “atualizado” com o melhor do produto importado. No ano seguinte, antes de partir para Ilha Bela para filmar *Caiçara*, Celi dirige ainda *Entre Quatro Paredes* de Jean-Paul Sartre, com Cacilda Becker como a personagem lésbica - outro acontecimento! Luciano Salce, chegando em 1950, logo marca terreno com duas montagens de igual vulto: *A Importância de Ser Fiel* de Oscar Wilde e *O Anjo de Pedra* de Tennessee Williams; e Ruggero Jacobbi, fazendo uma linha “popular fino”, dirige para a casa: *Ele* de Alfred Savoir, *O Mentiroso* de Carlo Goldoni (com Sérgio Cardoso, a segunda estrela da companhia, atrás de Cacilda) e uma versão da Ópera dos Mendigos (intitulada *Ronda dos*

Malandros) de John Gray, que resultaria no primeiro escândalo do TBC. Com seus mendigos e seu humor sem ameias (com frescor brechtiano), a montagem pareceu à cúpula do teatro algo de mau gosto (e ideologicamente inconveniente). Após apenas duas semanas a peça é retirada de cartaz. Jacobbi, até então homem de confiança do chefe (Zampari), pede demissão. Com esse episódio, fica definida a “estética TBC”: o sumo do ‘teatro de arte’ extraído dos ‘países civilizados’, e feito com padrão internacional de produção, mas sem “aventuras vanguardistas”.³⁹⁰ Por outro lado, renuncia-se igualmente às comédias ligeiras, dramalhões e outras chirinolas - embora uma boa comédia burguesa, para garantir o borderô, não fizesse mal a ninguém (e reiteradas vezes tal expediente será utilizado). Com boa afluência de público, ótima repercussão na imprensa (e na sociedade) e ainda com um ou outro escândalo para temperar, o TBC não só vivia seu auge, mas afixava com seu sucesso o novo empreendimento do empresário Franco Zampari: um estúdio produtor de filmes.

O leitor interessado nos ‘momentos fundacionais’ da Companhia Cinematográfica Vera Cruz pode procurar o já clássico volume de Maria Rita Galvão “Burguesia e Cinema: caso Vera Cruz”³⁹¹, onde diferentes envolvidos contam suas (diferentes) versões sobre ‘como tudo começou’. Vou saltar essa parte e me concentrar naquilo que verdadeiramente me interessa: o momento onde Vera Cruz e TBC se mostraram publicamente mais entremeados e sincronizados - os lançamentos praticamente simultâneos de *Paiol Velho*, peça de Abílio Pereira de Almeida, e da versão fílmica extraída da peça denominada *Terra é Sempre Terra*. Mesmo com todo o sucesso, vale lembrar que o TBC tinha fama de estrangeirado, e sofria críticas por supostamente ter deixado a *piccola italia* “sequestrar” o teatro brasileiro. Por isso, sempre que possível, o teatro da rua Major Diogo buscava prestigiar um autor nacional (para apaziguar os ânimos ufanistas). Logo quando Adolfo Celi é anunciado como novo diretor artístico da empresa, numa lista de montagens previstas podemos encontrar o nome de três brasileiros: Lourival

³⁹⁰ Houve sim uma tentativa do TBC, em seus primeiros tempos, de incluir no seu repertório experimentos “de vanguarda”: foi o chamado “Teatro da Segunda-Feira”. Tradicionalmente o dia de folga das companhias profissionais, o “teatrinho” das Segundas foi idealizado por Luciano Salce e Guilherme de Almeida como um espaço reservado para encenações mais ousadas que fugissem ao padrão médio do repertório principal do TBC (mas a verdade é que nunca fugiram muito, a prova é que muitas das pecinhas de Segunda acabaram incluídas no repertório normal). Ziembinski, recém contratado pela companhia, dirigiu ainda no ano de 1950 uma série de peças curtas para este espaço, sendo as mais famosas *O Homem com a Flor na Boca* de Pirandello e *Pega Fogo* de Jules Renard, esta última com Cacilda Becker interpretando um menino intrépido (um de seus papéis de maior sucesso).

³⁹¹ GALVÃO, Maria R. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / Embrafilme, 1981.

Machado, Edgard da Rocha Miranda e Abílio Pereira de Almeida. Crítico de arte ligado à revista *Clima*, Lourival Gomes Machado terá seu drama de inspirações bíblicas *Rachel* encenado no “teatrinho” das segundas-feiras em 1950, mesma temporada que assiste ao drama em ato único *O Banquete* de autoria de Lucia Benedetti, esposa de “Raymundo Magalhães Jr.”, tradutora e, nos anos seguintes, uma importante autora de peças infantis. São peças sem maior repercussão no organismo. Edgard da Rocha Miranda já era uma aposta mais alta: jovem intelectual de família rica e educado nos Estados Unidos, Rocha Miranda (segundo seu amigo Brutus Pedreira) escreveu a peça *Não Sou Eu*, encenada em 1947 no Rio por *Os Comediantes*, em inglês (língua que dominava melhor). Credenciado por essa experiência carioca, Miranda terá dois de seus dramas rurais montados pelo elenco principal do TBC: *Para Onde a Terra Cresce*, dirigido por Celi em 1952, um dos maiores fracassos da empresa (apenas duas semanas em cartaz), além de *E o Noroeste Soprou*, dirigido em 1954 por Ziembinski, fruto de um prêmio dado ao texto pela Comissão do IV Centenário (que acabou subsidiando a peça). Edgard da Rocha Miranda, elogiado à época por Décio de Almeida Prado por suas avançadas noções de “playwriting”, é um desses autores de relevo quando aparece, sobre o qual se depositam muitas expectativas, mas que não conseguindo escapar às próprias limitações desvanece lentamente deixando apenas seu nome em programas e algumas poucas memórias nos relatos de outrem.³⁹² Para todos os efeitos, pois, foi Abílio Pereira de Almeida o mais importante dos dramaturgos nacionais ligados a este primeiro momento do TBC.³⁹³

³⁹² O colega Marco Catalão, dramaturgo e pesquisador, reuniu recentemente algumas informações relevantes acerca de Rocha Miranda. Após ter seu interesse despertado por uma notícia de jornal sobre ex-cativos de uma ‘fazenda nazista’ no interior de SP nos anos 30 e 40, Catalão iniciou uma investigação particular sobre o fato, através de teses e artigos, chegando mesmo a visitar a região da fazenda que ficava no município de Campina do Monte Alegre. Os fatos eram os seguintes: 50 órfãos (a maioria negros ou mestiços), com o aval do Estado, foram retirados de uma instituição pública e enviados para fazendas de membros da Ação Integralista Brasileira, onde foram submetidos a cárcere privado, castigos físicos e “corretivos morais”. Na documentação sobre as escrituras das terras, levantada por outro pesquisador, Sidney Aguiar Filho, consta o nome de um dos herdeiros: Edgard da Rocha Miranda. Um dos entrevistados (pelo pesquisador) se lembra perfeitamente do “doutor” que passava dias na fazenda. É interessante então notar, como o faz Catalão, que a peça *E o Noroeste Soprou* se passa, textualmente, em Campina do Monte Alegre, buscando inclusive alguma veracidade regionalista na composição dos tipos e histórias. Mas *E o Noroeste Soprou* não é sobre fazendas nazistas que funcionam como campos de concentração para jovens negros, mas sim sobre a ignorância e a superstição ainda vigentes nos povos rurais brasileiros. Edgard da Rocha Miranda voltou sua escrita para a realidade concreta que vivia e conhecia, a vida numa fazenda de Campina do Monte Alegre na década de 30, mas foi incapaz de confrontar objetivamente (e ideologicamente) a vida social em que estava inserido, algo que diz muito sobre seu teatro. Ver: CATALÃO, Marco. *Uma nota de rodapé na história do teatro brasileiro: a obra invisível de Edgard da Rocha Miranda*. Revista GAMA, Estudos Artísticos, v. 4, nº 7, Lisboa, Jan-Jun. 2016.

³⁹³ Antes de Celi montar *Nick Bar*, o TBC teve seu palco ocupado por uma companhia de comédias carioca, marcando a estreia em São Paulo de um dramaturgo já bastante conhecido no Rio: Silveira Sampaio.

Após sua peça *A Mulher do Próximo* inaugurar os trabalhos do TBC em 1948, ainda no tempo dos amadores, Abílio havia escrito um novo texto dramático que inicialmente chamou de Moinho Novo, mas depois mudou para o título definitivo: *Paio Velho*. Ele pensara o papel de Lina, a bela moça sertaneja que não se contenta com a vida numa fazenda ao lado de um marido (mais velho) a quem não ama, especialmente para Cacilda Becker, que “salvara os trabalhos” em *A Mulher do Próximo* como substituta de última hora de Nidia Licia, após esta (ainda amadora) se recusar a fazer o papel de uma adúltera que beijava outro homem na boca.³⁹⁴ Abílio esperava ainda que a peça integrasse o repertório do teatro naquele ano de 1950, mas não foi bem isso o que aconteceu: Celi, o diretor artístico da companhia, não mostrou interesse em montá-la. É aqui que entra em cena a mão do patrão: “com *Caiçara* na moviola, Zampari teve a ideia de lançar na tela, com o título *Terra é Sempre Terra*, a nova peça de Abílio Pereira de Almeida, que não tinha entrado no repertório do teatro”.³⁹⁵ Uma vez o filme em produção, a peça viria a seguir. Esse episódio contribuiu para estremecer ainda mais as relações entre Zampari com outro de seus até então homens de confiança: Alberto Cavalcanti, o produtor geral da Vera Cruz. Atropelar o planejamento do estúdio, sob seu comando, foi visto como ingerência grave por parte de Cavalcanti, que passou a criticar abertamente o modelo de gestão do estúdio em entrevistas à imprensa. Zampari seguiu com a mão pesada: primeiro colocou seu irmão Carlo, ex-oficial da marinha mercante, no posto de diretor de produção; depois contratou um segundo produtor, o português Fernando de Barros (que havia chegado ao país junto com Chianca de Garcia para a realização de *Pureza*). No começo

Médico de formação e carreira, Sampaio começou no teatro de bulevar carioca com um texto de muito sucesso: *Futebol em Família* (1931). Escrita despretensiosamente nos tempos de faculdade (com um amigo, Arnaldo Faro), esta comédia acabaria ganhando um concurso do Jornal do Brasil e chegaria não só aos palcos como às telas de cinema, com a fita homônima lançada pela Sonofilmes em 1939. Em 1945, voltaria a comédia futebolística como co-roteirista de *Gol da Vitória* (1945), da *Atlântida*. É nessa época que Sampaio decide investir de vez na carreira dos espetáculos, montando seu próprio teatro em Copacabana (o ‘Teatro de Bolso’), além de uma empresa cinematográfica (‘Silveira Sampaio produções’) que fará um filme inteiramente escrito, produzido e dirigido por ele: *Uma Aventura aos Quarenta* (1947). É por conta do sucesso absoluto de sua peça *A Inconveniência de Ser Esposa* (1948) que Sampaio chega ao TBC na temporada de 1949, onde é saudado por críticos como Décio de Almeida Prado como inventor da “comédia brasileira moderna”. Ainda merece um estudo mais aprofundado em que medida a chamada “trilogia do herói grotesco” (que inclui a peça acima) de Sampaio representa uma novidade na tradição cômica nacional (percebo que meu trabalho acumula cada vez mais tarefas postergadas). *A Inconveniência de Ser Esposa* viraria filme pelas mãos de Fenelon em 1950.

³⁹⁴ Como é sabido, a ‘boa moça da sociedade’ Nidia Licia voltará atrás de sua decisão, se tornando uma das principais atrizes do teatro nacional. Seu casamento com Sérgio Cardoso se realizará no palco do TBC (em 1952), tendo Zampari como um dos padrinhos.

³⁹⁵ VANNUCCI, Alessandra. *A Missão Italiana*. Opus Cit. – p. 152.

de 1951, Cavalcanti já estava fora. Mas antes, ele ainda produziria e colaboraria com o argumento de *Terra é Sempre Terra*. Cavalcanti relembra o acontecido:

“Diante do *coup de théâtre* Jacobbi, para não paralisar a produção, fui obrigado a aceitar *Paíol Velho* e o seu próprio diretor, pois era um argumento de produção relativamente fácil. Durante a filmagem, o Sr. Payne veio provar que não tinha nenhuma qualidade como diretor. A adaptação feita pelos Srs. Payne e Abílio era, entretanto, tão fraca que fui obrigado, com o Sr. Guilherme de Almeida, durante noites consecutivas – enquanto filmávamos *Caiçara* de dia nos estúdios – a remendar às pressas o argumento deste segundo filme, *Terra é Sempre Terra*, que visivelmente se ressentia disso.”³⁹⁶

O depoimento de Cavalcanti permite alguns esclarecimentos. Compreende-se, por exemplo, que *Terra é Sempre Terra* surge como um projeto “tapa buraco”. Depois de Celi (em *Caiçara*), Ruggero Jacobbi era o diretor escalado para o próximo filme da *Vera Cruz*, uma cinebiografia de Noel Rosa intitulada *O Escravo da Noite* – projeto este muito estimado por Cavalcanti. Mas após o entreviro com a peça *A Ronda dos Malandros*, Jacobbi fora afastado do TBC e da *Vera Cruz*, colocando *O Escravo da Noite* em suspensão. Compreende-se igualmente que embora Cavalcanti tenha sido escolhido como produtor geral da companhia por seus sabidos conhecimentos do meio cinematográfico, os diretores (pelo menos das primeiras fitas) eram escolhidos pela cúpula do TBC, ou seja, eram os próprios italianos. A lógica parecia ser simples: se os diretores italianos haviam “revolucionado” o teatro brasileiro (a partir dessa função-mestra: a encenação), por que não fariam o mesmo no cinema? Cinema e teatro são vistos aqui como parte da mesma tradição dramática a ser refundada; a noção de *mise-en-scène* torna-se intercambiável entre o palco e a tela. Com a exclusão de Jacobbi (e a suspensão por hora do projeto sobre Noel Rosa) Zampari parece vislumbrar novas formas de transplantar o projeto bem sucedido do TBC para o cinema: agora não apenas os diretores do teatro, mas os dramaturgos, as peças, alimentariam a produtora de filmes. Como Oduvaldo Vianna e Joracy Camargo uma década antes haviam vislumbrado irradiar pelas telas de cinema versões fílmicas das comédias estilo Trianon como produto dramático de consumo básico em todo território nacional, Zampari (e seus acetos) igualmente tiveram este vislumbre de que o produto dramático com “padrão de qualidade” TBC, tornado filme, poderia se espalhar pelos quatro cantos do país (quicá do planeta).³⁹⁷

³⁹⁶ Depoimento de Alberto Cavalcanti. In: GALVÃO, Maria R. *Opus Cit.* – p. 101.

³⁹⁷ Esse projeto de constituir uma dramaturgia industrial com padrão de qualidade e identidade nacional será retomado pela Rede Globo de Televisão (e seu modelo de *network*) com sucesso sem precedentes.

Mas voltando, por um instante, ao caso dos encenadores italianos do TBC fazendo filme na Vera Cruz: nota-se neste “transplante” uma diferença de perspectiva, de ênfase. Se para Celi, sentado na plateia da rua Major Diogo como recém contratado diretor-artístico da companhia, a apresentação da peça *Ingenuidade* por Madalena Nicol e seu grupo de amadores parecera “teatro di parrocchia”, é porque os italianos, assenhoreados por práticas e técnicas modernas aprendidas nas academias europeias, chegavam ao país com novas propostas (que serão vistas como revolucionárias) para a fatura do espetáculo teatral. Mas no caso do cinema, a ênfase será outra: ao contrário de se portarem como os *enfants terribles*, os novos pais fundadores, os inventores (como se declarara Ziembinski) do teatro local, os italianos serão no máximo aprendizes esforçados do ‘estilo internacional’ de produção instaurado por Cavalcanti e seu staff. É como “tutor” técnico de diretores cênicos sem o menor trato com um *set* de filmagens que o experiente cineasta brasileiro se (res)sente ao passar pela Vera Cruz.³⁹⁸ Fica a pergunta: é possível pensar os filmes feitos pelos encenadores italianos em comparação ao trabalho deles no TBC, ou tal comparação é descabida? Qual a relação do jovem Flamínio Bollini, encenador de um dos maiores marcos cênicos do TBC, *Ralé* de Gorki, ensaiador incansável, introdutor de novos modelos de trabalho com o ator, que incluíam exercícios físicos de consciência corporal³⁹⁹ e a introdução (pela primeira vez nos palcos nacionais) de elementos extraídos das obras de Stanislavski, com o cineasta da fita policial *Na Senda do Crime* (1954)? A questão pode parecer forçada, mas não me parece injusta. Fica-se com a impressão de que o afã rebelde da “missão italiana” do TBC soa deveras domesticada em seus filmes pela Vera Cruz - talvez pela inexperiência desses como diretores de cinema, certamente pelo modo de produção da companhia, ou ainda por uma percepção geral de que os filmes possuíam outro “público latente”, ou seja, camadas mais populares afeitas a fórmulas consagradas internacionalmente, que deveriam ser seguidas sem grandes desmedidas. Nenhuma dessas explicações me parece inteiramente satisfatória, talvez seja hora de partir para a análise individual de cada uma dessas fitas - me proporei aqui a analisar uma

³⁹⁸ Outra situação que enfurece Cavalcanti é aquela criada pelo argentino Tom Payne: este “segundo assistente de direção na Inglaterra e promovido aqui a primeiro, cheio de ambições, tinha não só conseguido que a Sra. Eliane Lage, estrela do filme, o aceitasse como noivo”, como se promovido a ponto de virar diretor principal logo na segunda fita feita na companhia. In: GALVÃO, Maria R. *Opus Cit.* – p. 100.

³⁹⁹ A atriz Cleyde Yáconis afirma que recebeu de presente de Bollini, que a dirigia no TBC em *Diálogos de Surdos* (1952), um livro de expressão corporal e que a partir de então começou a fazer exercícios para preparar seu corpo para a lida no palco, algo que nunca antes havia passado por sua cabeça (o que mostra o nível médio do trabalho teatral no país naquele momento). In: GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo, Perspectiva, 1986 - p. 68.

delas: *Terra é Sempre Terra*. De todo modo, é notório que o impacto da “missão italiana” na renovação do teatro brasileiro não terá o mesmo apelo no cinema (tendo até mesmo o efeito inverso neste *medium*).

Sem grandes avisos a seu produtor geral, Zampari já havia definido uma estratégia casada para suas duas empresas: lançar simultaneamente o filme *Terra é Sempre Terra* pela Vera Cruz e *Paiol Velho* pelo TBC. Era o encontro histórico do moderno teatro brasileiro com o novo cinema industrial. E assim foi feito. Com *Terra é Sempre Terra* já em produção, Ziembinski é chamado do “teatrinho” das segundas para dirigir o elenco principal em *Paiol Velho*, que inaugura a temporada de 1951 estreando no dia 10 de Janeiro. A peça permanece em cartaz nos dois meses seguintes. Em 17 de Março do mesmo ano *Terra é Sempre Terra* é certificado pela censura. Uma nota do *Jornal de Notícias* esclarece que a *avant-première* da segunda fita da Vera Cruz se dará no Cine Marabá na noite de 2 Abril.⁴⁰⁰ Numa outra nota, do dia 18 de Abril, o mesmo jornal anuncia que *Paiol Velho* voltou a entrar em cartaz na sede da Major Diogo, para apenas algumas poucas apresentações.⁴⁰¹ Fica claro assim a vontade de sincronizar (e sintonizar) as duas obras e as duas empresas.

Tal encontro vinha coroado por outro acontecimento: o *Jornal de Notícias* da edição de Domingo, 11 de Janeiro de 1951 traz em sua página de ‘notícias literárias’ o anúncio do vencedor do Prêmio Adhemar de Barros de Teatro, promovido pela Prefeitura de São Paulo: é a peça *Moinho Novo*, de Abílio Pereira de Almeida.⁴⁰² Como se pode notar, *Paiol Velho*, a vencedora do concurso, aparece ainda com o nome antigo. Outra que aparece com nome trocado é a segunda colocada: *A Estrela do Mar*, que depois seria rebatizada como *Senhora dos Afogados*. O autor? Nelson Rodrigues. O anúncio da vitória de Abílio não deixou de repercutir sem polêmica, isso porque Ruggero Jacobbi, que era membro da comissão julgadora, teria ajudado o autor a realizar ‘acertos’ na dramaturgia da peça antes da sua inscrição, comprometendo assim sua participação no júri. A nota no *Jornal de Notícias*, que ataca a “marmelada” do concurso, provavelmente foi escrita pelo teatrólogo Miroel Silveira (é possível identificar pelas iniciais da assinatura), então um defensor de Nelson e de Ziembinski em São Paulo. Isso porque havia, de fato, uma polêmica entre paulistas e cariocas naquele momento sobre os “rumos” do teatro

⁴⁰⁰ Jornal de Notícias. 01/04/1951 – p. 7.

⁴⁰¹ Jornal de Notícias. 18/04/1951 – p. 11.

⁴⁰² Idem. 11/ 01/1951 – p.14.

brasileiro, algo que ressoa inclusive no parecer da comissão julgadora sobre a atribuição do prêmio a *Paiol Velho*. Cito o artigo:

“Segundo os julgadores a peça que o TBC estreou no dia seguinte à publicação do resultado do prelo é uma tentativa de interpretação e transfiguração em linguagem dramática de um aspecto da realidade social brasileira o que parece à comissão indicar possibilidades futuras mais fecundas para o teatro nacional fora do plano estritamente intelectual e polêmico em que se situam as outras duas peças indicadas (uma de Nelson Rodrigues e outra de Helena Silveira) e cujas características técnicas e poéticas pertencem a uma fase de ‘avant garde’ do teatro moderno já superadas em seus países de origem. Realmente discutível a afirmativa da comissão julgadora pois a peça triunfante nada acrescenta ao teatro nacional.”⁴⁰³

Miroel, após reproduzir no artigo trechos do parecer da comissão, parte ele próprio para o ataque (também em defesa de sua prima, Helena Silveira, cuja peça *A Torre* fora classificada em 3º no concurso), contestando os termos apresentados e classificando a peça vencedora de reacionária e dona de um “naturalismo arquivado”. Para uma compreensão melhor do debate é preciso reconstituir os argumentos. De fato, passagens do parecer são muito próximas ao pensamento de Jacobbi: ligado a setores do PC italiano e assistente de Luchino Visconti (com ligações com o grupo formulador do neo-realismo italiano), Jacobbi defendia a ebulição de um teatro mais voltado para “aspectos da realidade social” (algo que ele havia testado no TBC com sua versão da *Ópera dos Mendigos*). Mas acima de tudo, tanto Jacobbi quanto Celi não se interessaram pelo teatro de Nelson Rodrigues (Celi adorava dizer que Nelson era “muito carioca” pra ele) - e também fizeram restrições a Ziembinski, que foi logo associado a um tipo de encenação “expressionista”, daí o argumento (presente no parecer) de que tais peças apresentam características que pertencem a uma fase superada do teatro moderno, enquanto ‘*Paiol Velho*’ indica possibilidades futuras mais fecundas. E quais são essas possibilidades? Ora, aquelas trazidas pelo TBC dos italianos. Nas palavras de Celi, num discurso-manifesto dado logo quando de sua chegada no TBC: “o teatro moderno é um teatro orientado para o mais puro realismo. Atinge sua essência na máxima simplicidade, uma espécie de realismo físico que, contudo, não se aproxima do expressionismo. O verdadeiro realismo é do teatro e não da vida.”⁴⁰⁴ Celi defende o realismo do teatro pois este é capaz de “corrigir” a vida e apresentá-la no palco de um modo artisticamente mais real. É esse

⁴⁰³ *Ibidem*.

⁴⁰⁴ Publicado no *Diário de São Paulo*. 06/02/1949. Citado in: VANNUCCI, Alessandra. *A Missão Italiana* - p. 125.

“realismo teatral”, exercitado também na relação entre o texto e a cena (o diretor não deve sobrepor-se ao texto, mas servir a ele), que Celi (e Jaccobi) prescrevem para o teatro brasileiro, contra a influência nefasta do “expressionismo barroco” que eles enxergam em Nelson Rodrigues. É um esboço nascente desse “realismo” que a comissão (tutelada por Jacobbi) quer enxergar em ‘*Paíol Velho*’, aproveitando ao mesmo tempo para apresentar suas restrições flagrantes a uma obra como *Senhora dos Afogados*, a maior das peças míticas de Nelson. Restrições semelhantes estão presentes em algumas restrições que Décio de Almeida Prado (que simpatiza amplamente com o TBC dos italianos), nesse mesmo período, faz seja aos textos de Nelson, seja à certas montagens de Ziembinski.⁴⁰⁵ Sem reduzir o debate a uma questão Rio X São Paulo, mesmo que às vezes esses termos sejam colocados (como na frase de Celi sobre Nelson), resta a impressão de que *Paíol Velho* venceu o prêmio da Prefeitura por melhor representar o teatro feito à moda do TBC, ou seja, um teatro paulista, ou melhor, uma versão paulista sobre como deveria ser o teatro brasileiro moderno.

Pois é o “perigoso” e “decadente” Ziembinski quem vai dirigir a montagem de *Paíol Velho* no TBC. Em sua crítica para o *Estado de São Paulo*, Décio de Almeida Prado, mestre da argúcia crítica, não poupa elogios ao encenador. Sua linha argumentativa é a seguinte: trabalhando longe das condições que lhe eram desfavoráveis (leia-se o ‘teatro do Rio’) e em contato com o TBC, e com seus encenadores italianos, “Ziembinski tende progressivamente a eliminar os defeitos, conservando intactas as suas qualidades.” É como se o diretor polaco-carioca fosse expurgado pelo teatro paulista de seus excessos, que o crítico, com a delicadeza habitual, chama de “inconfundível maneira de encarar o fenômeno teatral”. Isso porque o “caráter naturalista da peça”, por seus próprios meios, ignora qualquer espécie de estilização.”⁴⁰⁶ É claramente legível nesta argumentação uma defesa do realismo à Celi, de um “sentido vivíssimo de teatro como espetáculo”, mas que não se interpõe de modo cabotino entre o autor e o público (relação central para os

⁴⁰⁵ Em seu artigo sobre *Esquina Perigosa*, publicado em *O Estado de São Paulo* (19/12/1948), Décio comenta: “já se vai formando um estilo de representação comum a todos os espetáculos paulistas, feito de discrição e naturalidade em contraste com o estilo violentamente teatral da maioria dos espetáculos que tem vindo do Rio.” Alfredo Mesquita, num artigo no mesmo *O Estado de São Paulo* em Fevereiro de 1950 é ainda mais franco: o moderno teatro nacional teve seu marco zero no Rio, reconheçamos, mas este envelheceu rápido e agora o teatro carioca (de Nelson, de Os Comediantes, de Ziembinski) representa “um estilo de teatro ultrapassado que apresenta grande perigo para o incipiente teatro nacional.” Ambos os trechos citados in: VANNUCCI, Alessandra. *A Missão Italiana* – p. 142.

⁴⁰⁶ PRADO, Décio de A. *Paíol Velho*. In: Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno. São Paulo, Perspectiva, 2001 - p. 24.

preceitos estéticos do crítico). Esse realismo é elogiado ainda na interpretação dos atores (caracterizada pela “vivacidade da observação psicológica”), no cenário (dono de uma “veracidade”, de um “cuidado com o pormenor” que evita todo “pitoresco superficial”) e no próprio texto teatral - é o que ele chama de “caráter naturalista da peça”. Prado não deixa de lembrar que, embora o naturalismo seja uma descoberta do século XIX, “não me parece que tenha havido, a rigor, um naturalismo no Brasil, compreendido desta forma”, algo que seria importante para “varrer do palco tudo o que é artificialismo vazio, tudo o que é convenção nascida não de uma preocupação artística superior mas da simples inércia e da preguiça de trabalhar minuciosamente a cena.”⁴⁰⁷ Em seu processo radioso de atualização e renovação da cena nacional, de salvar o Brasil rapidamente, o TBC, entre outras coisas, seria o responsável por criar um teatro naturalista brasileiro, superando em apenas duas ou três temporadas um atraso de décadas em relação às matrizes civilizadas. É evidente que tal “atualização” não viria sem rugas, por isso a peça de Abílio padece ainda de um caráter “levemente inseguro, de ensaio e de tentativa”, mas são justamente suas “qualidades médias” que realizam sua “incontestável força, a força do lugar-comum”. O naturalismo de Abílio, mesmo que ainda tateante e um tanto óbvio, é a vereda aberta mais fértil para a dramaturgia nacional - podemos imaginar, por exclusão, que o caminho oposto e não-recomendado seja o desvario barroco, mítico e místico, de Nelson Rodrigues em peças como *Álbum de Família* e *Senhora dos Afogados*.

Esse naturalismo presente em *Paio Velho* seria fruto, igualmente, de uma evolução interna à obra de Abílio. Suas duas primeiras peças, *Pif Paf* e *A Mulher do Próximo*, encenadas pelos amadores do GTE, tem ainda um tom de *divertissement* para grã-finos (promotores e público da peça). Abílio escreve sobre aquilo que conhece (a vida paulistana da ‘alta roda’), sem grandes aspirações literárias ou obrigações com esquemas pré-concebidos - e os méritos destes textos advém exatamente desta condição desopilante. Se comparados com modestas comédias de ocasião como *Gente Honesta* (Amaral Gurgel), ou com dramas palavrosos como *O Escravo* (Lúcio Cardoso), só pra ficar no âmbito dos textos comentados nesse trabalho (e que possuem montagens mais ou menos contemporâneas), as primeiras peças de Abílio surpreendem pela naturalidade com que o autor apanha a realidade de seus personagens, pela coerência e fidelidade à certos aspectos da vida social retratada (evitando discursos que são antes ideias pessoais do autor do que dos personagens, velho “problema” da dramaturgia nacional) e pela qualidade

⁴⁰⁷ *Idem* – p. 26.

límpida de seus diálogos (sempre a dimensão de suas peças mais elogiada pela crítica).⁴⁰⁸ As duas peças tem ainda nuances complementares: em *Pif Paf* os quadros são mais soltos e rápidos, enquanto a unidade espacial é que dá o tom: toda a peça se passa na sala-de-estar de uma família de alta classe onde todos são viciados em jogos de cartas: a esposa, o marido, o filho e até o mordomo; daí a onipresença central de uma “mesa de bridge a que se superpõe uma tábua circular para se jogar pif-paf” (para reproduzir a rubrica exata do autor) como elemento cenográfico, marcando simbolicamente todas as ações dos personagens; por outro lado, *A Mulher do Próximo* exibe uma construção dramática mais heterogênea, com atos que à primeira vista soam desconectados, mas que repõe ao fim uma unidade dramática (no sentido da peripécia dos personagens) mais evidente. Nas duas peças, a ambientação é mais importante que os personagens (não há preocupação com um apurado desenho analítico-psicológico de suas ações e intenções); e nos dois casos também, o tom inicial levemente cômico conduz a trama para um desenlace de cores mais dramáticas, o que para alguns pode soar como um pendor inato do autor para o drama moralista mais banal, mas que também indica um esforço da escrita teatral para ir além do divertimento agradável de salão. Nos dois casos, fica-se com a fina observação do crítico:

“Sentimos, por trás das personagens, a atmosfera carregada de materialismo de uma metrópole dominada pela indústria e pelo comércio, e que, em plena crise de crescimento, não tem mais os fortes laços morais das cidades pequenas, sem ter atingido ainda esse arejamento de ideias, esse requinte de imaginação, mesmo no vício, que distingue as grandes capitais.”⁴⁰⁹

Abílio, melhor do que ninguém, havia captado em suas peças algo de fundamental sobre essa intrigante metrópole, a meio caminho entre a província e a grande capital, e de certo modo, e aqui não posso deixar de especular, a própria forma de suas peças sedimenta essa realidade, com sua capacidade de construir atmosferas e ambientes com precisão e certo engenho, mas sem ainda grandes “requintes de imaginação”. Tais peças não primam, decerto, pela originalidade ou profundidade, mas são notáveis porque são a escrita fiel, inculta e bela, de uma cidade em transformação. É uma etapa importante desta

⁴⁰⁸ Numa crônica intitulada *A Noite em que reencontrei Abílio* (17/05/2003), o escritor Ignácio de Loyola Brandão se lembra de um conselho que lhe fora dado, quando ainda era apenas um aspirante às letras, pelo editor Caio Graco: “se quiser aprender a fazer diálogos, leia Abílio Pereira de Almeida”. O que mostra o reconhecimento das qualidades dramáticas do autor por seus pares. In: BRANDÃO, Ignácio L. *Melhores Crônicas de Ignácio de Loyola Brandão*. São Paulo, Global Editora, 2004.

⁴⁰⁹ PRADO, Décio de A. *A Mulher do Próximo*. In: Opus Cit. - p. 21.

transformação, desta modernização radical, estava se dando no TBC - sendo que as influências desta nova objetividade se farão sentir na peça seguinte de Abílio, *Paiol Velho*, já criada sob o impacto das primeiras encenações profissionais. O quanto a mão de Ruggero Jacobbi pesou sobre o texto de Abílio, segundo os boatos da época, é difícil mensurar, mas a presença deste naturalismo de tons regionalistas é flagrante na obra, que foge à crônica de costumes urbanos dos dramas anteriores e vai aportar na zona rural, em meio às decadentes fazendas de café do interior paulista. Não que fosse um ambiente estranho para Abílio, ele próprio, como sempre se denominou, um fruto do tronco mais pobre de uma rica família 'quatrocentona', aluno da Faculdade de Direito do Largo engajado na revolta constitucionalista de 32, e advogado escriturário atuante em cidades do interior do estado, mas do ponto de vista da sua dramaturgia, *Paiol Velho* é um salto dos retratos mundanos da elite paulistana, dos tempos de teatro amador, para a 'peça séria' de sondagem de aspectos mais nevrálgicos da realidade social brasileira, ao gosto do 'realismo cênico' impresso pelas montagens iniciais do TBC.

A peça se estrutura basicamente sobre três pares de personagens: 1. Bastiana e Lourenço são empregados da fazenda. Bastiana é negra, Lourenço é mestiço. Ela está grávida dele; 2. Tonico e Lina são um casal de brancos pobres; Tonico é o administrador da fazenda, e suspeita-se que esteja desviando o dinheiro das colheitas em benefício próprio; Tonico acredita que quem cuida e trabalha na terra é quem deve ficar com ela, por isso pretende comprar a fazenda dos patrões (por um preço abaixo do seu valor real); 3. Mariana e João Carlos são mãe e filho; proprietários da fazenda. Desconfiados dos roubos de Tonico, resolvem fazer uma visita à propriedade depois de dez anos sem aparecer. A riqueza da peça, acredito, está no modo como opera as relações entre os personagens dentro destas três esferas (pares), que representam a grosso modo as três classes sociais herdadas do Brasil Império: 1. Bastiana e Lourenço: os negros escravos e trabalhadores; 2. Tonico e Lina: os "homens livres pobres" ou os imigrantes sem posses, que se tornam agregados ou figuras intermediárias entre a Casa-Grande e a senzala; 3. Mariana e João Carlos: os brancos senhoriais e proprietários de terras. A decadência da economia cafeeira coloca em cheque essa ordem social, com possibilidades abertas de ascensão (ou ruína) econômica - é nesse cenário que os pequenos dramas dos personagens vão se imiscuir ao drama histórico do país que deixava lentamente o mundo rural (com seus esquemas de sociabilidade e mentalidade) pela vida republicana (e mundana) das cidades.

Enquanto a montagem de *Paíol Velho* pelo TBC valorizará esses “aspectos da realidade social brasileira” (conforme o parecer do júri do prêmio Adhemar de Barros) a partir de uma encenação descrita por Décio de Almeida Prado como naturalista, *Terra é Sempre Terra* irá em outra direção: suas referências são o filme romântico e o melodrama gótico hollywoodiano. Vejamos, por exemplo, como se dá a cena inicial nos dois casos: na peça, as cortinas se abrem no quarto de Lina e Tonico, que despertam para mais um dia de trabalho. Estamos no ambiente simples da casa de fazenda, reconstituído, seguindo as descrições de Décio de Almeida Prado, minuciosamente e sem afetação pela cenografia naturalista de Aldo Calvo (na montagem do TBC). O despertar também permite uma apresentação das nuances psicológicas das personagens: Lina ralha, quer dormir mais, não quer preparar o café - já percebemos assim sua inadequação à vida no campo. *Terra é Sempre Terra* também começa neste despertar matutino, mas antes que cheguemos ao quarto de Tinoco e Lina, temos esta longa panorâmica circular, da direita pra esquerda, que apresenta ao espectador os vastos campos em torno da fazenda até chegar a casa sede em ruínas. Num corte rápido, estamos na varanda da sede: as paredes gastas, as janelas quebradas, o teto destruído... tudo revelado por um lento movimento frontal. Por fim, chegamos a casa de Tonico, mais simples, com seus traços brejeiros (como uma galinha sobre a cerca). Deixando um pouco de lado as evidentes diferenças de meio e potencialidade entre cinema e teatro para a criação do espaço ficcional, temos aqui duas abordagens distintas sobre a história a ser contada: na peça do TBC, o mergulho imediato no quarto do casal imerge o espectador diretamente neste naturalismo da representação, que se espraia pela cenografia e pelo comportamento dos personagens; no filme, esse passeio da câmera pela sede em ruínas oferece ao espectador um ponto de entrada na história a partir da decadência da Casa-Grande. Imediatamente um outro padrão de visibilidade se impõe: mais fantasmagórico (reforçado pelo lento movimento de câmera, como se um espírito passeasse pelas ameias desta “casa assombrada”) e soturno, também porque o sol não rompeu ainda de todo as brumas da noite que pairam sobre a sede, algo que só acontece quando a câmera revela em seguida a casa de Tonico, mais solar e pitoresca.

O filme da Vera Cruz, embora nunca abandone o enredo principal do drama teatral, vai fazendo pequenas escolhas que o afastam de *Paíol Velho*, ou pelo menos da montagem consagrada pelo TBC (e pelo parecer de Jacobbi). Outro exemplo: na peça, Lina e Tonico discutem nesta primeira cena sobre se devem ou não acordar Bastiana (que

está grávida) pra servir a mesa - Tonico tenta proteger Bastiana, enquanto Lina a chama de “vagabunda”; Tonico decide então ele próprio fazer o café, enquanto Lina volta a dormir. Lina, na peça, é dona de uma personalidade indômita, ambígua, sem dúvidas a personagem mais rica que Abílio criara até o momento (e criara, vale lembrar, para Cacilda Becker, no auge da fama no TBC); o filme opta por uma Lina mais ingênua, mais afeita ao espírito das heroínas de melodrama. Tonico, por outro lado, terá sua rudeza realçada (ele é o velho que subjuga a juventude da bela esposa). No filme, é ele quem bate à porta de Bastiana (não deixando a “pobre grávida” descansar) e, logo na sequência seguinte, é ele quem vai demitir rispidamente um funcionário da fazenda (que lhe acusara de ladrão). O filme parece precisar de um vilão mais identificável, e essa figura não é outra senão Tonico. A própria expressão física de Abílio Pereira (sim, o dramaturgo-roteirista também é ator da fita) nos oferece um Tonico taciturno e rabugento. Entre uma cena e outra do drama, assistimos ao despertar no campo: uma série de planos ilustram os afazeres diários compondo um elogio sinfônico (a banda sonora também desperta) da vida rural que combina o mundo natural de aves silvestres e cavalos viçosos, com o mundo do trabalho de peões e lavadeiras. A Vera Cruz aproveita para exibir seus dotes: o controle na marcação de luz, o cuidado nos detalhes da direção de arte, o ritmo apurado na montagem de planos, a fotografia exuberante.

Se pela manhã a fazenda desperta luminosa para o trabalho, a noite ela se revela o lugar das festas e cantorias: enquanto Lourenço entoa uma modinha na viola, vemos os rostos sorridentes dos trabalhadores rurais (quase todos pretos), em seus trajes típicos, iluminados pelo brilho da fogueira, num entrecho “regionalista” que identifica o verdadeiro espaço reservado às classes populares na fita: como elemento folclórico numa pintura de costumes. Nem mesmo Bastiana e Lourenço tem importância em *Terra é Sempre Terra*. Não que eles tenham grande vulto na peça de Abílio, mas participam do equilíbrio de forças: quando Tonico descobre que os patrões estão chegando da cidade, ele recorre a Lourenço, oferece a este uma gleba de terra na fazenda (para cultivar), sabe que precisa do apoio de alguém de dentro; o mesmo faz Mariana, a viúva proprietária, ao chegar à fazenda: apela para a empatia de Lourenço, pelos anos que este trabalha com a sua família (contra esse “elemento estranho” Tonico, que se interpõe ao velho “pacto afetivo” entre brancos e negros). Todo esse delicado jogo dramático (e político) interclassista que perpassa a peça como subtexto, se perde no filme pois Lourenço é retratado como um caboclo tocador de viola, que não tem outra preocupação além de

engravidar moças da região (Lourenço se torna uma figura cômica, toda mulher que se engrença com ele fica grávida - a cada novo caso, ele repete o bordão: “parece praga”). Bastiana também não se sai melhor: na peça, mesmo com poucas falas, ela cumpre um papel de contraponto a certa mundanidade de Lina, possuindo a sabedoria daqueles que conhecem na pele escura as injustiças da vida; no filme, a personagem se mostra mais dolente, menos vivaz, e sua presença torna-se meramente decorativa.

Afora Lina, a personagem que mais se altera dos palcos para as telas é o jovem João Carlos - isso porque se Lina é a mocinha da fita, João é o mocinho. Interpretado pelo aspirante a galã Mário Sérgio, o João Carlos da fita é bem mais firme e viril do que o playboy acovardado descrito pela peça. Aliás, tanto ele como a mãe Irene (Zilda Barbosa) são muito mais “senhores de si” e de sua classe na fita (talvez por isso o nome fraternal da mãe na peça, Mariana, tenha sido alterado para outro sonoramente mais rígido: Irene). Eles chegam a Paiol Velho (é o nome da fazenda) após alguns obstáculos pelo caminho (como uma ponte quebrada, como o fato de ninguém ir buscá-los na estação de trem), dispostos a retomar a terra que há gerações pertence à família: assim que adentram a fazenda vão se reapropriando (física e afetivamente) da sede e se assenhorando de sua condição patronal. A cena mais prenhe de dessa “volta ao lar” é João Carlos, feito um legítimo mocinho de cinema, domando um cavalo bravio e cavalgando indomitamente pela fazenda para se reconciliar com a terra e redescobrir seus brios de herdeiro nobiliárquico. Essa redescoberta se dá também a partir de objetos domésticos: João descobre entre as ruínas da casa um brinquedo de seus tempos de criança, e Irene reencontra (e conserta) um velho relógio de parede, herança de sua família - saberemos mais tarde que Tônico esconde o dinheiro que desvia da colheita dentro deste relógio, representando não apenas sua apropriação material, mas também do capital simbólico das velhas classes proprietárias. O relógio, como relíquia visual, torna-se outro signo do gosto da fita pela estética expressionista de sagas fantasmagóricas sobre decadentes famílias aristocráticas, bem ao gosto do romance gótico europeu. Essa ‘vocação estética’ do filme da Vera Cruz, afinada com paradigmas do que se suponha ser o “filme artístico” de apelo internacional, desloca progressivamente o interesse da ação dramática da casa de Tônico (como acontece em *Paiol Velho*) para a sede em ruínas (com seus arcos românicos e suas sombras onipresentes). De modo semelhante, o enlace entre João (o herdeiro) e Nina (a moça do campo, mulher do agregado), que na peça era um flerte mais complexo, cheio de nuances psicológicas e subtextos, tomará forma no filme de um romance proibido. No

fundo, não se adapta a peça de Abílio, mas se destila um argumento que sirva a uma ideia estética que preexiste à dramaturgia.

É certo que seria inverossímil esperar do projeto industrial de cinema da Vera Cruz que acolhesse sem mediações o naturalismo cênico do TBC, um produto voltado para fatias menores e mais cultas do público. Igualmente, é perfeitamente compreensível que a adaptação cinematográfica de *Paiol Velho* adquirisse maiores traços de melodrama, modo narrativo consagrado e amplamente aceito na indústria cinematográfica. Mas o modo como se dá essa transformação do drama cênico em produto fílmico é que se torna fascinante. E a obra de Abílio está, neste momento, no centro da encruzilhada entre cinema e teatro, entre amadores e profissionais, entre o antigo e o moderno. Como autor em formação (e profissionalização), não deixa de ser interessante notar como o meio institucional e os “parceiros” de escrita influenciam as criações dramatúrgicas de Abílio: por um lado, o realismo de observação compromissada, que busca integrar ao drama certas fatias das classes populares, mas sem perder o tônus dramático (recaindo na comédia ligeira) e sem deixar de perceber os conflitos sociais resultantes desta integração, é fruto da influência de Ruggero Jacobbi sobre *Paiol Velho* e do desejo de se aproximar do ‘realismo’ estilístico (e psicológico) padrão TBC; por outro, uma adequação a esquemas narrativos supostamente mais “convencionais” e “universais” se mostram operantes sobre o argumento cinematográfico que Abílio escreve primeiro com o diretor Tom Payne, e depois com Cavalcanti e Guilherme de Almeida. Os filtros a que o argumento de *Terra é Sempre Terra* vai sendo submetido transformam a peça em um produto fílmico que emula estilos e procedimentos de um almejado padrão internacional de cinema industrial. Temos uma ideia de como funcionavam estes tais filtros sobre a preparação do argumento fílmico a partir do depoimento de Abílio:

“A adaptação cinematográfica foi feita por mim e àquela altura eu não tinha a menor ideia de como se fazia cinema [...] Mas logo no segundo filme me vi erigido a argumentista, fazendo o primeiro tratamento cinematográfico de *Terra é Sempre Terra*. Preparei o roteiro e então nos reunimos, Cavalcanti, Guilherme de Almeida e eu, pra discutir os diálogos. Ora, se existe alguma coisa que eu sei fazer em teatro ou cinema, é dialogo. Eu gosto dos meus diálogos, sei que são bons. E na verdade os diálogos eram a única coisa que prestava na minha adaptação. Mas naquela noite Cavalcanti e o Guilherme esvaziaram um litro de uísque e junto com o uísque beberam o diálogo inteiro.”⁴¹⁰

⁴¹⁰ Depoimento de Abílio Pereira de Almeida. In: GALVÃO, Maria R. *Opus Cit.* – p. 166.

Segundo o depoimento, existiria um “modo correto” (padrão) de escrever um argumento para cinema que ele (Abílio) não dominava. Daí submeter-se a apreciação dos “entendidos” no assunto: primeiro o diretor Tom Payne (cujas experiência, segundo o próprio Cavalcanti, era apenas de segundo-assistente) e depois a cúpula da Vera Cruz, Cavalcanti e o poeta Guilherme de Almeida, que teriam sugado (por serem pouco “cinematográficos”) a única coisa que supostamente prestava em seu argumento: os diálogos (e aqui Abílio fala afiançado pela fortuna crítica às suas peças, que sempre elogiou a habilidade do autor em escrever diálogos). Diante desta série de tratamentos sobre o argumento, o que resta é uma economia dramática que desinfla as dinâmicas psicológicas e os dramas íntimos que, segundo opinião do próprio Abílio, faziam a peça do TBC ficar um tanto arrastada - nota-se então que é o próprio dramaturgo que (longe da zona de influência de Jacobbi) dá início às modificações ao seu texto teatral para torná-lo mais palatável ao público das salas de cinema. Abílio se molda, sem grandes abalos, às circunstâncias convenientes: para o GTE escreve pequenos dramas sobre a vida da elite paulistana; para o TBC dos italianos, escreve um drama social com tintas naturalistas; para a Vera Cruz, transforma essa mesma peça num melodrama gótico à moda internacional, sobre o qual costura pequenos quadros que supostamente trariam mais “ritmo” para a fita: como a sequência onde o trabalhador despedido por Tônico durante o dia, volta para se vingar e invade sua casa com uma faca nas mãos (suspense); como as muitas amantes de Lourenço que, ao longo do enredo, vão aparecendo grávidas, para desconsolo do sertanejo garanhão (comédia); como o encontro “casual” entre João Carlos, que passeia à cavalo, e Lina, que se banha nua num lago, culminando no ato amoroso do casal (romance sensual e proibido). Esse “ecletismo” é o principal responsável pelos primeiros filmes da Vera Cruz, aos olhos de hoje, se mostrarem como obras que primam pelo rigor técnico (algo de inequívocos méritos para a titubeante filmografia nacional), mas apinhadas de clichês dramático-visuais.

Em *Terra é Sempre Terra*, o mais marcante destes clichês é a formulação visual realizada pela direção de Payne em parceria com a fotografia de outro inglês: Chick Fowle. Acompanhando o modo como *Paiol Velho* se transforma em *Terra é Sempre Terra*, podemos ver nitidamente como o tratamento visual dado ao argumento origina aquilo que o jovem crítico Rogério Sganzerla chamou anos mais tarde de “expressionismo caipira”. Se a força da peça de Abílio no TBC estava no modo como o ambiente (uma fazenda cafeeira do interior paulista) se relacionava naturalmente com a psicologia dos

personagens (cujas ações e diálogos eram coerentes e plausíveis com seu “ambiente”), fazendo brotar do drama íntimo as condições sociais e históricas - e se a encenação de Ziembinski privilegiava justamente, seja na cenografia, na iluminação ou no trabalho dos atores, esse ‘realismo paulista’ sem apelar para o pitoresco caricatural - o filme da Vera Cruz vai na direção contrária, se lançando em busca do produto cosmopolita, e acaba enveredando por certo “provincianismo cinematográfico” que consiste em “imitar estilos metropolitanos” cujas obras “pretendem ser eternas e universais”. As palavras de Sganzerla soam duras, mas precisas, por isso cabe um trecho maior de suas considerações:

“O cinema paulista vive de experiências já ultrapassadas do cinema mundial, acrescidas de uma última ingenuidade: a convicção da seriedade. Origem mais evidente: o cinema clássico, nítidas origens expressionistas, desenvolvido em Hollywood nas décadas de 30 e 40. Tentado atualmente em São Paulo - aliás, como sempre aconteceu - ele só poderá dar resultados decadentes e deturpados. Tal aclimação veio criar uma modalidade local daquela estilística ultrapassada: o “expressionismo caipira”, rótulo útil e fundamental.”⁴¹¹

É evidente que o texto de intervenção de Sganzerla precisa ser lido dentro do seu contexto histórico. Ele aparece em 1965 como uma defesa do recém lançado *São Paulo S/A*, de Luís Sérgio Person, que segundo o crítico viria “romper” com a ‘convicção de seriedade’ (que esconde um provincianismo cultural) do cinema paulista dos últimos quinze-anos. Pode-se relativizar a abrangência do conceito cunhado por Sganzerla (“expressionismo caipira”), que é aplicado a fitas bastante distintas como *Noite Vazia* (1964) e *O Pagador de Promessas* (1962), mas ele certamente é produtivo em relação as primeiras fitas da Vera Cruz. Ainda mais porque no começo dos anos 50 o expressionismo à americana, de cineastas como William Wyler, ainda era um estilo “quente”. É este paradigma expressionista que é aplicado em *Terra é Sempre Terra* como uma atualização (necessária) do cinema brasileiro em relação as técnicas (e estilos) consagrados nas metrópoles. Tal apropriação não deixa de resultar em momentos curiosos, como na cena passada na sede quando Lina vem chamar João Carlos para almoçar. A fotografia, fortemente contrastada, inunda de sombras o casarão (sede) que ainda respira entre escombros (embora já restabelecido de vida, pela presença dos “donos”). É a cena onde João seduz Lina e dá-lhe um beijo contra sua vontade. Lina corre, aflita, pelos corredores escuros, escadarias sinuosas e móveis velhos que a observam. Tudo dentro da estilística expressionista onde as zonas escuras da fotografia desvelam os desejos inconfessos (e

⁴¹¹ SGANZERLA, Rogério. *Filmar São Paulo - parte I*. in: Suplemento Literário de ‘O Estado de S. Paulo’. 16/10/1965 - p. 39.

incontidos) sempre à espreita. Durante o jogo de sedução, João Carlos coloca um disco na vitrola onde ouvimos Dorival Caymmi cantando “Nem eu”. O elemento local, a canção de Caymmi, floreia e legitima o padrão internacional da decupagem do cinema clássico - o samba-canção sugere a existência de uma sensibilidade melodramática de outra ordem, bem brasileira, uma espécie de alegria-triste, mas essa particularidade acaba envelopada pela fotografia carregada de contrastes, que é incapaz de ouvir a canção, apenas usando-a para seus fins como um novo motivo de decoração de cena, ou seja, no fundo, é a mesma lógica folclórica que apanha rostos pretos se exibindo perto da fogueira nas noites de cantoria na fazenda.

O mesmo acontece com a longa sequência da colheita pegando fogo. Aqui estamos bem na metade do filme e no alto de sua curva dramática: onde o entrelaçamento amoroso entre Lina e João Carlos vai se consumir, em meio às chamas e ao alvoroço dos homens que tentam conter a queimada. Lina ajuda nos trabalhos de contenção servindo café aos homens. Ela serve uma dose para João Carlos, que carpina todo suado e arfante. Os dois se afastam em meio ao canavial, juntos. Chegam então a uma região alagadiça (ouvimos o coaxar de sapos na banda sonora), com árvores retorcidas e cruzeiros de madeira estacadas no solo (lembrando um cemitério). As trevas invadem a fotografia, contrastada ao fundo pela fumaça branca que vem do incêndio. Ali os dois se deitam na vegetação. Numa elipse, vemos o plano de uma grande labareda consumindo a plantação. Se o intercuro (proibido) destes amantes infelizes acontecer em pleno incêndio não chega a ser uma metáfora muito rica (embora seja inegavelmente melodramática, ainda mais com a melodia sofrida do tema musical escrito pelo maestro Guerra Peixe), o que chama mesmo a atenção é como foi possível aparecer em pleno interior paulista da zona cafeeira um pântano inglês de romance gótico? São esses fragmentos expressivos, que embora tenham sua beleza (e sua importância na filmografia brasileira), reverberam (ainda mais aos olhos de hoje) como estilemas fora do lugar, como ecletismo estético cosmopolita - expressionismo caipira.

A mentalidade da Vera Cruz seguia a cartilha artística que dera certo no TBC: importar diretores e técnicos para criar as condições para o produto nacional de qualidade. Mas a questão do drama se coloca de modo sutilmente diferente no teatro e no cinema, porque enquanto no teatro a performance é uma encenação presente, no cinema é uma gravação. Isso muda o status ontológico da obra: no teatro, a arte da encenação é mais distinguível do drama textual que preexiste a ela, e era ainda mais nos tempos heroicos

do TBC - podia-se elogiar a criatividade de um diretor sobre uma peça tão rasa, ou o contrário, censurar os volteios de um diretor desabusado sobre um texto dramático consagrado: nos dois casos, a encenação afirmava-se como uma arte distinta do drama literário, eis a grande novidade trazida pelos diretores estrangeiros como Ziembinski e Celi. No caso do cinema, o processo de registro entretece de modo definitivo a dramaturgia da cena e a dramaturgia do texto (o roteiro). Além do mais, o índice fotográfico de realidade próprio do cinema sempre desafia a convencionalidade da fábula ficcional. Por isso o expressionismo (da encenação) de Ziembinski foi considerado revolucionário para o teatro nacional - era um sopro de vivacidade num teatro preso a práticas e técnicas de décadas passadas; mas o expressionismo de Tom Payne e Chick Fowle foi visto com maior desconfiança e descrédito porque a mise-en-scène se apresentava demasiadamente afeita a modelos exógenos, contradizendo o conteúdo histórico-social da imagem (a vida comum de uma fazenda do interior paulista). Pode-se levantar um pequeno debate sobre as diferentes acepções de “expressionismo” em jogo: um mais ligado às vanguardas históricas - no teatro; outro mais industrialmente estilizado (e decalcado) - no cinema; e não seria um ponto inteiramente desprezível. Mas penso que o fato decisivo é o cinema nos apresentar um tipo de obra onde a performance não se distingue com tanta facilidade do drama: no teatro, é normal (e desejável) uma encenação local de um clássico dramático “universal”, como o TBC encenando *Entre Quatro Paredes* de Sartre; mas no cinema, uma versão nacional, digamos, do *Cidadão Kane* de Welles seria simplesmente ridículo.⁴¹² Por esse motivo, as primeiras peças do TBC deslumbraram público e crítica por sua capacidade de “atualizar” o teatro nacional com o sumo da produção “artística” estrangeira da época; com a Vera Cruz o desafio foi diferente (e de outra ordem), pois não se tratava apenas de atualizar os modos performativos (a forma do filme), mas de criar a partir deles novos dramas nacionais, e aí recaímos no problema de nossa frágil tradição dramática.

Essa “convicção da seriedade”, que Sganzerla atribui (como um rótulo negativo) ao “cinema paulista” é uma outra versão do problema do drama na cultura nacional, da dificuldade de aclimação da forma dramática em terras brasileiras, da nossa “tradição de artificialidade”, para lembrar a expressão de Flávio Aguiar. Quando tentávamos fazer dramas sérios (sejam filmes ou peças), para além das convenções mais banais do

⁴¹² É evidente que situações deste tipo podem acontecer: diferentes versões de um mesmo filme (ou refilmagens a partir de um mesmo filme original). De todo modo, trata-se sempre de um novo filme, e não de apenas outra encenação.

melodrama ou do folhetim, nos deparávamos com nossa própria artificialidade, com a fragilidade que temos em projetar uma imagem sobre nós mesmos como sociedade, e com a dificuldade em lidar com o outro, seja o outro externo (a forma importada), seja o outro interno da arte burguesa (o pobre, o negro, o operário). É uma questão a ser discutida na própria dramaturgia de Abílio (que é citado por Sganzerla em sua crítica) - suas peças, em geral, começam como uma crônica de costumes leve, com pitadas de comédia, mas invariavelmente a ação de seus dramas, conforme os atos evoluem, enveredam por uma “seriedade” sem profundidade, onde o esforço por levar o drama adiante acaba resvalando quase sempre em desfechos moralizantes. Vejamos um exemplo notável: *Moral em Concordata* - estreada no (recém-inaugurado) Teatro Maria Della Costa, pela companhia desta, em 1956. Os dois primeiros atos se passam no mesmo espaço: uma casa pobre de uma vila suburbana em São Paulo (algo como Ipiranga ou Água Rasa, como sugere a rubrica da peça). O primeiro ato é inteiramente dominado pelas personagens femininas: Estrela, a dona de casa que além de cuidar dos filhos e das tarefas domésticas costura pra fora e vende marmitas para completar o orçamento; sua irmã Rosário, de fama duvidosa pois trabalha numa boate; além da jovem Yole, para quem Estrela costura um vestido de noiva (ela vai se casar com um rapaz operário). Afora as mulheres, durante todo o ato um grupo de moleques joga futebol na rua da vila (algo que se passa “fora de cena”, mas cujas intervenções ouvimos o tempo todo). Todas as qualidades de Abílio estão lá: a veracidade dos personagens e da ambientação; a qualidade dos diálogos (com direito ao sotaque ítalo-paulistano dos cortiços); a simplicidade precisa na construção dos dramas pessoais (Estrela teme estar perdendo a beleza e o ânimo ao confinar-se em sua vida doméstica de esposa, cheirando a cebola e xixi de criança; Yole está animada para o casamento, mas não sabe o que esperar da vida marital; Rosário se julga perdida, uma “vigarista”, mas confia que assim ao menos escapa da vida besta do subúrbio).

O segundo ato é predominantemente masculino: Raul, um trabalhador viril e bastante rude (uma espécie de ‘Stanley Kowalski’ do Brás, em referência ao personagem de *Um Bonde Chamado Desejo*), é o esposo de Estrela (cujo nome espelha a Stela da peça de Tennessee Williams). Na casa, ele e dois amigos ouvem uma partida de futebol pelo rádio. Aí os conflitos começam a aflorar pois Raul, após o Corinthians perder a partida, entra em discussão com os amigos (com troca de ofensas e sopapos) e depois com Estrela, a quem empurra ao chão violentamente. Num segundo quadro, bastante curto, ficamos sabendo por conta das vizinhas Yole e D. Filomena que, após a briga, Raul abandonou

Estrela e fugiu com seus filhos. Rosário, que estava vivendo como manteúda de um ricoço no Rio, volta à cidade para socorrer a irmã. Chegamos, pois, ao terceiro ato. Saímos do subúrbio, do cortiço, e estamos num apartamento chique em Higienópolis, onde vivem as irmãs Estrela e Rosário. Estrela (que recuperou seu filho, não sabemos como) também arranhou para si um “coroa rico”, para desgosto de Rosário que não desejava para a irmã a mesma vida que a sua. O subtexto é claro: Rosário só “fazia a vida” para ajudar a irmã, ou pelo menos assim achava, agora que a irmã também caiu na vida ela se sente desamparada e contrariada (pois não tem outra desculpa para sua “vigarice”). Só que Abílio não se contenta em deixar as ações e as intenções das personagens se revelarem nas ações, ele precisa esclarecer textualmente tudo para o público. Assim, ele usa o personagem Marcelo como um *raisonneur*. Marcelo explica então para Rosário (e para o público) porque ela se ressentida da nova vida mundana da irmã. Rosário entende a situação e, um tanto cinicamente, aceita a situação de Estrela (que se torna amante do comendador, vivendo em seu próprio “chateau” mantido pelo amante), afinal, a única coisa que existe é a “gaita” (o “deus dinheiro”). Eis a “moral” em “concordata” nesta cidade desalmada.

A mudança de espaço no terceiro ato, da casa de cortiço para o chique apartamento em Higienópolis, foi planejada como o trunfo da dramaturgia de Abílio: o efeito esperado era o contraste entre a vida pobre das duas irmãs, com seus conflitos suburbanos, e a ascensão social conseguida às custas da “desmoralização” - uma peça legitimamente paulista, que exibiria os dois polos opostos que compõe a cidade: o mundo suburbano dos cortiços e o mundo ‘high society’ dos altos edifícios de Higienópolis, ambos permeados pela imoralidade e pela objetividade fria dos imperativos da vida material. Só que o fosso que separa o subúrbio dos bairros chiques se impõe também na dramaturgia com o salto dado pelo terceiro ato: a mudança de espaço incita uma mudança de tom e de estilo que enfraquece o drama. Basicamente porque nos dois atos iniciais todo um esforço na construção dos personagens e na ambientação do cortiço havia sido empregado - um esforço que, mesmo com todas as suas limitações, havia conseguido despertar o interesse do público para os conflitos íntimos e sociais dos personagens com doses significativas de drama naturalista. Ao invés de mergulhar profundamente no drama de seus personagens, de explorar as últimas consequências de seus atos e comportamentos, a peça recua no terceiro ato para uma “atmosfera de decadência” sobre a qual pesa um olhar moralizante e um tanto superficial. Abílio havia criado um personagem do maior

interesse, o truculento Raul (marido de Estrela), a figura mais intensa e vívida da peça,⁴¹³ mas eis que no terceiro ato ele simplesmente desaparece da trama sem maiores explicações. Fugiu, simplesmente. É como se Abílio, às voltas como o moderno drama naturalista, com a tragédia doméstica à Tennessee Williams, recuasse de repente, no terceiro ato, para o drama burguês moralista do século XIX estilo *A Dama das Camélias* (com quem a peça paulista tem uma afinidade de espírito, pois ambas tratam da vida mundana das cortesãs). Percebemos então que a promessa de um drama mais visceral e moderno estava comprometida desde o início pelas limitações da escrita de Abílio (alguns diriam, por suas limitações ideológicas de classe): o olhar da burguesia perscruta o universo social dos pobres, das classes baixas, mas na hora de libertar as amarras, de fazer a arte espreitar os abismos mais profundos do universo mental e social dos indivíduos (gesto do qual a própria arte não sairia incólume, passando a questionar seus pressupostos formais), ele recua para o terreno que conhece: o comentário moralizante, ou nas palavras de Sganzerla para a “convicção da seriedade” (sem profundidade).

O terceiro ato de *Paiol Velho* também padece um tanto desta ânsia por um desfecho surpreendente e moralizante, mas em nenhum momento se compromete a unidade dramática da peça (embora se possa dizer que Abílio deu um jeito de reabilitar, no instante final, a imaginação melodramática no seio do drama naturalista - o que não se pode negar é que se trata de um desfecho bastante “teatral”). No final do segundo ato, quando o arruinado João Carlos, após contrair uma imensa dívida no jogo, chega em casa abalado e confronta-se com Lina, que se joga em seus braços, e também com Tonico, com quem disputa não só a fazenda, mas agora também a esposa, temos o ponto alto da peça. João Carlos pensa que o marido, que acordou armado no meio da noite e surpreendeu os dois na cozinha, vai matá-lo, mas o administrador inverte o jogo: sabendo das novas dívidas do rapaz Tonico senta, calmamente, e se aproveitando do momento de fraqueza negocia com o rapaz um acordo pela fazenda (através de um comprador amigo). João Carlos, nervoso e covarde, aceita os termos. Fechado o negócio, Tonico vai dormir e pede a Lina que faça companhia ao “doutor”. Oferecer-lhe a esposa é o último requinte irônico de crueldade em relação aos antigos patrões (agora destituídos e decadentes). Abílio consegue desenvolver uma cena de intensidade dramática, no fio da navalha, sem trair seus personagens e sem recair em soluções fáceis. No filme de Tom Payne, como não

⁴¹³ Interpretado com admirável vigor (físico e técnico) por Jardel Filho, tanto na peça quanto no filme (que, aliás, repete praticamente todo o elenco da montagem teatral do TMDC).

poderia deixar de ser, toda a cena se dá em meio a um temporal tenebroso, o que favorece planos soturnos, de trovoadas e relâmpagos, com sombras se esgueirando pelos cantos e rostos manchados pelas luzes cálidas das lamparinas.

Entramos então no último ato. Tónico reúne à mesa, em casa, alguns amigos para comemorar a passagem da escritura da fazenda, que agora lhe pertence. Os amigos festejam, com vinho da adega (do antigo proprietário), quando um carro chega trazendo Irene (a mãe), o filho e um tio advogado. Eles vêm tirar satisfações pela escritura. No meio do rebuliço, Tónico prova que é, por direito, dono da fazenda, e que não teve culpa se João Carlos endividou-se até o pescoço (ele afirma até ter salvo o rapaz). Em seu momento triunfante, em pleno confronto com os antigos patrões, Tónico tem uma síncope cardíaca e morre, mas não sem antes expulsar o família de sua fazenda, exigindo que estes levem consigo Lina, pois, e aí vem a revelação final: ele só casara com ela para ocultar o adultério cometido pelo pai de João Carlos, anos antes, com a jovem Lina. O *coup de théâtre* está dado. Embora o desfecho de *Paíol Velho* seja mais contundente e imaginativo que aquele de *Moral em Concordata*, ele é igualmente moralizante: a morte de Tónico expurga a fazenda de seus demônios - a decadente aristocracia burguesa, representada pela personalidade viciosa de João Carlos, é despossuída da terra e empurrada de volta para a cidade (lugar da gente sem fibra); por outro lado, a vilania arrivista de Tónico (que roubava o dinheiro da colheita) é punida com a morte (que de tão inesperada e fulminante cai como um castigo divino). Ao fim e ao cabo, Lina se torna a única herdeira da fazenda, e seu filho, que é também filho de João Carlos, sela a continuidade da terra no “sangue da família”, mesmo que de modo torto. Com Lourenço promovido a administrador, um novo pacto entre patrões (brancos) e empregados (negros) é fechado - às vezes as coisas precisam mudar para continuarem as mesmas. A revelação do pecado original de Lina, de sua sedução de pai e filho, é a confirmação (em tom de revelação dramática) de sua personalidade dúbia, mas ao mesmo tempo é uma prova de sua astúcia - ela tem as qualidades requeridas para ser a matriarca de uma nova classe dominante, por isso a peça termina com suas ordens senhoriais: toquem os sinos, morreu o dono da fazenda (o que sacramenta sua própria posição, já que é a viúva do dono).

Terra é Sempre Terra segue, com as mesmas ações, o desfecho da peça. E no entanto o resultado é diverso. Isso porque o enredo da fita açucara o romance entre Lina,

a ingênua, e João Carlos, o jovem galante,⁴¹⁴ para se adequar ao padrão do filme romântico, e o faz de tal modo que a revelação final de que Lina também fora amante do pai de João Carlos soa fraca e deslocada. Arrisco dizer que o efeito é até mesmo contrário ao da peça: ao invés de confirmar a ambiguidade do caráter de Lina, ele soa simplesmente como uma vilania a mais que o destino impôs à pobre moça, abusada pelo patrão. Para efeito comparativo, poderia afirmar que a diferença de personalidade entre a Lina do teatro e a Lina do cinema é proporcional à força cênica das atrizes que as interpretam: Cacilda Becker no palco, Marisa Prado na tela. Outro detalhe relevante no desfecho da fita é que Tonico passa mal, pela primeira vez, antes mesmo da chegada dos patrões à fazenda, enquanto na peça ele apenas sente o coração durante o confronto com João Carlos. A dramaturgia do filme reforça uma dimensão anunciada (transcendental) da morte de Tonico, como se seu sacrifício fosse uma restituição cobrada pela própria terra - o que está de acordo com o tratamento visual gótico dado a fita. Tanto é que a narrativa fílmica não termina na invocação de Lina para que os sinos sejam tocados (pela morte do dono da fazenda), mas faz questão de encenar a entrada do caixão na sede pelos mesmos pórticos que o passeio inicial pela varanda nas sequências introdutórias do filme, só que agora a câmera observa tudo do alto, num plano picado (*plongée*) que estabelece o olhar superior de uma entidade extramundana a observar os destinos dos homens. O filme volta assim ao ponto em que começou, como se encerrasse um ciclo metafísico (mais um episódio do eterno retorno da propriedade) enquanto outro se inicia (sendo gestado na barriga de Lina), e com a sede apresentando-se fantasmagoricamente como esse lugar onde imperam desígnios ancestrais e atávicos, que estão além das forças históricas humanas.⁴¹⁵

Nas peças de Abílio, há uma reprovação moral da decadência manifesta das elites paulistas, mas essas elites nunca são ultrapassadas (ou mesmo ameaçadas) por novas

⁴¹⁴ Para que o leitor perceba, uma vez mais, a diferença de enfoque dada pelo filme ao romance entre Lina e João Carlos, relembro aqui uma cena chave para a dramaturgia: o momento em que Lina conta a João Carlos que está grávida dele. Na peça, ao saber da gravidez, João Carlos se desespera, chama Lina de louca e quando esta sugere uma fuga, João Carlos responde, furioso, que ela está por conta própria e sai batendo a porta. No filme, ao saber da notícia, João Carlos hesita, mas depois ele e Lina se abraçam, trocam juras de amor e ele a pega no colo, como se fossem recém-casados, levando-a para o quarto em seus braços. A diferença entre estas duas versões da mesma cena dá a exata medida da diferença de abordagem ao drama entre o filme e a peça.

⁴¹⁵ É sintomático que o filme altere sutilmente as palavras finais de Lina, referente a terra continuar na família de João Carlos (por conta de seu filho). Na peça, ela diz: “e vai continuar na família deles”; enquanto no filme ouvimos ela dizer: “e vai ser sempre deles”. Essa ênfase no “pra sempre” não é casual, é outro investimento (empolado) da narrativa fílmica na direção de um fatalismo transcendental, apartado dos conflitos históricos.

forças. O máximo que se consegue é a instauração de um mal-estar desabrigado. Esse mal-estar, que espraia a consciência enfadada de seus personagens por uma estilização formal (dita expressionista), é marca registrada de *Moral em Concordata*. A adaptação cinematográfica da peça, lançada pela Cinedistri em 1959 com produção do próprio Abílio e direção de Fernando de Barros, segue igualmente essa linha. A força contida no drama dos personagens acaba edulcorado por *maneirismos* estilísticos do cinema clássico aclimatado ao planalto paulista: estão lá a fotografia com forte presença de contrastes entre claro e escuro, movimentos de câmera pesados e lentos, longos entrecos dialogados (cinema palavroso), autenticidade artificiosa das locações (como a vila suburbana) e uma pretensiosa abordagem psicológica dos personagens (mas sem profundidade). Para sublinhar essa convicção de seriedade, o filme transforma o *raisonneur* da peça num narrador, numa voz over que nos introduz ao universo do filme, nas primeiras cenas, e que reaparece na sequência final. O narrador segue o pulso do teatro de Abílio: ele começa leve e cômico, cínico até, certamente influenciado pelas comédias hollywoodianas do tipo *O Pecado Mora Ao Lado* (1955) de Billy Wilder, então na moda; mas eis que na cena final esse narrador reaparece só que agora apelando a seriedade do espectador. A voz sugere que se o final fosse outro (se Estrela não sucumbisse ao concubinato), estaria “salva a moral da história”, mas isso seria uma mentira e “não é com mentiras que se melhoram as coisas”, diz a voz em tom professoral, arrematando: “meditem bem sobre tudo isso e me deem razão”. É como “narrativa exemplar”, mas sem perder o apelo erótico e mundano, ao gosto do drama realista burguês do séc. XIX, que o filme termina por se vender. As pulsões naturalistas mais fortes (e ousadas) que o drama apresenta em alguns momentos são domesticadas por este realismo estilizado, pasteurizado e moralizador. É a burguesia paulista forjando nos palcos e nas telas sua face artística, sua ideologia estética. Por isso também para Sganzerla, *Moral em Concordata* era um exemplar dileto do “expressionismo caipira” típico do cinema paulista dos anos 50. Embora eu pense que o termo não se aplica tão bem a este filme quanto a *Terra é Sempre Terra*, o que interessa ao jovem crítico é constituir esta tradição do “cinema paulista” como obra de uma burguesia ascendente cuja expressão estética seria essa modernidade sem modernismo (sem risco), ou pelo menos sem a parte mais radical desse modernismo que havia florescido ali mesmo, na São Paulo de Piratininga, com a geração de 22.⁴¹⁶

⁴¹⁶ Contra a “seriedade” do cinema paulista dos anos 50 e 60, Sganzerla já se punha a gestar (na crítica) um outro projeto de cinema: um “cinema sem limites” fortemente influenciado pelo menos sério e mais anárquico dos modernistas: Oswald de Andrade.

O diretor Fernando de Barros explora em *Moral em Concordata* um pouco do clima erotizado do cinema internacional de fins dos anos 50, com suas Maryllins e Brigittes. Na versão nacional, a loira fatal é feita pela musa teatral Maria Della Costa, em um de seus poucos papéis no cinema. Uma cena específica revela mais de perto esse apelo erótico: quando Rosário ao acordar conta a sua irmã, Estrela, o que se passou na noite anterior, ela o faz despindo-se, tomando banho e depois vestindo uma sensual combinação preta. Já que a moral está em concordata, por que não dar uma espiada? Outro recurso é o flashback comentado pelas próprias personagens. Quando Rosário conta a irmã que na noite anterior, durante um ensaio na boate, conheceu um grã-fino que ficou “caído” por ela, o filme materializa em imagens a aventura da corista na véspera. O detalhe é que as imagens mostradas são ligeiramente diferentes da narração de Rosário - são, digamos, um pouco mais picantes: enquanto Rosário conta que conheceu Marcelo através de um amigo, vemos o tal “amigo”, na boate, insinuando sua mão sobre as pernas de Rosário (que são exibidas numa insinuante meia-calça); enquanto Rosário narra a visita dos dois (ela e Marcelo) a um restaurante caro e badalado, vemos os dois passeando de carro por um lugar onde se encontram muitos outros carros, com muitos casais “desfrutando-se”; enquanto Rosário jura que apenas beijou Marcelo no último instante da noite, vemos que ela se entrega a ele, sem grandes melindres, no sofá do seu *chateau* (sua *garçonnière*). Essa montagem, com direito a um “sensual smooth jazz” na banda sonora, coloca o filme de Abílio e Fernando de Barros como fonte primária do ‘porno-chic’ paulista. É de *Moral em Concordata* aliás, com seus passeios por restaurantes e boates da noite paulistana e suas festinhas mundanas em apartamentos luxuosos de Higienópolis, onde homens de alta classe encontram jovens garotas suburbanas tornadas “desfrutáveis”, que Walter Hugo Khouri vai extrair seu *Noite Vazia* (1964), se valendo inclusive da mesma atriz principal (Odete Lara) e do mesmo diretor de fotografia (Rudolf Icsey). Certamente Khouri é um cineasta mais intelectualmente instigante, o que faz seu filme penetrar em zonas estéticas e psicológicas que estão muito além do repertório médio de *Moral em Concordata*.

Está é uma marca curiosa da arte de Abílio Pereira de Almeida, pelo menos quando observada retroativamente: ela é influente e até mesmo inovadora, mas acaba por vezes eclipsada por realizações posteriores que lançam uma sombra sobre suas obras. Em seu texto de 1956 intitulado “Teatro ao Sul”,⁴¹⁷ Gilda de Mello e Souza já argumenta nesse sentido: assim como à literatura dos anos 30 coube retratar (e com momentos de

⁴¹⁷ SOUZA, Gilda de Mello e. *Teatro ao Sul*. In: Exercícios de Leitura. São Paulo, Duas Cidades, 1980.

grande arte) o declínio da sociedade agrária do nordeste brasileiro, a transição do mundo rural decadente das fazendas cafeeiras para a vida citadina da metrópole em ascensão vertiginosa coube ser retratada “ao sul” pelo teatro. Gilda analisa duas peças paulistas contemporâneas que tratam do assunto: *Santa Marta Fabril* (1955), de Abílio e *A Moratória* (1955), de Jorge Andrade. Gilda se esforça por não diminuir a importância e as qualidades da primeira, mas também não tem dúvidas em afirmar que a legítima obra-prima do teatro moderno brasileiro é a peça de Jorge de Andrade. Diante de uma obra tão exuberante como *A Moratória*, o teatro de Abílio aparenta ainda mais seu caráter “levemente inseguro, de ensaio e tentativa”, para lembrar as palavras de Décio.⁴¹⁸

Poderia argumentar que algo semelhante, embora não da mesma ordem, acontece com o texto teatral de Abílio *...Em Moeda Corrente no País* de 1960. A peça foi escrita para a Companhia Brasileira de Comédia de Cacilda Becker, e dirigida por Walmor Chagas. Abílio, possivelmente para agradar Walmor e Cacilda, busca em seu texto captar algo do enfado existencial à francesa então em voga pelo sucesso da literatura de contornos existencialistas. Sartre era uma grife. O Teatro Oficina, por exemplo, vinha então de duas montagens bem sucedidas de textos dramáticos do escritor: *As Moscas* (1959) e *A Engrenagem* (1960). Na peça de Abílio, tudo gira às voltas do funcionário público Guimarães, que vive num pequeno apartamento com a esposa (Floripes) e com a irmã (Dalva). Todos parecem emaranhados na “rotina melancólica da vida”,⁴¹⁹ até que o seguinte conflito aparece: Guimarães, que é fiscal, está trabalhando num caso de sonegação de impostos que pode render a um sindicato uma multa gorda. Gervásio (amigo de Guimarães e noivo de Dalva) traz uma proposta da parte de um primo seu que é membro do sindicato: se Guimarães “aliviar” o laudo e frear as acusações contra o sindicato, estes lhe darão (como suborno) três milhões em “moeda corrente no país”. A possibilidade de ganhar três milhões afeta os personagens envolvidos, especialmente Guimarães que se vê pressionado entre a vontade da esposa (que deseja que o marido aceite a proposta), o casamento da irmã (que tem má fama no prédio por ser solteira) com o amigo (que pode ganhar uma comissão no negócio) e sua própria consciência. Esse drama existencial do pequeno funcionário que se vê preso a um casamento sem paixão (onde o que se almeja é “ser o menos infeliz possível”), a laços familiares e de amizade nos quais não se reconhece, a uma honestidade pessoal que não encara como fibra moral

⁴¹⁸ PRADO, Décio de Almeida. *Paio Velho*. Opus Cit. – p. 24.

⁴¹⁹ PEREIRA, Abílio P. *...Em Moeda Corrente no País*. in: Teatro de Abílio Pereira de Almeida. São Paulo, Coleção Aplauso, Imprensa Oficial, 2009 – p. 448.

(mas como esnobismo ególatra), e a pressão do mundo financeiro e político à sua volta, tudo na frenética São Paulo do pós-Quarto Centenário, tem afinidade de espírito com *São Paulo S/A* (1965) de Luís Sérgio Person. Guimarães partilha com Carlos (protagonista do filme) mais do que o mesmo intérprete (Chagas), mas esse mal-estar em relação a todos os valores que animavam o espírito da classe média paulistana naqueles anos (e muito ainda hoje). A diferença básica é que tal mal-estar, tal vazio psicossocial dos extratos médios da metrópole, não perturbam a estrutura dos três atos e das discussões moralizantes da peça de Abílio, enquanto o filme de Person se abre para novos caminhos de linguagem, implodindo *por dentro*⁴²⁰ a tradição do ‘cinema paulista’. Isso reserva a *São Paulo S/A* um lugar de destaque no panorama artístico-cultural dos anos 60 e na genealogia do cinema nacional das últimas décadas, enquanto *Em Moeda Corrente no País* desperta hoje, no máximo, uma curiosidade histórica.

Antes de terminar, façamos um último e breve recuo. Após *Paiol Velho* e *Terra é Sempre Terra*, Abílio, então em franca escalada na Vera Cruz, torna-se diretor de cinema: ele assina *Ângela* (1951) e *Sai da Frente* (1952) ambos em parceria com Tom Payne, mas nunca escondeu que dirigiu mesmo apenas o segundo (enquanto Payne dirigiu o primeiro, outro marco incontestável do “expressionismo caipira”). Com *Sai da Frente*, comédia que lança Amácio Mazzaropi nas telas⁴²¹ Abílio inaugura um novo modelo de produção: mais rápido, mais econômico e mais popular. As fitas de Abílio com Mazzaropi consagram o filão da comédia paulista de costumes e são as mais lucrativas produções da curta vida da companhia de São Bernardo. O senso pragmático e a observação precisa e despida de literatices da dramaturgia de Abílio o levarão para os braços da comédia ligeira, que será uma parte significativa de sua produção nas duas décadas seguintes.⁴²² Após Mazzaropi, Abílio será parceiro de outro ícone do humor nacional: Dercy Gonçalves. No final dos

⁴²⁰ Digo por dentro pois Person conhecia intimamente esse cinema, era parte dele, assim como o teatro feito na cidade, pois sua formação se dera em grupos teatrais amadores no início dos anos 50, junto com amigos pessoais como os diretores Flávio Rangel e Antunes Filho. É este último que o leva para a TV Tupi onde começa dirigindo teleteatros, até assumir, com apenas 21 anos de idade, a direção de seu primeiro longa (não lançado à época): *Um Marido para Três Mulheres* (1957), adaptação de uma comédia teatral ligeira de Eurico Silva (o mesmo de ‘Samba da Vida’) e com Ronald Golias no elenco. Após uma temporada estudando no *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma, Person volta à cidade para refundar o cinema paulista sobre suas próprias bases.

⁴²¹ Abílio e Mazzaropi trabalhavam juntos ainda em outras três fitas nos anos seguintes: *Nadando em Dinheiro* (1952) e *Candinho* (1953) pela Vera Cruz, ambas com direção de Abílio, e *O Gato de Madame* (1956) pela Brasil Filme, escrita e produzida por Abílio e dirigida por Agostinho Martins Pereira.

⁴²² Com os arquivos de Abílio Pereira de Almeida doados para o Centro de Documentação Cultural do IEL-Unicamp, novos estudos sobre a obra do dramaturgo e cineasta já se põem em andamento, como este: TRAZZI, Isabela. *Candide na tela da Vera Cruz: um estudo de Candinho de Abílio Pereira de Almeida*. Dissertação de Mestrado, DLM-FFLCH-USP, São Paulo, 2013.

anos 50, Dercy fará nos palcos dois textos de Abílio escritos para ela: *Dona Violante Miranda* (1958) e *Liga de Repúdio ao Sexo* (1960). Neste mesmo ano de 1960, surge a adaptação cinematográfica de ‘Dona Violante Miranda’, dirigida por um velho conhecido: Fernando de Barros, de ‘Moral em Concordata’. O sucesso da fita leva Dercy a adaptar outra peça de Abílio para as telas, e esta não é outro senão *Em Moeda Corrente no País*. O estranho é que tal peça, como vimos, nada tinha de comédia. Mas quem disse que isso é problema para Dercy? Com adaptação e direção assinada por Eurides (ou Eurípides) Ramos, nome já conhecido do cinema paulista, *Sonhando com Milhões* (1963) aproveita um personagem menor da peça de Abílio: Edwiges, a empregada (negra) do casal Guimarães e Floripes. No filme, a empregada é rebatizada de Agrippina e o roteiro, que na verdade é apenas um veículo para as estripulias de Dercy, aproveita um fiapo de dramaturgia da peça.

Com esse procedimento em *Sonhando com Milhões* percebemos que Abílio havia virado, no anos 60, um rótulo de sucesso e de diversão. Mesmo que o roteiro quase nada tivesse de sua dramaturgia, seu nome nos créditos já garantia certo cartaz. Tal fato desagradava tanto os críticos da geração TBC (como Décio e Alfredo Mesquita), que haviam defendido suas primeiras peças e sustentado com certo otimismo seu futuro promissor como autor dramático; quanto servia aos ataques da geração mais nova, como Sganzerla que cita em seu artigo “Filmar em São Paulo” o hábito vicioso do cinema paulista em sempre levar às telas a mais nova peça de Abílio (que se torna aqui um rótulo às avessas: símbolo do que vai mal com o cinema). Esfriadas as polêmicas e corridos os anos, é chegado o tempo de uma revisão objetiva de Abílio Pereira de Almeida (nem que seja para levantar novas polêmicas). O que sabemos é que sua obra estava no vértice do mais rico movimento de renovação teatral (e cinematográfica) que já experimentamos, mesmo que Abílio não tenha sido (como se imaginou durante um breve momento) o grande autor da moderna dramaturgia paulista. Não podemos exigir de sua obra mais do que ela nos oferece, e se esta adquire um renovado interesse nos últimos anos é porque, talvez mais do que nenhuma outra, ela se mostra sintomática das qualidades, limitações e contradições de nossa (moderna) tradição dramática.

Considerações Finais

No título desta tese há um marco temporal delimitador: 1951. É o ano de lançamento no teatro de *Paiol Velho* e no cinema de *Terra é Sempre Terra*, o encontro entre o moderno teatro brasileiro e o novo cinema industrial paulista. Com o TBC, a primeira companhia profissional do país organizada segundo moldes (estéticos e estruturais) modernos, a renovação teatral iniciada ainda nos anos finais da década de 30 se completa; com a Vera Cruz, a aventura industrial do cinema brasileiro atinge seu clímax. Mas nem *Paiol Velho*, nem *Terra é Sempre Terra* são produções de grande relevância crítico-histórica. É preciso reconhecer que há outro ‘momento decisivo’ onde esse “encontro” se realiza de modo mais fértil, mais pleno de consequências, e ele se dá apenas dez anos depois com *O Pagador de Promessas*. Entre uma data e outra muito se passa no cinema, no teatro e na história do país. Toda uma década que não pode ser ignorada. Ainda assim vou me permitir, para efeito de conclusão, algumas palavras sobre este outro momento (mesmo escapando um pouco do escopo previsto).

Impulsionado pela renovada cena teatral dos anos 50, que além do TBC semeava uma série de novas experiências pelo país afora, e que nos anos finais da década já produzia até mesmo novos modelos de ‘peça social’ como *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri montada em 1958 pelo Teatro de Arena de São Paulo, Dias Gomes escreve *O Pagador de Promessas*, texto com o qual retoma de vez a carreira teatral mais de quinze anos depois de seu primeiro contrato com Procópio. A peça torna-se o grande acontecimento do TBC no ano de 1960, com uma elogiada montagem sob a direção de Flávio Rangel que inaugura a chamada última fase do teatro de Zampari que ficará conhecida, sintomaticamente, como fase “nacionalista”.⁴²³ A repercussão da montagem foi tamanha que internamente Dias Gomes e Flávio Rangel já acalentavam a possibilidade da peça virar filme, e com direção do próprio Rangel que após o sucesso nos palcos (e a experiência como diretor de televisão no Grande Teatro da TV Tupi)

⁴²³ O TBC “histórico” não sobrevive ao ano fatídico de 1964. O marco final é a montagem de *Vereda da Salvação* de Jorge de Andrade, que culmina num “fracasso total” nas palavras do diretor Antunes Filho, não porque fosse ruim, mas “porque era um código desconhecido do teatro, uma linguagem desconhecida do teatro.” In: GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. – p. 215. Já sob a tutela da Sociedade Brasileira de Comédia, que se encarregava de gerir o teatro desde o afastamento de Zampari por motivos de saúde, dá-se a retirada de cartaz de *Vereda da Salvação*, a demissão do diretor artístico Maurice Vaneau e a dispensa do elenco. É o ocaso do TBC, mesmo que a sigla continue a aparecer ocasionalmente.

desejava abraçar, como seu amigo Person, o ofício de cineasta.⁴²⁴ Faltava um produtor que entrasse no negócio. Dias Gomes, em seu livro de memórias, conta como a coisa se resolveu:

“[Flávio Rangel] convidou Oswaldo Massaini e Anselmo Duarte para assistirem ao espetáculo no TBC, e seu sonho passou para a cabeça dos dois. Um dia, trouxe Anselmo a minha casa e disse: ‘Dias, eu queria muito fazer esse filme, mas não consigo produtor. Anselmo tem um produtor, Oswaldo Massaini, e eu abro mão da exclusividade que você me deu.’ Hesitei muito. Anselmo, para mim, era galã das chanchadas da Atlântida, não tinha visto seu primeiro filme e duvidava que fosse o melhor diretor para *O Pagador*. Consultei meus amigos do Cinema Novo, Alex Viany, Leon Hirszman, que acharam uma temeridade. Anselmo sentiu minha resistência, mas a ideia instalara-se em sua mente como uma obsessão: ‘Se você me der essa peça, eu vou com ela ganhar a Palma de Ouro, juro por Deus.’ Foi essa afirmação, feita com voz firme, olhando dentro dos meus olhos, que me venceu. Não que eu acreditasse naquele momento que ele iria de fato à Palma, mas sua determinação deu a certeza de que ele iria lutar para fazer o melhor. Mesmo assim, no contrato que assinei com Oswaldo Massaini, fiz uma cláusula: uma vez o roteiro definitivamente aprovado, o diretor seria obrigado a segui-lo cena por cena; queria assegurar inteira fidelidade à minha história.”⁴²⁵

Nota-se nas palavras do dramaturgo sua “resistência” inicial à figura de Anselmo Duarte, compartilhada aliás pelos seus colegas de “Cinema Novo” (movimento ainda em gestação). De todo modo, Anselmo Duarte não era apenas o galã da Atlântida, mas o mocinho com passagens pela Cinédia e pela Vera Cruz, ou seja, o próprio rosto da indústria cinematográfica brasileira (que para a nova geração engajada dos anos 60 era sinônimo de algo a ser superado historicamente). Disposto a livrar-se desta imagem, Anselmo havia se arriscado na direção com *Absolutamente Certo* (1957) e não fizera feio. Entusiasmado, partiu em seguida para Paris e se matriculou no Idhec (Institut de Hautes Études en Ciné) - seu objetivo era claro: tornar-se um cineasta “sério”. Certamente Anselmo viu na peça de Dias Gomes a chance de cancelar este fato. E conseguiu. Uma síntese do entusiasmo inicial com a fita de Anselmo pode ser encontrada no artigo de Alex Viany *Cinema Novo: ano I*, publicado em Abril de 1962 na revista *Senhor*.⁴²⁶ Nele, o crítico chama *O Pagador de Promessas* de “Opus 1 do Cinema Novo”, de “cinema tradicional colocado no bom caminho” e até mesmo enumera os tabus referentes ao cinema nacional que a fita de Anselmo vinha derrubar: I. Filme comercial não pode ser

⁴²⁴ Rangel dirigiria apenas um filme (sem grande expressão): *Gimba, príncipe dos valentes* (1963), uma versão de peça homônima de Gianfrancesco Guarnieri que ele mesmo havia dirigido em 1959.

⁴²⁵ GOMES, Dias. *Apenas um Subversivo*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1998 – p. 182-3.

⁴²⁶ Republicado na coletânea de textos críticos de Viany: *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.

sério; II. Não há cineastas no país; III. Não há elenco no país; IV. A língua portuguesa não se adapta as telas; V. Filmes devem ter temas universais. Viany complementa sua argumentação citando ainda uma declaração de Glauber Rocha de que o *Pagador* era o “maior filme brasileiro” feito até então. Autor de um pioneiro estudo histórico sobre a filmografia nacional, Viany interpretava e elogiava as qualidades de *O Pagador de Promessas* como a materialização de potências antigas do cinema brasileiro sufocadas até então por toda sorte de dificuldades de produção e pela falta de um maior amadurecimento técnico-estético de nossos cineastas, algo que a safra de 1962 parecia, enfim, superar. Começava assim o “processo” do Cinema Novo.

Esse raciocínio gerativo, que leva em conta as dificuldades de formação e cristalização de uma obra em relação ao seu contexto e a história pregressa de sua prática artística, valia também para a peça de Dias Gomes, cujo teatro na virada dos anos 50 para os anos 60 despontava como a realização esteticamente amadurecida de uma dramaturgia nacional-popular cujo percurso vinha de décadas passadas.⁴²⁷ A esquerda universitária também recebeu bem a peça, inclusive como expressão exemplar do que Carlos Estevam Martins, em seu famoso “anteprojeto” para um Manifesto do CPC-UNE, chamou de “arte-popular revolucionária”. Recapitulando: Estevam Martins divide em seu “Manifesto” a arte popular em três tipos: 1. Arte do povo: pré-industrial, folclórica, sem grandes “pretensões culturais”; 2. Arte popular: industrial, massificada, mas que não passa de uma “ocupação inconsequente”; 3. Arte popular-revolucionária: politicamente consciente comprometida com a “aspiração fundamental do povo”.⁴²⁸ Esta última deveria ser o “caminho” adotado pelos artistas e intelectuais do CPC. Note-se que a arte revolucionária absorve (até em sua denominação) a “arte popular”, ou seja, absorve sua “sintaxe das massas”, sua capacidade de comunicação efetiva com o povo. Esse ponto será motivo de controvérsias diversas, inclusive dentro do próprio CPC com outras correntes defendendo uma implosão desta sintaxe, das formas ligadas à hegemonia burguesa, como modo de ação política. O teatro de Arena, por exemplo, vivia uma fase de rica experimentação com formas épicas de dramaturgia,⁴²⁹ e não deixava de olhar um tanto desconfiadamente para a tragédia popular de *O Pagador*, feita com pompa e

⁴²⁷ COSTA, Iná Camargo. Dias Gomes: um dramaturgo nacional-popular. Dissertação de mestrado. Departamento de Filosofia: FFLCH-USP, São Paulo, 1987.

⁴²⁸ In: HOLLANDA, Heloisa B. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde*. São Paulo, Brasiliense, 1981 - p.121-144.

⁴²⁹ COSTA, Iná C. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. São Paulo, Graal, 1996.

circunstância pelo TBC (templo da burguesia paulista) para deleite da elite ilustrada. Mesmo assim, nomes como Gullar e Vianinha mantinham uma relação produtiva com Dias Gomes e sua dramaturgia moderna de extração nacional-popular.⁴³⁰ Assim como os cinemanovistas mantinham uma relação amistosa com o *Pagador de Promessas*, pelo menos até a vitória da Palma de Ouro em Cannes (1962).

Uma coisa era o filme ser recebido em terras nacionais como um amadurecimento estético e político de seu diretor, outra era despontar na Europa, justamente o palco que os cinemanovistas queriam ocupar, como representante de um novo tipo de cinema feito no país. Rapidamente *O Pagador de Promessas* se transformará, na crítica, de opus 1 do Cinema Novo em “contraponto”.⁴³¹ O caso é que o programa estético dos cinemanovistas, embora seus filmes sejam bastante diferente entre si, tinha como ponto em comum uma defesa da autoria que passava por uma crítica mais contundente à narrativa clássica padrão do cinema industrial, que era “requintada” (os mais ácidos diriam “requentada”) e “atualizada” por filmes como *O Pagador de Promessas* e *Assalto ao Trem Pagador* (1962), de Roberto Farias. A fita de Anselmo Duarte tinha seus méritos (e eles não eram poucos), mas não era o ‘filme certo’ para o movimento. Em seu livro de 1963 ‘Revisão Crítica do Cinema Brasileiro’, Glauber desloca *O Pagador* do grupo do Cinema Novo e o filia ao “artesão” Lima Barreto. Como autor (a categoria decisiva), Anselmo permanecia na periferia: “excita, mas não provoca reflexão”, é “espetáculo passado a limpo”. *Pagador de Promessas* seria um “filme baiano”, pois tem “espírito condoreiro” (retórico), e por isso, por “razões de verdade”, Glauber prefere *Absolutamente Certo*, o verdadeiro *film d’auteur* de Duarte (herdeiro do “realismo carioca”).⁴³² Anos mais tarde, em *Revolução do Cinema Novo*, Glauber, mais distanciado e refletido, escreverá que *O Pagador* era um filme “ótimo”, mas não era “épico”, ou seja, revolucionário - e solta sua apreciação categórica e definitiva: tratava-se de um “filme social democrata”.⁴³³

Na França (terra da Palma), o Cinema Novo terá dois aliados (críticos) de vulto em duas revistas importantes: Louis Marcorelles nos *Cahiers du Cinema* e Robert

⁴³⁰ Em 1968, o Grupo Opinião (ligado ao CPC) encenaria um texto de Dias Gomes: *Dr. Getúlio, sua glória, sua história*. Escrita em parceria com Ferreira Gullar e dirigida por Zé Renato, a peça se insere no movimento da “frente ampla” contra a ditadura.

⁴³¹ Uso a expressão consagrada por Ismail Xavier em sua comparação entre *Barravento* e *O Pagador de Promessas*. In: XAVIER, Ismail. *Sertão-Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo, Cosac & Naify, 2007.

⁴³² ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003 – p. 163-64.

⁴³³ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004 – p. 419.

Benayoun na *Positif*. Ambos vão escolher *O Pagador* como contraponto ao novo (e “legítimo”) cinema de arte brasileiro. Um trecho do dossiê que Benayoun escreveu para *Positif* em fevereiro de 1966 (sobre o cinema no Brasil) é esclarecedor: “Duarte obteve a Palma cobiçada com um filme absolutamente puritano, desencadeador de reflexos exóticos, fedendo a devoção e que felizmente foi bem depressa esquecido. Para o Brasil, essa Palma de Ouro foi encorajamento, mas, para o cinema autêntico, foi uma regressão para a facilidade, o blefe, a beatice.”⁴³⁴ No Brasil, Jean-Claude Bernardet, em seu excelente *Brasil em Tempo de Cinema* (1967), escrito ainda no calor dos debates, define *O Pagador de Promessas* como uma “ilustração do reboquismo”, onde a vitória do povo, com a entrada de Zé do Burro, legitima a instituição católica como único caminho reconhecido pelo povo para a redenção social. Trata-se, apenas, de pressionar o pai para que este os ampare. O filme seria mais incisivo se mostrasse quão ilusória é essa “vitória”.⁴³⁵ Ismail Xavier retoma a crítica à “solução integrativa” de *O Pagador*: como Zé (e o povo) não recusa a Igreja, como ele quer forçar a entrada, não há questionamento radical, nem há abertura para outras alternativas, ficando todas as tensões dissolvidas. Na organização formal da fita, haveria uma excessiva atitude de respeito frente ao cinema clássico: um cinema fluente, de continuidades, transparências e redundâncias, cujo esforço espacial é criar um continuum real. A narração clássica, não relativizando o “centro fixo” que organiza as ações, também não se abre para outras visões de mundo (antropologicamente ricas); em comparação, *Barravento* contesta esse universal abstrato (a narração clássica) procurando outra expressão da experiência, mais autêntica porque anticolonial - um cinema como ontologia e não instrumento (da narrativa).⁴³⁶

Longe de qualquer atitude revisionista, acredito que décadas passadas alguns destes argumentos críticos contra o filme de Duarte e a peça de Gomes podem (e devem) ser revistos, especialmente a acusação de “reboquismo”. A entrada da cruz na Igreja, na peça de Dias Gomes, é menos um símbolo da “vitória do povo” e mais uma demonstração de força, de tomada de consciência, que combina um senso de tragicidade (o cordeiro sacrificado) com uma explosão de revolta popular (o transcendental e o histórico) que dez anos antes ainda se mostrava impensável na dramaturgia nacional. Anatol Rosenfeld⁴³⁷ e

⁴³⁴ BENAYOUN, R. *Cangaço 65: Cris du Brésil*. *Positif*, nº 73, Fevereiro, 1966 – p. 1-21.

⁴³⁵ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*. São Paulo, Cia das Letras, 2007.

⁴³⁶ XAVIER, Ismail. *Sertão-Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. – cap. II.

⁴³⁷ ROSENFELD, Anatol. *A Obra de Dias Gomes*. In: Teatro de Dias Gomes. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.

Sábato Magaldi⁴³⁸ escreveram belos ensaios críticos, logo nos anos seguintes ao lançamento da peça, defendendo a importância desta para a criação de um tipo de tragédia brasileira e popular que o teatro nacional vinha ruminando, mas sem resultados convincentes. Pode-se argumentar se o modo trágico seria o modelo ideal de retratar o povo e de representar as lutas populares e dos conflitos de classe - esse era, aliás, um debate florescente nos anos 60 (e que, em alguma medida, está por trás do argumento de Bernardet), que trazia para a realidade brasileira a crítica à tragédia (e o projeto de reescritura desta) proposta pelo teatro épico-dialético de Brecht. Mesmo assim a dramaturgia de Dias Gomes produzida nesse período não esmorece e continua vividamente forte e instigante: sempre penso que o final de *O Pagador de Promessas*, com o arrombamento da Igreja, é o que dá início ao texto teatral seguinte de Gomes: *A Invasão* (1960), peça sobre um grupo de desabrigados (por conta de uma enchente) que decidem invadir um prédio em construção. É a energia deflagrada pelas revoltas (e reformas) das bases populares nos anos que antecedem o Golpe que aparecem sedimentadas e deflagradas nestes textos.

Por outro lado, é preciso concordar que as opções estéticas feitas pela adaptação fílmica de Anselmo Duarte têm suas limitações. Como a conversa está restrita aqui a cena final da invasão da Igreja, ficarei nela para ilustrar uma diferença sensível entre a peça e o filme. Na peça, após os capoeiras e outros populares carregarem Zé do Burro para dentro da Igreja, Minha Tia, a baiana que vende quitutes próximo à escadaria da Igreja, é a única personagem que permanece em cena. É então que “uma trovoadas tremenda desaba sobre a peça” (tal como descreve a rubrica) - Minha Tia, assustada, se benze e solta a fala final da peça: “Eparrei, minha mãe”⁴³⁹ É com uma invocação das potências terríveis, da possibilidade do céu desabar sobre nossas cabeças (metáfora da revolução social), que a peça termina. No filme, como a personagem Minha Tia foi cortada, a narrativa termina com Rosa sozinha do lado de fora da Igreja, perdida, sem saber para onde ir ou o que fazer. Um plano de longe, que enquadra a escadaria imensa e a figura franzina da mulher (a sumir entre os degraus) reforça essa sensação de solidão: e agora, o que vai ser de Rosa? Os padrões da narrativa clássica levam o filme a dar ênfase ao drama pessoal de Rosa, a sua condição de ser abandonado no mundo, e perde a invocação mais trágica e transgressora da peça, a junção entre as forças místicas e a convulsão histórica. Essa é a

⁴³⁸ MAGALDI, Sábato. *Crítica à O Pagador de Promessas*. Suplemento Literário de O Estado de São Paulo. 23/07/1960.

⁴³⁹ GOMES, Dias. *O Pagador de Promessas*. In: Teatro. – p. 113.

limitação apontada por Ismail Xavier ao cinema de transparências de *O Pagador*, sua dificuldade em dar conta de outras formas da experiência que não aquelas do drama interpessoal.

A querela avolumada em torno da vitória de *O Pagador de Promessas* em Cannes, aqui apenas ligeiramente reconstituída, revela que esse pródigo encontro entre a moderna dramaturgia brasileira e a tradição do cinema industrial, embora maduro e consistente (e a prova disso é a própria premiação ao filme), acontece um tanto tardiamente e se dá como um choque com uma nova geração que então já paria seu próprio projeto de arte (e de mundo), em boa medida crítico a estas duas tradições: no teatro, o Arena e o Oficina acertam contas com o TBC e reescrevem o nacional-popular ao seu modo (pensemos na montagem de *O Rei da Vela*, em 1967); no cinema, o processo do Cinema Novo se faz como um corte radical em relação ao modelo industrial anterior, e as rugas em relação a *O Pagador de Promessas* são feridas abertas por este corte. Na mesma época do filme de Duarte, a geração cinemanovista também terá seu encontro com a moderna dramaturgia brasileira, e será através de sua maior nome: Nelson Rodrigues.⁴⁴⁰ Trilhando seu próprio caminho, Anselmo Duarte buscava repetir e aprofundar os feitos de *O Pagador* adaptando outro marco da dramaturgia moderna: *Vereda da Salvação* (1965), de Jorge de Andrade - a mesma peça que havia anunciado o fim do TBC. Só que os ventos haviam mudado, já se viviam os tempos de nó na garganta, e o sonho de modernização da burguesia progressista, que havia parido o TBC e a Vera Cruz, agora mostrava sua face negra em chave conservadora. Mesmo a empolgação inicial do Cinema Novo, com seus cineastas em busca de um povo (e de um cinema), sofria sérios abalos. Em breve haveria *Terra em Transe* e nada mais seria como antes. Dos muitos suspeitos de traição, de compactuar com o inimigo, o drama seria um deles. Era preciso acabar com tudo isso: quando a gente não pode, a gente avacalha. Avacalha e se esculhamba. O resto é macumba pra turista.

⁴⁴⁰ Ver a Parte III - O Cinema Novo Lê Nelson Rodrigues. In: XAVIER, Ismail. O Olhar e a Cena. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

Referências Bibliográficas

Livros

- ABREU, Gilda de. *Minha Vida com Vicente Celestino*. São Paulo, Butterfly Editora, 2003.
- PEREIRA, Abílio P. *Teatro de Abílio Pereira de Almeida*. São Paulo, Coleção Aplauso, Imprensa Oficial, 2009.
- ANDERSON, Janice. *History of Movie Comedy*. New York, Exeter Books, 1985.
- ANDRADE, Oswald. *Ponta de Lança*. São Paulo, Civilização Brasileira, 1971.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1985.
- AZEVEDO, Elisabeth R. *Um Palco sob as Arcadas: o teatro dos estudantes de direito de Largo de São Francisco, em São Paulo, no séc. XIX*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2000.
- BARROS, Luiz de. *Minhas Memórias de Cineasta*. Rio de Janeiro, ArteNova, 1978.
- BARROS, Máximo. *José Carlos Burle: o drama na chanchada*. São Paulo, Imprensa Oficial, Coleção Aplauso, 2007.
- BASTIDE, Roger. *Sociologia do Teatro Negro Brasileiro*. in: QUEIROZ, Maria I. P. (org). Roger Bastide: sociologia. São Paulo, Ática, col. Grandes Cientistas Sociais, 1983.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*. São Paulo, Cia das Letras, 2007.
- _____. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- BOMENY, Helena (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e política*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; Bragança Paulista: Ed. Universidade de São Francisco, 2011.
- BORDWELL, D. & STAIGER, J. & THOMPSON, K. *The Classical Hollywood Cinema: film style and mode of production to 1960*. New York, Columbia University Press, 1985.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1994.
- BRANDÃO, Ignácio L. *Melhores Crônicas de Ignácio de Loyola Brandão*. São Paulo, Global Editora, 2004.
- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. Yale University Press, 1976.
- BROWNE, Nick (org). *Refiguring American Film Genres: history and theory*. Berkeley, University of California Press, 1998.
- CAFEZEIRO, E. & GADELHA, Carmem. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro, Funarte/UFRJ, 1996.
- CALABRE, Lia. *A Era do Rádio*. Rio de Janeiro, J. Zahar, 2004.
- CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Tereza (org.) *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo, Brasiliense /Embrafilme, 1976.

- CAMARGO, Joracy. *Anastácio*. São Paulo, Edições Cultura Brasileira, 1937.
- _____. *Bobo do Rei*. Rio de Janeiro, Minerva, 1937.
- _____. *Deus lhe Pague*. São Paulo, Ed. Martins, 1961.
- CARDOSO, Ciro F. & VAINFAS, Ronaldo (org.) *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro, Elsevier, 2012.
- CASONA, Alejandro. *Obras Completas - tomo I*. Madrid, Aguilar, 1974.
- CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico*. São Paulo, Cia das Letras, 2001.
- CAVELL, Stanley. *Contesting Tears: the hollywood melodrama of unknown woman*. Chigago, University of Chigago Press, 1996
- _____. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981.
- COSTA, Cláudio Aguiar. *O Cinema como Agitador de Almas: Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo, Annablume, 2000.
- COSTA, Iná Camargo da. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. São Paulo, Graal, 1996.
- _____. *Sinta o Drama*. Petrópolis, Vozes, 1998.
- COSTA, João Bernard. *Histórias do Cinema*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1991.
- COUTINHO, Afrânio (Org.). *A Polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978.
- DIDEROT, Denis. *Carta sobre os surdos-mudos para o privilégio dos que ouvem e falam*. São Paulo, Nova Alexandria, 1993.
- _____. *Discurso sobre a Poesia Dramática*. São Paulo, Cosac & Naify, 2005.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinema – tome I*. Paris, Seghers, 1974
- EISENTEIN, S. *Cinematismo*. Buenos Aires, Domingo Cortizo/Editorial Quetzal, 1982
- _____. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro, J. Zahar, 2002.
- FARIA, João Roberto. (org.) *Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo, Perspectiva/Fapesp, 2001.
- _____. (dir.) *História do Teatro Brasileiro*. São Paulo, Perspectiva/Sesc, 2013.
- FARIA, João Roberto. *O Teatro na Estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. Cotia, Ateliê Editorial, 1998.
- _____. *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo, Perspectiva, 1993.
- FÍGARO, R & JACOB M. & RODRIGUES, B. S. & YACUBIAN, F. C. *Na Cena Paulista, o teatro amador*. São Paulo, Icone Editora, 2008.
- FLORY, Dan. *Film Noir and Female Gothic Melodrama*. In: *Philosophy, Black Film, Film Noir*. Pennsylvania State University Press, 2008.

- FONTA, Sérgio (org). *O Esplendor da Comédia e o Esboço de ideias: dramaturgia brasileira dos anos 1910 a 1930*. Ed. Funarte, Rio de Janeiro, 2010.
- FRYE, NORTHOP. *Anatomia da Crítica*. São Paulo, Cultrix, 1973.
- GALVÃO, Maria R. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / Embrafilme, 1981.
- GOMES, Dias. *Apenas um Subversivo*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1998.
- _____. *Teatro de Dias Gomes*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.
- GOMES, Paulo Emilio S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo, Paz e Terra, 1986.
- _____. *A Personagem Cinematográfica*. In: *A Personagem de Ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1987
- _____. *Pequeno Cinema Antigo*. São Paulo, Paz e Terra, 1980.
- GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- HAMBURGUER, Esther. *Telenovelas e Interpretações do Brasil*. São Paulo, Lua Nova, 2011.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- HOLLANDA, Heloisa B. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde*. São Paulo, Brasiliense, 1981.
- KRACAUER, S. *O Ornamento da Massa*. São Paulo, Cosac & Naify, 2009.
- LACERDA, Carlos. *Três peças inéditas de Carlos Lacerda: o Rio, Amapá e Uma Bailarina Solta no Mundo*. Brasília, Editora da UnB, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O Teatro Pós-Dramático*. São Paulo, Cosac & Naify, 2007.
- MACHADO, Antônio de A. *Cavaquinho e Saxofone*. Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1940.
- MAGALDI, SÁBATO. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo, Global, 1997.
- METZ, Christian. *O Significante Imaginário: cinema e psicanálise*. Lisboa, Livros Horizonte, 1980.
- MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o Teatro Brasileiro*. São Paulo, Hucitec, 1995.
- NASCIMENTO, Abdias do. (org.) *Dramas para negros e Prólogo para brancos*. Rio de Janeiro: TEN, 1961.
- NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo, Cia das Letras, 2011.
- NEME, Mário (Org.) *Plataforma da Nova Geração*. Porto Alegre, Globo, 1945.
- NIETZSCHE, F. *Nietzsche Contra Wagner*. São Paulo, Cia das Letras, 1999
- OROZ, Silvia. *O Cinema de Lágrimas na América Latina*. Rio de Janeiro, Rio Fundo Editora, 1992.
- PEIXOTO, Afrânio. *A Esfinge*. São Paulo, Clube do Livro, 1978.

- PEREIRA, Victor H. Adler *A Musa Carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- PESSOA, Ana. *Argila, ou falta uma estrela...és tu!* Revista Fênix, vol. 3, ano III, v. 1, 2006.
- PRADO, Décio de A. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo, Perspectiva, 2001
- _____. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- RAMOS, Fernão (org). *Teoria Contemporânea do Cinema vol. II*. São Paulo, Ed. Senac, 2005.
- RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luís F. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Senac. 1997.
- RANCIÈRE, Jacques. *La Fábula Cinematográfica*. Barcelona, Paidós, 2005.
- RIBEIRO, Esio. *O Riso Escuro ou o Pavão de Luto: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso*. São Paulo, Nankin/Edusp, 2006.
- RIVERA-VIRUET, Rafael & RESTO, Max. *Hollywood... Se Habla Espanhol: hispanics in hollywood films*. New York, Terramax Publishing, 2008.
- ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.
- RODRIGUES, João Carlos. *O Negro Brasileiro e o Cinema*. Rio de Janeiro, Pallas, 2001.
- ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- SARRIS, Andrew. *You Ain't Heard Nothing Yet: the american talking film history and memory*. New York, Oxford University Press, 1998.
- SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo, Editora Unesp, 2004
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades/Ed.34, 2012.
- SERRANO, J. & FILHO, F. V. *Cinema e Educação*. São Paulo, Melhoramentos, 1931.
- SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo, Annablume, 1996.
- SILVA, Armando Sérgio (org.) J. Guinsburg: diálogos sobre teatro. São Paulo, Edusp, 2002.
- SILVA, Armando Sérgio. *Uma oficina de atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo, Edusp, 1989.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de Leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 1980.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Burguês*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.
- _____. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- TATIT, Luiz. *A Semiótica da Canção: melodia e letra*. São Paulo, Editora Escuta, 2007.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2005.
- VANNUCCI, Alessandra. *A Missão Italiana: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 2014.

VERÍSSIMO, José. *O Teatro e a Literatura Dramática*. In: História da Literatura Brasileira. Biblioteca Virtual de Literatura, Versão On line, s/d - <http://www.biblio.com.br>

VIANNA, Deocélia. *Companheiros de Viagem*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

VIANNA, Oduvaldo. *Teatro*. São Paulo, Teixeira, 1941.

VIANY, Alex. (org) *Humberto Mauro: sua vida, sua obra, sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1978.

VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1987.

_____. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.

VIOTTI, Sérgio. *Dulcina e o teatro de seu tempo*. Rio de Janeiro, Lacerda, edições, 2001.

WAGNER, Richard. *Opera and Drama*. Lincoln, Nebraska University Press, 1995.

WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso*. São Paulo, Edusp, 2014.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em Cena*. São Paulo, Cosac & Naify, 2010.

_____. *Film and Dramatic Tradition*. In: HIGGINS, John (ed.) *The Raymond Williams Reader*. Oxford, Blackwell, 2001.

_____. *Tragédia Moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, 2011.

XAVIER, Ismail (org.) *A Experiência do Cinema*. São Paulo, Graal, 2008

_____. *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

_____. *Sétima Arte: um culto moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

_____. *Sertão-Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo, Cosac & Naify, 2007.

Dissertações & Teses

CALHEIROS, Alex. *Viagem à Itália: ensaio sobre a formação do cinema neo-realista italiano*. Tese de Doutorado, PPG em Filosofia-FFLCH-USP, São Paulo, 2009.

CANEPA, Laura. *Medo de quê?: uma história do horror no cinema brasileiro*. Tese de doutorado, IA-Unicamp, Campinas, 2008.

CARVALHO, Cid Vasconcelos. *Melodrama e Nação no Cinema Brasileiro dos Anos 40*. Tese de Doutorado – PPG em Sociologia da UFC, Fortaleza, 2007.

CARVALHO, Danielle C. *Arte em tempos de “chirinola”: a proposta de renovação teatral de Coelho Netto (1897-1898)*. Dissertação de Mestrado, IEL-Unicamp, Campinas, 2009.

CAVALCANTE, Vanessa M. *O teatro de Viriato Côrrea: uma escrita da História para o povo brasileiro*. Dissertação de Mestrado, PPG em História e Política do CPDOC-FGV, Rio de Janeiro, 2012.

COSTA, Fernando Moraes da. *O Som no Cinema Brasileiro: revisão de uma importância indeferida*. Tese de Doutorado, PPG em Comunicação da UFF, Rio de Janeiro, 2006.

- COSTA, Iná Camargo. Dias Gomes: um dramaturgo nacional-popular. Dissertação de mestrado. Departamento de Filosofia: FFLCH-USP, São Paulo, 1987.
- COSTA, Jeanette F. *Da Comédia Caipira à Comédia-Filme: Oduvaldo Vianna: um renovador no teatro brasileiro*. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro, 1999.
- COSTA, Nelson B. da. *A produção do discurso lítero-musical brasileiro*. Tese de Doutorado, PEPG em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem da PUC-SP, São Paulo, 2001.
- DAHER, Kátia. *A Sobrete e a Dama na tipologia do circo-teatro*. Dissertação de Mestrado, PPG em Artes Cênicas - ECA-USP, São Paulo, 2017 (em conclusão).
- DALLA, Cláudia. *Os Dois Filmes de Vicente: uma análise da experiência cinematográfica de Vicente Celestino e Gilda de Abreu*. Dissertação de Mestrado, Programa de Comunicação, Universidade Anhembi-Morumbi, São Paulo, 2010.
- FERREIRA, Adriano de Assis. *Teatro Trianon: forças da ordem X forças da desordem*. Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, 2004.
- _____. *Teatro Ligeiro Cômico no Rio de Janeiro: a década de 1930*. Tese de Doutorado, FFLCH-USP, 2010.
- FREIRE, Rafael de Luna. *Carnaval, Mistério e Gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. Tese de Doutorado, PPG em Comunicação da UFF, 2011.
- GAZONI, Fernando. *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários*. Dissertação de Mestrado apresentada ao departamento de Filosofia da FFLCH-USP, São Paulo, 2006.
- GONZÁLEZ, Juliana P. *Da Música Folclórica à Música Mecânica: uma história do conceito de música popular por intermédio de Mário de Andrade (1893 – 1945)*. São Paulo, Dissertação de Mestrado, DH/FFLCH-USP – 2012.
- GOULART, Isabella R. O. *A Ilusão da Imagem: o sonho do estrelismo brasileiro em Hollywood*. Dissertação de Mestrado, PPGMPA-ECA-USP, São Paulo, 2013.
- MELO, Luís Alberto Rocha de. *Argumento e Roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*. Dissertação apresentada ao PPG em Comunicação da UFF. Niterói, 2006.
- NEVES, Júnia Nogueira. *Dramas de Clausura: a literatura dramática de Lúcio Cardoso*. Tese de Doutorado apresentada ao PPG em Letras da UFRJ, Rio de Janeiro, 2016.
- OGAWA, F. M. *O Teatro Brasileiro dos Anos 30: um estudo sociológico*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FFLCH-USP, 1972.
- PIZOQUEIRO, L. . *Cinema e gênero: a trajetória de Gilda de Abreu (1904-1979)*. Dissertação de Mestrado. IA-UNICAMP, 2006.
- SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico Tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani*. Dissertação de Mestrado. PPG em Estudos Literários e Linguísticos da FFLCH-USP, São Paulo, 2006.
- SACRAMENTO, Igor P. *Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais*. Tese de Doutorado apresentada ao PPG em Comunicação e Cultura da ECO-UFRJ, Rio de Janeiro, 2012.
- SIMÕES, Giuliana Martins. *Veto ao Modernismo no Teatro Brasileiro*. Tese de doutorado apresentada ao PPG em Literatura Brasileira, FFLCH-USP, São Paulo, 2009.

TRAZZI, Isabela. *Candide na tela da Vera Cruz: um estudo de Candinho de Abílio Pereira de Almeida*. Dissertação de Mestrado, DLM-FFLCH-USP, São Paulo, 2013.

VASCONCELLOS, Evandro Gianasi. *Entre o Palco e a Tela: as relações do cinema com o teatro de revista em comédias musicais de Lulu de Barros*. Dissertação de Mestrado. PPG em Imagem e Som da UFSCAR, São Carlos, 2015.

Artigos

ABRANTES, Elizabeth S. *A Educação da Mulher na Visão do Médico e Educador Afrânio Peixoto*. Revista Outros Tempos, v. 7, nº 10, Dossiê História e Educação, 2010.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Prólogos Envenenados: cinema e teatro nos palcos da Cinelândia*. In: revista Travessias, vol. 3, nº 2, Unioeste, Cascável, 2009.

AUTRAN, Arthur. *Contatos Imediatos Brasil e Argentina: Adhemar Gonzaga em Buenos Aires*. Revista Significação, vol. 40, nº 40, São Paulo, 2013.

BELLO, Maria do Rosário Lupi. *Film at Crossroads of Narrative and Dramatic Genre*. In: “Via Panorâmica: revista eletrônica de estudos anglo-americanos”. 3ª série, 1 (2012).

BENAYOUN, R. *Cangaço 65: Cris du Brésil*. Positif, nº 73, Fevereiro, 1966.

CAMPOS, Haroldo de. *Iracema: uma arqueografia da vanguarda*. In: Revista USP, Março/Abril/Maio de 1990.

CATALÃO, Marco. *Uma nota de rodapé na história do teatro brasileiro: a obra invisível de Edgard da Rocha Miranda*. Revista GAMA, Estudos Artísticos, v. 4, nº 7, Lisboa, Jan-Jun. 2016.

FABRIS, Mariarosaria. *A Questão Realista no Cinema Brasileiro: aportes neo-realistas*. Revista Alceu, v.8, nº 15, jul/dez 2007.

FARIA, João Roberto. *A Recepção de Zola e do Naturalismo nos Palcos Brasileiros*. Texto publicado no site do IEA (Institutos de Estudos Avançados); s/d. Vide: www.iea.usp.br/publicacoes/textos/fariazola.pdf

_____. *André Antoine no Brasil: a polêmica com Arthur Azevedo*. Revista Sala Preta. v. 1, 2001

_____. *Teatro Romântico e Escravidão*. In: Teresa: revista de literatura brasileira. São Paulo, 2013.

FARIA, Octavio de. *Contra o Film Falado*. In: O Fan - nº2, 1928.

_____. *Eu Creio na Imagem...* in: O Fan - nº 6, 1929.

FÁVERO, Maria de Lourdes A. *Universidade no Brasil: das origens à Reforma de 1968*. Revista Educar, nº 28, Curitiba, UFPR, 2006.

FREIRE, Rafael Luna. *Acabaram-se os otários: compreendendo o primeiro longa-metragem sonoro brasileiro*. In: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Rebeca) – ano 2, nº 3, Janeiro-Junho de 2013.

GOULART, Isabella R. O. *Estrelismo à Brasileira: perspectivas de uma negociação simbólica, cultural e estética entre Hollywood e o Brasil*. Revista Rumores, edição 9, v. 1, Jan-Jun de 2011.

GRUNEWALD, José Lino. *Entrevista Nelson Rodrigues*. Revista Filme Cultura, nº 24, 1973.

HEFFNER, Hernani. *Moacyr Fenelon e os Filmes de Carnaval*. In: *Críticos* (site). Seção: Especiais. Data de postagem: 17/08/2010. Link: <http://criticos.com.br/?p=2030&cat=2>

MAGALDI, Sábato. *Crítica à O Pagador de Promessas*. Suplemento Literário de O Estado de São Paulo. 23/07/1960.

MARINO, Cecilia Nuria Gil. *Primeiros Intercambios entre la indústria argentina y brasilena en la década del treinta*. Revista Adversus, v. XI, nº 27, Buenos Aires, Dezembro de 2014.

MEDEIROS, Elen. *Oduvaldo Vianna, Amor e uma proposta de renovação do teatro brasileiro*. Anais do VII Congresso da ABRACE, Porto alegre, 2012.

MORETTIN, Eduardo. *Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso*. In: Revista Brasileira de História, vol. 25, nº 49, São Paulo, Jan/Junho 2005.

_____. *Humberto Mauro*. Revista Alceu, v.8, nº15, jul/dez 2007.

MOSTAÇO, Edécio. *Considerações sobre a História do Teatro Brasileiro*. Revista Sala Preta (ECA-USP), vol. 15, nº 1, 2015.

NAPOLITANO, Marco. *O Fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de 'Favella dos meus amores' (H. Mauro, 1935)*. São Paulo, Revista Significação nº 32, 2009.

NASCIMENTO, Abdias. *Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões*. Revista Estudos Avançados, v. 18, nº 50, São Paulo, Jan/Abr 2004. Versão Online (sem paginação).

PETERSEN Lene B. *Shakespeare Errant Texts: textual forms and linguistic style in shakespearean bad quartos and co-authored plays*. New York, Cambridge University Press, 2010.

PONTES, Heloisa. *Dois franceses na renovação da cena teatral brasileira: Louis Jouvet e Henriette Mourineau*. Revista Pro-Posições. V.17, nº 3(51), set/dez 2006.

ROSA, Seleste M. *A Esfinge e a representação da realidade social brasileira*. Revista Travessias, vol. 2, nº 1, Unioeste, 2008.

SCHVARZMAN, Sheila. *Bonequinha de Seda, enfim um filme fotogênico*. In: MACHADO JR, R. & SOARES, Rosana & ARAÚJO, Luciana C. (org.) VIII Estudos de Cinema. Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. São Paulo, 2012.

SEGAL, Charles. *Song, Ritual and Commemoration in Early Greek Poetry and Tragedy*. Oral Tradition Journal, v. 4, nº 3, 1989.

SEWELL, Helen. *Shakespeare and the Ballad: a classification of the ballads used by Shakespeare and instance of their occurrence*. Midwest Folklore Magazine, vol. 12, nº 4, Indiana University Press, 1962.

SGANZERLA, Rogério. *Filmar São Paulo - parte I*. in: Suplemento Literário de 'O Estado de S. Paulo'. 16/10/1965.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. *Cinema e Literatura Dramática: alguns pontos de vista sobre as linguagens teatral e cinematográfica*. Revista Graphos, v. 9, nº1, João Pessoa, Jan / Jul 2007.

SONTAG, Susan. *Film and Theatre*. The Tulane Drama Review, vol. 11, nº1, 1966.

VASCONCELOS, Sandra G. T. *Sentidos do Demoníaco em José de Alencar*. Revista Ilha do Desterro, nº 62. Florianópolis. Jan/Jun 2002.

ZANATTO, Rafael M. *Maconha (1949): um filme inacabado de Raul Roulien*. In: Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis, Julho de 2015.

Peças do Acervo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT)

ALMEIDA, Abílio P. de. *A Mulher do Próximo*. Cópia Datilografada. s/d.

_____. *Moral em Concordata*. In: Coletânea Teatral - caderno nº 42, Edição da SBAT, Rio de Janeiro, 1957.

_____. *Pif-Paf*. Cópia Datilografada. s/d.

CELESTINO, Vicente. *O Ébrio*. Cópia Datilografada. s/d.

GOMES, Dias Alfredo. *Pé de Cabra: acontece que eu sou ladrão*. Cópia Datilografada, s/d.

_____. *Zeca Diabo*. Cópia Datilografada. Rio de Janeiro, 1943.

GURGEL, Amaral. *Gente Honesta*. Cópia Datilografada. Rio de Janeiro, 1941.

IGLEZIAS, Luiz. *Onde estás, Felicidade?* Cópia Datilografada. Rio de Janeiro, 1938.

PONGETTI, Henrique. *A História de Carlitos*. Cópia Datilografada, Rio de Janeiro, 1935.

SAMPAIO, Silveira. *A Inconveniência de Ser Esposa*. Cópia Datilografada, s/d.

SILVA, Eurico. *Frederico Segundo, ou o homem que eu não sou*. Cópia Datilografada. Rio de Janeiro, 1936.

WANDERLEY, José. *Compra-se um Marido*. Cópia Datilografada. Rio de Janeiro, 1944.

Periódicos

A Batalha (RJ)

A Noite (RJ)

Diário da Noite (RJ)

Jornal do Brasil (RJ)

O Estado de São Paulo (SP)

O Globo (RJ)

Revistas

Cinearte

Diretrizes

A Scena Muda