

COLEÇÃO APLAUSO **CINEMA BRASIL**

DRAMA NACHACHADA

MÁXIMO **BARRO**

imprensa oficial

JOSÉ CARLOS BURLE

José Carlos Burle

Drama na Chanchada

José Carlos Burle

Drama na Chanchada

Máximo Barro

| imprensaoficial

São Paulo, 2007



Governador José Serra

imprensaoficial

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Diretor-presidente

Hubert Alquéres

Diretor Vice-presidente

Paulo Moreira Leite

Diretor Industrial

Teiji Tomioka

Diretor Financeiro

Clodoaldo Pelissioni

Diretora de Gestão Corporativa

Lucia Maria Dal Medico

Chefe de Gabinete

Vera Lúcia Wey

Coleção Aplauso Série Cinema Brasil

Coordenador Geral

Rubens Ewald Filho

Coordenador Operacional

Marcelo Pestana

e Pesquisa Iconográfica

Carlos Cirne

Projeto Gráfico

Aline Navarro

Editoração

Felipe Goulart

Assistente Operacional

José Carlos da Silva

Tratamento de Imagens

Carlos Leandro Alves Branco

Revisão

Amâncio do Vale

Dante Pascoal Corradini

Heleusa Angélica Teixeira

Sarvio Nogueira Holanda

Apresentação

"O que lembro, tenho."

Guimarães Rosa

A *Coleção Aplauso*, concebida pela Imprensa Oficial, tem como atributo principal reabilitar e resgatar a memória da cultura nacional, biografando atores, atrizes e diretores que compõem a cena brasileira nas áreas do cinema, do teatro e da televisão.

Essa importante historiografia cênica e audiovisual brasileiras vem sendo reconstituída de maneira singular. O coordenador de nossa coleção, o crítico Rubens Ewald Filho, selecionou, criteriosamente, um conjunto de jornalistas especializados para realizar esse trabalho de aproximação junto a nossos biografados. Em entrevistas e encontros sucessivos foi-se estreitando o contato com todos. Preciosos arquivos de documentos e imagens foram abertos e, na maioria dos casos, deu-se a conhecer o universo que compõe seus cotidianos.

A decisão em trazer o relato de cada um para a primeira pessoa permitiu manter o aspecto de tradição oral dos fatos, fazendo com que a memória e toda a sua conotação idiossincrásica aflorasse de maneira coloquial, como se o biografado estivesse falando diretamente ao leitor.

Gostaria de ressaltar, no entanto, um fator importante na *Coleção*, pois os resultados obtidos ultrapassam simples registros biográficos, revelando ao leitor facetas que caracterizam também o artista e seu ofício. Tantas vezes o biógrafo e o biografado foram tomados desse envolvimento, cúmplices dessa simbiose, que essas condições dotaram os livros de novos instrumentos. Assim, ambos se colocaram em sendas onde a reflexão se estendeu sobre a formação intelectual e ideológica do artista e, supostamente, continuada naquilo que caracterizava o meio, o ambiente e a história brasileira naquele contexto e momento. Muitos discutiram o importante papel que tiveram os livros e a leitura em sua vida. Deixaram transparecer a firmeza do pensamento crítico, denunciaram preconceitos seculares que atrasaram e continuam atrasando o nosso país, mostraram o que representou a formação de cada biografado e sua atuação em ofícios de linguagens diferenciadas como o teatro, o cinema e a televisão – e o que cada um desses veículos lhes exigiu ou lhes deu. Foram analisadas as distintas linguagens desses ofícios.

Cada obra extrapola, portanto, os simples relatos biográficos, explorando o universo íntimo e psicológico do artista, revelando sua autodeterminação e quase nunca a casualidade em ter se

tornado artista, seus princípios, a formação de sua personalidade, a *persona* e a complexidade de seus personagens.

São livros que irão atrair o grande público, mas que – certamente – interessarão igualmente aos nossos estudantes, pois na *Coleção Aplauso* foi discutido o intrincado processo de criação que envolve as linguagens do teatro e do cinema. Foram desenvolvidos temas como a construção dos personagens interpretados, bem como a análise, a história, a importância e a atualidade de alguns dos personagens vividos pelos biografados. Foram examinados o relacionamento dos artistas com seus pares e diretores, os processos e as possibilidades de correção de erros no exercício do teatro e do cinema, a diferenciação fundamental desses dois veículos e a expressão de suas linguagens.

A amplitude desses recursos de recuperação da memória por meio dos títulos da *Coleção Aplauso*, aliada à possibilidade de discussão de instrumentos profissionais, fez com que a Imprensa Oficial passasse a distribuir em todas as bibliotecas importantes do país, bem como em bibliotecas especializadas, esses livros, de gratificante aceitação.

Gostaria de ressaltar seu adequado projeto gráfico, em formato de bolso, documentado com iconografia farta e registro cronológico completo para cada biografado, em cada setor de sua atuação.

A *Coleção Aplauso*, que tende a ultrapassar os cem títulos, se afirma progressivamente, e espera contemplar o público de língua portuguesa com o espectro mais completo possível dos artistas, atores e diretores, que escreveram a rica e diversificada história do cinema, do teatro e da televisão em nosso país, mesmo sujeitos a percalços de naturezas várias, mas com seus protagonistas sempre reagindo com criatividade, mesmo nos anos mais obscuros pelos quais passamos.

Além dos perfis biográficos, que são a marca da *Coleção Aplauso*, ela inclui ainda outras séries: *Projetos Especiais*, com formatos e características distintos, em que já foram publicadas excepcionais pesquisas iconográficas, que se originaram de teses universitárias ou de arquivos documentais pré-existentes que sugeriram sua edição em outro formato.

Temos a série constituída de roteiros cinematográficos, denominada *Cinema Brasil*, que publicou o roteiro histórico de *O Caçador de Diamantes*, de Vittorio Capellaro, de 1933, considerado o

primeiro roteiro completo escrito no Brasil com a intenção de ser efetivamente filmado. Paralelamente, roteiros mais recentes, como o clássico *O Caso dos Irmãos Naves*, de Luis Sérgio Person, *Dois Córregos*, de Carlos Reichenbach, *Narradores de Javé*, de Eliane Caffé, e *Como Fazer um Filme de Amor*, de José Roberto Torero, que deverão se tornar bibliografia básica obrigatória para as escolas de cinema, ao mesmo tempo em que documentam essa importante produção da cinematografia nacional.

Gostaria de destacar a obra *Gloria in Excelsior*, da série *TV Brasil*, sobre a ascensão, o apogeu e a queda da TV Excelsior, que inovou os procedimentos e formas de se fazer televisão no Brasil. Muitos leitores se surpreenderão ao descobrirem que vários diretores, autores e atores, que na década de 70 promoveram o crescimento da TV Globo, foram forjados nos estúdios da TV Excelsior, que sucumbiu juntamente com o Grupo Simonsen, perseguido pelo regime militar.

Se algum fator de sucesso da *Coleção Aplauso* merece ser mais destacado do que outros, é o interesse do leitor brasileiro em conhecer o percurso cultural de seu país.

De nossa parte coube reunir um bom time de jornalistas, organizar com eficácia a pesquisa

documental e iconográfica, contar com a boa vontade, o entusiasmo e a generosidade de nossos artistas, diretores e roteiristas. Depois, apenas, com igual entusiasmo, colocar à disposição todas essas informações, atraentes e acessíveis, em um projeto bem cuidado. Também a nós sensibilizaram as questões sobre nossa cultura que a *Coleção Aplauso* suscita e apresenta – os sortilégios que envolvem palco, cena, coxias, set de filmagens, cenários, câmeras – e, com referência a esses seres especiais que ali transitam e se transmutam, é deles que todo esse material de vida e reflexão poderá ser extraído e disseminado como interesse que magnetizará o leitor.

A Imprensa Oficial se sente orgulhosa de ter criado a *Coleção Aplauso*, pois tem consciência de que nossa história cultural não pode ser negligenciada, e é a partir dela que se forja e se constrói a identidade brasileira.

Hubert Alquéres
Diretor-presidente da
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Prefácio

Quando José Carlos Burle ainda vivia, no meio dos anos 70, fui entrevistado por alunos de uma Faculdade de Jornalismo e, diante da pergunta *Com quem gostaria de voltar a trabalhar*, respondemos sem pestanejar: *Roberto Freire e Burle*. Hoje, caso fosse novamente inquirido, responderia da mesma forma.

Por que a preferência? Porque, antes de tudo, eram personalidades fascinantes, mesmo nos defeitos. Porque eram homens íntegros, superiores, com os quais chegava-se tanto ao “sim” como ao “não” pelas vias diretas, sem subterfúgios, não precisando negacear com receio de melindrar pruridos. Quando, nos anos finais da sua vida, por motivo de saúde, foi obrigado a se refugiar em clima adequado, Burle preferiu a comunhão com a irmã, em Atibaia. Nessa época, nas poucas vezes que tive contatos com ele, sempre telefônicos, era assustadora a afasia que transpirava pelo aparelho. Insistia para que ele deixasse no MIS (Museu da Imagem e do Som) de São Paulo, onde eu colaborava graciosamente, um depoimento, pois, além da fase carioca, trabalhara na Multifilmes, locara a Vera Cruz e seus últimos documentários eram da sua produtora paulista Guarujá, em parceria com Ruy Santos.

Burle sempre se escusava, ora afirmando que nada mais precisava acrescentar ao que dissera pouco antes ao MIS carioca, outras vezes escudava-se na saúde precária, afirmando que ela não permitia deslocar-se até à capital com o clima reinante. *Precisamos esperar pelo calor!* Outras vezes, alegava cansaço. Nunca tive coragem de contradizê-lo, apoiando-me na brecha que ele mesmo abria, transferindo o depoimento para uma próxima vez.

12

De repente, leio nos jornais a notícia de sua morte, com sete dias de atraso. O velho Oswaldo Massaini fora o único a saber dela e participar do enterro. Abalado, coloquei-me a campo, à cata do que deixara como documentos. Foi quando conheci a figura extraordinária de Bernardo Burle Câmara, sobrinho do tio Zequinha (Burle). Assim como zelara por ele em vida, durante todo o período em que se hospedara na casa de sua mãe, o mesmo fizera após a morte, fornecendo dados aos jornais que o procuravam e à TV Cultura, que pretendia realizar um ciclo de seus filmes.

Para minha surpresa, Burle, que sempre me parecera um homem apenas preocupado com a história dos outros, deixara copiosa coleção de fotos, documentos, cartazes, livros e recortes de jornais. De imediato, o achado me eletrizou. Confiei a Bernardo meu interesse em participar

de uma classificação do material, o que muito o alegrou, porque nunca praticara o assunto.

Enquanto processava fotos, cartazes, roteiros, cifras de exibição, críticas, cartas e músicas, mais íamos percebendo a fatia de história virgem, repleta de interpretações diferentes, que se podia obter sobre o momento que viveu. Ao fim do trabalho, consegui que a família depositasse o espólio na Filmoteca da FAAP, para servir de apoio aos alunos que se interessassem pelo período. Um deles chegou a viajar e permanecer alguns dias em Volta Redonda, para levantar depoimentos das pessoas que haviam participado de *Maria Bonita*, primeira experiência cinematográfica de Burle. Quando, por fim, decidi-me a escrever sua biografia, mais uma vez Bernardo desvendou sua luminosa personalidade humana, rigorosamente cristã, trabalhando anonimamente em todo o projeto. A ele devo todas as indicações de ordem familiar, o contato com Durval Rosa Borges e outros colegas de Burle na fase escolar e universitária. Sem ele, não teria alcançado nem mesmo a metade do caminho.

13

Com a pesquisa em jornais paulistas, comecei a me dar conta que, pela primeira vez, estava desvendando o lado paulista da interpretação da história do cinema carioca. A confrontação com os dados, que simultaneamente obtinha em pesquisas que

elaborava na Biblioteca Nacional, desvendou-me as picuinhas que paulistas e cariocas carregam desde as revoluções getulistas. Espero com isso abrir um novo caminho para a historiografia do cinema brasileiro, ou seja, a história vista pela crítica naquele momento, ao calor dos acontecimentos, quente, violenta mesmo. Também servirá para alertar sobre sua provável extinção. Não são apenas os negativos do cinema brasileiro dos anos 30-40 e 50 que estão à beira do túmulo, mas também grande parte do que os jornais disseram. Algumas críticas encontram-se em estado lamentável, rasuradas, dobradas e apagadas pelo ambiente impróprio onde são acondicionadas.

14

Os documentos de Burle levaram-me à pesquisa de outros, sem os quais seria difícil entender os problemas estruturais que a Atlântida carregou uterinamente. Fenelon foi um. Paulo Burle, outro. Macedo, Oscarito, Severiano e Alinor, em grande escala. Grande Otelo, Edgard Brasil, Catalano, Eliana, Noya, Paulo Machado e outros, em pequena, mas todos dignos de mais acurado estudo, que não realizei porque, afinal, não podia perder o rumo. Meu biografado é Burle, e não a Atlântida ou Fenelon ou Severiano. Mas eles se entrelaçavam de tal forma, que pouco depois me dei conta que Burle ficaria incompleto se omitisse os que o circundaram. Por isso, optei por uma

linha mais ampla de exame da produtora, pelo menos até o momento em que ele ainda dava as cartas. Se, por vezes, examino conjuntamente os filmes de Fenelon e Macedo, é para melhor enfocar o pensamento do Manifesto sobre qual estética e filosofia deveria caminhar a Atlântida que, por sua vez, derramava-se sobre ele.

Para isso, foram importantes os contatos e entrevistas com Anselmo Duarte, Mario Brasini, Jurandir Passos Noronha, Roberto Ribeiro, Vanda Lacerda, Diva Assis e, principalmente, Paulo Roberto Machado Vieira, o Paulinho, memória viva daquele momento. Yeda Fenelon Machado é capítulo à parte, por desvendar-me a enorme injustiça que estavam praticando com a memória de seu pai, a ponto de, em certo momento, levar-me a abandonar Burle e fixar-me no esquecido Fenelon que, pelos desígnios da fortuna, acabou sendo publicado antes de Burle na edição do Sesc Pompéia, *Moacyr Fenelon e a fundação da Atlântida*, da qual volto a valer-me repetidamente nesta biografia.

15

A Atlântida de Burle e Fenelon foi o termômetro do cinema brasileiro nos anos 40, em meio à Segunda Grande Guerra, democratização brasileira, liberação e nova clausura do Partido Comunista, queda e retorno de Getúlio pelo voto, suicídio, golpes e contragolpes.

Burle, Fenelon e alguns poucos outros da empresa participaram de roldão das grandezas e mazelas do período, com metáforas, sutilezas e grossuras que o tempo torna cada vez mais emblemáticas. Houve um historiador que disse ser possível reconstituir o período de Péricles apenas com a leitura das tragédias e comédias gregas. O mesmo poderíamos conseguir com as chanchadas, dramas e dramalhões da Atlântida.

Mas, se do material grego, após 2.500 anos, nos chegaram intactas apenas 33 tragédias e 5 comédias, do período da Atlântida até hoje, pouco mais de 60 anos, salvou-se ainda menor número de filmes, senão o mesmo conseguiríamos em relação ao Brasil. Burle participou dessa cerimônia, e não foi como acólito. Algumas das lições são tão brasileiras que ainda hoje continuam sendo usadas. Basta assistir à TV Globo!!!

Capítulo I

Recife e Rio

Nenhuma dúvida quanto aos seus primeiros momentos. O pesquisador não se dispersará em documentos esparsos, depoimentos paralelos, amigos e vizinhos para identificar local ou data correta. Os documentos são fartos e todos coincidem. José Carlos Queiroz Burle, José Carlos Burle, Burle, ou familiarmente, tio Zequinha, nasceu em Recife, a 19 de julho de 1910, às 17h30, na Estrada de Ponte de Uchoa, filho legítimo de Carlos Alberto Burle, pernambucano, e Hermínia Queiroz Burle, carioca.

17

O pai, usineiro e descendente dos usineiros José Burle e Maria Augusta Burle, por parte de pai, e Francisco Duarte de Souza Queiroz e Emilia Schmidt Queiroz, por via materna, provinha de ramos antigos, já estratificados na região. Pesquisa que Burle realizou quando esteve na Europa, o levou à conclusão de que a fonte dos Burle era inglesa, pertencente à facção derrotada na Guerra das Rosas. Fugiram para a França, primeiramente na Normandia, depois em Marselha. O bisavô francês, José Emanuel Burleau, aportou no Nordeste no início de 1800, provavelmente 1810, ali casando com Maria Joaquina.

1045

REPUBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL

ESTADO DE PERNAMBUCO

REGISTRO CIVIL

GRACA

CERTIDÃO DE NASCIMENTO

DE

José Carlos Queiroz Burle

Ocorrido em 19 de julho de 1910

MILTON TURIANO SIMÕES CAMPELO, Oficial do Registro Civil da Graca,

6.ª Zona Judiciária do Município de Recife, Capital do Estado de Pernambuco, em virtude da lei etc.

INÁCIO DIONISIO DA SILVA
SUBSTITUTO

N. 267 Fls. 26 Livro 13

CERTIFICO que do meu decimo terceiro livro do registro de nascimentos, folhas vinte e seis verso consta o termo do

José Carlos Queiroz Burle

nascido aos dezesseis de julho de mil novecentos e dez horas em Entrada de Ponte d'Ulhoa neste distrito do sexo masculino de cor branca filho legítimo de Carlos Alberto Burle e Hermínia Queiroz Burle naturais do Rio de Janeiro, aqui do Estado de Pernambuco e que são avós paternos José Burle e Maria Augusta Burle, aquela atualmente falecida e maternos Francisco Duarte de S. Queiroz e Emilia Schmidt Queiroz, aquela já falecida. Serviram de testemunhas José Gomes d'Oliveira e John Hirsauer e foi declarado e próprio genitor em 23-7-1910

O referido é verdade e dou fé.

Subscrito e assinado
Graca, 15 de Maio de 1945
Milton Turiano Simões Campos
Oficial

4.00
3.00
5.40
3.40

Usineiro endinheirado, o pai deve ter proporcionado a José Carlos uma infância despreocupada e livre pois, quando estive em Recife em 1963, nos estúdios da Mocambo, dublando *Terra sem Deus*, ao transitarmos por fábricas, loteamentos e espigões, rememorava com carinho acontecimentos no matagal, riacho, os animais que ali habitavam em 1920, proporcionando *uma infância quase selvagem*.

O futebol foi também parte preponderante dessa infância selvagem, visível nas fotos dessa época. A educação, julgo que foi ministrada por professores particulares, pois ele reportava-se com frequência a um padre que ensinava, entre outras matérias, o latim. O piano deve ter sido opção própria, porque ele nunca escondeu a atração por música, teatro e cinema.

19

Tocando muito acima do esperado para a pouca idade, os pais aproveitavam para exibi-lo como troféu. Ao receberem socialmente, sempre que a conversa esfriava Zequinha era convocado para uma demonstração de menino prodígio, que muito o constrangia. O inconsciente o salvou destas demonstrações indesejáveis com um mecanismo de defesa, bloqueando sua memória ou, segundo ele mesmo, *como se uma nuvem passasse sobre a minha cabeça*.

Em 1921, portanto com 11 anos, foi enviado para Friburgo, no Colégio Anchieta, logicamente para uma educação mais formal. Segundo Durval Rosa Borges, seu colega mais chegado, participante do futebol e das traquinagens *quase selvagens*, estudar no Anchieta era, praticamente, uma instituição entre os abastados recifenses. Portanto, também ele teve que amargar o internamento friburguense para constar, logo adiante, na heráldica dos Burles e, quiçá, para que fosse um pouco domesticada aquela *infância quase selvagem*. Mas pouco adiantava seu espírito perambular em especulações de vida artística ou futebolística, pois a *Casa Grande* decidira por vias mais nobres, nada menos que um doutorado, título do qual os Burle estavam desfalcados, porque nem o pai ou os irmãos mais velhos, Paulo e Armando, se haviam decidido pela faculdade. Premido, Zeca opta pela Medicina, com a qual mantinha algumas afinidades.

Um documento do Arquivo da Faculdade de Medicina, em 1934, informa que Burle prestou preparatório em Matemática, História do Brasil e Português no Ginásio Pernambucano, de 1923 a 26, e de Álgebra e Geometria, no Liceu Paraibano, em 1928, para ingressar na Faculdade de Recife.

Simultaneamente, voltou a praticar piano, que havia abandonado por algum tempo para livrar-se

das audições caseiras, e não mais com um professor, mas exercitando a composição com as primeiras melodias, ora uma serenata para a primeira namorada, ou algo mais excitante para os amigos com os quais tocava e cantava no *Jazz Band*, comprovado por várias fotografias. Ele afirmou que cantou e representou no colégio e na Rádio Clube de Recife.

A parte boêmia de seu caráter extrovertia-se em apresentações à sociedade recifense e viagens ao Rio Grande do Sul no centenário da Festa Farroupilha, também comprovada por fotos e jornais. Nada explica porque o oprimido pianista da sala de visitas familiar se apresente em audições públicas como *crooner* do *Jazz Band*. Entre os treze componentes, aparecia Teófilo de Barros Filho que, mais tarde, também perfilharia a área artística. Ele compõe para o grupo, às vezes em parceria com Durval, o letrista. Mais tarde, seus primos, o paisagista Roberto Burle Marx, como cantor, em outras oportunidades, o maestro Walter Burle Marx, como orquestrador e regente.

Em 1930, período conturbado pela revolta getulista, vem transferido para a Faculdade da Praia Vermelha, onde completará o curso em 1934. A transferência, confidenciou-me, deveu-se a um litígio familiar, não sei se por conta da boemia ou pelas tendências homossexuais.



UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO

Arquivo da Faculdade de Medicina

Certifico

£ 5000
 3 5000
 3 £ 200

durante o Aschbach de Luth. Bento
Dantas, varão em o repartimento do Luth.
Joa. Bento de Luth. Bento, além me-
trecedade na conta peric medica, transferi-
do da faculdade de Medicina do Recife para
a segunda sua deão, em mil novcentos e trinta,
por, se me para a transferencia, consta de
o repartimento prestado os seguintes exames de
preparatórios: Arithmetica, Historia do Brasil
e Portugal, no primeiro Semestre, no
periodo por vai de mil novcentos e vinte e tres
a mil novcentos e vinte e seis; Algebra e
geometria, no hien Paratrans, em mil no-
vcentos e vinte e sete. E para mostrar, in-
creni a presunt, por, por estar conformem,
vai por min assinado, autenticado pelo Luth.
Arpinto e assado pelo Luth. Bento. Meu-
também hien firmados, secretari. Rio de
Janeiro 26 de março de 1939. Florento
Basilianth Trezera, Agente de Arpinto e

Arquivo da Faculdade de Medicina.

Pro de Janeiro 16 de Março de 1934.

✓ Виско Барбаро, Луи - 219. 12



1987

Secretario

Handwritten notes on a document, including a signature and the date 1934.

Heterossexualmente, porém, ele nunca fora exatamente um modelo. Contou-me que, certa feita, ele e amigos, voltando alegres de uma estonteante vitória futebolística obtida em cidade vizinha, pararam num casebre, à beira da estrada, de conhecida prostituta. Solidários, tanto num como noutro esporte, todos os 22 participaram do coletivo. Entretanto, uns poucos foram contemplados com uma blenorragia.

O médico incompetente, que consultou, na incerteza, receitou uma noitada de bebida e sexo, cumprida com zelo. A doença evidenciou-se com todo rigor, a ponto do irmão maior, Paulo, assustado, aconselhar procurar a família que estava veraneando na fazenda, no agreste. A viagem foi infernal. O balanço do trem provocava-lhe náuseas e a confissão choca mãe e irmãs. O pai se enfurece, o tratamento é longo e traumático e, pior, não concludente. Por longo tempo, carregará os efeitos secundários que só teriam fim quando, aluno de Medicina, submete-se a um tratamento sugerido por um dos seus professores, ainda experimental, meio suicida, de injetar pequenas doses de leite na veia para provocar altas temperaturas, porém controladas. Alérgico, a primeira dose irá provocar-lhe um estado de choque, ironicamente dentro do cinema, onde fora com os colegas de estudo que estavam



Burle na Jazz Band



Casa do Gaúcho – Exposição Farroupilha – 1935

encarregados do seu controle. Ótima seqüência para um seriado do *Dr. Kildare*.

O pai perdoara e esquecera o deslize gonorréico, possivelmente colocando-o na conta de macheza nordestina. O que não admitia era o desfibramento. Levanto a premissa porque, ainda à sombra de recordações que certos locais lhe despertavam quando da dublagem em Recife, confiou-me que viera ao Rio após uma altercação com pai que o classificara como *desfrutável*. Quando narrei esta minha interpretação da vinda de Burle à Faculdade do Rio de Janeiro ao amigo Durval Rosa Borges, fui refutado com veemência, afirmando-me que a escola da Praia Vermelha era a mais conceituada na época, tornando seus diplomados altamente respeitados. Esse era o empenho principal da família.

O Rio, porém, não lhe significaria apenas a dignidade da escola mais credenciada do país; incluía ainda, à distância do olhar familiar, o convívio com sambistas, os cabarés da Lapa, as noites com boêmios e jogadores do Flamengo, Vasco, Fluminense.

Burle passou corriqueiramente pela faculdade, sem o menor destaque. Segundo Durval, seu companheiro de banco escolar, apartamento e pensões, ele era inteligente, jamais aplicado.

Em 1932, irrompe a Revolução Constitucionalista, quando ele se encontrava em São Paulo, gozando férias.

Contrariando o esperado, ele e Durval aderem aos revoltosos, vestem farda, vão ao fronte, servindo no corpo médico do hospital em Avaré.

O displicente garotão, que se preparava para Clínica Geral, isto é, para tudo e nada, depara-se, de repente, com inglórios dias de granadas e obuses que, mesmo numa área pouco conflagrada, sempre oferecem surpresas. Pior será o aprisionamento na antiga Imigração da Mooca, segundo uns por terem atirado em urubus, segundo outros por terem recebidos cartas que a censura identificou como espionagem. O período deixará marcas. Frases ou acontecimentos de argumentos e roteiros que nós interpretamos no contexto literal da trama, na realidade ainda são restolhos do lixo bélico misturado ao pus, vômito, sangue e confinamento celular.

Sua aparência, naquele momento, é a de um ex-jovem, apesar dos 22 anos, não mais portador de um bigodinho conquistador, quase um risco de pêlos insinuado logo abaixo do nariz, que se vê nas fotos do *Jazz Band*, mas um bigode explícito, barba completa, de pêlos curtos, cujo único tom que ainda lembra o antigo rapazola é o desenho triangular,





largo no queixo, afinando à medida que chega junto ao lábio. Olhar duro, nevoento, mais parecendo um atormentado marido bergmaniano.

Dois anos depois, ele se diploma. Agora é médico, pela escolha dos pais, e cético, pela graça dos homens. Junto ao diploma, encontra-se um manuscrito negro, descrente de Deus, porejando inferno:

"Eu era um ser feliz.

Talvez porque achasse que todo o mundo deveria ser como eu.

Às vezes chorava. Porque era criança. Uma criança como as outras e todas as outras choravam...

30

Assim fui vivendo sem nem ao menos desconfiar que era feliz.

Depois cresci. Fiquei grande. Fiz a barba.

Deixei de rezar. Namorei e tive dores de cabeça. Briguei, fui preso, fumei, bebi, tive azia, amei e saí-me mal. Dancei. Olhei com interesse para os figurinos. Vesti-me com apuro.

Tornei-me ridículo, convencido, pedante, cabotino, vaidoso, orgulhoso, hipócrita, devasso e egoísta.

Freqüentei a sociedade e antros suspeitos. Fiz esportes e noites alegres.

Vivi pelos cinemas, teatros, clubes, cabarets e festas de caridades.

Li, estudei um pouco e trabalhei pouquíssimo.

*Menti e roubei. Só não matei por medo da polícia.
Andei em más companhias e explorei as boas.
Fui ingrato, fui injusto, fui venal, dei esmolas e
neguei a Deus.*

Cansei de tudo e de todos.

*Conheci o ódio e a ambição, a inveja, o despeito,
a prisão de ventre e a neurastenia.*

Era um homem. Era infeliz.

Chorei novamente. Fiquei horrorizado.

*Todos diziam que os homens não choram. Era, por-
tanto, um homem desigual, diferente dos outros.*

*Precisava de consolo. Procurei encontrá-lo na infe-
lidade alheia. Busquei-a em toda a parte, e em
toda a parte ela veio ao meu encontro.*

31

*Mas ainda havia muita gente queria, que devia
ser feliz. Passei a invejá-la, a odiá-la mesmo. Essa
disparidade de destinos me enchia de revolta.*

Concluí que o mundo estava errado.

*Sonhei reformá-lo. Pensei no socialismo, no comu-
nismo, nas diferentes espécies de Ditadura, e ter-
minei pensando em suicídio. Desejei mesmo um
cataclisma universal que varresse para sempre a
humanidade da face da Terra.*

*Um dia, surpreendi-me em plena gargalhada. Eu,
que era tão infeliz, também sabia rir!*

E ria muito a miúdo.

Percebi, então, que só chorava às escondidas. Que ninguém sabia disso. Que até causava inveja aos descrentes...

Seriam assim os infelizes?

E eram. Apenas eu fazia como os demais, sentia o meu sofrimento, e não podia admitir que o dos outros fosse tão terrível. Eu só sentia o meu...

Passei a ver a vida menos superficialmente.

Eu, que só via a matéria, necessitava agora de espírito.

Necessitava de um Deus para o desconhecido.

Para me aliviar do peso que me causava o peso da existência do equilíbrio universal, do éter infinito, do átomo com seus elétrons e íons, da origem dos mundos, e da vazão de ser de mim mesmo.

Queria que esse Deus me explicasse porque existem hospitais e salões de baile, lares e prostíbulos, atletas e aleijões, monstros e belos, mendigos e milionários, palácios e casebres, donzelas e meretrizes, moralistas e degenerados, policiais e criminosos, filhos legítimos e filhos espúrios, congressos e presídios, hospícios e academias, casados e concubinas, heróis e covardes, médicos e doentes, idealistas e desiludidos, inteligentes e cavalgadas, sucessos e fracassos, santos e excomungados, orgias desenfreadas, fomes negras e cruciantes.

Queria um Deus que me definisse o que é moral, honra, crime, anormalidade, honestidade e justiça.

Do homem, bem pouco se pode exigir. Nem ao menos conhece a fisiologia do riso, e ri diariamente... Se eu tivesse a certeza de ser o espírito de uma mera fantasia da imaginação, nunca perdoaria a Deus por tudo isso.

Poder modificar os destinos com o simples ato de desejar, e permanecer indiferente, consentindo nestes descabros, nem que ele fosse um homem...

Enfim, como dizem que fomos feitos à sua imagem e semelhança, não lhe invejo a sorte...

Por isso, necessito crer em um espírito, que perdure depois da morte da matéria.

Para poder fazer um juízo menos mau de Deus. Pois, em caso contrário, ou Ele não existe, ou trata-se de um artista de gostos refinados e excêntricos a se divertir com os contrastes de nossas situações.

Para suavizar o ócio de sua infindável existência, criou bonecos de lama, deu-lhes instintos maus e sensibilidades delicadas, curiosidade extrema e percepção limitada, inexperiência absoluta e livre arbítrio. Colocou-os no rico cenário da natureza, e deu início ao guignol do mundo.

E o resultado não se fez esperar. A lama só gerou lama. Honra de lama, honestidade de lama, moral de lama, leis de lama, justiça de lama.

E que lama! Tão má, tão vil, que geralmente antes dos 80 anos se decompõe e infecta os ambientes, tornando-o insuportável à própria lama.

E enterram o pobre boneco, para que os seus semelhantes não sintam a asquerosidade de si mesmos.

Seria compreensível um Deus assim?

Positivamente não. Seria profundamente humano para ser um Deus.

Logo, de acordo com a razão, se Ele existe, existe também a vida espiritual.

Quanto a mim, espero que ela não demore, pois esta não me paga o nojo de vivê-la, o asco que me causam o meu invólucro de lama desorganizada.

Não fora o receio da surpresa desagradável de dormir indefinidamente, o que seria fastidioso, abreviá-la-ia por mim mesmo.

34

Quanto ao mais, nada me atemoriza.

Só os tribunais humanos me apavoram, pois não sou rico suficientemente para poder despertar a simpatia dos senhores jurados, a tolerância dos meus concidadãos e entusiasmo dos nobres causídicos, e confiar na integridade dos juízes dignos.

Quem anda em terreno pantanoso tem que se precaver contra os pauis.

O tribunal divino deve ser diferente.

O juiz supremo, que teve a inteligência, o descortino, a imaginação e a habilidade de conceber, criar e realizar a formidável obra que é a tragicomédia da vida, naturalmente terá o espírito

de justiça, a magnanimidade e a compreensão suficiente para perdoar um pobre protagonista que esqueceu seu papel.

Talvez querer desempenhar um papel que não lhe cabia, talvez não poder concordar com a interpretação de seus autômatos companheiros. Talvez porque a peça lhe tenha parecido humilhante e abominável.

Demais, errar é humano, e eu sou bem humano. Lama é irresponsável, e eu também sou de lama.

Ainda mesmo que tenha que ser castigado, serei um conformado, desde que não me obriguem novamente à indumentária de carne, para o juízo final.

35

Se é indispensável a minha presença neste júri de sentenças irrevogáveis, onde me irão julgar por crimes que tenha cometido com o consentimento cúmplice do próprio juiz, no decorrer de uma vida que Ele mesmo me impingiu, como simples cobaia de Seu laboratório, eu prefiro comparecer em espírito.

E que não brinquem de Reencarnação comigo.

Senão, na vida eterna eu peço, peço, peço, me suicido e vou para o Inferno.

Amém e só.”

José Carlos Burle

(Rio, 17/05/1934)

Com dois troféus, o diploma e o *testamento*, volta a Recife. Para clinicar? Esgueirar-se à sombra? Espairecer?

A companhia dos antigos colegas de chutes e bemóis patrocina seu retorno às antigas usanças amadorísticas. Canções, poesias e radiofonização integral de revista musical, segundo sua descrição ao MIS, com as pancadas introdutórias de Molière, aplausos ao fim das canções, murmúrios, diálogos e ruídos de cortinas. Tudo isso, vanguardisticamente, em 1935, ainda na fase da



Reunião da Revista do Rádio: Anselmo Domingos (em pé), Burle (à esquerda) e Roberto Ribeiro, entre outros

Rádio Clube amadorística. Das músicas daquele período, *Cabocla* é sucesso repetido nas rádios, cantado nas esquinas.

Passando por Recife, em 1936, com a Cia. Max Porto, Ari Barroso encanta-se com a melodia e quer conhecer o autor. Negaceando de todas as formas, induz o médico a ceder-lhe a letra para musicá-la. Burle inicialmente recusa, mas finalmente cede. Meses depois, em novo encontro em Salvador, percebe que foi roubado, pois agora *a música é nossa*. Mais tarde, gravada por Francisco Alves, seu nome nem aparece no selo. Para coroar o furto, Ari faz outro arranjo da mesma melodia que servirá para *Favela dos Meus Amores*, e com ritmo acelerado e outra letra, vende-a para Walt Disney. O filme que ele faria mais tarde, *Quem Roubou meu Samba*, tem muito de autobiográfico.

Capítulo II

Jornalismo

Atividade pouca lembrada da vida de Burle, até mesmo dos íntimos, foram os dois anos de crônicas no *Jornal do Brasil*. Elas começaram em agosto de 1936 e estenderam-se, com regularidade de duas ou três por semana, até abril de 1938. Documentos do *JB* atestam que foi admitido como funcionário no cargo de redator a 1º de janeiro de 1937 até 31 de dezembro de 1942. De 1º de janeiro de 1943 até 14 de novembro de 1956, o contrato passa para a *Rádio Jornal do Brasil*.

Se ele cumpre trabalhisticamente os dois contratos, necessitaríamos aprofundar as pesquisas, pois cremos que, dados os laços de familiaridade de Paulo Burle, casado com a sobrinha do conde Pereira Carneiro, parte poderia se processar perfunctoriamente. Sua vida econômica não foi fácil a partir do momento em que assumiu cargo de diretoria na Atlântida. Talvez a ligação dele com o *JB* fosse apenas uma sinecura onde pudesse continuar recebendo os iniciais 400\$000 (quatrocentos mil réis) estipulados pelo contrato.

Documentos provam que outros proventos ele obtinha, a partir de 1938, com serviços médicos que prestava na Liga Naval, incluindo laboratório

O FILME DE ROULIEN

Eu hoje vou sair um pouco fora do assunto que aqui sempre me traz. Numa terra como a nossa em que todo mundo entende de tudo, acho que não será ousado demais em meter o meu nariz no filme de Roulien.

Já que tanto se tem dito, e em controvérsias as mais disparatadas, resolvi dizer também alguma coisa que não poderia guardar sem me sentir mal.

E' que entre nós existe uma turminha que está sempre pronta a destruir a iniciativa e o valor dos homens verdadeiramente capazes.

Então ha uns que parecem haver nascido predestinados para suas últimas. Roulien, por exemplo. Quando surgiu como ator teatral, as linguinhas começaram a lançar o veneno. Roulien é isso, Roulien é aquilo — e Roulien vencendo, chegando a ser simultaneamente ator, autor e empresário.

Roulien compôs, e as linguinhas logo o acusaram de plagiário.

Roulien foi para Hollywood, e a turminha ficou por aqui antegozando um fracasso. "Vai acabar lavando chdo", diziam, e ele filmou e venceu.

Voltou e resolveu fazer cinema nacional, e lá vieram dizer que ele queria era embolsar os cobres da Prefeitura e do capitalista.

Realizou e lançou "O grito da mocidade", e os tais não se ficaram esperando. — "Não se compara com "Bonequinha de sêda", "eu esperava outra coisa", ou "francamente, é uma droga". Bolas! Isso também é demais, já passa dos limites. Vão ser cretinos assim no diabo que os carregue!

O resto é que já se viu em materia de cinema brasileiro alguma coisa que se aproxime do que ele conseguiu?

Tem defeitos, não resta dúvida. E não poucos. Mas qual o filme anterior que não os tenha em tanta ou maior quantidade?

Que se faça o elogio de Odvaldo, que sem entender de cinema realizou uma fita que se acha em nível muito superior às que lhe precederam, está certo. Eu mesmo, nessas mesmas columnas lancei o meu aplauso e a minha admiração. Cheguei até, no auge do meu patriotismo excitado por um tão grande progresso, a qualifica-la de cinema. Mas que com isso se procure apagar o brilho da vitória de Roulien, isso é que nunca.

A fita cuba indiscutivelmente a gloria de haver feito o primeiro filme nacional com sequencias cinematograficas, movimento e realismo. E essa gloria ninguém lhe tirará.

Antes houve filmes que divertiram o publico, alguns até parece que foram feitos "pour epater". Mas em qualquer deles o que encontramos é teatro filmado. A "italismos". Convenções. Muita declamação. Tudo sem a menor sombra do movimento que caracteriza o cinema.

"O grito da mocidade" não parece ter a preocupação de divertir os assistentes, mas de emocioná-los.

E nela o riso e a lagrima não nem foi, como se estivessemos presenciando uma realidade.

Acho que não me é possível dizer mais, antes de felicitar o ator e produtor cinematografico patricio, que com toda a precariedade de tecnicos e aparelhamentos, conseguiu realizar o primeiro filme brasileiro que não é teatro. Cinema, e cinema no duro!

E que não fique nessa, seu Roulien — JOSE CARLOS BUNZ.

próprio. Foi também membro da diretoria, como atestam documentos e fotos com Getúlio Vargas e representante do Moinho Santista, Votorantim, Minetti Gamba e Tubos Brasil.

É também importante lembrar que, após a diplomação, ele disse ter ido ao interior de Pernambuco. Não sabemos avaliar quantos meses, em que local, e o que exatamente fazia como clínico geral. Tinha consultório? Trabalhava como médico ligado ao funcionalismo?

A relação com a música não foi abandonada de todo, porque canções e programas radiofônicos na Rádio Sociedade continuaram, como já vimos.

41

A Medicina nunca constituiu para ele um absorvente caso sentimental, apenas mantendo *flirts* fugidios, que lhe davam tempo para, por exemplo, meter-se numa cruzada em defesa do primo Roberto Burle Marx, paisagista e cantor, num longo artigo no *Diário da Manhã* de Pernambuco, caindo de pau sobre um Dr. Mário Mello e não temendo classificá-lo como Frankenstein, Bochecha e Barrinhos, figuras que possivelmente o folclore local da época devia identificar como palhaços. Vê-se, por aí, que o Burle entrado nos 25 anos não refreava adjetivação. Tudo isso porque o tal de Dr. Mello alfinetara um jardim que Burle Marx

estava realizando para a Prefeitura, graciosamente, como ele frisa com realce. O Bochecha afirma ser o terreno alagadiço, portanto determinada família de planta não devia ser ali cultivada. As estátuas programadas eram duendes populares, quando deveriam ser de ilustres filhos, *ou mesmo do infeliz Euclides da Cunha*.

José Carlos, após expender minuciosos conhecimentos de botânica, que podemos perfeitamente intuir o endereço, prova que, modernamente, era possível plantá-las com auxílio de desumidificantes. Quanto à escolha de sacis e iaras, era coisa comum, há séculos, estes correspondentes



Burle em encontro com Getúlio Vargas (os dois primeiros à esquerda)

folclóricos nas praças da Europa. E continua triturando: *Enfim, o ontem do Sr. Mello cederá, graças aos esforços e conhecimentos dos homens de hoje, em proveito das gerações de amanhã. Muito embora não tenha observado em todo o decurso de minha apreciação as regras do famoso manual de civilidade, quero crer que, mais uma vez, proporcionei um intenso prazer ao Sr. Mello, que é, sem dúvida, um protótipo masoquista no jornalismo pernambucano.*

Com disponibilidade ou não, apertado ou não no colete do sensaborismo do *interior*, ou mesmo da Recife que ele proclama ter 500.000 habitantes, ainda assim era suficientemente provinciana para proporcionar tira-teimas de fundo de quintal, incluso para quem gozara do cosmopolitismo carioca.

43

A nova estadia no Rio, em 1936, não apresentava nenhuma prova que pudesse indicar a procura de algo melhor no campo profissional médico. Veremos que apenas em 1938 isso acontecerá.

Assinando uma coluna que, inicialmente, apresentava a rubrica *Radiotelefonia*, depois *Rádio*, ele se aprofunda sobre vários problemas que deviam atormentá-lo, visível pelo carinho e destemor com que os aborda.

Nos dois primeiros meses, explana os problemas da lamentável situação da música popular que, além da pobreza do meio, luta com a incultura dos músicos que a produzem. Estabelece um laço com a música erudita que caminha por vias semelhantes. Lembra o quanto o Rádio poderia ajudar nesta divulgação, mas ele também é amorístico. O disco poderia ser o principal veio, mas as gravadoras enclausuram-se na escolha de material de sucesso garantido, afastando qualquer probabilidade de arriscar-se com o novo.

44

Os números que ele apresenta são importantes e, cremos, únicos na época para avaliarmos a situação do compositor. O disco era vendido a 12\$000 (doze mil réis) e ele não informa qual era a taxa do governo. Ao compositor caberia, em moeda de hoje, 10 centavos pelos direitos da canção, e outros 10 centavos ao letrista. Como os discos comportavam duas músicas, o recolhimento seria de 40 centavos, ou 3,5 %. Como apenas os carnavalescos vendiam de 1.000 a 2.000 cópias, sobre uma renda estimada em 6 contos, aos compositores caberiam 400\$000, ou 400 reais na atualidade.

Fechando ainda mais as possibilidades da área do compositor, as gravadoras passaram a contratar fixamente, como empregados, orquestradores, copistas e instrumentistas, baixando ainda mais

o preço de confecção, e reduzindo o poder de escolha do compositor. Naquele momento, preocupa-se com a formação de uma orquestra típica para música brasileira *cujos instrumentos condignem com seu caráter e com seu espírito*. Ele faz comparações com a orquestra de *jazz*, que diz ser o paradigma usado erradamente para o samba, mais a Argentina, que universalizou um som diferente, e as européias. Como se vê, suas preocupações estéticas batiam de frente com o barateamento das gravadoras.

Em seguida, volta-se para a preservação das músicas através de museus de música popular, *como o maestro Paul Whitman está programando no William's College*. Ele cita matérias variadas no *Sobrados e Mucambos*, de Gilberto Freyre, ou *A Música no Brasil*, de Mário de Andrade, disserta sobre o Stravinsky de *Petrouschka*, folclórico, e o universal, de *Perséfone*, mais o concerto para piano e orquestra. Fala de coisas que ouviu diretamente dele, certamente tendo acompanhado os concertos que Stravinsky realizou junto com o filho no Rio e São Paulo.

45

Assistindo a *Bonequinha de Seda*, vislumbra uma saída para a indústria do disco – a cinematográfica. É a primeira vez que ele toca em cinema e o faz com esperança: *Bonequinha de Seda já nos faz encarar o cinema brasileiro com atenção e*

curiosidade. Já é cinema. E apesar dos defeitos que ainda nos será fácil apontar, apresenta tantas qualidades que, à distância de suas antecessoras, poderemos estabelecer um marco limítrofe de duas fases distintas do nosso cinema. De tudo que nela vi, apenas uma coisa me entristeceu, foi não ter encontrado nenhuma música caracteristicamente brasileira. E lamenta que Mignone tenha musicado tango, jazz, música francesa. Nada há que deslustre o tamborim e a cuíca.

46

Nesse momento, já estava trabalhando em *Maria Bonita*. Em outras oportunidades, aborda a falta de brasilidade do teatro de revista e a carência de cantores, também intérpretes e dançarinos, donde a precariedade ou ausência de opereta. Desonestidade nos borderôs das gravadoras, lamento pela morte de Noel Rosa, *mas que se durasse um pouco mais, logo mais passaria pelas mesmas agruras para receber direitos autorais.*

A partir de novembro de 1937, sua preocupação volta-se para o Turismo, numa abordagem bem atual, invectivando contra o hábito de se levar o estrangeiro ao Corcovado e Pão de Açúcar. Em dezembro, será a vez dos pastoris da sua infância, que abordará em vários ensaios.

Em janeiro, aborda a poluição sonora de carros, bondes, rádios, assistências e a proposta que

Moacyr Fenelon ofereceu à Prefeitura para diminuir. Finalmente aparece o grande amigo e colaborador de *Maria Bonita*, que tanta influência terá, futuramente, na sua entrada no cinema.

Disserta, também, sobre *A Hora do Brasil* e sua importância na divulgação de música brasileira, popular ou culta. Felicita o americano Wallace Downey pelo programa *Palmolive*, que tantas oportunidades oferece ao músico brasileiro, e também participando da história do cinema brasileiro, com os famosos *Alô, Alô*.

Comparativamente aos outros assuntos, poucas vezes ele abordou o cinema. A primeira vez, com *Bonequinha de Seda* e, em 21 de novembro de 1936, com *O Grito da Mocidade*, de Raul Roulien. Após dizer que havia elogiado *Bonequinha* apesar de ser teatral, afirma que a Roulien *cabe indiscutivelmente a glória de haver feito o primeiro filme nacional com seqüência cinematográfica, movimento e realismo. Antes houve filmes que divertiam o público, alguns até parece que foram feitos pour épater (para chocar). Mas, em qualquer deles, o que encontramos é teatro filmado. Artificialismo. Muita declamação. Tudo sem a menor sombra de movimento que caracteriza o cinema. O grito da mocidade não parece ter a preocupação de divertir os assistentes, mas de emocioná-los.*

Pouco depois, falando de *Bombonzinho*, direção de Joracy Camargo, ele pondera que o teatrólogo *deve sua vitória à inteligência com que coordenou e ponderou os fatores que para eles poderiam concorrer. Daí dizermos que se Bombonzinho não é ainda cinema na verdadeira acepção da palavra, pelo menos é a melhor adaptação de peças teatrais até então realizada no Brasil. E o cinema nacional bocejou, se espreguiçou e, resmungando, teve de dar mais um passo para a frente...*

Os termos são mais de desculpas de quem deposita fé ou pertence à igreja.

48

A crítica de *O Bobo do Rei*, de Mesquitinha, com data de 18 de julho de 1937, é ainda mais contraditória. Começa com um eufórico *O cinema nacional está de parabéns*, para logo a seguir falar em teatro filmado, pretensão em imitar os americanos com sapateados e *platinum blondes*, e com a exceção de *uma batucada*, a música no geral é *bem fraquinha*. No término, a desculpa: *Apesar de tudo, se o brasileiro soubesse como se faz cinema no Brasil, quanta canseira, quanta luta, quanto obstáculo e dificuldades, falta de elementos, dinheiro e material, confiança e estímulo, estou certo de que iria, como eu, aplaudir e vitoriar a quem, enfrentando obstáculos, procura fazer alguma coisa pelo nosso cinema.*

Pela nossa terra. Como se vê, ele utilizou todo o arsenal jacobinista para defender uma obra que poucos apreciaram.

Logo mais será *Samba da Vida*, que Lulu de Barros dirigira para a Cinédia e apreciado por ele. Divaga sobre a pequenez do mercado, *trust* dos exibidores. *Mas companhias maiores, como a Cinédia, que levam um ano para produzir, a crítica não pode ser tão benevolente.* Tem fotografia e cópia boa, mas mau som. O argumento é uma grande bobagem, teatralíssimo, mal interpretado, onde nem Jaime Costa se salvou, criados de libré, *smoking* e longos dentro de casa. *Salva-se Vera Barcinska e sua sanfona. Convenhamos que é muito pouco para quem pagou um ingresso e recebe apenas uma sanfoneira de consolação.*

49

Mas, a 12 de novembro de 1937, sua postura nada tem com as condescendências anteriores. Provavelmente sob o impacto das lutas intestinas de *Maria Bonita*, ele dispara seus dardos. *Dizem que não há técnicos, artistas, laboratórios. Em parte, é verdade. Mas tudo consegue-se com dinheiro. O cinema precisa de cultura e isso custa. Um só elemento não faz cinema, precisa equipe, que custa. O diretor não pode ser homem-enciclopédia. Precisa conhecer técnica e elementos gerais de arte. Pouco adianta o talento de Joracy e Oduvaldo se não estiverem cercados de bons técnicos.*

Será que o mercado que dispomos agüentará este encarecimento?

Se compensar, os produtores estão na condição moral de fazê-lo, caso contrário fechem os estúdios. E o governo deverá assumir. Porque já estamos fartos de incapacidades.

Será que, para nos desmoralizar, já não chegam o Rádio e o Teatro?

Quem freqüentar os estúdios verá que só nos faltam 2 coisas: ética profissional e honestidade de objetivos.

50 O tom mudou inteiramente em poucos dias, apesar do número de filmes, naquele ano, ter sido pequeno. Portanto, não foi uma enxurrada de maus filmes lançados de uma só vez que pode ter mudado o discurso.

Os filmes agora são fartos de incapacidade e desmoralizantes. Antes a desculpa clássica *apesar de...*, agora *fechem os estúdios*. Já naquela época, ele participa do coro, que foi se avolumando com os anos, de que parte das responsabilidades devia cair nas costas do governo. A Embrafilme já era cogitada em 1937, a reboque das ditaduras de Stalin, Hitler, Mussolini, Salazar e o iniciante Franco.

Mas Burle estará sozinho nas afirmações pessimistas e divagações de como salvar o cinema brasileiro?

A coluna cinematográfica de Guilherme de Almeida, no jornal *O Estado de S. Paulo* (OESP), a 29 de setembro de 1937, reproduzia uma carta recebida pelo redator, onde *alguns acadêmicos cheios de propósitos* ousam iniciar uma campanha em prol do bom cinema brasileiro. Para isso pedem sua colaboração e se oferecem para derrubar *a banalidade e enjoativa demonstração de rios, florestas e cidadezinhas do interior, ao lado de uma sonorização soporífera tanto na voz do locutor, como na música. Gostaríamos de auxiliar uma companhia cinematográfica procurando novas idéias. Nada custaria porque nosso movimento não visa fins monetários. Seríamos para essa companhia cinematográfica uma espécie de mental director ou mental producer, e principalmente, críticos impiedosos de nossas próprias obras, não entregando ao público senão aquilo que já nos parecesse mais ou menos apresentável.*

51

O ardor juvenil, pueril e incompatível com qualquer processo industrial, escondia, na verdade, o inconformismo com o que produzíamos, inconformismo que muitas vezes atingia mais fundo, próximo à opinião de Burle, e palpável

no desmoralizante artigo de Morival de Aguiar, na *Gazeta*, de 2 de julho de 1936.

Ele começa e termina o trabalho com a invectiva *Morra o cinema brasileiro*, enfileirando, no meio, ataques violentos, não medindo adjetivos, como o Burle de 25 anos.

É preciso que se diga, antes de mais nada, que, em matéria de cinematografia, somos uma raça de pândegos carnavalescos, sem talento, sem gosto, sem dinheiro, e sem a mínima noção daquilo que chamamos "senso de ridículo". A prova aí está, nessas infelizes produções cinematográficas brasileiras que chegam a causar pena!

52

É, sem dúvida, um rumo pouco edificante para quem, como nós, só vive de basófia, de propaganda, de elogio de igrejinha, de matéria paga. E o mais interessante é que as fábricas cinematográficas, em nossa terra, vão-se multiplicando assustadoramente, chegando a ultrapassar o número de filmes produzidos e de figurantes! Existem, atualmente, no Brasil, nada menos de 30 empresas dessa natureza. Número evidentemente maior que o das boas fábricas americanas e européias reunidas! E que é dos filmes? Ah! Os filmes... De vez em quando somos vitimados por uma dessas catástrofes medonhas como Barro Humano, Estudantes, Noites Cariocas, Alô, Alô,

Carnaval, cheias de babosadas ridículas, vazias de gosto, com cenários pavorosos, péssima fotografia, hilariante adaptação de som, tudo sob uma direção técnica em estado de coma. Dos complementos brasileiros, esses abacaxis que um decreto governamental nos obriga a engolir como aperitivo aos espetáculos quotidianos, nem convém falar. É assim, nesse ritmo de hora da saudade, que marcha o cinema brasileiro. Se há boa vontade e inteligência, falta dinheiro. Se aparece dinheiro, não há boa vontade nem inteligência. As lições que nos chegam de Hollywood são desprezadas pelos sabichões nacionais, que querem fazer-se sozinhos, esses self-made men de bobagem... Quem não pode com o tempo, não inventa moda, ensina-nos a sabedoria popular do ditado. E é isso mesmo. Por que pensarmos nós em cinema, se não nascemos para tal coisa? Se em mais de 15 anos não fomos capazes de fazer uma fitinha dos velhíssimos tempos de Psilander, de Chico Bóia, de Max Linder? Raul Roulien está de volta de Hollywood e pretende descobrir o cinema nacional. Se Roulien – o que não desejamos, apesar da dúvida – também naufragar, só nos resta gritar, de uma vez para sempre, patrioticamente: *Morra o Cinema Nacional*.

53

Mesmo que Morival estivesse externando a posição do "capitalismo colonizador", ou estivesse

estipendiado pelo Sindicato dos Exibidores, o fato é que as admoestações não eram inverídicas, porque Burle e outros tocavam na mesma nota, apenas mudando a tonalidade.

Sem nenhuma modificação palpável, iriam transcorrer os anos de 1938, 39, 40 e 41.



Filagens de Maria Bonita, 05/02/1937

Capítulo III

O affaire *Maria Bonita*

O ambiente cinematográfico brasileiro, em 1936, era modorrento. Até 1933, era ainda possível exibirem-se filmes mudos, pois apenas as capitais e cidades importantes estavam aparelhados para projeções em Vitafone (discos) ou Movietone. O ex-aluno da FAAP, Tito Lívio Meyer, fez um histórico primoroso do cinema do seu pai em Cambuí, sonorizado apenas em 1937.

Se, até 1929, nossas produções beiravam a média de 20 por ano, com o ingresso das complexidades sonoras, que duplicaram a carga orçamentária, é fácil explicar a queda da produção brasileira para a média de 5 anuais até 1940.

55

Nesse ambiente claudicante, onde tudo beirava a novidade mas nem por isso comovia o público, é que um filme vulgar e, ao que tudo indica, precário em som e imagem, gerou uma polêmica que se prolongará vários dias, deixando nos jornais uma documentação inexistente em filmes como *Barro Humano*, *Ganga Bruta*, *Favela dos Meus Amores* e *Bonequinha de Seda*.

Do dissídio participaram, de um lado, o diretor e co-produtor Julien Mandel, do outro, José Carlos

Burle e Moacyr Fenelon. Os insultos trocados foram tão ferozes que, muitos anos depois, em 1975, Burle ainda se lembrava com rara precisão dos diálogos artificiais e anacronismos, detalhes da cenografia, roupas e posturas de *Maria Bonita*.

56

Entre as várias amizades que Burle contava no campo da música erudita, Rodolfo Josetti era figura importante nos meios artísticos e políticos, membro da Câmara dos 40 da Ação Integralista Brasileira, pai da pianista Dyla Josetti, presidente da Sociedade de Cultura Musical, um dos raros ambientes onde se podia ouvir Villa-Lobos, Mignone, Heckel Tavares e outros poucos. Em fins de 1936, Burle recebe convite da Sociedade para uma audição onde interpretariam algumas de suas canções. Para grande surpresa dele, já no auditório é anunciado que Roberto Burle Marx as cantará, acompanhado ao piano pelo compositor. Burle entra em parafuso, no conhecido pânico de tocar em público, mas, definitivamente, naquela noite, os deuses lhe eram propícios. Ele narra ignorar como conseguiu tocar. Suas canções devem ter causado impacto porque, ao fim da noite, Elisinha Coelho, intérprete de Heckel, pediu exclusividade das canções. Como Burle não conhecia harmonia e contraponto, outros se encarregaram de orquestrá-la.

É baseado no sucesso posterior dessas peças nas rádios que Rodolfo, entidade escolhida pelos deuses para a iniciação cinematográfica de Burle, o introduzirá no terreno das câmeras e refletores.

Há um contrato assinado em 2 de dezembro de 1936, que julgamos o mais antigo do cinema brasileiro, caso a Cinédia não disponha de outros. Nele, depois das preliminares, a cláusula primeira estabelecia: *O compositor obriga-se a escrever letra e música e a dirigir a orquestração de todas as canções, assim como os fundos musicais necessários a serem incluídos no filme Maria Bonita, baseado no romance de mesmo nome de Afrânio Peixoto.*

57

Não entendemos como Burle aceitou algumas das cláusulas, pois ele não sabia transcrever suas próprias canções ainda em 1960, quando começamos a montar seus documentários. O ingresso de Radamés Gnattali e Luís Cosme na orquestração, regência e finalização, deixa claras suas deficiências. Várias vezes ouvimos seus lamentos pela luta que mantinha com os que transcreviam suas canções, que soavam vanguardistas para os ouvidos das décadas de 20, 30 e 40. Dissonâncias e outros artifícios de tonalidade eram *consertadas* pelos escribas acadêmicos.

No início da Bossa Nova, Vinicius o convidou a ingressar na igreja porque, segundo ele, suas harmonias já preludiavam os bemóis e sín-copes das Ipanemas, barquinhos, desafinados e outros patos...

A cláusula 3 cita outro parâmetro importante: *O compositor obriga-se a acompanhar todo o trabalho de filmagem, dando-lhe assim a sua colaboração musical.*

58

E finalmente aparece um documento que põe o cinema brasileiro fora da desonrosa exceção universal de nada apresentar de concreto em matéria de previsão orçamentária e econômica no cinema anterior a 1940. Só então deparamos com cifras concretas, tanto de orçamento quanto de previsão de retorno na bilheteria, que os brasileiros teimam em desmoralizar.

Tendo o senhor Julien Mandel obtido autorização por escrito do senhor Afrânio Peixoto para filmar sua obra Maria Bonita, desde que lhe seja pago 2% sobre os lucros da referida filmagem, entrou em contato com a empresa cinematográfica Sonoarte para realização da mesma, chegando ao seguinte acordo: a Sonoarte entra com toda aparelhagem técnica, operadores, laboratório, sais químicos, despesas de energia elétrica, transporte de seus materiais, enfim tudo

o que concernir a aparelhamento necessário à filmagem e respectivo pessoal técnico, na condição de perceber 30% sobre o lucro bruto, deduzidas as porcentagens de 50% para os cinemas exibidores e de 20% para a companhia encarregada de distribuir o filme.

Ficaria o senhor Julien Mandel responsável pelas despesas de montagem, cenarização, películas virgens, guarda-roupa, decores e respectivos transportes, artistas, músicas, músicos e cantores, em suma, tudo o que corresponde à parte artística propriamente dita.

A parte musical do filme ficaria sob a direção do senhor José Carlos Burle, que para isso perceberia 20% sobre o lucro líquido.

59

Como, para atender a essas despesas, sejam necessários 100:000\$000, o senhor Mandel propõe a um capitalista ou grupo capitalista o seguinte negócio:

Ser-lhe-ia entregue semanalmente a quantia de 20:000\$000, até perceberem-se os 100:000\$000. Terminada a confecção do filme, que deverá ser exibido em um prazo máximo de 3 meses a contar da data do início da filmagem, das duas primeiras quantias advindas dessas exibições, e retiradas as porcentagens de 50% para o cinema exibidor, sobre este resultado 20% para a distri-

buidora e 2% para o autor da obra, e sobre este novo resultado 30% para a Sonoarte, o capitalista teria completo o reembolso da quantia invertida. Daí para diante, deduzidas sempre as referidas porcentagens sobre o lucro líquido portanto, o capitalista perceberia 30%.

Dos 70% restantes, 20% seriam pagos à direção musical e 50% caber-lhe-iam como pagamento dos seus trabalhos na direção da produção.

Os cinemas lançadores cobram 50% na primeira semana, 40% na segunda e 30% na terceira.

60

Ademais, o senhor Mandel prontifica-se a assinar com o capitalista um contrato, facultando-lhe opção de exclusividade para financiamento de suas futuras produções, nas mesmas condições da presente, sendo que ele pretende produzir de 5 a 6 por ano.

Encontramos ainda, em adendo às folhas do contrato mas, sem dúvida alguma, fazendo parte do mesmo, outro documento que julgamos ainda mais importante para entendermos quais os expedientes que os produtores manipulavam na intrincada, atroz e desconhecida relação Orçamento x Bilheteria.

Tomando por base Bonequinha de Seda (aproximado):

Primeira semana no Rio:

<i>Bruto</i>	<i>400:000\$000</i>
<i>50% para o cinema</i>	<i>200:000\$000</i>
	<i>200:000\$000</i>
<i>sobre esta importância</i>	
<i>20% para a distribuidora</i>	<i>40:000\$000</i>
	<i>160:000\$000</i>
<i>sobre esta importância</i>	
<i>30% para a Sonoarte</i>	<i>48:000\$000</i>
	<i>112:000\$000</i>
<i>paga-se nesta altura o</i>	
<i>capital invertido</i>	<i>100:000\$000</i>
	<i>12:000\$000</i>
<i>que representa o líquido</i>	
<i>Segunda semana no Rio</i>	
<i>Bruto</i>	<i>200:000\$000</i>
	<i>200:000\$000</i>
<i>40% para a cinema</i>	<i>80:000\$000</i>
	<i>120:000\$000</i>
<i>20% para a Distribuidora</i>	<i>24:000\$000</i>
	<i>96:000\$000</i>

30% para a Sonoarte	28:800\$000
---------------------	-------------

	67:200\$000
--	-------------

líquido da 2.^a semana

Tomando São Paulo na mesma base

Primeira semana em São Paulo

Bruto	400:000\$000
-------	--------------

50% para o cinema	200:000\$000
-------------------	--------------

	200:000\$000
--	--------------

20% para a distribuidora	40:000\$000
--------------------------	-------------

	160:000\$000
--	--------------

30% da Sonoarte	48:000\$000
-----------------	-------------

	112:000\$000
--	--------------

líquido da 1.^a semana

Segunda semana em São Paulo

Bruto	200:000\$000
-------	--------------

40% para o cinema	80:000\$000
-------------------	-------------

	120:000\$000
--	--------------

20% – distribuidora	24:000\$000
---------------------	-------------

	96:000\$000
--	-------------

30% – Sonoarte	28:800\$000
----------------	-------------

	67:200\$000
--	-------------

líquido da 2.ª semana

Somando-se o líquido das diferentes semanas

12:000\$000
67:200\$000
112:000\$000
67:200\$000
258:400\$000

Como vemos, deduzidas as porcentagens dos cinemas exibidores, da Companhia distribuidora, da Sonoarte, e pago o capital investido, começa a aparecer o lucro líquido, a ser dividido do modo seguinte:

63

50% para a Direção de Produção (J. Mandel e seu pessoal)

30% para o grupo financiador

20% para a Direção Musical (J. C. Burle) que no caso presente corresponderia a:

129:000\$000 para a direção de produção

77:520\$000 para o grupo financiador

51:680\$000 para a direção musical

Convém notar que este cálculo se refere somente aos cinemas lançadores do filme nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, nas duas primeiras

semanas de exibição, e que, no resto do Brasil, ainda restam cerca de 2.000 cinemas. Isso sem falar na possibilidade de que o filme venha a apresentar qualidades tais que nos permitam lançá-lo em 3 ou 4 países estrangeiros.

Por um lapso, omiti no cálculo 2% de direitos autorais. Mas isso em pouco altera o resultado, pois seriam apenas mais 12:000\$000 a deduzir do lucro líquido.

A serem verdadeiras estas cifras, as reclamações de produtores brasileiros daqueles anos, como Gonzaga, Burle, Fenelon ou Carmem Santos deverão sofrer sérios reparos históricos.

Alice Gonzaga cita, em *Palácios e Poeiras*, p. 166, uma afirmação de Francisco Serrador, dando como renda média do filme nacional, 100:000\$000 (cem contos de réis), ou US\$ 12.000,00 (doze mil dólares), ao câmbio da época. A mesma fonte acrescenta que, em consequência da crise econômica que então atravessávamos – prisão de Luís Carlos Prestes, fechamento do Congresso, intimidação do Supremo Tribunal, não pagamento da dívida externa – os preços dos ingressos tomaram pela metade, em 1936. O Pathé Palace, Império e Rio cobravam 2\$000 (dois mil réis).

A cláusula 3 obrigava o compositor a acompanhar todo o trabalho de filmagem, dando-lhe colaboração musical. Se realmente *trabalho de filmagem* era acompanhar a equipe, e não a montagem, como hoje é comum, fácil é de se entender que, diante de uma personalidade cativante como a de Burle, munido de um diploma universitário, família respeitável e posição econômica, o convite para que ele participasse também como intérprete e assistente de direção nada trazia de incomum.

Pedro Lima e Adhemar Gonzaga pregavam insistentemente que era fundamental banir das equipes personalidades dúbias, que impediam, com sua índole, a participação da melhor sociedade na produção artística e Mandel não devia ignorar a *Cinearte*.

65

Porém, Burle ter aceitado o cargo de assistente de direção é mais difícil de entender, pois se, meses depois, Mandel será criticado por nunca ter dirigido, Burle, ao que sabemos, jamais assistira a uma filmagem. No depoimento ao MIS, ele não esconde esta deficiência, ao revelar que Fenelon ensinou-lhe tudo neste filme.

Desta forma, Fenelon entra obrigatoriamente na angelologia burleana, porque, da mesma forma que um *deus ex machina*, travestido de

homem, ocupou-se da sua iniciação, agora outro, mortificado pela preterição, vai desvendar-lhe os arcanos do campo e contracampo, rompimento de eixo, nomenclatura dos planos e mais um ou dois mistérios divinos, porque acreditamos que, naquela altura, Fenelon ainda não conhecesse todos. A figura de Julien Mandel neste episódio, e esta será sua única participação em longa-metragem, ficou marcada como a de portador de um passado obscuro e presente maquiavélico. Possuía no Rio de Janeiro *atelier* e laboratório fotográfico, intitulando-se membro da equipe de iluminação da Pathé Frères de Paris.

- 66 O financiador Luiz André Guiomard, respeitado empreendedor, era dono da Cia. Brasileira de Cinema, da Internacional Filmes S.A., Republic Picture, do Cine Guanabara e sócio de Luiz Severiano Ribeiro. Em 1934, foi presidente do Sindicato Cinematográfico dos Exibidores.

Mandel, numa de suas entrevistas, dissera que optara pelo romance *Maria Bonita*, de Afrânio Peixoto, por indicação de amigos. Será que conseguiu lê-lo um dia? Com a ignorância do idioma português, que ele proclamava, a negativa seria o julgamento mais acertado, mas ele dizia haver lido, em francês, *Bugrinha*, que, seria sua escolha pessoal para filmar.

Com aquele romance, o mineiro Afrânio Peixoto estreara auspiciosamente nas letras. Narra as desventuras de uma jovem interiorana, lindíssima, daí o *Maria Bonita*, que vai provocar, inconscientemente, a infelicidade e morte de vários homens que a desejaram. A fragilidade da construção e o psychologismo barato dos personagens são compensados pela participação lírica da paisagem que circunda o Rio Pardo no período monárquico, com intenso uso de folclore.

O sucesso de aceitação popular, desde o lançamento em 1897, conduziu Afrânio, posteriormente, a rompanes, como pedir uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, que realmente aconteceu, substituindo nada menos que Euclides da Cunha.

67

Mandel afirma que trabalhara, durante um mês, na adaptação do romance, com um assistente de Afrânio Peixoto, possivelmente o *português* que futuramente será malhado pela crítica. Burle contesta a adaptação, principalmente os diálogos, vazados num linguajar camoniano onde Maria Bonita, uma ingênua e inculta garota da região ribeirinha do Pardo, diria: *Com quem havia de encontrar-me a sós e às escuras?*, ou então, a escolha anacrônica de interiores cenográficos que conflitavam com os exteriores, misturando estilos.

Mandel defende-se, afirmando que, desconhecendo a língua, foi dando poderes cada vez maiores a Burle, a ponto de se tornarem discriminatórios, sendo necessária em certo momento a presença da polícia. Os dois brasileiros contestam, colocando toda a culpa no francês, que teve um entrevero policial com a atriz Pérola Negra, com a qual tinha um *béguin* (namoro). Pasma que, no meio de toda a efervescência, o autor Afrânio Peixoto nem tenha participado, coisa que não condizia com seu espírito aguerrido.

68

Outra particularidade que assombra é a cláusula contratual que o faz merecedor de apenas 2% da receita de bilheteria para um original que, desde 1897, era sucesso de vendagem – apenas no primeiro ano, três edições – e figura preponderante nos campos médico, pedagógico e sociológico, sempre ampliada pela sua ótica exibicionista. Enquanto isso, o desconhecido Burle percebia a quantia de 5% de renda.

Outros muitos citados, como Joracy Camargo e o *português*, jamais vieram à liça. Seriam as participações de ambos que viabilizaram os diálogos inimagináveis no cinema ?

Burle, no depoimento ao MIS, faz-se merecedor de maiores créditos, por ter dirigido boa parte do filme, desleixada por Mandel, que só aparecia quando havia platéia.



Acima, Izak Tapajós, Jiane, Marília Batista, atriz não identificada, Vitor Macedo e Plinio Monteiro



Acima, Marília Batista e membros da equipe



Acima, Izak Tapajós, Jiane e Marília Batista com atores não identificados

Em 1992, o aluno da FAAP Alexandre Sanches Magalhães esteve em Barra Mansa fazendo levantamento de campo para um trabalho que lhe havíamos sugerido. Passados 67 anos, as opiniões que colheu ainda eram contraditórias, alguns afirmando que era o francês quem sempre estivera à testa, outros lembrando-se vagamente de Burle, outros ignorando-o, e por último houve quem afirmasse que só ele dirigia. Julgamos que estas pessoas opinaram apenas baseadas nas seqüências que, esporadicamente, assistiram ou participaram, porque ninguém na cidade conviveu ativamente na equipe técnica ou artística.

Em 1997, quando orientávamos um grupo de alunos da FAAP em pesquisa histórica, entrevistamos a atriz que interpretou Maria Bonita,

Eliane Angel, na vida real, Suely Braga. Ela deixou incontestemente que Mandel dirigia, inclusive a luz. Sua escolha, entre dezenas de candidatas, também deixa incontestemente que Mandel orientava. Ela foi apresentada a Mandel através da secretária dele, irmã de uma colega da loja Modas Pierrette, trabalhando ambas como modelos. O teste fotográfico foi realizado pessoalmente por Mandel. A escolha final coube a Afrânio Peixoto. Ela tem certeza que não havia roteiro. Os diálogos eram distribuídos no momento de filmagem.

Porém, se Burle realmente dirigiu parte da obra, ele nunca aceitou seu quinhão no desastre.

No último domingo de fevereiro de 1936, com as filmagens em andamento, os produtores de *Maria Bonita* promoveram uma estafante caravana de jornalistas e personalidades que partiram do Rio às 7h00, de trem, chegando a Barra Mansa às 11h00, debaixo de foguetório e discurso do Prefeito. Depois, banquete, discursando Oduvaldo Vianna, pela classe, e Burle em nome de Mandel, retornando os convidados às três da madrugada.

A presença marcante de Burle, representando o produtor, é também palpável no artigo aparecido, em 3 de fevereiro de 1936, na primeira página do jornal da cidade, *A Semana*, quando

traça um paralelo entre o moderno e a propaganda benéfica de uma equipe no local. Na coluna ao lado, o Cine Éden anuncia *Alô, Alô, Carnaval*, e uma reportagem dos Estúdios Mandel sobre o jogo entre Barra Mansa x Cachoeira.

Até fevereiro, os jornais falam encomiasticamente do filme, coisa rara no cinema nacional, que sempre descarta a propaganda, citando inclusive Burle e Fenelon. Ressaltamos isto porque, logo mais, ambos reclamarão do anonimato a que foram relegados, muito compreensível, aliás, porque ainda hoje ninguém cita o assistente de direção e o engenheiro de som para efeito de divulgação.

72

Em compensação, os intérpretes, na maioria estreantes, tiveram ampla cobertura, como poucas vezes vimos antes no cinema nacional.

Em abril, os jornais continuam fazendo propaganda, agora marcando a estréia para maio, Mês do Cinema Nacional, em homenagem a Getúlio, que sancionara a lei de obrigatoriedade do jornal cinematográfico.

Mas, como é típico do único país do mundo que oficializou o *minutinho*, passou abril, maio, junho, julho e só a 2 de agosto, no Palácio Theatre, chegou às telas *Maria Bonita*. Quarenta e

oito horas depois, surgiram as primeiras apreciações dos críticos.

Zenaide Andréa, intemorata defensora do nosso cinema, escondeu-se atrás de sofismas do gênero, *as qualidades superam qualquer deficiência técnica*, frase que será repetida à saciedade no Cinema Novo.

Sidney, do *Diário de Notícias*, vai mais longe e proclama, *som e artistas perfeitos*, conceito com o qual nem mesmo Mandel concordaria, como veremos logo adiante.

Em *A Noite*, o jornalista R., que Jurandir Passos Noronha afirma ser o escritor, historiador, jornalista e membro da Academia Brasileira de Letras, Raymundo Magalhães Júnior, acentua que *a produção lança alguns bons tipos, como o jovem J. C. Burle, o melhor deles, mas a história é ruim*.

73

Porém, os contrários eram em número superior e discordavam com enorme virulência, pois tinham à sua disposição um prato succulento.

Paulo Lavrador, da *Opinião*, considera *o mais fraco exibido ultimamente*.

Do *Globo*, E.I. encontrou *erros palmares de gramática*, alarmante quando sabemos que foi,

praticamente, resultado de uma ação coletiva. *A interpretação é falsa e há uma lamentável cena de amor junto de um túmulo.*

Dustan Maciel, veterano participante do ciclo de Recife, responsável pela seção cinematográfica da *Vanguarda*, afirma que *a direção é fraca, mas o roteiro é pior, feito por um português sem a mínima noção de cinema*. Lembramos que a primeira visita de Mandel, na sua cruzada reparatória, será para Maciel.

74

Porém, é um dos mais acatados cineastas e jornalistas de cinema da época, Pedro Lima, quem expedirá o vitríolo mais contundente. Após umas linhas explanatórias, verte todos os seus conhecimentos técnicos, proclamando, entre dezenas de outros pecados: *É o filme mais pobre de linguagem cinematográfica que temos assistido. O som falho, a fotografia fora de foco. Mandel é quem mais compromete. Temos melhores no Brasil.*

O jacobinismo final faz lembrar uma passagem de Burle no depoimento ao MIS, quando lembra o que Fenelon lhe dissera durante as filmagens: *Não vou ajudar, estou cansado de ensinar estrangeiros incompetentes.*

S.L., em *A Nação*, vai pelo mesmo caminho quando ironiza *Monsieur Mandel* com a convicção

em que fiquei de que o filme nacional deve ser brasileiro, a começar pela direção.

Em consequência de todas as críticas avassaladoras, Mandel e Ruy Santos, que só aparece agora, visitam *A Vanguarda*, de Dustan Maciel, e dão a sua versão dos acontecimentos que contribuíram para o fracasso de *Maria Bonita*. Repete que faz restrições à opinião do crítico, mas ele é *honesto não recebeu dinheiro para falar mal*. É de se imaginar o rebuliço gerado pela contundência da frase, todos interessados em localizar quem denegriu a figura de Mandel sob aluguel. Logo após, ele informa que nas locações houve muita intriga, fuxico e brigas, a ponto de procurar a polícia. Culpa Burle que mudou a história e os diálogos de Joracy Camargo, cortou cenas. *Não falo bem o português, ele baralhou tudo, a Cinédia comprometeu a montagem, eliminando cenas interessantes, outras aparecem repetidamente.*

75

Ao Dom Casmurro disse que encontraria técnicos especializados para cada métier, e neles poderia confiar. O serviço de som foi consertado na própria Cinédia. A própria fotografia, sobre a qual eu tinha responsabilidades, pois sou fotógrafo e conheço minha profissão, foi também prejudicada porque tudo se fez para me destruir. A D.F.B. fez 2.000 cartazes que não apareceram

em parte alguma. Vou retirar-me da Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros. Voltarei à Europa de onde trarei equipamento e auxiliares de minha confiança.

R., em *A Noite*, que mais uma vez Jurandir Passos Noronha identifica como Raymundo Magalhães Jr., retruca às insinuações de compra de consciência: *Pagas por quem? Mandel enganou um homem de boas intenções como Luiz André Guiomard*, e continua recheando as frases com irônicas palavras francesas.

76

Jalisco, em *A Rua*, afirma que o fracasso deve-se exclusivamente ao Sr. Julien Mandel que se arvorou em técnico de cinema, quando todos sabemos que este senhor era, em Paris, um simples carregador de tripé.

Em 27 de agosto de 1937, Jalisco volta a falar da desonestidade de Mandel, informando que ele está sendo intimado por edital do Cartório de Protesto a responder por um título protestado de 6:000\$000.

Em 30 de agosto, Burle faz uma longa auto-defesa na *Vanguarda* de Maciel, atacando em seguida, Mandel.

O espírito nacional-fascista do Estado Novo fica identificável na frase de Dustin, chamando o

co-roteirista de *um português*, e lamentável em Burle que não titubeia em classificar Mandel como *judeu*.

Celestino Silveira, em agosto, no *Dom Casmurro*, repete a defesa e o ataque ao *mistificador*.

As diatribes continuam com Mandel pedindo reparo ao *carregador de tripé*, através de pessoas que o conheceram em Paris.

Torna-se difícil hoje estabelecer honestamente quem possa ter causado dissabores nas filmagens, porque afinal o que restou são depoimentos cheirando a pólvora. Suely Braga, na distância do tempo, afirmou que o filme era ruim, principalmente na sonorização.

77

Algumas filmografias do cinema brasileiro creditam a Edson Chagas a fotografia do filme, se bem que é Ruy Santos, o assistente, quem sempre aparece nas fotos jornalísticas ao lado de Mandel, quando este perambulou pelas várias redações atirando às costas dos outros os problemas fotográficos, sonoros, de montagem e copiagem. Até que ponto o participante do ciclo pernambucano é responsável pelos danos?

Também Walter Schultz surge em poucas filmografias como montador. Até onde ele participou do conluio anti-Mandel, tão repetido por

este? Até que ponto Burle é responsável pelo salseiro final, quando os temas musicados para seqüências específicas sofrem a salada geral tão reclamada por ele mesmo?

A escolha da cidade de Barra Mansa também é uma incógnita pois, dizem os entendidos, pouco tem de similitude com a paisagem do romance tão apregoada por Mandel. Note-se que sua primeira opção foi Cabo Frio.

78

A estréia em São Paulo aconteceu de 20 a 26 de setembro no Cine Apolo, que não era dos melhores, apesar de estar localizado na área dos grandes lançadores. A propaganda pelos jornais teve um empenho acima da média do que era dedicado aos filmes nacionais. De nada adiantou, porque o filme foi retirado ao fim de uma semana. Além de *Maria Bonita*, somente foram lançados quatro filmes nacionais, em São Paulo, em 1936: *João Ninguém*, em março, no Broadway. *O Bobo do Rei*, em agosto, no Broadway. *Tapiragés*, em novembro, no Rosário e *Bombonzinho*, em novembro, no Broadway.

E agora é chegada a hora de compararmos as cifras que Mandel, ou preposto, colocara no documento analisado no início e de alguns relatórios em poder de Burle que, não esqueçamos, era de certo modo sócio do filme, pois recebia

porcentagem sobre a renda. Deixamos claro que não possuímos todos; possivelmente Burle os tenha perdido com os anos e mudanças, pois a renda da capital paulista não vem mencionada, nem a de Belo Horizonte, mas com as existentes é possível uma amostragem comparativa.

No Rio de Janeiro, de agosto a dezembro, rendeu 352\$200. Em 1939, em Niterói, 310\$000. Em 1938, em cidades de vários estados como Capivari, Caxias, Vacaria, S. Cruz, Casa Grande, Floresta, Raiz da Serra, Nova Lima, Lafayette, Quintino, Magé, Porto Alegre, Rio de Janeiro, Bangu, Jovial, Primavera, Belém, Campos, Ibatinga e Itápolis as bilheterias renderam 4:776\$000, cabendo a Burle perto de 300\$000. Em 1939, em Niterói, Valença, Novo Mundo e Independência renderam 635\$000, cabendo a Burle 23\$400.

79

Com essas quantias e tendo que abater os gastos com maestros que o ajudaram, músicos e gravadora, Burle deve ter passado por momentos cruciais em suas finanças.

Em junho de 1938, *Maria Bonita* aparece no reduto dos Burle, em Recife, e novos ressentimentos afloram.

O Cine Clube o lançará em sessão privada, ao mesmo tempo em que convida Mandel para diri-

gir um documentário sobre a cidade. As respostas são imediatas atacando o filme, a inoportunidade do convite a Mandel e, mesmo, a validade jurídica do tal Cine Clube. O outro lado retruca e, durante vários dias temos, em plano menor, a repetição dos xingamentos cariocas.

O resultado da contenda será lamentável. O escândalo foi ignorado pelo público que, como vimos, desertou do filme. O retalhamento atingiu a reputação de várias pessoas, num clima passional de fundo de quintal, que de nada serviu para o cinema nacional, pelo contrário, deve ter apartado algum possível investidor.

80 Restaram apenas os documentos em poder de Burle que possibilitaram entendermos, de forma menos jacobinista, determinados problemas que nossas histórias de cinema teimam transformar em telenovela das 8.



A equipe do filme, com Mandel (1° à esquerda)



À partir da direita, Fenelon e Burle, voltando de Curitiba, no Aeroporto de Congonhas, SP – 29/09/1941

Capítulo IV

Fundação da Atlântida

A entrada definitiva de Burle no âmbito cinematográfico aconteceria de modo tão fortuito quanto em 1936, onde por vias de uma récita semi-amadorística fora lançado na órbita de *Maria Bonita*.

Desta vez, a entidade mensageira dos novos eventos seria Moacyr Fenelon, que continuara seu amigo, apesar de verem-se com pouca frequência, segundo Grande Otelo, no Bar Simpatia, a poucos metros da antiga sede do *Jornal do Brasil*.

83

O encontro de ambos, segundo relato do próprio Burle, aconteceu em Copacabana, na rua. Fenelon ofereceu-lhe a compra de ações para a incorporação da produtora Atlântida Cinematográfica, da qual ele, Fenelon, era diretor técnico e artístico. Burle repreende Fenelon por não tê-lo comunicado antes, sabedor que era do interesse que sempre nutrira pelo cinema. Não só compraria ações como também poderia vendê-las entre seus amigos.

ESTATUTOS
DA
ATLANTIDA

EMPRESA CINEMATOGRAFICA DO BRASIL S. A.



Publicados no Diario Oficial de 20 — 9 —
1941, e Aprovados em Assembléia Geral,
realizada aos 13 de outubro de 1941



SÉDE: AVENIDA RIO BRANCO, 110 - 7.º andar
FONE: 42-6597
RIO DE JANEIRO

1942
TIP. MERCANTIL-RIO

Capítulo V

Manifesto da Atlântida

Na hora presente, mais do que em qualquer outra, as nações reúnem e incitam os seus elementos nacionalizantes mais expressivos. Não precisaríamos aqui, numa simples explanação de nossos propósitos, realçar todos os fatores que fazem do cinema um desses mais fortes elementos. Lembramos, porém, que a arte completa o nível de cultura superior e constitui com a ciência, a política e a religião, todo o patrimônio moral e intelectual de uma época, de um povo.

O cinema, arte resultante de todas as artes e com maior poder, dentre todas, de objetivar e divulgar, adquiriu métodos próprios de expressão, fez-se arte independente e, por esse grande poder de penetrar e persuadir às mais diversas multidões, tornou-se indústria de vulto universal, órgão essencial de educação coletiva.

Entretanto, no Brasil, sempre nos resignamos em aceitá-lo exclusivamente como atividade estrangeira, assimilando influências nem sempre boas, em troca de somas grandiosas que lhe são enviadas anualmente – isso porque fixássemos a idéia de Cinema Brasileiro, como brincadeira sem gosto de sonhadores teimosos.

Contamos com uma Arte Brasileira – na literatura, na música, na pintura, e em seus outros ramos, – que, em gloriosa tradição, tem fixado toda expressão de nossa terra e de nossa gente, ajudando a assegurar essa incomparável unidade de nação civilizada.

Contamos com o apoio do Governo Brasileiro, tão característico nos empreendimentos nacionais de idealismo nitidamente construtor, apoio tantas vezes testemunhado à cinematografia nacional pelo estímulo que lhe vem emprestando, isentando de taxas alfandegárias o material importado, instituindo a exibição de nossos complementos em todos os programas e, recentemente, obrigando aos exibidores manterem em cartaz, pelo menos uma vez ao ano, um filme brasileiro de longa-metragem. Maiores possibilidades ainda oferecerá à iniciativa particular, quando esta, pela sua realização inteligente e honesta, justificar maiores compensações e novos auxílios.

Contamos com o grande público brasileiro, ardoroso que é pela suas causas e que demonstrando rara compreensão e tolerância da realidade do nosso cinema, anseia por isso mesmo vê-lo em bom nível, longe do empirismo até aqui marcado pelas intermináveis tentativas – quase sempre honestas, mas sempre vazias – ensaios, apenas, de arte amadorizada e de indústria rudimentar.

A falta de organização industrial seria a principal causa, senão a única, do nosso retardamento, neutralizando todos os esforços de alguns de nossos técnicos, escritores e artistas, abnegados e competentes profissionais que muito realizariam dentro de orientação certa artística e industrial.

A finalidade de Atlântida é a produção de filmes cinematográficos – documentários, noticiosos, artístico-culturais, de longa e pequena metragem, desenhos animados, dublagem de produções estrangeiras e atividades afins – implantando uma indústria e uma arte de Cinema no Brasil.

A isto nos propomos levados pelo que vimos nos referindo e pelo grande ideal de levantarmos as paredes dessa grandiosa construção que será o Cinema Brasileiro, cujos alicerces já estão lançados – o nosso meio social.

87

A criação de Atlântida – Empresa Cinematográfica S.A., de caráter absolutamente brasileiro, é, sem dúvida, o melhor emprego de capital na atualidade e realização das mais necessárias, quando o Brasil, procurando bastar-se a si próprio, vive a fase definitiva de sua emancipação econômica.

Evidentemente, necessária se torna a seleção de produção independente, para que se não inutilize com assuntos ridículos e prosaicos um

perfeito trabalho técnico de estúdio e laboratório garantido pela organização. Assim, não chegarão a público, por nosso intermédio, os maus trabalhos daqueles que se desculpam com a falsa e derrotista alegação de que o povo não aceitaria coisa séria, melhor cuidada. Este erro pré-consciente, tão próximo da displicência quão da impossibilidade de realizar, não terá a nossa colaboração; não tomará lugar aos produtores capazes e bem intencionados que solicitem produzir seus filmes nos estúdios Atlântida.

88

Em seguida, o manifesto descreve com pormenores o tamanho dos vários palcos de filmagem, departamento técnico e artístico, construções auxiliares, indo ao cúmulo de devaneios hollywoodianos do tipo jardinagem, piscinas, quadras de tênis, campos de esporte diversos, atletismo, e até um... monumento. Em seguida, os planos de produção.

Portanto, parte da renda dos filmes confeccionados nas instalações iniciais destina-se à execução do plano geral que, uma vez concluído, comportará uma produção anual aproximada de 36 filmes de grande metragem e 150 filmes curtos, complementares, entre a nossa produção e a independente, o que em média, significa a retenção de 18 milhões de contos do nosso tributo à indústria de outros países.

Todo o material a ser adquirido pela empresa será importado nos Estados Unidos da América do Norte, sempre do último modelo de cada tipo, o mesmo empregado pelas grandes companhias ianques.

O aspecto-indústria, indispensável a qualquer realização continuada de cinema, não chegará a deformar o aspecto-arte do Cinema Brasileiro elaborado pela Atlântida, porque não pretendemos abarrotar o mundo com a nossa produção; não nos obrigaremos a fixar tipos estandardizados e idéias padronizadas, porque estamos a salvo da preocupação de explorarmos as bilheterias de todos os rincões da terra, já que não nos iludimos em concorrer com as grandes empresas mundiais nesses próximos anos de nossa evolução. Tipos, situações, enredo e temas – falsos e vulgares, com que o cinema convencionalista tem explorado a ingenuidade das massas, inteiramente subordinado à indústria pesada.

89

O fato de se acusar as massas de mediócras não justifica, antes agrava, o cinema mediocrizante.

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.

Com esta orientação, obteremos plenamente nosso mercado, a despeito de qualquer deficiência que possa haver, presentemente, na distribuição de filmes no país. Assim, penetraremos no coração da gente mais sentimentalista dos povos civilizados, grande povo disperso por imensas distâncias, mas intimamente uno em sua formação e desenvolvimento.

90

Se, então, o estrangeiro se interessar em conhecer a nossa terra e a nossa gente, o que há no Brasil de belo e humano, e por conseguinte, de universal – aí, sim, teremos com orgulho, a oportunidade de nos afirmar ao mundo por intermédio da nova arte da humanidade.

Em seguida, o manifesto detém-se em examinar os tipos de filmes que produziriam, como jornais, documentários, dublagens e desenhos animados.

Creemos que, naquela noite, quando Burle leu o manifesto pensado por Fenelon e escrito por Alinor Azevedo, sua alma deve ter atingido o céu. Ali estava codificado, em termos cinematográficos, tudo o que ele havia escrito com referência à música brasileira, e mesmo do pouco sobre cinema.

Órgão essencial de educação coletiva, longe do empirismo até aqui marcado pelas intermináveis tentativas honestas, mas vazias, ensaio de arte amadorística e indústria rudimentar. Torna-se necessária a seleção, para que não se inutilize com assuntos ridículos e prosaicos... O tom ufanista, getulista-estadonovista, encontrado em músicas do tipo *Onde o céu azul é mais azul* ou *Meu Brasil brasileiro*, repositório do panteísmo oficialóide, eivado de ondas, coqueiros que davam coco, rios e mulatos, ou ainda pior, como *Chão de Estrelas*, onde até as ignomináveis favelas eram as melhores do mundo para o amor, coalhadas de estrelas, filtradas pelo zinco esburacado, de onde jamais participava a chuva. A patriotada falastrona era semelhante à que o próprio Burle compunha naquela quadra. Ter deparado com tópicos como – *levantarmos as paredes dessa grandiosa construção que será o Cinema Nacional* – deve tê-lo extasiado.

Para melhor julgamento de todos é que estamos transcrevendo o Manifesto, quase na íntegra, não só porque é ignorado, até mesmo por historiadores, mas também porque, apesar de não ser um pensamento inédito, acrescenta algo ao exarado por Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, quando escreviam em jornais e revistas na década 30 e, principalmente no início da Cinédia:

A minha empresa foi fundada para edificar o verdadeiro cinema brasileiro. Ela foi lançada exclusivamente com o nosso esforço e nossos capitais. Vamos mostrar que podemos criar uma arte nova, nova e legítima, capaz de transformar o sorriso dos pessimistas num grito de entusiasmo. Não vamos produzir filmes apenas com o mérito de serem feitos em casa. Vamos produzir bons filmes, com a vantagem de terem espírito e o pensamento brasileiros. Não apenas para mostrar as belezas naturais aos estrangeiros, mas visando a educação do nosso povo.

O manifesto da Atlântida renovava exatamente estes conceitos que, até ali, haviam permanecido apenas na boca e no papel.

93

Também será basilar para entendermos o purismo que patrocinou a Vera Cruz e outras aventuras dos anos 50, todos contrários a Oscarito e Grande Otelo e, principalmente, porque será novamente repetido integralmente pelo Cinema Novo, repelindo a Atlântida pela chanchada e a Vera Cruz pelo cosmopolitismo. Nos vários escritos, a música é sempre a mesma, mudando apenas a tonalidade.

O *day after* do Manifesto deve ter emulado Burle a procurar metade da população carioca e imaginamos que ele não deve ter passado por grandes

dificuldades para vender os papéis porque, entre suas amizades, encontrava-se o irmão Paulo, a família do conde Pereira Carneiro e mesmo grande parte da redação. O negócio caminhava bem até que, por indicação, ele vai ter a um grande conhecedor de compra e venda de ações, Antônio Amazonas. Para espanto de Burle, ele não apenas refuga, mas acrescenta que o presidente da Atlântida, Leandro Ribeiro Gonçalves de Melo, está sendo processado pelo governo por crime contra a economia popular.

Quando Burle, aflito, narra-lhe a entrevista, Fenelon desespera-se, antevendo todos os problemas econômicos que ele, um homem pobre, terá que enfrentar. Significava, também, o fim de todos os seus sonhos de alcançar, como produtor, um relevo semelhante ao de Gonzaga na Cinédia e Carmem Santos na Brasil Vita Filmes. Por último, dirigir, anelo de longos anos acalentado e que ele, apesar do descalabro de *O Simpático Jeremias*, julgava merecer mais que outros nacionais, isso para não falar dos gringos, que ele estava *cansado de carregar nas costas*.

Burle expôs-lhe que se retirava, ia devolver o dinheiro aos seus amigos para honrar seu nome mas, ante o desespero de Fenelon, foram se aconselhar com Paulo Burle. Este procurou um advogado, Arnaldo Faria, que vasculhou a vida de

Leandro, encontrando, além do embuste fiscal, também adulteração dos documentos quando dava garantias para a Atlântida de terrenos inexistentes em São Paulo, e rasurando o nome de Fenelon para apossar-se de suas ações. O advogado aconselhou uma convocação dos acionistas para destituir o presidente corrupto que, apesar de processado criminalmente, de forma alguma pensava em abandonar a pepineira.

A reunião foi traumática, todos armados, mas finalmente, Leandro cede quando lhe é oferecida uma quantia. Sem dúvida, um dos poucos grandes negócios de um produtor de cinema brasileiro até aquele momento. Jamais desembolsara um tostão, dera garantias inexistentes, engordara com o dinheiro das ações, saía limpo e contemplado com uma propina.

95

A situação internacional era extremamente tensa naquele momento. Em agosto de 1939, Hitler invadira a Tchecoslováquia e, quinze dias depois, a Polônia. A 3 de setembro, França e Inglaterra declaram guerra à Alemanha, dando início ao conflito universal de cinco anos. O exército nazista obtém vitórias fulminantes em todos as frentes. A 14 de junho, suas tropas passeiam sob o Arco do Triunfo. O Presidente Roosevelt aos poucos abandona a neutralidade americana e tece a unidade atlântica das Américas. Getúlio

Vargas negaceia apoio, ora fazendo um discurso fascista, e com isso obtendo armamentos alemães, ora pregando pan-americanismo recheado de empréstimos americanos. Em compensação, cargueiros brasileiros são apreendidos por ingleses ou metralhados por nazistas. Em junho, os americanos transferem uma parte da sua armada do Pacífico para o Atlântico. A 7 de dezembro, os japoneses afundam a esquadra americana estacionada em Pearl Harbor, obrigando Roosevelt a romper relações com o Eixo. Vargas declara apoio a Roosevelt e considera Fernando de Noronha zona militar. Fim da nossa neutralidade.

96

Simultaneamente, Orson Welles assinava contrato com a RKO a 21 de julho de 1939. A 16 de abril de 1940, entregava o roteiro de *Cidadão Kane*, começando as filmagens a 29 de junho e terminando a 30 de novembro. Apesar dos problemas de edição e outros legais na disputa com Hearst, estréia a 1.º de maio de 1941 na Broadway.

Soberba começaria a 28 de outubro de 1941 e terminaria apressadamente a 22 de janeiro de 1942, embarcando Welles para o Brasil, onde o Departamento de Estado desejava um documentário para a política de Boa Vizinhança.

Um pouco antes, no dia 18 de setembro de 1941, o *Jornal do Brasil* tornava público o novo Ma-

nifesto, enquanto, na página ao lado, anuncia *24 Horas de Sonho*, única incursão de Dulcina no cinema.

Pouco depois, a 5 de outubro, é convocada a Assembléia Geral dos acionistas da Atlântida, às 17h00, na Av. Rio Branco, 110, 7.º andar, sede do *Jornal do Brasil*, quando, finalmente, Burle e Fenelon acertavam, perante a lei, a lisura da produtora. A nova Atlântida precisaria trabalhar muito para apagar o escândalo. Quem, em sua consciência iria, naquele momento, comprar ações após o tumulto?

Com a nova estruturação, a cabeça gerencial seria formada por Paulo Burle, presidente, José Carlos, diretor-secretário, Fenelon, diretor-superintendente e Charles Messin Browne, primo dos Burles, tesoureiro. Como manifesto jamais pagou imposto, a dupla Burle-Fenelon lançou outro, que também transcreveremos, mesmo com o perigo de entediar, mas que, afinal, ainda hoje, é a materialização do pensamento tanto de estudantes-cineastas, como propagadores verde-amarelistas.



Paulo Burle assina, sob os olhares de Fenelon, Antonio Ferdi, Rui Gulart, Burle, Wulfes, Campiglia e Souza Barros

Capítulo VI

Manifesto de Incorporação

O cinema, pelos aspectos variados que apresenta, principalmente pela natureza industrial de suas realizações, já se firmou no mundo contemporâneo como um dos mais expressivos elementos de progresso. A tal ponto, que os povos hoje lhe dedicam atenção permanente, entregando-se com esforço ao estudo dos métodos técnicos, financeiros e comerciais que lhe são próprios.

No Brasil, o cinema representa muito menos do que deveria ser e por isso mesmo quem se propuser, fundado em seguras razões de capacidade, a contribuir para seu desenvolvimento industrial, sem dúvida estará fadado aos maiores êxitos. E também prestará indiscutíveis serviços para a grandeza nacional. Tais propósitos nortearam o lançamento de Atlântida – Empresa Cinematográfica do Brasil S.A., sociedade em constituição de acordo com o decreto-lei nº 2.627, de 26 de setembro de 1940. Suas finalidades são produzir filmes cinematográficos de qualquer metragem e desenhos animados, efetuar dublagem de produções estrangeiras, bem como quaisquer outros serviços correlatos com a indústria do cinema.

Estes objetivos, bem cumpridos, produzirão por certo os melhores comerciais num meio como o nosso, que tem sido até então um dos mais proveitosos para os produtores estrangeiros.

A sociedade será por tempo indeterminado. Seu capital 1.000:000\$000 dividido em 10.000 ações ordinárias...

Eram acionistas da Atlântida, naquele momento, Rachel de Queiroz, Eleazar de Carvalho, Cândido Portinari, Manuel de Teffé, Conde Pereira Carneiro e outros.

- 100 Fenelon imediatamente começou a procurar um local onde instalar a parte gerencial e de produção da companhia. A promessa da construção de um edifício próprio e funcional para a produção de filmes fora abandonada porque, diante de todos os acontecimentos havidos, mais o que haviam gasto, nada sobrara. Nas suas andanças à cata de um galpão, Fenelon encontra um pelotário desativado. Hoje o substantivo exige a ida ao dicionário mas, até 1940, era conhecido de ricos e pobres. De ricos que perdiam dinheiro, casas e mesmo fazendas numa noitada, e de pobres que, a exemplo dos bingos e jogo de bicho, o praticavam de forma obsessiva, na esperança de endinheirar-se em 24 horas.

O problema tornara-se tão vergonhoso que chegara a ponto de comover o próprio governo, apesar do Presidente Vargas participar ostensivamente do Jóquei Clube e parte da sua família, veladamente, do Cassino da Urca, além de tolerar, hipocritamente, jogo do bicho. Por decreto, extinguíram o frontão ou jogo da péla.

Esse antro desativado é transformado em departamento administrativo, filmoteca, laboratório e estúdio de filmagem da Atlântida.

No contrato de aluguel do pelotário, o proprietário exigiu a ressalva de devolução, caso o governo voltasse atrás com a proibição, coisa que nunca aconteceu para sorte da produtora e do país. Em seguida, começaram os trabalhos para blindar os ruídos exteriores e melhorar a acústica. A solução encontrada põe a nu a situação lamentável do som do cinema nacional. Internamente, as paredes foram recobertas com esteira de piripiri e flanela, e isso, para eles, encerrava o capítulo da acústica, blindando-os, relativamente, dos raros aviões e mesmo dos automóveis que a calmaria dos anos 40 proporcionava. Ao mesmo tempo, providenciava-se a compra de equipamentos.

Burle e algumas histórias do cinema nacional dizem que a Atlântida possuía, na década 40, o melhor estúdio brasileiro, sem contudo descrevê-lo.

Jurandir Passos Noronha discorda frontalmente, citando a Cinédia. O relatório que segue diz bem da situação franciscana que tínhamos, e o que poderíamos pensar acerca da Cinédia, Sonofilmes e Brasil Vita Filmes. A câmera comprada era realmente americana, somente que antiga, de segunda mão, e servira no filme *Lampião*, da Aba Filmes, do Ceará. Nela, por ser uma câmera originalmente muda, os técnicos da Aba haviam introduzido um sistema sonoro primitivo, que gravava simultaneamente, no mesmo negativo, som e imagem. Fenelon retirou o dispositivo, mas teve que construir um *blimp* pesado, porque o motor e a grifa eram muito barulhentos. Logo mais veremos os percalços que este *blimp* improvisado acarretará.

Jurandir P. Noronha não concorda com estas informações, afirmando tratar-se de uma Bell Hower, existindo uma fotografia de Fenelon ao seu lado. Acrescenta que Alinor Azevedo disse-lhe que fora comprada de Artur Rogge.

O equipamento de gravação era ainda mais primário, mistura de máquina americana com adendos nacionais, adaptado por César Cabo de Abreu. Os refletores, grandes panelões, foram construídos sob as ordens de Fenelon.

A inauguração oficial aconteceu a 16 de setembro de 1941. Dela restaram várias fotos em jornais e revistas porque um dos convidados fora o ideólogo e eminência parda do getulismo, Lourival Fontes.

Bernardo Burle Câmara, a quem devo tantas atenções, na época estudando no Rio e frequentando o estúdio do tio Zequinha, lembra que, no primeiro dia em que lá entrou, viu um rapaz de cor, no alto de um praticável, consertando um refletor. Nada menos que Grande Otelo. Outra recordação é a do técnico de som mandando repetir a tomada várias vezes.

103

Cremos que poucos dos funcionários contratados eram profissionais com experiência anterior, porque Burle confessou-me repetidamente que, durante um ano, programaram apenas cinejornais para treinar a equipe. Um dos cinegrafistas era Heitor Galeão Coutinho, filho do autor de *Simão, o Caolho*. Outras produtoras que também sobreviviam dos noticiosos, nesta quadra, eram a Cinédia, Alexandre Wulfes, Botelho e Milton Rodrigues.

Orson Welles chegará ao Rio de Janeiro, em fevereiro de 1942, para filmar *All This is True*, e voltará para Hollywood em agosto.

No dia 30 de dezembro de 1941, o *Diário da Noite* anunciava a paralisação da Cinédia e, em março, seria inteiramente alugada a Orson Welles. Insistimos nisso porque, futuramente, Burle repetirá, particular e publicamente, que Welles viera ao Brasil para comprar a Atlântida e destruir o cinema brasileiro, esquecido que nesse momento a Atlântida era um barracão, franciscanamente aparelhado, carente de técnicos e dinheiro e apenas produzindo jornais.

A tinta do decreto getulista obrigando a inserção de um jornal cinematográfico brasileiro em toda sessão ainda não secara e já era fraudado. Os produtores procuravam os exibidores oferecendo-lhes concessões progressivas que desciam a zero. Entregavam um produto sem nada receberem, para isso havendo a necessidade deles filmarem assuntos para pessoas e entidades que contribuíssem monetariamente. Aquilo que, desde a época do silencioso, era alcunhado pejorativamente de “cavação”. Para Getúlio Vargas, a fraude pouco importava, desde que ele aparecesse em imagem, pois o resto era obrigação da *Hora do Brasil*, transmitida noturnamente.

Os noticiosos da Atlântida eram distribuídos pelo complexo de Severiano Ribeiro, que nada pagava e cumpria o decreto getulista.

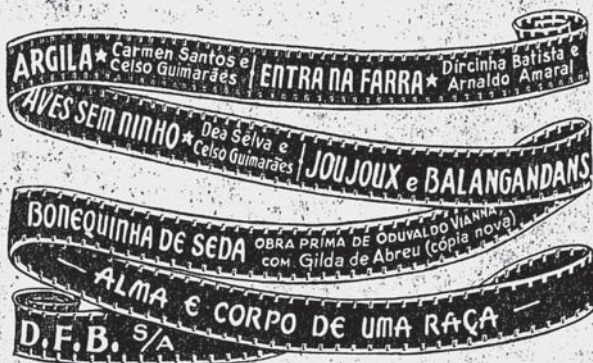
Para a Atlântida, a ação tornava-se duplamente danosa, porque além de nada receber, ainda assinava recibo que a expunha aos impostos.

Em 1942, repetia-se pela quarta vez, agora em São Paulo, uma reunião católica conhecida como Congresso Eucarístico. De todas as partes do Brasil, vinham instituições religiosas para o grande conclave público que, em São Paulo, reuniu-se no Anhangabaú, na área hoje compreendida entre a Praça das Bandeiras e o Viaduto do Chá.

A Atlântida filmou todo o evento com Jiri Dusek e parece que com grande agrado, porque uma cópia foi ter ao Vaticano. Porém, a companhia precisava lançar-se publicamente e o filme, um documentário, gênero pouco receptivo para o público nacional, poderia fracassar apesar do conteúdo representar a religião mais praticada oficialmente no Brasil. Para remediar, antecedendo o filme, que também não dispunha de metragem suficiente para ser projetado como longa-metragem, criaram um média-metragem, *Astros em Desfile*, com vários números musicais enfileirados, repetindo, a onze anos de distância, *Coisas Nossas*, participando Grande Otelo, Emilinha Borba, Luis Gonzaga, *Quatro Ases e um Coringa*, *Chiquinho e seu Ritmo*, Deo, Manezinho Araújo, Monteiro e Edelweiss.



Homenageando "CINE REPORTER", cumprimenta os Srs. Exibidores e lhes oferece alguns dos seus filmes DE ENTRECHO E DE LONGA METRAGEM, para cumprimento do Decreto Lei Federal sob n.º 4.064.



IV CONGRESSO EUCARISTICO NACIONAL DE SÃO PAULO

Grande metragem. Deslumbrante! Produção "Atlântida".

ASTROS EM REVISTA - Grande Oteló, 4 Azes e um Coringa, etc.

4 LINHAS SEMANAIS - GARANTIDAS - DE COMPLEMENTOS NACIONAIS, DE OBRIGATORIEDADE E DE "BOA QUALIDADE", EXIGIDOS PELA LEI.

MATRIZ: Rua México, 21 - RIO - Fone. 22-1481 - Endereço Telegr.: "Produtores"
FILIAL: Rua dos Gusmões, 147 - S. PAULO. Fone 4-3558 - End. Teleg.: "Produtores"

E ONZE DISTRIBUIDORES EM TODO O BRASIL, ÀS S/ ORDENS:

"CINE-REPORTER" * 26.Jun.1943, pg. 3

Anúncio na Cine-Repórter, em 26/06/1943

Com estes dois produtos bifrontes, preludiando todos os conflitos psíquicos futuros que a Atlântida atravessará, a produtora se fez presente nos cinemas comerciais. No Rio, apresentou-se no Cine Capitólio, a 4 de fevereiro; em São Paulo, pouco depois, no Broadway, a 22 de fevereiro de 1943. Há poucos indícios que tenha sido projetado, já não aventamos em todas as cidades, mas nem mesmo em todas as capitais. Pelas informações do pesquisador cearense, Ary Bezerra Leite, que nos assessorou nesse Estado, Fortaleza não o recebeu.

A 28 de janeiro de 1942, finalmente, Getúlio Vargas viu-se na obrigatoriedade de romper relações diplomáticas com o Eixo. Os navios mercantes brasileiros eram torpedeados com regularidade pelos submarinos alemães. A situação bélica vai originar a novidade das filas de pão, carne e gasolina, ao lado das já existentes nos cinema.

Mas a Atlântida fora gerada por homens que almejavam a redenção do longa-metragem de ficção, e a hora estava tardando.



Grande Otelo, na foto que foi a base para o cartaz de Moleque Tião

Capítulo VII

Moleque Tião

Ainda em 1942, começaram as especulações para o argumento de um longa-metragem que estivesse dentro das possibilidades da produtora. Poucas informações sobraram destes primeiros momentos. A morte de muitos, a dispersão e o desinteresse granítico que temos para com a história varreram, mesmo da memória dos participantes, os detalhes, restando uma recordação difusa que se assemelha a um filme feito inteiramente de planos de grande conjunto, pouco identificáveis, porque faltam os primeiros planos.

109

Fazendo uma coleta das poucas lembranças materializadas, parece que Alinor Azevedo propôs um filme com pequenas histórias, o que em literatura seria classificado como coleção de contos, tendo para elo comum a redação de um jornal. Em 1942, isso já não era novidade, bastando lembrar *Se Eu Tivesse um Milhão*, de Lubistch, de 1933, ou *Un Carnet de Bal*, de Julien Duvivier, de 1937.

O material escolhido, com o passar dos anos tornou-se uma nebulosa. Citam *O Homem do Capote*, de Aníbal Machado, enquanto outros dizem ser *O Homem do Piano*. Quanto ao título, todos

concordam que seria *Tumulto*. Certa vez, Burle disse-me que a idéia fora abandonada porque a censura de Felinto Müller proibira a filmagem de uma macumba, de outra feita, porque seria muito complexo para uma primeira experiência, e ainda outra, por ser muito pessimista.

110

De qualquer maneira, desde o nascedouro, a Atlântida abalroava com seus incubos. *O fato de se acusar as massas de médiocres não justifica, antes agrava, o cinema mediocrizante. Seremos uma grande empresa brasileira, começando por valorizar nossos temas, no que possuímos de mais belo, nos ambientes pictóricos e regionais, nos aspectos sociais do homem brasileiro, na sua história, na sua arte, suas tradições e seus costumes e na psicologia desse homem.*

Voltaram-se, então, para uma série de reportagens de Samuel Wainer sobre a vida artística de Grande Otelo, que era bastante conhecido no estúdio. Acertando com o ator, propuseram uma história livre, biográfica apenas nas grandes linhas gerais, sob o título de *Sonho de Artista*.

Dada a importância que passaram a dar-lhe após 1952, quando o negativo consumiu-se no incêndio dos estúdios da Visconde do Rio Branco, os poucos que haviam participado ou assistido sintetizavam anos depois como sendo *a história de um negrinho*

que foge de casa para ser ator numa companhia de teatro ligeiro. Grande Otelo, em variadas oportunidades, disse nada recordar-se, a não ser uma seqüência que realmente era biográfica saindo de um reformatório, cujo diretor era interpretado por Osvaldo Loureiro. Burle, Alinor, Fenelon e outros nunca foram além de parcas recordações, principalmente Burle que, no depoimento ao MIS, estranhamente exige que a Atlântida apresente provas concretas da existência ou não dos negativos, enquanto ele mal se lembra do argumento. Depondo no n.º 40 de Filme Cultura, resume: O maestro leva o garoto para uma pensão, onde torna-se entregador de marmitas. Faz amizade com outro garoto, filho do Zé Laranja. Os moleques estão jogando baralho quando são presos e levados para um orfanato. Fogem. Ao retornarem, vem a morte de Zé Laranja, atropelado. São novamente presos e outra vez fogem. Reencontra o maestro que lhe dá nova chance. Êxito total. O diretor do orfanato consegue trazer a mãe do garoto para abraçá-lo.

111

O desaparecimento do negativo fez com que vários interessados se apossassem dos despojos e interpretassem o material segundo suas conveniências.

Alex Viány e grande parte dos teóricos do Cinema Novo, que também nunca o assistiram, passaram

a classificá-lo como precursor do neo-realismo italiano que, na época em que escreviam, era capaz de dignificar qualquer coisa. Contrariamente, as fotos que sobreviveram, os depoimentos de Burle, Fenelon e Grande Otelo, negam violentamente esta aproximação.

O resumo mais completo de *Moleque Tião* que conhecemos foi encontrado na revista *Cine Repórter* de 16 de outubro de 1943.

112 *Seduzido pela miragem do teatro e no afã de realizar seu sonho, cuja oportunidade se lhe oferecia com a existência de uma companhia negra de revistas na capital do país, um pretinho, deixando sua modesta morada, rumo para a grande cidade. Logo no início, o rapazinho depara com a primeira desilusão – a companhia, à míngua de êxitos, dissolvera. Condoído de sua situação e reconhecendo-lhe valor artístico, um compositor o protege, levando-o para a pensão, e isso até que surge uma oportunidade para aproveitá-lo. Entremetidos, uma série de coisas se apresentam para completar a aventura do pretinho. Para poder viver, tem que trabalhar na pensão, entregando marmitas e lavando pratos, o que fazia contrariedade, porquanto o que ele queria era ser artista. Enquanto isso, vítima de uma molecagem, o pretinho é recolhido num orfanato, de onde foge para mais tarde regressar em companhia de outro meni-*

no que perdera o pai, vítima de um desastre. Aí, então, conformado com a sorte, quando de uma exibição teatral, o pretinho logra oportunidade para mostrar suas qualidades de artista e com isso minorar a situação econômica de seus protetores, que são contratados para um cassino.

Outros incidentes, que podem ser acrescentados ao argumento, afloram através das críticas dos jornais. A morte do pai de Laranja, todos citam como o melhor momento da direção, tudo fazendo crer que Laranja seria o melhor amigo de Tião e que ambos trabalhavam numa pensão, propriedade de uma portuguesa, interpretada por Sarah Nobre, malhada por toda a crítica por sua incoercível teatralidade.

113

O galã era Custódio Mesquita, interpretando um músico que, metalingüisticamente, tinha realmente duas composições no filme, sendo as outras duas de Burle.

Das quatro participações, *Brasil, Coração da Gente*, letra e música de Burle, existia desde 1931 e fora cantada na Exposição Farroupilha, como já narramos, na presença de Vargas, que apreciara muito a primeira parte e revoltara-se com a segunda repleta de esculhambações. Para o filme, Burle refundiu a segunda parte, tornando-a tão retumbante quanto a primeira e que, desta vez,

incomodará o censor profissional estadonovista, Vinicius de Moraes, contendo um forçado *happy end* de Otelo, seguido de um enorme *playback*, no estilo *porque me ufano do meu país*, reclamado por todos na época, não importando fossem eles futuros neo-realistas ou convictos pós-getulistas. Burle afirma categoricamente que Ari Barroso, não podendo furtá-lo novamente, nela influenciou-se para compor a terrível *Aquarela do Brasil*. Das quatro músicas, foi a que teve vida mais breve. *Namorados*, aos pouco foi esquecida, mas *Promessa* e *Meu Barco é Veleiro* ainda são interpretadas.

O material de Alinor foi roteirizado por Nelson Schultz que estivera no controverso *Maria Bonita*



Elenco de Moleque Tião com Burle (à direita)

e que, inicialmente, foi também assistente de direção, até indispor-se com Burle. Na opinião deste, o roteiro era muito estilhaçado, em tomadas rapidíssimas, com as quais ele não concordava.

De posse do roteiro, orçamentado por Fenelon, Burle começou a procurar possíveis co-produtores, porque todo o arrecadado com as ações fora investido no estúdio e no saco sem fundo que eram os jornais. Paulo Burle, que gozava de crédito ilimitado nos bancos para seus negócios, terá o desprazer de ouvir, pela primeira vez, uma negativa: *Mas Paulo, você, uma pessoa atenta a tudo, não percebeu que cinema brasileiro é deficitário? Por acaso, em algum momento, o Severiano colocou algum centavo em cinema brasileiro? Precisando de empréstimo para o jornal, imóvel, navio ou seguradora, tudo bem, mas cinema...* Outros diziam explicitamente que não acreditavam em filme sobre negrinhos.

115

Entre os muitos procurados, masoquisticamente Burle vai ter com o citado Severiano, que confirmou a opinião dos banqueiros, desinteressando-se mesmo antes de ler o roteiro.

Nesse exato momento, um grupo de produtores de jornais cinematográficos formavam a Cooperativa Cinematográfica Brasileira, que precisava de longas-metragens. Nela estavam

congregados, entre outros, nomes importantes para o momento como Alexandre Wulfes, Afonso Campiglia e o presidente, Souza Barros, funcionando o escritório na Rua dos Gusmões, 214, em São Paulo. Após tantas recusas de outros procurados, para surpresa de Burle a Cooperativa Cinematográfica aceitou tanto o roteiro como o orçamento de 180:000\$000, mas só entraria com 90:000\$000. O restante Paulo Burle obteve do banco, respondendo pessoalmente pelo valor.

Será numa das reuniões com a Cooperativa que surgirá a terceira entidade enviada pelos deuses. Quando Burle é indagado pelos associados sobre quem dirigiria *Sonho de Artista*, surpreso com o que ele, pessoalmente, julgava uma pergunta extemporânea, porque desde o início da criação da Terra isso já fora estabelecido, responde lconicamente: *Fenelon*. O grupo, alarmado, retruca que com o responsável por *O Simpático Jeremias* eles não arriscariam dinheiro. Felizmente, Fenelon morreu sem saber que muitos o julgavam de forma ainda mais severa que ele em relação aos *gringos*. Mas as surpresas de Burle para aquele dia ainda estavam em curso. Quando ele, espantado, indagou o que eles sugeririam, Campiglia afirmou, para seu maior espanto, que preferiria a ele, um estreante, do que a um incompetente comprovado. Difícil imaginar que aquele grupo

não tenha se lembrado de Mesquitinha, Humberto Mauro ou Lulu de Barros.

Aturdido, Zequinha aconselha-se com o irmão que, certamente levado pelo nepotismo, concorda com os componentes da Cooperativa Cinematográfica. Burle faz, porém, uma imposição: caso *Sonho de Artista* fosse bem recebido, a Cooperativa estaria obrigada a aceitar Fenelon no segundo. Como este jamais teve conhecimento das imposições da Cooperativa, guardará mágoa até a morte.

No primeiro dia de filmagem de *Moleque Tião*, a 15 de maio de 1943, o *Jornal do Brasil* e sua rádio fizeram ampla cobertura, reforçados pelo fato de que a primeira claquete seria batida por John Ford, e a segunda pelo grande fotógrafo de *Cidadão Kane*, Gregg Toland, ainda hoje um dos luminares do cinema. Ambos encontravam-se casualmente filmando, no Brasil, material de propaganda bélica, para as Forças Armadas Americanas.

A insignificância que poderia representar a Atlântida como produtora, estúdio, maquinaria e equipe pode ser expresso pelo diálogo que Burle teve com Gregg, em 1947, quando visitou Hollywood para comprar equipamentos e aprender tardiamente técnicas de filmagem, coisa

que afinal nem ele, nem qualquer outro diretor brasileiro, conhecia conscientemente nos inícios dos anos 40.

O encontro deu-se nos estúdios de Samuel Goldwyn, onde Toland estava iluminando *A Vida de Christian Andersen*. Toland, abismado com o fato de Burle dizer-lhe que *Moleque Tião* tornara-se um dos marcos do cinema brasileiro, segredou-lhe o que Ford dissera-lhe no Rio de Janeiro: *Eu bati a primeira claquete, você a segunda, mas estes incompetentes jamais farão a terceira*. E os gringos não estavam exagerando porque, quando Cavalcanti visitou a Atlântida, em 1950, ficou alarmado com a precariedade. Mais adiante, predisse que aquele era o local ideal para um grande incêndio. Felizmente, não comprando a Atlântida, o grande Orson Welles ficou privado de mais um glorioso acidente na sua conturbada biografia.

Ford e Toland nunca souberam que o *blimp* adaptado por Fenelon encobria todas as lentes, com exceção da 75 mm, não permitindo correção de foco. Portanto, qualquer movimento de atores ou da câmera implicaria em desfoque.

A solução era fazer os atores andarem em círculo, sempre na mesma distância da câmera. As fusões, clareamentos, escurecimentos, sobreposições e

outras trucagens eram realizadas na própria câmera, no momento da filmagem, exigindo, portanto, um roteiro minudente e sem improvisações. Como estes ingredientes eram desconhecidos da Atlântida, a garantia era repetir, ao fim e início de cada seqüência, clareamento e escurecimento, que serão abominados pela crítica, acostumada a outros requintes de pontuação de montagem. Os exteriores eram evitados ao máximo, para que os ruídos urbanos não prejudicassem os diálogos. Normalmente, nos filmes da Atlântida, toda a vez que houvesse necessidade de um exterior, ele seria sem diálogos e com música de fundo. Fenelon não admitia a dublagem, base do neo-realismo italiano que preferenciava tipos a atores, dublando-os posteriormente. Apesar disso, ou ignorando isso, a maioria dos historiadores brasileiros continua insistindo em classificar *Moleque Tião* como ligado ao neo-realismo italiano, que Burle ignorava por completo, entre outros tantos fatores, porque Rossellini e De Sica só iriam sedimentá-lo após 1945. Eles apenas estavam repetindo o que vigorava na América do realismo de King Vidor ou na Europa de Renoir. Temos certeza que, até ali, nunca teriam se deparado com os documentários da escola de John Grierson.

119

Apesar dos altos custos e para desconforto teórico de muitos historiadores, a Atlântida preferia

reconstituir no estúdio uma rua inteira, como aconteceria em *É Proibido Sonhar*.

Não havia mixagem. Diálogo não tinha acompanhamento de música. Música não podia ter ruídos. Ruídos não comportavam diálogos. A montagem das imagens ainda obedecia aos critérios do cinema mudo. O diálogo era simplesmente colado paralelamente. Havíamos estacionado no ano de 1933, impossibilitados de qualquer domínio sobre o volume, graves, agudos e efeitos. Inimaginável uma comparação entre as montagens de *Moleque Tião* e *Cidadão Kane*, realizado apenas um ano antes. A revelação acontecia em rolos de 60 metros. Portanto, a indigência técnica seria uma das pouquíssimas aproximações que haveria entre a Atlântida e os italianos do após-guerra.

Durante as filmagens, todos os participantes referiam-se ao filme como *Moleque Tião*, que finalmente assim foi oficializado em lugar do pretensioso *Sonho de Artista*.

Enquanto isso, no fronte europeu e africano, as ações começavam a reverter. A invasão da União Soviética obrigara Hitler a dispersar os contingentes.

A paralisação imposta pelo rigoroso inverno de 1942 lançará por terra todos os projetos de invasão. A falta de gasolina na África obrigará

Rommel a mudar a estratégia, favorecendo os aliados. Aos poucos, começaram as primeiras vitórias de Montgomery. O Nordeste brasileiro servirá de rota para os aviões americanos chegarem à África, o conhecido Trampolim da Vitória.

Contrapondo-se aos torpedeamentos de navios mercantes brasileiros pelos submarinos alemães, finalmente o governo se viu na contingência de enviar tropas para a frente italiana. Isso importou em custo para Getúlio Vargas. Os oficiais da FEB desembarcavam em Livorno ouvindo falar de democracia e futuramente a exigirão aqui. Civis estavam ainda mais afoitos. Pedro Aleixo e Sobral Pinto montam o Congresso Jurídico Nacional que se insurgirá contra os métodos ditatoriais. Três meses depois, o governo já era impotente para amordaçar a imprensa. Aparece o Manifesto dos Mineiros, a 24 de outubro de 1943.

121

A estréia carioca de *Moleque Tião* aconteceu no Cine Vitória, inaugurado no ano anterior, na segunda quinzena de setembro de 1943. Os jornais informavam que uma cláusula contratual vedava a exibição em outro cinema.

Somente ao repetir semana é que apareceu no Odeon, Roxi e América, enquanto tinha nos calcanhares, para lhe tirar público, o ainda hoje famosíssimo *Casablanca*.

Vinicius de Moraes tem então um dos seus raros lampejos de lucidez cinematográfica. No livro *O Cinema de meus Olhos*, repertório de suas melhores críticas, é notório que ele escrevia muito bem, mas era desprovido de intuição cinematográfica. Porém, neste caso, abordando judiciosamente o roteiro de Alinor e ante a frágil direção de Burle, aconselha-o a *ver e estudar cinema*. Será que Vinicius fazia isso com maior constância que Burle? Alonga-se nas interpretações, que não gostou, malha impiedosamente as músicas *do gênero casino-turístico-patriótico que celebram as belezas naturais do Oiapoque ao Chuí*, quase repetindo conceitos que Burle expendera 5 anos antes. Só que ele era também um participante deste banquete de futilidades parnasianistas quando classifica a interpretação de Grande Otelo como *uma poderosa cariátide barroca*.

H.B., em jornal que não conseguimos identificar, achou o filme muito teatral, principalmente Sarah Nobre, *que proporciona o ridículo onde deveria culminar o romantismo; quando os namorados se beijam, fazem-no com tal sofreguidão que toda a platéia cai na gargalhada. Mas é um grande esforço, para quem conhece as dificuldades do cinema nacional*.

O crítico da *Cena Muda* foi contundente: *Após Caminho do Céu, esperava mais, mas a direção*

de Burle, sem os conhecimentos de ritmo e domínio dos atores, principalmente, Hebe Guimarães, desagrada.

Mas parece que o público sobrepunha-se aos conceitos do crítico, comparecendo nas bilheterias. Esta aceitação favorece o imediatismo da projeção do filme em São Paulo, a 11 de setembro de 1943, no Art-Palácio, um cinema moderno, bem cuidado, isento das reclamações que os produtores usavam para encobrir, muitas vezes, seu fracasso artístico. A crítica de Carmem de Almeida, no *OESP*, confronta-se com a opinião da *Cena Muda*. Ela foi ao cinema esperando ver *aqueles quadros horrorosos, habituais do cine-ficção*. Mas, logo nos letreiros iniciais, percebe-se que Burle e Nelson Schultz *entendem do riscado. Os letreiros escritos a carvão, num muro, são prova eloqüente da poesia das ruas*. Boa também a viagem ao Rio, a chegada ao teatro, a Pensão dos Artistas, e a morte do pai de Laranja, mas peca na sincronização e as interpretações chocam os ouvidos viciados por longo tempo de *slang* (gíria). Bons os cenários, principalmente a pensão e sala do diretor. *Nas paredes, fotos de artistas, entre eles Leopoldo Fróes, que ali é um símbolo, o primeiro artista brasileiro a tentar cinema, e se estivesse vivo aplaudiria com entusiasmo Moleque Tião.*

Na seção *A Sociedade*, também do *OESP*, fugindo à regra, fala-se de *Moleque Tião*. O cronista também discorda dos cariocas. Gostou de tudo, menos a fotografia escura e o som fora de sincronismo.

No *Diário de São Paulo*, o substituto de Luiz de Almeida Salles, Batista da Costa, faz restrições ao som, *mas já pode-se falar de fita brasileira com a mesma lealdade com que se comenta a estrangeira*.

124 Na *Folha da Noite*, a 14 de outubro, o crítico E. considera que apenas a figura de Grande Otelo conta. A direção é melhor que a usual, principalmente na seqüência do futebol dos garotos. Ele também cita a indefectível cena da morte do pai de Laranja. Desanca a fotografia desequilibrada e o assincronismo, *mas o diálogo é interessante porque é corriqueiro*. Por último, voltando a Grande Otelo, cita a imitação de Carmem Miranda e Jean Sablon.

Todos, sem exceção, referem-se a Grande Otelo como um grande ator e puxador de público. Parcas referências à montagem de Waldemar Noya, à cenografia de Alcebíades Monteiro Filho e à música de Lyrio Panicallí.

Como é usual no Brasil, as cifras não corresponderam. Os 180:000\$000 orçados, no fim resultaram 240:000\$000, não ficando claro se cópias e publicidade estavam incluídas. O despreparo do produtor brasileiro para estas funções fica claro quando Burle disse ao MIS que o retorno foi compensador e chutou, *quatro ou cinco vezes mais*.

A especialidade da popular *Cine Revista* era foto de artista e resumo de argumentos de filmes, raramente brasileiros. Mas, no centro da edição, surgia o incomum "Informação", sobre as rendas obtidas na bilheteria. No alto da página, um pequeno intróito expunha a filosofia do pretendido: *Quem julga um filme, em última instância, é o público. Por isso mesmo, abaixo, nos limitamos a informar autorizadamente o grau de sucesso alcançado pelos filmes nesta Capital, utilizando-nos das rendas de bilheteria como termômetro. No quadro acima, encontrará o leitor, por números, a cotação do êxito obtido pelo filme, e, conseqüentemente, a sua melhor e expressiva demonstração do interesse do público.* Ao lado desta explanação, outro quadro indicava como fora julgado nas bilheterias: 1 = fraca, 2 = regular, 3 = boa, 4 = ótima, 5 = *record*.

Moleque Tião, em função das suas rendas, recebeu a nota 3. Vale acrescentar que, naquele mês, nota superior só obteve o popularíssimo

Tarzan, o Vingador, com 4. Pouquíssimas vezes deparamos com 5. Em compensação, *O Simpático Jeremias* pouco depois só alcançava nota 1.

A resposta da imposição de Burle à Cooperativa, caso *Moleque Tião* fosse bem recebido, pode-se perceber numa nota do OESP de 21 de outubro, quando informa que eles assinaram um contrato com a Atlântida para a feitura de *É Proibido Sonhar*.

126 Em outubro e dezembro de 1943, a *Folha de Minas* informava que os soviéticos gradativamente estavam expulsando os alemães, enquanto o general Mark Clark invadia a Itália, pelo sul, atingindo Roma. No Brasil, outro navio cargueiro, o Campos, fora torpedeado pelos submarinos nazistas.

Em janeiro de 1944, os cinemas de Belo Horizonte exibem *Sempre no meu Coração*. *Moleque Tião* é projetado de 13 a 17 de janeiro, ocupando o melhor momento da semana, de quinta a domingo. Na terça, transfere-se para o Cine Floresta, depois ao Democrata e ao São Luís. A propaganda foi mal preparada, com pequenos anúncios de 2 x 2.

Em Santa Catarina, começou por Blumenau a 29 de outubro de 1944 e em Florianópolis a 6 e 27 de novembro.

Em Fortaleza, foi projetado somente 3 anos depois, a 16 de novembro de 1946, no Majestic, em seguida percorrendo os cinemas de bairro.

Antecedendo o sucesso de *Moleque Tião*, a Atlântida já começara *É Proibido Sonhar*, dirigido por Fenelon. Infelizmente, e mais uma vez, Fenelon falhava, comprometendo-se e colocando a produtora em sérias dificuldades.

A solução foi abandonar os pensamentos e desejos do Manifesto e produzir um carnavalesco salvador. Fenelon opôs-se frontalmente, mas foi vencido pelo realismo dos irmãos Burle, os financiadores. Porém, os incubos e súcubos de Fenelon continuariam infernizando e atuando.

127

O escolhido para dirigir *Tristezas Não Pagam Dívidas* foi o já citado Ruy Costa. Dele era o argumento e, fatalmente, a cenografia e algumas músicas. Apesar da escolha provir de Fenelon, em meio às filmagens ambos chegam à luta corporal e interrupção do filme.

O incidente seria danoso para a Atlântida ainda que não fosse um carnavalesco, porém, *Tristezas Não Pagam Dívidas*, obrigatoriamente, deveria ser lançado em fevereiro. Burle desce mais um degrau do que afirmara no Manifesto e conclui a direção do filme que, contrariando os dois anteriores, tira a produtora do vermelho.

Capítulo VIII

Romance de um Mordedor

Os traumas econômicos e psíquicos que a Atlântida atravessou, com a confecção dos seus três primeiros longas-metragens, marcarão para sempre seus fundadores. Amigos de sangue tornam-se quase inimigos sanguíneos. Dogmas de fé sociológicos, violados. Economia e finanças em moratória.

Eles estariam errados quando proclamaram que *o fato de acusar as massas de medíocres não justifica, antes agrava, o cinema mediocrizante?* As massas eram medíocres? Eles teriam praticado cinema mediocrizante?

129

Caso persistissem em sobreviver a 1944 e atingir 1945, as três últimas experiências da Atlântida não deixaram dúvida quanto ao rumo mais acertado para tirarem a companhia do vermelho, o carnavalesco, ou mais pejorativamente, a chanchada. Cremos, no entanto, que a inquietude dos manifestos, resquícios de antigos compromissos éticos, reminiscências dos papos no Bar Simpatia, os acompanharão ainda em 1944, em atitudes mais cautelosas de ser o cinema um veículo social.

A escolha do argumento de *Romance de um Mordeador* aconteceu por influência de terceiros, no caso, Heitor Galeão Coutinho, filho do conhecido jornalista e literato. Heitor, na Atlântida, era funcionário do departamento de câmera, na função de operador em longas-metragens, e logicamente era aproveitado como cinegrafista nos noticiosos semanais que a companhia produzia. O pai representava em São Paulo os interesses da produtora.

130

Nesse momento, coincidentemente ou não, a *Folha da Noite*, de São Paulo, editava diariamente um rodapé onde ele, sob o pseudônimo de *João sem terra*, narrava a filosofia, malandragens, calotes e outros pecados veniais que *O Último dos Morungabas* e sua fauna praticavam.

Foi Heitor quem induziu Burle a ler o livro do pai, que servirá de ponto de partida para o filme.

As pilantragens de Barramansa, do livro *Vovô Morungaba*, teriam mais tarde um complemento em outro personagem, Simão, o caolho. Esse aventureirismo avacalhado, sem maiores danos, deve ter sido a chama que atraiu Burle, como já ficou claro, um deglutidor dos heróis semeados por Capra e seu sócia literário, O' Henry.

Barra, interpretado por Mesquitinha, teria uma lápide de bom pai e marido amantíssimo, não fossem algumas amizades. Basílio, um advogado pé-de-chinelo, como tantos outros, sempre na pindaíba, bolando novos golpes.

O encontro com Barra, naquele dia, foi providencial, pois logo de início o incauto falou dos temores que o acompanhavam, portando 50 contos para pagar os funcionários no dia seguinte. Basílio imediatamente ocupa-se de despreocupá-lo e livrá-lo da quantia que tanto o perturbava. Inicialmente consegue 5 contos para pagar uns penduras do boteco em que estão, depois carrega-o para uma boate, embebedando-o completamente, enquanto alimenta sua vaidade com belíssimas acompanhantes e fotos alusivas. No fim da noite, nada lhe restava dos 50 contos.

131

Em casa, Barra narra um dramático encontro com bandidos que levaram todo o dinheiro. A esposa e os filhos menores querem trabalhar para ajudar o pai, mas ele, altaneiro não permite, pois que, com sua respeitabilidade, conseguirá crédito em qualquer lugar. Porém, simultaneamente, um jornal publica a foto da boate com as mulheres, que o desmoralizará. Além de ninguém lhe emprestar, acrescenta-se também o descrédito familiar.

Ele agora se une a conhecido e reles passador de conto do vigário, com um apelido altamente esclarecedor, *Mata sete*. Após vários golpes primários, ficam em penúria maior que antes de perpetrá-los. A última que ele bolou, a rifa de um lulu da Pomerânia, é tão infeliz que Barra nem quer ouvir. Mas tanto Mata Sete insiste que ele adere e, para seu espanto, a procura é de tal ordem, que às vezes precisam vender quatro vezes o mesmo número.

Tudo caminhava bem, quando apareceu a dona do cachorro. Após um entrevero, vão todos para a delegacia, quando surge o causídico Basílio, e salva-os de ir para a prisão mas não de pagar os bilhetes vendidos.

Como toda desgraça sempre vem acompanhada, o filho adoece gravemente e Barra não tem recursos para o remédio. Quando ele apela para o português do botequim, este já foi enrolado em tantos golpes que jura que não cai nessa de filho doente. O tom do filme torna-se angustiante. Barra percorre amizades e desconhecidos e nada consegue. Tarde do dia, numa farmácia longínqua, dão-lhe o remédio. Ele não possui nem mesmo troco para a condução de volta, tendo que percorrê-la a pé. Cansadíssimo, várias horas depois, quando avista a residência, exausto tropeça e estilhaça o remédio. O filho morre.

As agruras por que passou ultimamente retiram-lhe o convívio das amizades parasitas. Empregase na padaria do português, mas, às vezes, ainda é importunado pelo Mata Sete, com um novo golpe infalível.

O golpismo, em maior ou menor escala, será um dos amuletos que ocupará boa parte da dramaturgia de Burle. Quando aplicado por pequenos e desvalidos, será tratado com bonomia, se por poderosos ou ricos, o vilipêndio será normal. O outro amuleto serão os duplos, que já faziam parte da dramaturgia dos musicais brasileiros antes de Burle, mais a transmigração de almas.

Mesquitinha devia estar à vontade, porque o personagem era a somatória de vários tipos que já interpretara no teatro e que, no caso de Barra, prestava-se a acréscimos.

133

Por coincidência, oito anos depois, pelas mãos de Alberto Cavalcanti, ele voltaria a encarnar outro mordedor-sofredor-bom caráter, em *Simão, o Caolho*, já citado.

Romance de um Mordedor encontra-se hoje em total ostracismo, possivelmente justo, porque todas as informações que recebemos o julgam como lamentável, restando outros aspectos que historicamente são importantes para avaliar-se o momento.

O prolongamento da Segunda Guerra Mundial paralisou o cinema de toda a Europa, exceção do pouco realizado por suecos e ingleses. Os Estados Unidos, que tornou-se, pelas circunstâncias, hegemônico, também não conseguia produzir como desejava, porque o esforço de guerra limitava produtos e energia. Há muitos analistas que tentam provar que o *filme noir* é consequência do corte de eletricidade para os estúdios, que mudaram o estilo fotográfico. A própria película foi restringida porque o petróleo era parte importante do suporte do filme e o líquido precisava movimentar aviões, navios e tanques.

134

O cinema brasileiro viu-se, de repente, desprovido do material americano, belga, inglês e italiano que, logicamente, era vendido apenas no mercado interno europeu.

A Atlântida trabalhou desde *Moleque Tião* com vários tipos de negativo num mesmo filme, até numa mesma sequência, porém, nunca sofreram tanto como em *Romance de um Mordedor*, quando dias inteiros de trabalho eram refilmados porque o material adquirido no câmbio negro estava velado.

Também foi nesse momento que entrou em foco um dos homens mais importantes da história do cinema nacional.

Quando a produção encontrava-se ainda na fase de preparação, Edgard Brasil intercedeu junto a Burle para empregar um rapaz talentoso, factótum, prestimoso, cria dos estúdios de Carmem Santos, que poderia secundá-lo desde a assistência de direção até a montagem, Watson Macedo. Nesse momento, Carmem estava desativando a Brasil Vita Filmes, concluídas as filmagens de *Inconfidência Mineira*.

Para uma síntese biográfica, compilamos material encontrado no famoso *Dicionário de Cineastas Brasileiros*, de Luiz Felipe Miranda.

Nasceu próximo a Teresópolis, em Portela, em 1918. Desde criança, o cinema era obsessão, chegando a lançar um repto, no recreio, que muito divertiu a todos: Logo mais verão meu nome nas telas. Antes dos 20 anos, aventurou-se no Rio procurando Carmem Santos, que se encantou com o rapazola que pretendia ensinar cinema aos veteranos. Suas múltiplas habilidades o tornaram imprescindível, porque naquele momento a produtora iniciava Inconfidência Mineira, que demandaria sete longos anos. Participou na cenografia, onde não só desenhava, mas também construía e na confecção de costumes e produção. Mais tarde, esteve ligado à montagem, roteiro e, logicamente, na ajuda à direção em todos os momentos. Nos períodos em que não havia

filmagens, e eles não foram poucos, dirigia um média-metragem, Barulho na Universidade, com as sobras do longa.

Após conhecê-lo, Burle pede sua contratação, que se tornará valiosa, porque além da montagem, também criou uma das cenografias. Mas, provavelmente por isso mesmo, por constituir-se um arrimo de Burle, Watson Macedo, futuro cristizador da chanchada, será marginalizado pelo grupo de Fenelon.

136 A Atlântida, nesse momento, atravessava um período tão crítico de lutas intestinas entre os “ricos de Burle e os pobres de Fenelon”, que chegaram ao cúmulo de seqüestrar um belíssimo *trailer* de *Romance de um Mordedor*, que Macedo havia montado, encontrado 6 meses depois, empoeirado, atrás de um alto-falante, na sala de projeção.

Com processos internos tão mesquinhos, diretor contra diretor, técnicos contra técnicos, haveria necessidade dos americanos mandarem Orson Welles para destruir o cinema brasileiro?

No Rio, estréia no início de outubro de 44, nos Cines Ipanema, Odeon e América, com fraca bilheteria. E não poderia ser de outra maneira para quem, após três experiências, ainda não sabia promover um produto. O *Diário do Comércio*,

no dia 1.º de outubro, véspera do lançamento, em dez linhas, tamanho pequeno, fala de Mesquitinha, Galeão Coutinho, cita outros artistas e o cuidado da produção de forma perfunctória. Na terça-feira, um cartaz pequeno, e nos dias seguintes rigorosamente nada.

O *Jornal*, na sexta feira anterior, estampará o cartaz; no sábado, praticamente repetindo o texto do *Diário do Comércio*; no domingo um cartaz maior, repetido na segunda-feira, parando completamente depois.

A *Cena Muda* aponta muitas falhas e é bem reticente nos poucos elogios aos atores. Agora era Burle quem afundara e isso é visível em São Paulo, onde vai ocupar o Cine Broadway, a partir de 13 de novembro de 44, lançador de filmes americanos, classe B, ou continuador dos lançadores do Art, Ipiranga, Metro, Bandeirantes ou Ópera, quando o filme deixava de interessar o público que pagava Cr\$ 7,00 e desaguava no de Cr\$ 4,00. Foi no Broadway, não nos esqueçamos, que foi lançado o documentário do IVº Congresso Eucarístico.

Após a semana de obrigatoriedade, será difícil acompanhá-lo nos outros cinemas. Nenhum crítico paulista se ocupou dele. Dos cariocas, Pedro Lima foi um dos raros: *Quando se cogita*

de salvar o cinema nacional, quando o governo, demonstrando boa vontade, nomeia uma comissão para estudar as medidas que poderão ajudar a produção de filmes, é justamente a Atlântida, a novel empresa que tem demonstrado qualidade e perseverança de trabalho, que nos dá como quarta produção um filme do quilate de Romance de um Mordedor. Parece até ato de sabotagem às boas intenções dos produtores de Moleque Tião, É Proibido Sonhar e Tristezas não Pagam Dívidas.

Que um filme seja pior que outro, é natural, mas que o nível de sua qualidade demonstre tamanha disparidade é que não se justifica e, mais do que isso, denota pouco caso, displicência de realização, porque não é cabível que, atingindo um ponto que mereceu elogios, venha agora a mesma empresa apresentar um trabalho onde não se notam nenhuma das qualidades que tem por obrigação manter. Que vemos em Romance de um Mordedor? Uma história mal escolhida, artistas falhos, sem direção, sem maquiagem, sem tomar conhecimento com a técnica de cinema. Que a direção tenha falhado, vá lá, mas um Edgard Brasil não pode apresentar uma fotografia tão inferior. E que dizer-se do som? Hoje, quando se comenta uma película, não se deve mais tocar nestes assuntos, que por obrigação devem ser aceitáveis... Íris Belmonte, mal maquiada, mal

fotografada. Mesquitinha quase tão ruim quanto seu compadre Modesto de Souza. Vamos esperar Gente Honesta.

Anos mais tarde, quando deu seu depoimento ao MIS, Burle, ainda citando as cisões internas, narra que, em conversa com Severiano Ribeiro, este não entendia como os filmes da Atlântida eram, às vezes, limpos e bem feitos e outras vezes totalmente desmazelados. Burle afirma que respondeu: *Os mal-acabados são os meus*, jogando a culpa outra vez no grupo de Fenelon. Eis um tema que nunca poderemos analisar com isenção enquanto não aparecerem cópias de *todos* os filmes da produtora.

139

Tome-se também em consideração que, naquela semana, a Atlântida tinha que duelar com *A Filha do Comandante*, musical da Metro, com Gene Kelly acompanhado por uma penca de atores, cantores e bailarinos famosos, no auge do gênero. *A Canção de Bernadette*, ajudada por vários Oscar, *Horas de Tormenta*, com Bette Davis, e que, na semana seguinte, 21 de outubro, substituirá o filme de Burle no Broadway, *Entre a Loira e a Morena*, puxada por Carmem Miranda e finalmente, *Um Barco e Nove Destinos*, de Hitchcock, portanto, uma semana de grande dispersão de bilheteria. A *Cine Revista* deu-lhe nota 1, fraca, pela bilheteria.

A exemplo de *É Proibido Sonhar*, Fortaleza não o recebeu.

O desafogo que trouxeram para a Atlântida as rendas de *Tristezas não Pagam Dívidas* mantiveram a produtora, ainda em 1944, a seguir a rota que haviam proposto no Manifesto.

Capítulo IX

O Gol da Vitória

Também o ano de 1945 viria impregnado das mesmas incertezas que os dois fundadores da Atlântida tinham em relação a si próprios e ao cinema. Quando falamos de ano cinematográfico, sempre nos referimos ao momento da elaboração dos filmes, portanto, a data corresponde a um ato decisório da produtora e não à data da primeira projeção, proveniente de uma série de acomodações com distribuidores e exibidores, comprometidos com produtores estrangeiros ou não, avaliação de qual a melhor sala para o tema que filme aborda e em que mês, nas quais o dono da obra pouco interfere.

141

Todo o ano de 1945 foi de euforia nacional. A Força Expedicionária Brasileira, segundo os relatos permitidos pela censura de Felinto Müller, obtinha vitórias estrondosas em Massarosa, Monte Comunale, Camaiore, Lama di Sotto, San Chirico e, finalmente, a sofrida Monte Castelo, ainda hoje festejada. Fazemos a reserva – daquele momento – porque o documentário de Silvio Back, *Rádio Auriverde*, sobre a participação da FEB na Itália, levanta sérias dúvidas sobre estes feitos.



Cenas de Gol da Vitória, com Grande Otelo

Na América do Norte, Roosevelt vencia pela quarta vez as eleições presidenciais americanas, distante dos quinze anos de getulismo discricionário. Finalmente o Brasil restabelecia relações diplomáticas com a União Soviética e, a 12 de abril, Truman era o novo Presidente americano, assumindo após a morte de Roosevelt. Os russos avançavam sobre Berlim, Mussolini era morto de forma humilhante em praça pública, Hitler suicidava-se e no dia 8 de maio cessavam todas as hostilidades na Europa. A 6 de junho, o Brasil declarava guerra ao Japão.

Silveira Sampaio não era nenhum novato no assunto. Em 1938, aproveitando a participação do Brasil na Copa do Mundo na França, escrevera uma peça satírica sobre as interferências deste esporte na vida social brasileira, *Futebol*



em *Família*, que depois seria filmada na Sonofilmes dos Byington e Dowley, nominalmente dirigida por Rui Costa, que, como de hábito, com outros pseudônimos participava da cenografia, montagem, adaptação e roteiro. Fenelon era o responsável pelo som nesta produção, Edgard Brasil fotografara e, entre os atores, encontraremos Jaime Costa, Grande Otelo, Heloísa Helena e Ítala Ferreira, portanto meio time da futura Atlântida. Os jogadores do Fluminense completavam o elenco.

144 Do pouco que se escreveu sobre a obra, nada há de meritório. Apesar dela contar, até no título, com o apelo do esporte mais praticado pelos brasileiros, não alcançou o menor interesse.

Encontrando-se casualmente com seu amigo e ex-colega de faculdade da Praia Vermelha, o também doutor Zeca Burle, Silveira conta-lhe, com aquela fala envolvente e teatralizada que o acompanhou até a mesa de operação onde perdeu a vida, que tinha um argumento ideal para o *Moleque Tião, O Gol da Vitória*. Uma sátira sobre Leônidas da Silva, o famoso jogador brasileiro, artilheiro da Copa de 38 mesmo sem jogar a penúltima partida, criador da bicicleta, driblador emérito, dono de chute violento e certeiro. Mesmo para quem, como nós, só o viu jogar na decadência, na fase

são-paulina, ainda assim assistiu um dos epígonos da elegância e matreirice.

Em princípio, o tema cobria todos os interesses de Burle, desde o apego normal de quem o praticara quando jovem – a partir de 1930, praticava tênis – mas nem por isso deixava de freqüentar General Severiano, Laranjeiras e Bariri.

Havia também o imediatismo da bilheteria que seria, sem dúvida, atraída pelo fascínio do esporte nacional, acionada pela figura de Grande Otelo parafraseando esse outro grande homem de cor, Leônidas da Silva, apelidado pelos europeus de *Diamante negro*. No conceito ferino do futuro criador da *Trilogia do Herói Grotesco*, ele seria proclamado como o *Topázio negro* ou o *Ruy Barbosa das chuteiras*.

145

O personagem era funcional para a empatia de Grande Otelo, havendo apenas o perigo de mais uma vez reclamarem que a Atlântida insistia em *biografar negrinhos*. Frank Capra continuava morando afetivamente nos estúdios da Rua Visconde do Rio Branco, fornecendo o percurso da vida de um ser humilde, perdido na multidão, mas que, graças a aptidões particulares, atingia o ápice da popularidade.

Uma segunda versão de *Adorável Vagabundo* (*Meet John Doe*) sem a candidatura à presidência, coisa que Lourival Fontes não toleraria. Caso não fosse de uma afinação total com o Manifesto, parcialmente é inegável que andava pelas redondezas.

Burle não quis, não pôde ou ainda não vislumbrara o atalho da Sociologia levantado pelos professores franceses da USP, Roger Bastide, Lévi-Strauss e seguidores, Florestan Fernandes e Fernando Henrique Cardoso que, levantando pesquisas, evidenciavam que preto, no Brasil, só ganhava dignidade atrás do microfone ou no centro do gramado.



Cenas de Gol da Vitória (acima e ao lado)

Burle pouco falava deste filme. Evitava, mesmo. A maioria das informações, obtivemos com Paulo Machado que foi assistente de direção na segunda fase das filmagens.

Grande Otelo se autodestruía no alcoolismo. Os problemas que acarretava eram consideráveis. Se, no intervalo do primeiro para o segundo ato de uma Revista Musical, ele anunciasse que iria até o bar para tomar um cafezinho, certamente adviriam sérios problemas, até mesmo a paralisação do espetáculo.

Nos anos em que trabalharam juntos na Atlântida, incontáveis vezes Paulo foi buscá-lo em seu apartamento, numa delas após Otelo ter





Cenas de Gol da Vitória, com Grande Otelo

abandonado as filmagens por mais de 30 dias. Depois de quase derrubar a porta, quando finalmente Otelo atende, Paulo se depara com um farrapo de gente, cabelos arreganhados, um *short* surrado, olhos doentios e tez azulada. Seu estado era tão precário, que nem se lembrava da filmagem. Manda Paulo entrar e começa a ler *O Tempo e o Vento*. Paulo insiste para que ele vá ao estúdio, mas Otelo não tem condições: *Amanhã eu vou!*

De outra feita, Fenelon é quem vai buscá-lo no apartamento. Sanguíneo, explodindo por qualquer coisa, um corpanzil de remador, medindo o dobro do ator, carrega-o nos braços até o chuveiro e aplica-lhe uma ducha fria.

149

As filmagens foram tormentosas. Quando Otelo portava-se profissionalmente, a dificuldade era reunir no mesmo momento os times do Flamingo e Fluminense. Quando tudo isso funcionava, então era dia de chuva. Por último, e numa história sempre mal contada, os problemas de comprar negativo no mercado negro. Dizemos mal contada porque o cinema argentino, no mesmo momento, alcançava o dobro da nossa produção e nunca foi levantado este problema. Fica a pergunta: não havia negativo ou dinheiro para comprá-lo?



Cena de Gol da Vitória, com Grande Otelo

No início de outubro, estavam filmando algumas cenas com os jogadores do Fla-Flu, Grande Otelo e o ator Ribeiro Martins. Burle, em todos os filmes onde utilizou o futebol, sempre foi mal sucedido com o jogador-ator. Além de *O Gol da Vitória*, o mesmo aconteceria com Agnaldo Rayol em *Maior que o Ódio* e Carlos Alberto, pelo que se vê em *O Craque*, não tinha fortes intimidades com a bola.

Filmava-se numa tarde em que, para gáudio da produção, tudo corra bem, uma tomada onde o tremendo goleador, interpretado por Ribeiro Martins deveria chutar um pênalti e marcar. Após quilômetros de negativo perdido

porque o ator jamais vira uma bola, Burle parou a filmagem para ensinar o ator. Ironicamente, quando correu para o primeiro chute, tomba e rompe o menisco. A filmagem ficará suspensa até o próximo ano, porque *Não Adianta Chorar* tem data de lançamento.

Reiniciada em março, voltam a ocorrer os mesmos problemas com Grande Otelo, jogadores e material virgem.

As frases e entonação de voz de Burle no depoimento ao MIS deixam bem claro aquele momento dramático.

Cenas de futebol filmadas com Grande Otelo foram montadas com material de jornais cinematográficos, ao que parece, de forma pouco feliz. Futuramente, Burle irá amargar outro insucesso na Multifilmes com *O Craque* que, semelhante a *Rio 40 Graus*, *O Preço da Vitória* e outros exemplos, jamais souberam tratar o futebol no cinema como os americanos fizeram com o boxe, baseball, basquete, tênis, rugby, automobilismo e hipismo.

Os problemas protelaram em vários meses a exibição, levando alguns críticos a levantarem a possibilidade de interdição pela censura por falta de capacidade técnica. Outros dois filmes

serão produzidos pela Atlântida e, só então será lançado, escolhendo-se para isso a praça paulista, no Cine Ópera, então de primeira linha, a 14 de agosto de 1945.

A 16 de agosto, José Castelar, da *Folha da Noite*, faz sérias reprimendas: *"Com razão estive em dificuldades técnicas. É absurdo que a Atlântida, depois de filmes razoáveis como Gente Honesta e Não Adianta Chorar, tenha decaído ao nível do deprimente. O enredo é vazio, interpretação fraca, direção fraca, maquiagem deficiente, música imprópria. Tudo a martelo. Apenas Grande Otelo dá uma certa vida. Sendo o esporte do povo, deveria receber melhor atenção da produtora. Mas, é sempre bom ouvir a língua da gente. Vidas Solidárias deverá ser muito bom para fazer esquecer O Gol da Vitória.*

152

Helena Silveira, exercendo crítica na *Folha da Manhã*, nada comentou, mas no *OESP*, Carmem foge pela tangente: *A Atlântida vai de vento em popa... com Moleque Tião acreditei no cinema brasileiro. Ela oferece uma dose surpreendente de honestidade e valores. Montagem fraca, laboratório idem. Grande Otelo é um grande ator e o filme não foi rodado em função de músicas.*

A 27 de agosto, quando lançado no Rio, nos Cines Odeon, América e Ipanema, *A Cena Muda*,

provavelmente através de Salvyano Cavalcanti de Paiva, também cita o longo tempo que esteve interdito e não esconde: *Outra desilusão que fica... história e cenários bons. Interpretações ruins. Salvam-se Grande Otelo e Ribeiro Martins. Burle fez boas cenas de futebol autênticas e filmadas, mas às vezes faz pichotada.*

Jonald, no *Jornal do Comércio*, a 1.º de setembro, faz um intróito onde aclara que *"falar bem do cinema nacional é um mar de rosas, mas falar mal é insinuação de derrotismo. Falamos bem de O Cortiço, mas O Gol da Vitória salva-se por Grande Otelo. Jogos mal filmados. Renato Restier e Ítala Ferreira, esforçados mas teatrais. De Burle esperávamos melhor, apesar da péssima fotografia. Cortes deficientes, falta de continuidade. O final, com a cena do hospital, lembra Ídolo, Amante e Herói. Classifica-o com a Nota D, isto é, a pior.*

153

A lembrança do filme de Gary Cooper, dirigido por Sam Wood, deve ter incomodado o arraial da produtora que, logicamente, preferiria ser associada a um nome francês ou inglês. Mas quando estes dois países ofereceram algum filme passável sobre esportes?

É difícil acreditar quando Burle diz que foi sucesso de público. A *Cine Revista* deu-lhe nota 3, pouco acima de regular e, para confirmar nossas

dúvidas, há nos documentos depositados na FAAP um patético telegrama de Fenelon enviado do Hotel Excelsior, onde deveria estar hospedado para controlar a exibição de *O Gol da Vitória*, a 16 de agosto de 1945: *Quero um pouco da tua alegria para pagar o aborrecimento de tivemos com O Gol da Vitória – Fenelon.*

Finalmente, a 23 de outubro de 1945, é reconhecido o Sindicato das Empresas Cinematográficas do Rio de Janeiro. A presidência fica com Adhemar Gonzaga. Nada mais justo para quem lutava, antes mesmo de Fenelon, para a unidade da classe. Burle assume a vice.

154 Ainda no mesmo ano, a 30 de junho, o *Jornal do Brasil* transcreve uma entrevista de Burle dada a *Manhã*, 3 dias antes, e que explana o pensamento da Atlântida naquela quadra: *O que pensa do atual momento vivido pelo cinema brasileiro? – A guerra só nos foi desfavorável em virtude de não ser possível importar maquinaria moderna, bem como pela dificuldade de aquisição de filmes virgens e produtos químicos, os quais, quando conseguidos, nem sempre correspondem, em qualidade, às exigências mínimas para a realização de um trabalho razoável... De qualquer modo, servirá para demonstrar que o som dos nossos filmes não é tão ruim como pensam os freqüentadores dos nossos cinemas de segunda*

linha e da maior parte do interior do País. É possível até que estes exibidores se vejam na contingência de adquirir nova aparelhagem para suas salas de projeção... Já fomos solicitados por elementos de diversos países, tais como Argentina, Uruguai, Chile, Colômbia, Venezuela, Portugal e Estados Unidos. Entretanto, só aceitaremos contratos de exportação quando estivermos com uma produção técnica e artisticamente em condições de obter êxitos indiscutíveis, pois bem sabemos ser extremamente difícil reconquistar, depois, um mercado que se estragou previamente... Já no último exercício, conseguimos sair do regime deficitário, apresentando um pequeno lucro, conforme balanço publicado no Diário Oficial de 15 de abril de 1945. O nosso otimismo, portanto, decorre de fatos, desde que, bem sabemos, como muita gente sabe, mas não diz, como afastar, de futuro, as tais circunstâncias desfavoráveis. É de lembrar que certos críticos excessivamente rigorosos, e que uma pequena parte de nosso público, por incompreensão, queiram submeter os nossos filmes a comparação com os estrangeiros provenientes de regiões onde o cinema já alcançou um nível de excepcional qualidade. Fazem-nos esquecer de que, sob este prisma, também não poderíamos ter teatros, radiodifusoras, nem mesmo imprensa. Seria preferível e bastante mais patriótico que

eles nos estimulassem a fim de que pudéssemos, em um futuro talvez não muito remoto, estar em condições de suportar essas comparações... O próprio governo tem obrigação de nos apoiar, sem esquecer que se não fosse a proteção das tarifas aduaneiras, não teríamos no Brasil indústria alguma que estivesse em condições de competir com as estrangeiras...

Enquanto isso, no resto do mundo, duas bombas atômicas mudavam a fisionomia do século XX, impondo a rendição do Japão. Em nosso país, os pracinhas voltavam da campanha da Itália, também mudando a fisionomia do Brasil, às voltas com greves.

156

Por que Grande Otelo gozava de tanto prestígio na Atlântida se, costumeiramente, era insubordinado, aético com os colegas e danoso para qualquer orçamento?

A bilheteria, logicamente. Paulo Machado afirma que a Atlântida não dispunha de cacife para bancar sozinha uma produção. Os orçamentos beiravam os Cr\$ 880.000,00. A produtora emitia cotas de Cr\$ 10.000,00 de participação, compradas principalmente por algumas firmas que sempre andaram nos letreiros de agradecimentos: Sotelino, Miguel Adjusti. Rui Lima, da diretoria, trabalhava na Kosmos e lá revendia.

A exigência dos compradores era ter Grande Otelo ou Oscarito encimando o elenco. Quando juntos, nos carnavalescos, seria a glória. É por isso que Grande Otelo sempre figurava obrigatoriamente nos filmes de Burle até *Luz dos meus Olhos* e Oscarito nos de Fenelon. Em doses menores, havia também a exigência de Celso Guimarães. Por isso, muitas vezes os críticos perguntavam qual a função deles em alguns filmes.

O Gol da Vitória foi lançado em Belo Horizonte nos dias 8, 9 e 10 de junho, sem o menor preparo. Apenas no dia 8 apareceu anúncio do Paissandu, junto com o mágico Wong, em matinê.

Diferente foi o lançamento de *Os Sinos de Santa Maria*, com Bing Crosby e Ingrid Bergman, e mesmo do nacional *Cem Garotas e um Capote*.

157

Blumenau só iria vê-lo a 12 de outubro de 1946, por um dia, e Fortaleza a 21 de novembro de 1945 no Cine Diogo.

Capítulo X

A hora e vez de Severiano Ribeiro

Não foram poucas as vezes em que Zequinha contou-me os dissabores que ele, Fenelon e Paulo passavam com as pressões que Severiano fazia para que a linha de argumentos da Atlântida sofresse modificações substanciais, isto é, mais comédia musical, menos melodrama. É evidente que, se os dois diretores tivessem a intuição de certos realizadores mexicanos e argentinos para produzirem os melodramas que tanto comoviam os sentimentos brasileiros, os exibidores não estariam cobrando comédias, porque para eles pouco importava se o dinheiro viesse através do choro ou gargalhada.

159

Nessas circunstâncias, é fácil imaginar o *karma* que atravessavam os dois fundadores da produtora carioca e dos Manifestos.

Que algumas modificações estavam sendo cogitadas, Severiano deve ter apreendido por volta de 1946 e isso devemos, em especial, porque diferente dos outros distribuidores e exibidores brasileiros que mantinham ligações pragmáticas e distantes com as matrizes americanas ou européias, onde apenas o aspecto econômico evidenciava, Severiano, pelo contrário, anualmente

fazia uma visita aos fornecedores americanos, nas suas sedes em Hollywood, mantendo, ainda, contato com intérpretes famosos e interessando-se profundamente pelos aspectos jurídicos que envolviam as produtoras em querelas com o governo e lutas soturnas entre si.

Não pode ter-lhe escapado nestas viagens que, desde 1940, o governo Roosevelt não estava satisfeito com a falta de ética dos estúdios, violando os decretos consensuais que os proibiam de praticar aluguéis de filmes em lotes fechados (*blind-booking*) ou em blocos (*block-booking*) e ainda adquirir salas de projeção.

160

Aproximava-se com rapidez a data em que o Supremo americano iria julgar, em definitivo, os recursos jurídicos da Paramount Picture contra quem a demandava. Caso o estúdio perdesse a ação, Metro, Fox, RKO, Warner e Universal tombariam pelo efeito dominó. Não era permitido às produtoras manterem a produção, distribuição e exibição, propiciando a criação de *trusts* e *dumping*, ferindo o princípio capitalista da livre concorrência. Deixar de praticá-los implicava na perda de uma hegemonia que o cinema americano obtivera, em parte, apoiando-se em meios que confrontavam a legislação. E perderam em 1947.

Ironicamente, se aquela imposição da Suprema Corte tivesse alcance universal, Severiano se beneficiaria, podendo comprar apenas o que lhe interessasse e não em lotes fechados, mas ela não atingia o exterior, no caso o Brasil, porém deve ter servido para suas meditações.

No plano interno, ele não podia deixar de acompanhar a luta de alguns produtores brasileiros pedindo legislação mais dura com os filmes estrangeiros, como acontecia em todo o mundo, principalmente na Inglaterra que, no mesmo 1947, taxaria o filme estrangeiro em 75% do seu valor.

Apesar do governo brasileiro ser ditatorial até 1945, não titubeando no emprego da força, inclusive assassinatos, para conter a oposição política interna, as contingências internacionais levavam Getúlio Vargas, no item cinema, a promulgar leis protecionistas sem maiores definições, portanto, para serem interpretadas segundo os critérios de cada lado. Caso típico era a obrigatoriedade de exibição de um longa-metragem por ano – decreto-lei nº 1949, de 1939 – onde cada dono de cinema projetava e pagava segundo seus conceitos.

A ditadura getulista, contrariamente à nazista, fascista e comunista, nunca viu no cinema um auxiliar ativo para a propaganda do Estado. Ela

voltou todas as baterias para o rádio, ainda mais do que para o jornal. O alheamento custou anos de desajustamento para o cinema nacional, que tinha pelas vizinhanças os argentinos e mexicanos com maiores apoios governamentais.

O descaso da ditadura em fornecer meios concretos ao longa-metragem nacional fica claro se atentarmos que ele foi assinado nove anos depois da Revolução de 30, e o compararmos com outro decreto, aumentando a obrigatoriedade de 1 para 3 por ano, assinado no interregno do governo provisório do Ministro Linhares, a 18 de dezembro de 1945, apenas 50 dias após a deposição de Getúlio.

162

O acontecimento em nada feriu a vitalidade das salas cinematográficas de todo o Brasil, nem os cofres dos seus donos sofreram qualquer arranhão econômico, como eles vociferavam através de matérias pagas pelos jornais. Mas a medida era sempre um alerta e Severiano soube intuí-lo.

A partir desse momento, algumas das suas preocupações se deslocaram em direção à produção, não para protegê-la, mas para indiscutivelmente proteger-se.

Caso Paulo Burle encontrasse até ali empecilhos para reuniões, elas tornaram-se mais freqüentes e

amáveis. Sempre pautara por um desprezo olímpico para com nossos filmes, mas, agora, apalpava.

A produção independente de *Querida Suzana*, a partir de 1946, marca seu tiro de largada. Conhecendo muito bem as pratas da casa, incluindo Mesquitinha, Lulu de Barros e Humberto Mauro, dá preferência a um diretor italiano, Alberto Pieralisi, assistente de bons diretores italianos, documentarista, conseguindo apoio para o primeiro longa, na Grécia, durante a invasão italiana na Segunda Guerra Mundial, *To Dromaki tou Paradisou*, em 1942, e quatro anos depois, na Itália, um *remake* francês, *Il Richiamo della Strada*.

163

Querida Suzana vivia de esquetes de artistas famosos do rádio, como Silvino Neto imitando Getúlio Vargas, ou da variedade de louras e morenas que contornavam o quase estreante Anselmo Duarte, contratado exclusivo de Severiano. Era um filme medíocre, pior que o pior produzido pela Atlântida.

Mas Severiano não entendia o cinema no formato independente de *Querida Suzana*, e sim ramificado ao estúdio, como na América do Norte.

Evidente que se interessasse agora pela Atlântida, que continuamente vivia acenando-lhe com uma parceria.

Se na América terminava o ciclo de impunidades que permitiam o capitalismo vertical cinematográfico, explorando a um só tempo tanto a produção como a venda do produto, a compra da Atlântida provaria que Severiano era suficientemente ladino para usar o decreto de obrigatoriedade em proveito próprio, porque produzirá, distribuirá e exhibirá na cadeia de cinema que explorava, cumprindo legalmente o decreto, apenas com seus filmes, caso desejasse, e ganhando.

Durante todo o ano de 1947, as acomodações se processam, com o afastamento ético de Fenelon, que não se libera imediatamente porque pretende antes realizar o conturbado *Asas do Brasil*, aproveitando a compra de material sonoro realizada em 1946, que lhe permitiria pioneiramente mixar o primeiro longa-metragem da história do cinema brasileiro.

Em outubro de 1947, após variadas acomodações da produtora e Severiano Ribeiro, finalmente foi oficializado o aumento de capital de Cr\$ 1 milhão para Cr\$ 4milhões, tornando-se sócio igualitário a Paulo Burle. Era, provavelmente, a única empresa do mundo que tinha dois presidentes e nenhum vice. Segundo todas as informações, ele nunca aparecia no estúdio, mas logicamente, tudo controlava à distância.

O ponto delicado nas acomodações era arrumar uma saída ética para Fenelon que sempre militara às claras contra Severiano, além da quantia que ele tinha direito no distrato. Fenelon pedia a quantia em dinheiro, mas acabou recebendo em ações, que nunca conseguiu vender, materializando o retrato mais imparcial e exato da saúde econômica da Atlântida. A filha de Fenelon, Yedda, ainda hoje é proprietária delas, contra a vontade.

A posição de Fenelon, no período de realização de *Asas do Brasil*, era ainda mais desconfortante que ao tempo de *É Proibido Sonhar*, porque a produtora ainda esperava dele algo que os compensasse dos investimentos que a Atlântida fizera, coisa que não exigiam de Zeca Burle. Mesmo *Fantasma por Acaso*, regularmente aceito pela crítica e público, não seria a obra de reconciliação com a cúpula da companhia. O fato de ganhar, em 1946 e 47, a premiação da Associação de Críticos do Rio de Janeiro, exatamente onde recebera as críticas mais virulentas, todos sabiam, devia-se à posição que Alex Viany exercia entre os críticos.

Por que Fenelon escolheu, para sua despedida da Atlântida, o argumento de *Asas do Brasil*? Ele repetia com orgulho ter sido o primeiro a mixar filme no Brasil. Como antigo técnico de som, o

arroubo seria compreensível, mas, ainda assim, em que *Asas do Brasil* se prestaria? Poderíamos pensar diferentemente se os ruídos, a música, e até o texto tivessem alguma funcionalidade, mas pelo contrário, o filme nada apresentava de particular na área sonora.

Outra dúvida. Por que Fenelon e a Atlântida foram se imiscuir e remexer no já conturbado histórico policial de *Asas do Brasil* da Sonofilme de 1941, misturado a incêndios, divisões melindrosas de responsabilidades e autorias? Caso ele e a Atlântida a julgassem positivamente, fica comprovado que o discernimento na escolha das histórias era carente ao extremo na produtora.

166

Um mês antes do lançamento de *Asas do Brasil*, junho de 1948, Raul Roulien enviou carta aberta a vários jornais, informando não haver nenhuma relação entre ele e a atual produção, pois o seu havia sido incinerado na queima dos estúdios da Sonofilme, na fatídica madrugada de 21 de novembro de 1940.

Capítulo XI

A gangorra do desejado com o possível

Falta Alguém no Manicômio é provavelmente o filme que mais debati com Burle, apesar de, até aquele momento, só tê-lo visto uma vez, precisamente na época que foi lançado, 1949, transcorridos, portanto, mais de 20 anos entre os dois momentos. Agradou-me, na época, o microcosmo social criado por ele dentro de uma casa, com um bando de lunáticos praticando as maiores sandices, mas demonstrando, no fim, mais siso que o resto da humanidade. As relações com *Este Mundo é um Hospício* (*Arsenic and Old Lace*) de Frank Capra eram palpáveis, no tema e nos personagens, mas Burle teimava em negar a aproximação, apesar de nunca ter negado a influência que o ítalo-americano exercera sobre ele através da paródia.

167

Capra havia produzido seu filme às pressas, em 1941, para atender ao chamado das Forças Armadas, tornando-se o chefe do Departamento de Cinema do Exército, no conflito universal de 1939. O contrato, que a Warner-Capra firmara erradamente com o autor Joseph Kesselring, previa que a exibição comercial só poderia acontecer após o término da produção na Broadway.

Contra todas as expectativas, ela prolongou-se até 1944, aparecendo no Brasil em 1945 com um sucesso que deve ter emulado Burle.

A adaptação de Capra poucas modificações fez no texto original, inclusive esperando as férias de Josephine Hull, Jean Adair e John Alexander, o terceto de velhos birutas do casarão, para usá-los na sua versão. É um dos piores filmes da sua carreira, evidenciando durante em todo o transcurso a origem teatral.

168 Não entendo porque Burle sempre negou qualquer aproximação. Várias vezes na moviola, quando montava seus últimos documentários e *Terra sem Deus*, além de outras em que o assisti depondo na TV e na entrevista ao MIS do Rio de Janeiro, ele sempre afirmou tratar-se de um argumento original dele e de Hélio do Soveral, pretendendo estabelecer uma analogia com a ditadura getulista, principalmente a figura repelente do chefe de polícia Felinto Müller, que morreu senador. Ele afirmava que o título fora sugerido pelas reportagens de David Nasser para a famosa revista de Assis Chateaubriand, *O Cruzeiro*, sob a sigla *Falta Alguém em Nuremberg*.

Pessoalmente, nunca acreditei nisso, porque o filme era de 1949, cinco anos após a queda de Getúlio, quando muita barbárie da ditadura esti-

vera exposta, não precisando ele de metáforas para acusar a ditadura. Encaro estas declarações como uma acomodação sua aos acontecimentos políticos brasileiros posteriores a 1964. Pessoalmente, preferimos relacionar *Falta Alguém no Manicômio* como derivativo de incidentes presenciados durante a revolução de 1932.

Analisando pormenorizadamente o trabalho através de muitas projeções na moviola, em 1996, mais as fotos ainda hoje existentes, não hesitamos em reafirmar a dívida que o filme de Burle tem para com o filme americano. Por vezes, deixa de ser influência para ser cópia. O personagem de Oscarito é claramente inspirado no tio Teddy Brewsted do filme de Capra, tocando clarim, ordenando a revolução militarmente, escondendo-se no porão para conspirar. O personagem de Modesto de Souza, não só é maior que o de Oscarito, como mais importante. Ele medeia entre a insanidade da família e o bom senso dos outros, contendo um pouco de James Stewart e outro tanto de Peter Lorre e Raymond Massey, de onde provêm verrugas e outras deformações da sua maquiagem. O casal, interpretado por Vera Nunes e Rocir Silveira, é chupado de James Stewart e Priscilla Lane, flutuando num mundo à parte. A única novidade importante será o aparecimento do personagem encarnado por Sérgio Oliveira, o psicanalista.

O próprio Burle assim resumia o filme para uma retrospectiva: *O pai de André (Rocir Silveira) especificou no seu testamento que André herdará, desde que os membros da sua família, loucos, mas não perigosos, não voltassem para o hospício e ficassem morando na casa da família. São eles: seu irmão Gastão (Oscarito), que acredita ser almirante liderando uma revolução; o outro irmão, Jerônimo (Modesto de Souza), que pensa ser cientista; a irmã Madalena (Luiza Barreto Leite), que vive escrevendo cartas ao hipotético noivo morto na Itália, esperando seu retorno; Teresa (Cecy Medina), esposa de Jerônimo, que nunca teve filho porque o marido tem horror de crianças e que vive cuidando de uma boneca que pensa ser uma criança verdadeira.*

No início do filme, o pai de André morreu e estão esperando a chegada de André, de volta dos EUA. Pensam que André é louco, mas resolvem não interná-lo.

André desembarca do navio em companhia de Maria Luisa (Vera Nunes). Apesar da insistência de André, Maria Luisa resolve não ficar com ele, talvez ao acaso se encontrem novamente, incluso porque André é o homem mais esquisito que ela jamais encontrou. Ele deixa seu número de telefone com ela. Ele é recebido com desconfiança e carinho por parte dos loucos. Pouco depois,

Maria Luisa telefona-lhe pedindo pousada, porque não encontrou vaga nos hotéis. A apresentação da família para a moça é traumática, tanto que ela vai pedir ajuda a um tio psicanalista (Sérgio Oliveira).

Agora começa o confronto entre o mundo dos pretensamente sãos, materializada pelo psiquiatra e sobrinha, e do outro lado a família demente, ficando André numa posição central que o torna alvo de ambos os lados. O andamento da ação vai obrigar o médico a assumir atitudes paradoxais, como operar a boneca de Teresa, assistido na mesa operatória por Jerônimo e Gastão. Mais tarde, quando o analista está resolvido a internar toda a família, Gastão projeta-lhe um documentário onde aparecem cenas do absurdo cotidiano como torcidas de futebol esbordoando-se, bondes superlotados, violências, fome, gente que economiza o ano inteiro para desfilar na Escola de Samba durante duas horas. Ao fim, o louco pergunta-lhe: esses é que são os normais? O médico não só os aceita, como passará a viver com eles.

171

Para nós, a mensagem vem antes da primeira imagem. Ao fim do letreiro obrigatório, avisando que as personagens, caso tenham alguma relação com pessoas reais, são mera coincidências, foi acrescentado: “Azar seu”.

O argumento é uma somatória de *Este Mundo é um Hospício*, com a idéia central de *O Alienista*, de Machado de Assis, invertendo alguns fatos.

O roteiro inicia fazendo uma descrição do casarão fantasmagórico onde vive a família, começando pelo porão, subindo pela escada em caracol que conduz ao andar térreo e por fim ao primeiro andar. Em seguida, os personagens e fatos pretéritos são apresentados verbalmente, dando a nota teatral e claustrofóbica que vai orientar o filme. Como no filme de Capra, metade transcorrerá no salão do térreo, outros 40% entre o porão e os quartos e o restante nos exteriores, o mesmo acontecendo com as enquadrações que agrupam os personagens em longos planos americanos, onde o diálogo corre solto.

A entrada do psiquiatra muda o eixo para *O Alienista*, contrapondo os dois mundos. O final nada tem do ceticismo do brasileiro, é toda uma esperançada criação capreana.

Na maior parte, o roteiro é repetitivo, com piadas sofríveis como o incidente entre Luiza Barreto Leite invadindo o quarto do médico, de madrugada, acordando-o para perguntar com quantos S se escreve "sossegado". Ele responde com dois, ao que ela diz julgar que escrevia-se com três. Ele diz ser o S inicial. Ela então termina

com um lapidar: *Para evitar qualquer dúvida, escreverei com quatro*. A seqüência da operação é toda construída com os chavões caricaturais das radionovelas da época, possivelmente algumas do próprio Hélio, terminando com um altíssimo: *Obrigado, Doutor!*, título de umas delas e vertida para a tela por Moacyr Fenelon, também no ano de 1948.

Outras vezes, há boas sacadas, como no final, quando todos se preparam para a festa e Oscarito surge de *smoking*. Modesto pergunta por que aquele traje. Enquanto a câmera sai de primeiro plano para geral, agora mostrando-o sem calças e de cuecas, ele diz: *Vou vestido de deputado*, ligando o fato com o escândalo que o deputado Barreto Pinto causara pouco antes, quando foi fotografado por Jean Manzon para a revista *O Cruzeiro*, com o paletó do *smoking* e cueca, obrigando a Câmara dos Deputados a expulsá-lo por falta de decoro parlamentar. Anos depois, Barreto Pinto apareceria numa chanchada produzida por Fenelon, *Todos por Um*, travestido de Luiz XIII.

173

Ainda assim, e apesar de todos os defeitos, o roteiro é bastante superior à direção, que pecava, como de hábito, por um ritmo inteiramente em desacordo com a comédia.

Toda a filmagem foi bastante tumultuada, porque Burle submetera-se, pouco antes, a uma cirurgia. Contou-me que estava sendo perseguido por sintomas hemorróidicos e que, consultando um colega, fora estimulado a extirpar numa operação simples e rápida, de fácil recuperação. O restante dos acontecimentos mais parecem um roteiro mal escrito, praticamente impossíveis de acontecerem num país de Medicina relativamente avançada.

Submetido a anestesia geral, seu amigo e operador resolve aprofundar o campo operatório para extirpar mais uma hemorróida que não se mostrara antes. Em meio da operação, Burle acorda do efeito anestésico, sentindo todas as dores e obrigando o colega a terminar rapidamente a operação. Só então os dois se dão conta que o tio Zequinha era diabético.

A recuperação será bem mais dolorosa e demorada do que havia sido programada, mas as datas de entrega do filme já estavam estabelecidas antes da operação, o que levará Burle a dirigir metade do filme deitado numa maca.

Montagem e finalização foram também realizadas em clima hospitalar. Foi o primeiro filme de Burle amparado pela mixagem. Percebe-se nitidamente que os exteriores do jardim foram

dublados, batendo contra as antigas normas e desejos de Fenelon.

Edgard Brasil, que assinava apenas Edgard, poderia participar funcionalmente da caricatura expressionista que o tema proporcionava, principalmente na descrição inicial da casa e na sequência em que Vera Nunes está amedrontada, mas cremos que os meios da Atlântida eram poucos para estas viagens. O grande momento expressionista que o fotógrafo alemão naturalizado brasileiro deixaria no nosso cinema só aconteceria anos depois, na Vera Cruz, com *Veneno*, um dos raros e primorosos exemplos que o estilo alemão deixou no Brasil.

175

A música de Lyrio Panicalli, orquestrada por Leo Peracchi, é pobre, para não dizer prejudicial. Assim mesmo, para a época era uma produção bem acima do julgamento reticencioso proporcionado pelo jornalismo.

A Cena Muda, numa crítica provavelmente escrita por José Alípio de Barros, que nunca morrera de amores por Burle, lembra o decalque capreano e levanta um ponto interessante, quando afirma que tudo fora pensado para o maior relevo possível de Oscarito, definitivamente a grande mina da Atlântida, mas que, infelizmente, ele nada mais fizera do que repetir-se, culpando a direção

frágil de Burle. O final da crônica é altamente significativo: *Pena!*

No *OESP*, Benedito lembra que precisa assistir todos os filmes por dever de ofício, esbarrando a cada tanto nos brasileiros que vão à tela pela lei de obrigatoriedade, tendo que topa a cada tanto com *O Cavalo 13* e *Fogo na Canjica*. Afirma que o trabalho de Burle é uma imitação de Capra, mas que ele e Soveral não plagiaram. É um cinema cheio de mímicas, que tarda para chegar, de ritmo lento, mas com *ausência das horrorosas figuras de samba e favela*. Ele também tem um final característico, produto daquele momento. *Mas nada de tantos regozijos. O Carnaval vem aí.*

176

Todos os demais críticos omitiram-se, menos Rubem Biáfora, ainda na *Folha da Noite*. Quando tudo levava a crer que ele também se omitiria, inacreditavelmente ele opina, começando pelo chavão típico, *como fita brasileira não é nada má*. Em seguida, fala da similitude com *Este Mundo é um Hospício*, pelo qual ele não morre de amores. Capra não só está longe do seu ideário, como o filme é de menor importância na própria filmografia capreana. Pelo contrário, ele está revoltado porque também satirizaram, através da personagem de Cecy Medina – que carrega uma boneca durante todo o filme dizendo que

é sua filha doente -, *Testamento Macabro*, de Henry Levin, que será sempre para ele e todo o grupelho que fazia a crítica contestatória em São Paulo, como Walter George Durst, Simon Timoner e José Julio Spiewack, um gênio. Em alguns momentos de *Ravina*, *O Quarto* e *A Casa das Tentações*, fica evidente a dependência dele para com o húngaro da Columbia. No caso de W. G. Durst, em *O Sobrado* chegou à cópia servil, repetindo o final de *Tormento*, com o personagem em primeiro plano, falando, mas omitindo-se o som, próximo àquilo que os atuais críticos modernos chamariam de *homenagem*. Temos certeza que ninguém da Atlântida o assistiu. Biáfora apreciou que tivessem filmado em *locais autênticos e não naqueles nojentos décors* – difícil de entender, porque é evidente que todo o filme foi realizado dentro da Atlântida, exceção aos exteriores da casa, o porto, o jardim, uma ou outra rua, não excedendo tudo isso mais do que 10% dos 73 minutos que formam a minutagem total.

177

A adjetivação cáustica e sempre certa de Rubem Biáfora começava a diferenciá-lo e, principalmente, a torná-lo odiado por toda a fauna cinematográfica brasileira, apesar da maioria dos críticos que o contestavam violentamente em 40 e 50, pouco depois, em 60 e 70 apropriarem-se dos seus ensinamentos e passarem a repeti-los

criminosamente, como se fossem absolutamente seus desde todo o sempre. Anos depois, também Burle verterá seu copo de vingança quando recusará chamar Sérgio Hingst para suas produções, só porque Biáfora o considerava um dos maiores atores de cinema do mundo.

Ainda dentro do capítulo interpretação, ele as considera homogêneas, para logo em seguida lançar mais vitríolo em figuras acima de qualquer suspeita. *O horroroso Modesto de Souza é salvo pelo papel e pela feição da obra. Bons Oscarito e Ruth de Souza, mas o galã Rocir Silveira parece um Procópio Ferreira 30 anos mais moço.*

178 A *Cine Revista* deu-lhe nota 2 1/2, pouco além de regular.

Fortaleza o conheceu a 29 de junho de 1949, no Cine Diogo.

Capítulo XII

Também Somos Irmãos

Em 1949, o comando da Atlântida já estava fracionado, com Zequinha tentando vender as ações que ainda lhe pertenciam e funcionando apenas como diretor. Seu irmão Paulo Burle, preparando-se para produzir *Aviso aos Navegantes*, que independente do resultado de bilheteria, através de quantias pessoais que ele injetaria, falseariam o balanço de 1951, simultaneamente estão armando a produção mais ambiciosa da Atlântida, *Também Somos Irmãos*, abordando a discriminação racial, um tema candente que começava a aflorar.

179

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, apesar da participação humana dos americanos ter sido incomensuravelmente menor que a francesa, inglesa, alemã e italiana, para não falar da russa, recebíamos uma imagem diferente. O cinema americano, com seu poderio propagandístico tão pesado e útil quanto os armamentos, deixava-nos a impressão de que toda a família americana estava enlutada, quando na realidade, isso acontecera na Europa e Ásia.

Mas, interiormente, para os americanos a participação dos seus filhos, mortos ou não, fora

decisiva. Natural, portanto, que o retorno dos contingentes acarretasse e aprofundasse problemas sociais semi-abafados como desemprego, casamento e deficientes físicos que o filme *Os Melhores Anos de Nossas Vidas* abordava com exatidão. Também os discriminados pretos e judeus, que haviam combatido para a libertação de povos subjugados, começaram a questionar. John Garfield, em *A Luz é para Todos* (*Gentleman's Agreement*), interpretando um judeu ainda fardado, perguntava em quantas guerras ele ainda precisaria combater para gozar de todos os direitos sociais na América do Norte.

180

Mesmo antes destes filmes chegarem ao Brasil, é claro que Burle tomara conhecimento deles através de resenhas jornalísticas, revistas ou, quem sabe, os tenha assistido no seu interlúdio hollywoodiano.

Alex Viany, então correspondente de *O Cruzeiro* em Hollywood, escrevera sobre *Rancor* (*Crossfire*) de Edward Dmytryk, um libelo contra o anti-semitismo nas Forças Armadas e o filme de Elia Kazan citado antes, onde um jornalista fazia uma experiência fazendo-se passar por judeu.

No campo da discriminação negra, Mark Robson abordava o problema que um quase branco, descendente de negros, tinha na Marinha, em

Fronteiras Perdidas. Mais profundo era *Intruder in the Dust*, de Clarence Brown, aqui lançado em 1950 como *O Mundo não Perdoa* e que às vezes lembrava o antigo *Fúria* de Fritz Lang.

Era corajoso a produtora reaventurar-se nos propósitos iniciais que fundamentaram o Manifesto, quando sabidamente ela encontrava respaldo da bilheteria em obras mais despreocupantes como *A Luz dos meus Olhos* e *Falta Alguém no Manicômio*.

Também Somos Irmãos mexia na área da marginalidade criminoso a que os pretos estão sujeitos e os traumas que passam, se tentarem a miscigenação. Em se tratando de Atlântida, fosse ela de Fenelon, Macedo ou Burle, e o tema mais sofisticado que os anteriores, a síndrome do barzinho, boate elegante ou gafieira era dogmático para o lançamento de mais uma canção, desta vez utilizando até uma voz infantil, na estréia do ainda hoje famoso Agnaldo Rayol.

Também um locutor de Cachoeiro de Itapemirim que perdera seu emprego, e que num desabafo semelhante ao de Watson Macedo lançara o anátema, *vocês não sabem o que estão perdendo e*, como o Máximo de *Ilusões Perdidas*, de Balzac, olhando Paris do alto de uma colina proclamava, *vou te conquistar*, Jece Valadão chegava para

conquistar a Atlântida. Num lance cinematográfico que destruiria a carreira de qualquer argumentista que houvesse projetado aquela situação, ele fora até o estúdio para inscrever-se como ator e, por coincidência, no momento em que é apresentado a Burle, são interrompidos pelo afobado diretor de produção, advertindo que o figurante contratado para o papel de garção adoecera. Jece estréia.

O argumento de *Também Somos Irmãos* acompanhava as vidas paralelas de dois irmãos negros, interpretados por Grande Otelo, o marginal, e Aguinaldo Camargo, advogado, que mais tarde iria defendê-lo no júri. Apesar do agudo tom melodramático, o filme atingia os resultados propostos, levantando a questão racial num país hipócrita que pretende afirmar que respeitamos todas as etnias. Mas estas mensagens ainda não estavam prontas para serem debatidas em 1950. Os poucos que assistiram, caso fossem brancos, não gostavam das conclusões e os demais verberavam o fato de um preto ambicionar uma branca.

Mas nem só no trabalho da Atlântida havia confrontos. Na mesma época, os jornais noticiavam a explosão da bomba atômica soviética, que recolocava em igualdade as estratégias entre Leste e Oeste, enquanto a Inglaterra desvalorizava a libra, quando ela ainda causava pânico.

No plano nacional, tínhamos o temor que Getúlio retornasse amparado pelo voto. Alex Viany e Vinicius de Moraes lançavam a revista *Filme*, a melhor que tivemos até o aparecimento de *Filme Cultura*. Alberto Cavalcanti voltava ao Brasil e, para desespero geral, menos dos frequentadores do Cine Broadway, de São Paulo, *Pecadora*, dramalhão mexicano, alcançava a décima quarta semana. Raul Roulien, novamente em agruras com o incêndio da produção *Jangada*, com filmagens bastante adiantadas.

Inocência, de Lulu de Barros, estreava nos Metros e *Luar do Sertão*, de Tito Batini, já referida, trabalho semi-amadorístico, carregava uma publicidade mais empenhada que o filme da Atlântida.

183

Moniz Viana, pelo *Correio da Manhã*, em 14 de setembro de 1949, levantava as incongruências: *Foi um erro desastroso o lançamento de Também Somos Irmãos na mesma semana que estreava Os Três Mosqueteiros e Sapatinhos Vermelhos. Afastada a idéia de sabotagem, já que o exibidor é o próprio produtor deste filme nacional, pode-se perceber claramente o desacerto da programação; o público não hesitará um instante na escolha – só pegou aqueles que realmente não puderam estar nos salões em que se exibem as fitas supracitadas. Não soube, ainda, o exibidor explorar o fato que condicio-*

na o êxito de muitos abacaxis à falta de outro programa a que recorrer.

Hugo Barcelos pelo *Diário de Notícias*, a 16 de setembro, levantava outro entrave: *Mais cedo do que se poderia esperar – uma vez que a semana ainda não se encerrou, e os filmes costumam ir ao seu término – o Vitória retirou de cartaz Também Somos Irmãos, filme nacional que ali se manteve até anteontem. Talvez devido ao insucesso financeiro, não obstante sua programação datar de outra semana. Parece-nos que Inocência prejudicou o trabalho...*

184

A crítica carioca o recebeu bem, mesmo quando fez reparos. Alex Viany, nesse momentos escrevendo na *Cena Muda*, ficou surpreso com o resultado conseguido. *Há gente de responsabilidade no cinema brasileiro. Burle e Alinor estão de parabéns. Melodramático, mas sincero. Grandes interpretações de Grande Otelo e Aguinaldo Camargo. Os outros, confusos. A fotografia de Edgard Brasil é limpa e bem iluminada. O som é bom. Deve ser vista por todos. Animado por ele, terei paciência para ver dois abacaxis carnavalescos.*

Em essência, esta era a opinião desvanecedora de Alex. Ele fazia um único reparo que vamos reproduzir porque o passar dos anos deu-lhe uma nova conotação. *Há um garoto que canta*

pessimamente (estragando algumas cenas), mas representa de maneira razoável.

Fred Lee, do *Globo*, é ainda mais incisivo: *Cora-joso. Tem mesmo a força de um panfleto e um alcance talvez insuspeitado pelos próprios realizadores. Aí está uma das suas melhores qualidades. Acrescente-se a isso sua textura simples, seu sentido humano, e a verdadeira emoção dramática que contém.*

Mário Nunes também elevava-o às nuvens. *Sem grandes pretensões, o filme fixa uma das realidades sociais do nosso país e porque seja o primeiro a intentar com êxito o trabalho de tamanha utilidade, deve ser proclamado como o mais interessante e profundo que a nossa cinematografia tem produzido.*

185

Outros, como Moniz Viana, jogam farpas mesmo quando gostam: *"É a fita mais ambiciosa produzida pela Atlântida, com exceção de Terra Violenta. Os Burles desta vez não estão no samba (Este mundo é um pandeiro), ou na patriotada inútil e tola (Asas do Brasil), nem na comédia-plágio (Falta Alguém no Manicômio). Também Somos Irmãos difere de tudo o que saiu da Atlântida até hoje, menos em dois pontos: no objetivo comercial, como sempre, e no valor inteiramente negativo.*

Pedro Lima, do *Jornal*, faz suas restrições ao trabalho de Alinor, hoje considerado um dos luminares do roteirismo brasileiro: *A Atlântida realiza agora um filme pretensioso mas não de montagem, mas por ser uma tese sobre o preconceito racial... Argumento de Alinor Azevedo, tratando sobre um tema que, embora cediço, ainda não foi convenientemente explorado. Faltou ao trabalho de Alinor uma exposição mais conveniente, para o que contribui o desdobramento da situação que fugiu propriamente ao assunto posto em foco, perdendo-se sua argumentação. Só um trabalho valioso de direção poderia ainda ressarcir o desperdício de intenções, o que positivamente não alcançou José C. Burle, apesar de apresentar um trabalho sério e diferente de todos os filmes que mostram parte da sua ação decorrida nos morros. É verdade que ele não pode fugir à cor local do samba e do violão, esta principal e fora de propósitos, com uma canção cacetíssima que quebra a seqüência natural do filme. Fora disso, Burle não consegue mostrar suas qualidades diretoriais, deixando os artistas à solta, valendo-se de suas próprias pretensões, evidenciadas no excesso de diálogos e de cenas onde eles se revelam mais de teatro do que de cinema.*

As impropriedades apontadas por Hugo Barcelos são muito parecidas: *Pretende resolver tudo*

pelo diálogo, pois é anti-rítmico por excelência. A direção não é suficiente para criar uma atmosfera sugestiva para fugir da rotina e da composição psicopianística primária.

Moniz recorre até à ironia para festejar seu desagrado: *Como se vê a história não é boa, mas bem dirigida poderia originar um filmezinho muito melhor. O diretor porém de Também Somos Irmãos foi José C. Burle, com certeza fã de Hitchcock, porque Burle aparece rapidamente numa cena do filme, segundo o exemplo do cineasta inglês. Mas é só aí Hitchcock seu mestre.*

Os paulistas o viram com as mesmas reservas e até receio. Benedito J. Duarte, no *OESP*, tem um dos seus costumeiros rompantes e quase no estilo do *não vi e não gostei*, afirma que *não mais tenho tempo para assistir os 'fulgurantes' filmes da Atlântida, principalmente quando tocam em certos temas.*

Saulo Guimarães e Afrânio Zuccolotto o ignoraram por completo, mas a surpresa ficou com a crítica esquiva de Carlos Ortiz, capaz, até ali, de ver coisas boas em qualquer produto brasileiro.

Ortiz começa comparando-o com *A Escrava Isaura* e, incrivelmente, o julga tecnicamente inferior. Encontra erros de iluminação, corte e montagem,

que estranhamente não vira em outros filmes brasileiros que já criticara. Faz sérios reparos à ausência de *travellings* e panorâmicas, justo ele, um fanático de Chaplin. *O conteúdo é forte, negro, amargo, tanto nas ruas das favelas lamacentas, como na casa do senhor branco.* O tema não é aprofundado. É documentário. *As casinholas das favelas possuem mais força de acusação que um libelo formal.* Gosta das interpretações de Grande Otelo e Aguinaldo Camargo, *sendo dignas de serem vistas em qualquer tela do mundo*, aspecto com o qual todos concordaram, de Moniz Viana a Alex Viany. O filme arrebatou quase todos os prêmios daquele ano.

188

Quando a primeira cópia de *Também Somos Irmãos* foi projetada no Laboratório da Cinegráfica São Luiz, propriedade de Luiz Severiano Ribeiro, todos se deram conta que a Atlântida produzira algo que fugia aos seus padrões, porque havia um argumento meloso, capaz de comover o público que procurava no cinema a dose de dramaticidade folhetinesca e descomplexa que a radionovela proporcionava auditivamente, e que os mexicanos e argentinos visualizavam primorosamente nos transportes emocionais que Arturo de Cordoba, Henrique Muigno, Lucia Bens e Libertad Lamarque sabiam manipular exemplarmente.

A cópia, enquanto não foi projetada comercialmente, quando então surgiram as posições negativas, era usada como a bandeira da produtora. Brasileiros, como Cavalcanti, e estrangeiros como o ator francês, Gerard Philipe, a ela assistiram e elogiaram. Caso a bilheteria fosse comandada por intelectuais, *Também Somos Irmãos* seria a consagração total de Burle.

Nesse momento, aproveitando os ventos propícios, Burle propôs um projeto ambicioso, que não sabemos o que possa ter sido, e que inicialmente apavorou Severiano, ficando de quarentena, sendo depois posto de lado ante a fria acolhida do público para com a produção anti-racista.

189

As tratativas entre eles ainda iam e vinham, quando Severiano lançou a isca que sempre funcionou em Hollywood quando atores ou diretores desejam um vôo maior. Aceitar, em compensação, um trabalho de carregação, intermediário, descompromissado, que garantisse monetariamente e, com antecedência, a próxima aventura.

A proposta era um musical de meio de ano. Simples, barato e rápido.

Conformando-se, e lançando-se ladeira abaixo, Burle foi convidando outros que o haviam procurado para missões mais empenhadas que simples

tapa-buracos. José Laponte foi um deles. Amigo de Paulo Burle, assediava Zequinha com projetos ambiciosos escorados nos seus argumentos.

Burle foi procurá-lo, usando a mesma argumentação de Severiano, deixando bem claro que o convidava para um entretenimento popular, sem nenhum compromisso intelectual, mas que talvez o projetasse na produtora para obras mais ambiciosas.

Laponte apresentou uma sinopse que foi reelaborada no roteiro por Burle e Alinor. Eram as trampolinagens de um produtor trambiqueiro, que usava o dinheiro dos homens desejosos de sucesso imediato, de cantoras e atrizes que tudo fariam para ter sua imagem na tela, portanto, metalinguagem da pura, autodissecação de tipos que sempre pulularam ao redor do cinema brasileiro.

A produção era de tal maneira desambiciosa que a Atlântida nem mesmo recorreu aos seus dois fetiches perpétuos: Oscarito e Grande Otelo. O desprezo continuava com a dupla Marion e Arlindo Costa, substituindo Eliana e Anselmo Duarte, enquanto Modesto de Souza e Manuel Vieira faziam *pendant* a Oscarito e Grande Otelo. Em compensação, caso isso venha a ser compensação, Catalano era guindado a astro principal, isto é, puxaria a bilheteria. Se lembrarmos que, dos 80

minutos de projeção, 30 eram ocupados por *playbacks*, teremos um retrato exato do menosprezo de Severiano para com o público da chanchada.

O lançamento ocorreu a 24 de abril de 1950, em poucos cinemas e com propaganda regular. Pedro Lima, Hugo Barcelos e Jonald o ignoraram. Apenas Moniz Viana a criticou, a 28 de abril, de forma inteiramente destemperada: *A nova bobagem produzida pela Atlântida intitulada Não é Nada Disso, torna melhor conhecida de todos a figura de um produtor-diretor do cinema brasileiro, que leva à tela mais ou menos incerimoniosamente a sua autobiografia. Os que tiveram a oportunidade de assistir ao filme, dizem que, na primeira parte deste, o diretor em questão acentuou demasiadamente os traços de seu caráter e de sua personalidade, com a finalidade de chocar o público espectador e, também, para tornar mais espetacular uma reabilitação que realmente não se processou. Modesto, é até certo ponto masoquista a princípio, pretensioso no fim; José Carlos Burle poderia ter realizado um filme muito melhor. O seu primeiro erro está no fato de ter julgado que sua 'vida' só interessa à platéia dos teatros da Praça Tiradentes; erro crasso, porque embora muito conhecido, ele não chega a ser tão apreciado quanto os atores que ganham a vida ali, alguns dos quais, por sinal, figuram no elenco*

do Não é Nada Disso. Outro erro seu foi pensar que era absolutamente necessário um mau diretor para realizar um filme sobre um mau diretor também. Ninguém, evidentemente, se opõe aos seus ideais de celebridade – ou melhor, de celebridade a que ele aspira – mas o que deve vigir, e muitos o fazem, é que essa aspiração seja o pretexto para mais uma “aventura” do cinema brasileiro. Aliás, dizem que foi o Sr. Severiano Ribeiro quem sugeriu à Atlântida, na qual é grande acionista, uma fita que desmoralizasse o cinema nacional. Burle, num momento raro de fidelidade e compreensão, ofereceu-se para o supremo sacrifício. Com uma condição: no final da película seria reabilitado. O resultado de tanta cavação está aí.

192

Inacreditável que um jornalista da responsabilidade de Moniz, e do jornal que representava, tenha levado seus incubos a esse ponto. No dia que for escrita a história da crítica cinematográfica brasileira, trabalhos como o que transcrevemos, como serão avaliados? Vimos que a gênese do filme foi inteiramente diferente da que ele afirma que aconteceu, e pior, das ilações que ele levanta com o que não aconteceu. Se a estratégia sua era destruir todo e qualquer produto da Atlântida, e coincidentemente desta vez o filme era desastroso até mesmo para os realizadores, prestava-se a calhar. Porque, então, apelar para

interpretações metalingüísticas tão reles, se o mais aconselhável seria, simplesmente, esmiuçar leal e criteriosamente *Não é Nada Disso?*

Por essa época, na França, debatia-se se uma crítica de cinema poderia ser obra de arte. A um trabalho como este de Moniz, e outros mais, tanto dele como de Pedro Lima, da crítica paulista, ou os de Alex Viany malhando os americanos, caberia alguma avaliação estética? Na melhor das hipóteses, a resenha de Moniz seria superior a este filme?

Em São Paulo, ele foi jogado a 16 de agosto de 1950, no Cine Ópera, casa bem pouco propícia para esse gênero, na qual talvez tenha apenas cumprido decreto. Na semana seguinte, já não era encontrado em nenhum cinema.

193

Toda a crítica omitiu-se, à exceção de Walter Rocha, do *Correio Paulistano*, que pouquíssimo acompanhava o cinema nacional naquele momento.

Uma síntese do seu trabalho pode dar uma visão aproximada de uma produção que foi gerada no útero como espúria e terminou bastarda. *História pouco original... falha de corte e montagem, prejudicando a compreensão... o canto está mal intercalado e apenas Grande Otelo e Horacina se salvam...*

Capítulo XIII

Maior que o Ódio

Burle lembra, no depoimento ao MIS, que as últimas amarras legais que o prendiam à Atlântida dissolveram-se enquanto realizava este filme. Outras coisas importantes também aconteciam entre a oferta do argumento de Jorge e Marcelo Dória e a cópia final: os violentos combates na Coréia e a volta de Getúlio Vargas ao poder, desta vez pelo voto e beneplácito do povo e escárnio da UDN.

No final de 1949, Cavalcanti e Zampari consolidaram a Vera Cruz, um empreendimento gigante como jamais passara pela cabeça dos organizadores da Cinédia, Brasil Vita Filmes, Sonofilmes e Atlântida. As proporções do estúdio, a vinda dos equipamentos, o exército de técnicos estrangeiros, fugiam às divagações de qualquer Manifesto até ali lançado.

O gênero de filmes programados, os títulos literários que cobijavam, o quadro de argumentistas contratados, caberiam, isto sim, exatamente na filosofia dos Manifestos. Por mais que os cariocas esnobassem *Caiçara* e *Terra é Sempre Terra*, fica patente que os realizadores de *Moleque Tião*, *Romance de um Mordedor*, *Asas do Brasil* e *Sob*

a *Luz do meu Bairro*, sentir-se-iam honrados se pudessem assinar os produtos que Cavalcanti desejava produzir.

Ainda neste capítulo, é importante lembrar que Burle sempre encarou Cavalcanti como um desafeto. Em 1947, quando visitou Hollywood para fazer vestibular cinematográfico, esticou a viagem à Europa, visitando o brasileiro em Londres. A descrição que nos legou dele é a de um presunçoso e pouco ligado ao Brasil. Diz que a secretária de Cavalcanti julgava-o italiano e que, convidando-o a filmar na Atlântida, recusou por motivos monetários. Fico imaginando aquele *gentleman*, ou melhor, e sem segunda intenção, aquela *lady* de educação e cortesia que era Cavalcanti, enfrentando macedistas e burlescos, ou apanhando de Murilo Lopes. Burle afirma que, em certo momento do encontro, regado a *whisky*, Cavalcanti pediu licença para falar em inglês porque sentia dificuldades na nossa língua.

Em 1950, o governo aprofundara a lei de obrigatoriedade de 6 filmes por ano, aumentando a cota na famosa 8 x 1, enquanto Burle produzia *Maior que o Ódio*, ótima para Severiano, agora dono de um cartel, quando ironicamente, naquele exato momento a Paramount, e por consequência todos os demais estúdios, eram

proibidos pelo Supremo americano de englobarem produção, distribuição e exibição, por ser uma medida anticapitalista.

O argumento de Dória era, afinal, a média do que a Atlântida vinha experimentando há tempos, sempre partindo de um núcleo já testado com algum sucesso pelos americanos, ainda que isso sempre tenha sido contestado por Burle e Fene-lon. A estrutura do argumento de *Maior que o Ódio* era, ao mesmo tempo, bem concatenada, seqüestrando visivelmente vários protótipos do gênero. O embate entre dois grandes amigos ou até irmãos, opostos no bem e no mal, era típica da mentalidade maniqueísta dos americanos, empregada repetidamente nos filmes de James Cagney, Edward G. Robinson, George Raft e outros especialistas do policial gangsterístico. No intróito do filme da Atlântida, quando Estênio, Vanda e Sérgio são garotos e preludiam o que virá, é tão diretamente inspirado em *Dois Contra uma Cidade Inteira*, que hoje, eufemisticamente, alguns classificariam como *homenagem*.

197

Os dois assaltos à boate, o dono canalha e a amante venal eram variações de Gilda e de outros *noir*, e os exemplos se estenderiam *ad nauseam*.

Os Dória começam seu relato com dois garotos de caracteres contraditórios. Estênio (Ivan Lessa)

é extrovertido e amoral. Sérgio (Agnaldo Rayol) é o oposto. No meio, Vanda (Izilda Silva), irmã de Sérgio e apaixonada por Estênio, que retribui. O caráter forte e impositivo de Estênio domina Sérgio levando-o ao furto e ao reformatório. Fogem e separam-se.

Anos depois, os irmãos trabalham e vivem humildemente quando ressurge Estênio (Anselmo Duarte) ricamente trajado, prometendo casamento a Vera (Ilka Soares), a quem continua amando, e o término dos dias negros de Sérgio (Jorge Dória)

198 As gatunagens juvenis são agora repetidas com requintes, porém Estênio continua imoral, fugindo com as jóias para São Paulo. Frequenta locais elegantes, mas é irascível. Íntimo de uma boate famosa, pretende lesar o dono (José Lewgoy), tão venal quanto ele, através da amante daquele, Dora (Jane Gray), só que é delatado por ela.

Vanda vem a São Paulo procurá-lo, apesar de tudo. Ele não tem escrúpulos em usá-la como prostituta e isca. Ao saber disso, Sérgio quer matá-lo, mas Vanda impede. Estênio passa a ser procurado pela polícia como autor de assassinato do dono da boate.

Fugindo outra vez para o Rio, procura o fraco e volúvel Sérgio, impondo-lhe um novo furto salva-

dor, senão o denunciará pelo roubo da joalheria. Coagido, ele aceita, mas já no local, tenta dissuadi-lo, pela última vez, quando é agredido e desmaia. A polícia prende-o, mas um jornalista que presenciara tudo depõe a seu favor, libertando-o. A polícia sabe que através dele chegará a Estênio. O encontro acontece no sótão onde escondiam-se em criança. Sérgio, mesmo quando desafiado, não tem coragem para matá-lo. Chega a polícia e fere mortalmente Estênio. Estirado no solo, tem um derradeiro diálogo com o amigo, bem ao jeito das perorações que os personagens de Bogart faziam antes de morrer. Na última imagem, Vanda vê a ambulância afastar-se e corre pelas ruas onde pulula a matéria virgem do crime.

199

Para competir com a Vera Cruz, a Atlântida precisava reformular-se. É patente a melhoria visual, com maior uniformidade da fotografia, cenografia mais sólida, não dando mais aquela apreensiva visão que a parede iria tombar sobre os personagens sempre que abrisse a porta, maior cuidados nos ruídos, música e mixagem, e cópias mais satisfatórias. Porém, jamais atingiram o nível da Maristela, esqueçamos a Vera Cruz, mas em relação ao que faziam na década 40 era um salto preponderante.

Severiano foi normalmente vilipendiado como homem que empobreceu a Atlântida, cortando

verbas e prostituindo o aspecto técnico. Parece-nos grande injustiça praticada por pessoas que devem ter começado com ele e não conheceram a penúria da época dos Burle-Felton.

Com Severiano, constroem-se as cenografias de *Nem Sansão nem Dalila* e os exteriores de *Matar ou Correr* que conduzirá alguns críticos a pensarem tratar-se de contratipo de filmes americanos.

200 A assertiva de pão-durismo pode ser correta para os contratos vis, assinados com artistas que sempre ficavam presos ao ardil de que qualquer um enriquecia no rádio ou teatro ou disco se figurasse em filme da Atlântida. Oscarito que o diga.

Reunir um grupo do quilate de Anselmo, Ilka, Dória, Lewgoy, Bertal, fora do carnavalesco, era um esforço que a produtora não fizera ainda. Arriscar-se a filmar exteriores, em favelas, já então perigosas, para obter maior impacto realístico, era prova de novos tempos.

A crítica carioca, no geral, repudiou o filme, alguns apelando para a ironia e até mau gosto.

Pedro Lima, a 21 de setembro de 1951, no *Jornal*, é cabal. *Depois do título, bastaria apenas uma*

linha: precisa-se de um diretor, mas isso seria uma injustiça a José Carlos Burle. Também ninguém o ajudou... A história de Marcelo e Jorge Dória é, antes de tudo, um apanhado de coisas, e Alinor Azevedo deu um tratamento de novela radiofônica. Bastaria que o público fechasse os olhos e ouvisse, porque é tão falado que as imagens se tornam desnecessárias. E tudo para quê? Mostrar uns guris dando maus exemplos e depois forçando o desenvolvimento em ambiente carregado, passando da infância delinqüente e abandonada à história de um gigolô com os vícios de um jogador, chantagista e até assassino. O ambiente é sórdido, não tendo o filme nenhuma finalidade e quase procura mostrar que o crime compensa... Fica evidente que as tintas de Pedro Lima não são corretas.

201

Moniz Viana, no *Correio da Manhã*, a 22 de setembro, vai na mesma esteira: *Horrível esse Maior que o Ódio, talvez o mais ambicioso dos filmes produzidos na Atlântida (com exceção, é claro, de Terra Violenta, que pôs fora mais de dois milhões na época em que o jorgeamadismo era uma calamidade do cinema nacional) é seguramente o pior que confeccionou esta empresa em seus dez ou doze anos de tropeços. A história em que se baseou Alinor de Azevedo é desconchavada e ridícula, em seus pontos capitais... sofrendo*

influência muitíssimo mal assimilada de certos filmes americanos.

Moniz Viana extrapola as conveniências e faltava à verdade porque, ele próprio, em vários filmes anteriores, fora contundente e levantando maiores motivos.

202

Hugo Barcelos, no *Diário de Notícias*, é dos poucos que não concorda com a negatividade total do argumento, coisa importante, porque ele é, naquele momento, o mais preocupado e quem mais insiste nos problemas que atravessávamos com a dialogação: *Quanto ao diálogo... Até que enfim! Deram-lhe algum movimento e, por vezes, reduziram-no à exata proporção. Todavia, ainda está lá, incorrigível, o vizo de se abusar dos nomes dos personagens, com o que a coisa se faz monótona e ainda primária. Primário, também, é o uso de uma técnica superada há decênios, qual a de reservar o fim para explicações do título. E com uma agravante: tal explicação vem comprometida desde o início. E mais outra: ressalta o aspecto de dramalhão do tema, porque o amigo certo, apesar da sujeira do amigo incerto, acaba por perdoá-lo, etc., etc...* Barcelos também dá grande preponderância, nas suas avaliações, ao problema da interpretação, fosse o filme nacional ou estrangeiro. Aqui ele só desculpa Lewgoy, jogando todos os outros

na vala comum, aliás a regra geral em todas as críticas deste filme. Moniz Viana não perde a oportunidade de novamente beliscar Jorge Dória como autor e ator: *Marcelo e Jorge foram os autores da proeza e o último em outro lamentável equívoco de desempenho...* no que é secundado por Pedro Lima que simplesmente quer enviá-los ao Museu de Cera. *Os atores, não importa que alguns se sintam à vontade nos papéis que vivem, não estão naturais. Agarram-se ao realismo, sem notar que são ridículos, provocando risos em situações impróprias. Cada qual dá a impressão de querer sobrepujar ao outro numa desarmonia geral, pela falta de um condutor, ou melhor, de direção.*

203

A Cena Muda vai no mesmo diapasão. Aprecia Anselmo, Dória – apesar da maquiagem – Lewgoy. *Ilka poderá ser boa. Jane Gray tem o melhor desempenho da sua carreira. Assim mesmo é horrível... Desista.*

Barcelo conclui que... *a direção mecânica sofre do mal comum do cinema brasileiro: diretor escravo da câmera. Não sabe pô-la a serviço de sua inspiração. Mas consegue manejá-la e acertar a linguagem, pelo menos, cinematográfica.*

Já para Moniz, o roteiro é tão ruim que somente um grande diretor poderia melhorá-lo mas... *Bur-*

le não é precisamente um Hitchcock e esses defeitos vão se tornando mais hostis à sensibilidade do espectador que ainda não se acostumou a tais inconveniências. Maior que o Ódio exhibe, mais do que qualquer outro filme, o pauperismo do cinema brasileiro no que diz respeito a escritores e cenaristas, e também não denota um mínimo progresso no concernente aos atores...

204

Na sua conclusão, Pedro Lima vai demolindo até o que achou bom, não esquecendo de citar os títulos originais em que esteve apoiado o filme: *Não vamos dizer que Maior que o Ódio seja fita brasileira de calça comprida só porque a fotografia é limpa, o som aceitável e mostra mais um esforço da Atlântida. Anjos de cara suja não entram na sala de visita com gente de cerimônia...*

O crítico da *Cena Muda*, a 27 de setembro, não gosta, entre outras coisas porque... *Burle mantém um ritmo não muito certo, mas consegue orientar a parte narrativa com sobriedade, apresentando uma continuidade apreciável da história.*

Discordamos frontalmente desta opinião, porque o que mais nos fascinou na época e em 1996, quando tivemos oportunidade de rever a obra, foi a funcionalidade da cadência ao tema, tornando-o um tanto mórbido. Até o folhetim

das situações fica abrandado pela direção, mas cremos que Burle não o visse por essa ótica. Ele sempre foi mais sensível ao acerto rítmico dos filmes quando eram dramáticos. Pode pecar por apoiar-se em demasia no modelo do policial americano, inclusive trajando os personagens com grandes chapelões e capotões. A seqüência do sótão já fora vista – e ainda hoje é muito explorada em filmes deste gênero – mas tinha um cunho próprio. Junto com *Também Somos Irmãos*, eram os melhores trabalhos de Burle até o momento, apesar de todas as armadilhas do roteiro.

Desta vez, a fotografia de Edgard Brasil não sofreu os reparos de costume. Machadianamente perguntaríamos: *Melhorou ele ou melhorou a Atlântida?*

205

OESP, nas *Indicações da Semana*, acredita no filme, porque Burle, mesmo lutando com dificuldades inerentes à produção, tem demonstrado qualidades inegáveis. A mesma confiança para Anselmo Duarte.

Escrevendo no dia 1º de abril, Almeida Salles não aceita o melodrama, repleto de lugar-comum. Gosta de várias seqüências: a fuga do pensionato, a descida da ladeira, a perseguição de automóvel na praia de Copacabana, o final com Ilka e a

ambulância, a naturalidade de Anselmo. *Se Burle esquecer certas fórmulas que o escravizam, já empregadas no Cinema Brasileiro, poderíamos contar com sua capacidade num plano superior.*

Saulo Guimarães nada escreveu na *Folha da Noite* e Carlos Ortiz deixa de ser o homem capaz de elogiar qualquer feto mal nascido, desde que brasileiro. Com a industrialização paulista, ele muda de foco e apresenta opiniões mais indicativas. Não aceita o padrão americanóide imposto ao filme, agradando mais nos fundamentos, porém, tecnicamente, é decepcionante. Depois de elogiar os exteriores de Edgard, perde-se numa longa dissertação contra o uso dos rebatedores.

206

Walter George Durst praticamente repete Ortiz, com a sua virulência típica naqueles anos. Afrânio Zuccolotto nada escreveu sobre este filme, mas elogiou *Terra é Sempre Terra*.

Em Fortaleza a 25 de novembro 1951.

Após a semana no Ipiranga, de 1.º a 7 de abril, continuou no Broadway. O *Cine Revista* não publicou o resultado da bilheteria.

Capítulo XIV

Barnabé, Tu és Meu

Após os desencontros de *Maior que o Ódio*, Burle viu-se esquecido e desmoralizado por longo tempo. Nem estúdios, nem independentes o chamavam. Desiludido, recorreu ao extremo. Ele mesmo produzir. Porque não procurou uma parceria com o estúdio de Carmem Santos, algum dos produtores paulistas ou amigos antigos, jamais explicou.

Watson Macedo, no mesmo momento, agia diferentemente. Após as produções *Aviso aos Navegantes*, carnavalesco de fevereiro e *Aí Vem o Barão*, musical de meio de ano, rompeu com Severiano, que nunca alterou seu salário, quando sabidamente ele era a galinha poedeira da Atlântida. Foi uma das resoluções mais infelizes da carreira do esclarecido homem de cinema. Mas Mack Sennett havia cometido o mesmo em relação a Chaplin.

207

Macedo, a exemplo do que fizera Fenelon três anos antes com a Cinédia, procurou parceria com a Brasil Vita Filmes, de Carmem Santos, ou mais historicamente, retornou à antiga casa e procurou distribuição fora da órbita de Severiano.

Enquanto isso, Burle buscava empréstimos, só conseguindo com agiotagem de 10% ao mês. Assim mesmo, estava decidido a enfrentar a aventura que poderia comprometê-lo por vários anos.

Ele dispunha, como bagagem, de um argumento, que se perdeu, e do ator Jaime Costa, fetiche de *Tristezas não Pagam Dívidas*, primeiro grande sucesso de bilheteria da Atlântida e, também, fim dos arroubos conteudistas do Manifesto.

208 Nas variadas vezes em que o ouvi tocar na feitura desta produção, sempre passou-me a impressão de um desatinado que pensava apenas em produzir, sem longinquamente meditar em como ter a volta do capital empatado e que ele pessoalmente, diferente do irmão, jamais poderia restituir.

Era também um período confuso para o mundo. Por exemplo, com a morte do Rei da Inglaterra, e não havendo homens na linha sucessória, assume sua filha, com o nome de Elizabeth II, ainda hoje no poder. No paralelo brasileiro, tínhamos Virgínia Lane, votada republicanamente e coroada Rainha das Atrizes, sem a participação de falecimentos, enquanto outra ex-rainha do rebolado, Luz del Fuego, era pedida em casamento pelo rei da batuta, Eleazar de Carvalho.

Pedro Lima, quando não comentava, comparecia com pequenas notinhas sobre cinema. Seu imenso arquivo, armazenado durante tantos anos de jornalismo, é um território só há pouco explorado pelo historiador de cinema brasileiro, além da tese de Arthur Autran.

Uma referência ao desencanto de Monteiro Lobato quando assistiu à adaptação do seu conto, *Os Faroleiros*, transformado em filme, em 1920. *A partir daí fiquei com a idéia que cinemar um livro ou personagem é sinônimo de desnaturá-lo até o irreconhecível.* Libero Luxardo, interpretando o coronel Camisão no hoje clássico, *Alma do Brasil*, ou *A Retirada da Laguna*. Vittorio Capellaro convidando o grande trágico italiano Alberto Capozzi para interpretar Pery no primeiro *O Guarany*, de 1915, não acontecendo por ter de regressar imediatamente à Itália. Anuncia a projeção de um curta-metragem produzido pelo Museu de Arte de São Paulo, *Os Tiranos*. O trabalho estava agregado ao Seminário de Cinema, ministrado desde 1949 e que trouxera Cavalcanti ao Brasil para proferir palestras de fim de curso. Esta visita propiciará a fundação da Vera Cruz. O curta era dirigido por Marcos Margulies, professor e diretor do curso naquele momento. Colaborando entre outros professores, o fotógrafo Eduardo Tanon e entre os alunos

nós, Glauco Mirko Laurelli, Plínio Garcia Sanches e o futuro ministro Bresser Pereira. A Vera Cruz anunciava, com certo alarde, a estréia de *Ângela*, sua terceira produção.

Desta vez, a entidade ou anjo salvador de Burle, nesta terceira aparição, chamava-se Mário Falaschi, que já fora seu subordinado na Atlântida, como o especialista que montara o departamento de distribuição a partir de *Segura esta Mulher*, e que agora era homem de confiança de Severiano.

210 Encontrando-se casual ou premeditadamente, com Burle no passeio, ficou assustado com seus propósitos e tentou chamá-lo à razão, mostrando-lhe exemplos anteriores, inclusive um amigo comum que, não podendo salvar-se da insolvência, suicidou-se. Por último, aconselhou-o a procurar Severiano, que sem os préstimos de Watson Macedo, bem que poderia contratá-lo para o carnavalesco de fevereiro. Burle estava de tal maneira alterado que acrescentou: *Se ele me pagar tanto quanto paga o Macedo...*

E assim, humilhanamente, o antigo dono da Atlântida foi contratado pelo novo proprietário, pelo mesmo salário que o antigo assistente de Burle repudiara.

Anselmo Duarte, em depoimento a nós concedido, lembra que ele fora chamado por Severiano para substituir Macedo, não se consumando o fato porque assinara contrato com a Vera Cruz por uma quantia dez vezes superior.

Existe o contrato firmado entre a Atlântida e Burle, para a direção de *Barnabé, Tu és Meu*, apesar do título não ser citado. O documento é singelo, mais parecendo uma troca de favores entre amigos. São apenas quatro cláusulas, mais parecendo condições. Na primeira, especifica que Burle receberá Cr\$ 100.000,00 para prestar serviços de Diretor Artístico no período de 1º de dezembro de 1951 a 31 de janeiro de 1952 – Cr\$ 50.000,00 na assinatura do contrato, Cr\$ 25.000,00 a 31 de dezembro e o restante a 31 de janeiro de 1952. Estipula sua exclusividade enquanto for contratado e horários de trabalho. Nada mais. O contrato foi assinado a 23 de novembro de 1951, portanto a 7 dias do início da produção. Com isso, Burle equiparava-se a qualquer diretor americano de segunda linha que recebia o roteiro pronto, uma semana antes de começar a produção.

Ao entrar na produção de *Barnabé, Tu és Meu*, tudo estava delineado. Aquilo que a Atlântida, mesmo após a passagem de Bernoudy apelidada de roteiro, isto é, uma sucinta descrição da imagem, com diálogos que ainda poderiam

modificar-se, já estava assinado por Berliet e Vitor Lima. Cenografias já montadas e coreografias prontas. Sob vários aspectos, a função de Burle seria dizer *Ação!*.

Apesar de todas estas limitações, ou quem sabe, exatamente por isso, comercialmente o filme obteve enorme bilheteria que, pelo menos no plano comercial, recolocou Tio Zequinha no nicho dos escolhidos.

212 A história tinha condimentos eróticos que até ali a Atlântida não tivera peito de enfrentar. O afrouxamento da censura, com a queda do Código de Pudor na América e a crueza de certos filmes europeus, abriram a brecha. Assim mesmo, nem pensar em Oscarito ofendendo as famílias, como muito bem nota Sérgio Augusto em *Este Mundo é um Pandeiro*, mas agora seu personagem procurava a fêmea para, em seguida, refugar.

Berliet e Lima saíram pela usadíssima tangente de apelar para o onírico ao enveredarem por este tema, artifício usado por Sennett, Chaplin, Lloyd e Keaton, sempre que o enredo enveredasse para o licencioso.

Neste caso, Barnabé (Oscarito), é atraído por uma princesa (Fada Santoro), e casa-se. Só então é

prevenido por Abdula (Grande Otelo) que o reino precisa urgentemente do nascimento de um príncipe que, até o momento, ninguém conseguiu. Normalmente, após as bodas, acontecia a degola. Barnabé e Abdula, com seu gato, usarão de todos os expedientes para que o até então afoito Barnabé não vá para a cama com Zulema.

Tamanha dose de pimenta a Atlântida jamais praticara, acostumada com Eliana só beijar o galã após uma declaração formal de casamento, ou Oscarito tergiversando sobre o sexo.

Enquanto Burle dirigia e montava *Barnabé, Tu és Meu*, Vinicius de Moraes, escrevendo para o *Correio da Manhã*, de Punta del Este, opina sobre as garantias que o cinema brasileiro precisava: *A produção brasileira tem necessidade urgente de consolidar-se como indústria. A retribuição das despesas de produção de um filme é muito escassa, pois é preciso obter do público, com o qual ainda não se pode contar de todo, embora algo se esteja conseguindo.*

213

Purista desde os tempos do Chaplin Club, fascista convicto durante largos anos, sobrevivendo como censor do Estado Novo, retrógrado impenitente – ainda na década 40, quando militava como crítico, tinha dúvidas se o cinema sonoro era arte – é evidente que ele nunca meditou se a

chanchada era uma forma de arte popular que não precisava de ajuda governamental. Aliás, é sempre bom lembrar que naquele período, voltando da sinecura consular em Los Angeles, combatia principalmente o musical americano, classificando-o como alienante, indiferente às profundas modificações estéticas que Arthur Freed, Minelli e Kelly imprimiam. Cinema autêntico, somente na Europa. Basta ler seus trabalhos na revista *Filme*.

214

Anos depois, 1967, quando às suas custas, pela única vez, financiou uma produção, realizou o musical *Garota de Ipanema* sobre o qual não pode pairar a menor dúvida quando à alienação, ainda que submetido a uma exegese de doutorado.

Ironicamente, bem ao lado da sua apreciação, havia uma nota informando que dos 366 cinemas de Chicago, 91 deixavam de funcionar. A televisão começara sua devastação na América e Europa, um decênio antes do Brasil.

Se durante 11 meses o produto nacional tivera que competir com o estrangeiro, em fevereiro engalfinhava-se com o vizinho de rua.

O Carnaval tinha encontro marcado com as chanchadas.

Pedro Lima desesperava-se com *Fogo na Canjica: Terminado em 1948, só agora foi lançado, para cumprir decreto. O nível mais baixo de Lulu de Barros*. Por isso insurge-se contra a proteção pedida, entre outros, por Vinicius. *Ato de sabotagem ao muito que já temos feito. Culpa da censura*.

Em compensação, agrada-lhe *Tudo Azul*, derradeira direção de Fenelon e indiscutivelmente um marco na virada da chanchada para o musical: *Bom o original de Pongetti, atrapalhado por Alinor. Bons os intérpretes. Fenelon deve libertar-se do dramalhão da radionovela. Agora com mais cuidado e com argumentos feitos para o cinema, pode-se dizer que pôs os pés no cinema. Vamos aguardar a próxima produção para ver como aproveitou...* (15 de fevereiro de 1952). Fenelon morreria pouco depois, exatamente quando mais se podia esperar dele.

215

Ao lado da indisfarçável empatia que o gênero alicerçara com o público, a crítica, em geral, desancava ou ignorava por completo. Começa a ser difícil obter uma média de opinião porque raros escrevem, mesmo para esculhambar.

Hugo Barcelos ainda centra sua avaliação na história e interpretação. Gosta de Lewgoy. *Otelo é prejudicado pelo script que reserva a parte do*

leão para Oscarito, ator de pequenos recursos, em que pese a grossa popularidade adquirida na Praça Tiradentes. Mais adiante, ele retoma um tema que poucos tem levado na verdadeira importância que merece. A comicidade, como não podia deixar de ser, assenta em mais de um trecho na obscenidade, ora insinuada bocalmente, ora francamente definida, sob forma de cueca... símbolo, de resto, da direção de José C. Burle (veja as expressões do motorista do carro em que Oscarito é raptado).

Não era apenas o moralismo caolho da Orientação Moral dos Espetáculos que profligava a chanchada. Vimos que a direita, esquerda e o centro brasileiro também não condescendiam. A atual visão pós-pornô interpreta o gênero daquele momento como decididamente familiar e, cremos mesmo, que muito colégio de freiras os tem projetado. Diferentes eram os anos 50, onde ninguém teria coragem de pronunciar a palavra "chato" na frente de uma mulher.

A crítica de Pedro Lima, a 22 de fevereiro, é um modelo para ficar na história de como o gênero era encarado moral, ética e artisticamente, e no quadro do cinema brasileiro: *O filme carnavalesco da Atlântida, este ano, foi inferior aos outros. Alinhavado por uma história muito fútil e sem nenhum tratamento cinematográfico, confunde*

gangster com realeza e termina numa mixórdia sem pé nem cabeça, falha de direção e sem nenhum valor. Entretanto, o espetáculo consegue manter-se por força dos artistas, isto é, de Oscarito e Grande Otelo, por sua mímicas e graças pessoais, repetem os recursos característicos já vistos desde a primeira fita. Achamos que Oscarito não é nenhum elemento imprestável para fazer um bom filme e um bom papel, só que ainda não encontrou quem o dirigisse e fizesse compreender a diferença entre caretear e representar. Ele é certamente um tipo, porém, mal aproveitado e que só por milagre ainda não cansou seus fãs. O outro só serve mesmo pra alguns papéis menos característicos, possui até sentimento, mas, como seu parceiro, vive na terra dos recursos do teatro em chanchada.

217

No filme aparece ainda Fada Santoro, bonita mesmo dentro daquela fantasia sem gosto. Mas a estrela não muda de máscara um único instante, conservando sempre a mesma expressão de quem não podia levar seu trabalho a sério, no que aliás tinha muita razão. Somos fãs de Fada Santoro, podem crer, mas a estrela precisa cuidar melhor da sua pessoa e não se entregar tanto a diretores improvisados, acreditar tanto nos que fazem cinema. Algum dia terá sua oportunidade com um argumento, e talvez ela mesma, com

o que aprendeu “apanhando”, dirigindo-se e cuidando-se pessoalmente. Emilinha Borba substitui Eliana, da mesma forma como José C. Burle substitui Watson Macedo: não teve sorte. Cantar, canta, mas ser cinemática já é muito mais difícil. José Lewgoy continua bandido. Está estereotipado e já não convence. A todo momento, a gente fica com medo que seus subordinados tomem conta dele... Cyl Farney faz força e leva tudo a sério, mas acontece que não está no papel. Devemos confessar que vimos muita gente achar graça em certas passagens do filme. Há gente que vive assim de boca aberta.

218 *José C. Burle deve voltar a filmar coisas sérias. Em matéria de Carnaval, o melhor, para ele, é divertir-se, em vez de procurar fazer graça para outros...*

Em São Paulo, o lançamento aconteceu na Art-Palácio e mais 20 cinemas, a 25 de fevereiro de 1952, dobrando semana, enquanto irrigava-se imediatamente para os bairros que, em outras circunstâncias não o veriam senão 90 ou 100 dias depois.

Era uma semana competitiva, tanto como a carioca, com o lançamento de *Tudo Azul*, a reprise de *Alô, Alô, Carnaval*, no Marabá, e *O meu Dia Chegará*, no Broadway. Burle superou a todos,

recebendo nota 5 da *Cine Revista*. Em Fortaleza, no Cine Diogo, a 5 de dezembro de 1952.

Barnabé, Tu és Meu, ao lado de *Carnaval no Fogo*, de Watson e Anselmo, serão as geratrizes dos próximos carnavalescos, que ganharam inicialmente o depreciativo epíteto de chanchada, hoje glorificada.

O gosto pela reconstituição histórica avacalhada, repleta de insinuações para com o presente, futuramente serão cristalizadas em *Carnaval Atlântida*, *Nem Sansão nem Dalila*, *Matar ou Correr*, entre tantos.

219

Muita razão tem o meu amigo frasista: *O pornô de hoje será o clássico de amanhã*.

A enorme receptividade de *Barnabé, Tu és Meu* levou a Atlântida a repetir a dose. Burle foi convocado para outro musical de meio de ano, negando-se. Musical ele não dirigiria, possivelmente uma comédia. Severiano ponderou que o musical seria um gênero de bilheteria segura, mas Burle fez prevalecer sua opinião de que uma comédia bem feita renderia tanto quanto um carnavalesco, resultando, inclusive, mais barata como produção.

A 28 de maio de 1952, Burle está assinando pela segunda vez um Instrumento Particular de Locação de Serviços com a empresa que ele fundara 10 anos antes. Desta vez, era um documento mais elaborado, com 13 cláusulas, ainda recebendo Cr\$ 100.000,00 por cada filme que dirigisse (seriam dois), vigindo de 28 de maio a 31 de dezembro de 1952, suficiente para o filme de meio de ano e o carnavalesco. Ao estabelecer as formas de pagamento, fica-se sabendo que Burle já era devedor de Cr\$ 55.000,00. Fica estabelecido que Burle não terá ingerência alguma na produção, podendo apenas “opinar” na escolha de atores e assistentes, modificações no roteiro e horários. A qualquer momento, a Locatária poderá dispensá-lo, *nulo de pleno direito, completando o filme, ou os filmes, com quem bem entender, abrindo mão o Locador de todos os direitos e compensações que porventura poderiam ainda lhe caber até a terminação do filme ou filmes*. Cede direitos à Atlântida de usar seu nome e filmes em televisão, ou qualquer parte do mundo sem lhe caber direito algum. O ódio que Burle nutria por Severiano tem lá suas explicações históricas.

Novamente, ele não tem participação no argumento original de Berliet Jr., nem mesmo no roteiro de Vitor Lima e Berliet.

O depoimento de Anselmo Duarte nesse assunto dá uma idéia muito justa do que poderia ser um argumento original na Atlântida.

Macedo reunia-se com Hélio do Soveral ou Max Nunes, ou ambos, e transmitia uma idéia *ma-ter*. Um quarteto popular mora numa pensão e pretende gravar. A dona da pensão, sempre mal humorada, de buço respeitável, tem uma filha que namora um dos músicos, paupérrimo, que agüenta as injúrias da velha quando cobra a mensalidade. Um vilão pretende aproveitar-se do conjunto e das músicas que compõe. De sobra, faz uma intriga para ficar com a mocinha. Outro pensionista, o cômico, tira umas lascas com a velhota, mas desmascara o intrigante, para bem geral da pensão.

221

Desta réstea, Watson retirou pelo menos meia dúzia de cebolas, nominando-as *Três Colegas de Batina, Rio Fantasia* e quejandos. Na divisão monetária, ele ficava com Cr\$ 10.000,00 pela idéia original e os adaptadores, roteiristas, dialoguistas, piadistas, com outros Cr\$ 10.000,00. Como início de produção, um bom negócio.

Ninguém poderá acusar a Atlântida de apropriar-se do cinema americano, porque este devorava toda a literatura, principalmente Shakespeare que, por sua vez, sabemos, assaltara os italianos

e nórdicos. O que chocava na Atlântida é o des-
pudor da apropriação com pouco ou nada de
próprio, como se uma partitura composta em si
bemol, transposta para ré, se transformasse em
outra música.

222 Assim é o argumento de *Três Vagabundos*. Dois
marginais encontram-se com um terceiro num
vagão de cargas. Mais tarde, quando nem mes-
mo as pontes, todas ocupadas, lhes dão guari-
da, decidem invadir casas sem moradores para
abrigarem-se. A escolhida é misteriosa, cheia de
aparições esqueléticas para provocarem risos.
Até aqui, o esquema é o de duplas americanas,
onde um canta e namora, enquanto o outro
encarrega-se dos tombos e piadas. Exemplos?
Bob Hope-Bing Crosby, Dean Martin-Jerry Lewis,
Abbott-Costello.

Aqui temos dois comediantes, a dupla infalível,
Oscarito e Grande Otelo, mais lembrando a for-
mação de Oliver Hardy–Stan Laurel que reboca-
vam um galã ou cantor. Os espectros e surpresas
do casarão são repetições das sátiras aos filmes
de horror do tipo *O Gato e o Canário*.

O transitar pelas surpresas cômicas levará o trio a
um laboratório, onde um cientista facínora e sua
extremosa esposa combinam uma transfusão de
cérebro com um estranho casal onde o marido

é acabado debilóide. O cientista, com todos os meneios de Basil Rathbone, abasileirado por José Lewgoy, faz as operações, auxiliado por um troglodita de fidelidade canina, só igualada pela sua pequenez mental, que Lon Chaney Jr. celebrizou. Quando o cientista biruta pretende usar o cérebro de Oscarito para trocar com o debilóide, os três fogem.

Um corte nos leva indiscriminadamente a outra história e personagens. Outros dois facínoras fogem da penitenciária, derrubando o carcereiro, Jece Valadão. São sócias dos vagabundos.

O próximo corte nos levará a uma terceira história e personagens, quando somos apresentados a um canalha de alto bordo, metido em mutretas de metais nobres, e sua filha (Ilka Soares), totalmente inocente.

223

Os Três Vagabundos agora invadem outra mansão e vão direto à geladeira. É a residência de um potentado africano, dono de minas de materiais preciosos, desejadas pelos comandados do pai da moça. Ela telefona para a mansão para confirmar o jantar de logo mais. O telefone é atendido pelos cômicos que portam-se como brasileiros típicos, dão trote. Surge o potentado de revólver em punho, mas é siderado pelo encanto dos três, não só perdoando, mas vestindo-os a caráter para

o substituírem no jantar, enquanto ele vai a um encontro amoroso.

Outro corte brusco nos leva novamente aos sócias que espancam suas esposas.

O jantar é uma réplica da festa de *Gente Honesta*. Um grupo de falcatruístas, hoje apelidados de colarinho branco, misturado com contraventores pés de chinelo. Sabe-se lá por quê, o cientista participa da festa com a esposa.

A fome dos Três Vagabundos não é saciada porque servem-lhes iguaria típica do exótico país, capim. Cyl e Ilka olham-se e trocam um diálogo lapidar:

- *Estou incomodando-a?*

- *Não. Estava olhando as estrelas.*

- *Ótimo passatempo.*

Quando o grupo de bandidos está quase conseguindo a assinatura do contrato fraudulento, os vagabundos fogem porque foram reconhecidos pelo cientista, que exige um cérebro dentro de 48 horas.

Novamente embaixo da ponte, os Três Vagabundos recebem a visita dos sócias criminosos. O

vagabundo ludibria seu duplo, para submeter-se à operação de transplante, recebendo até mesmo algum de volta.

No laboratório, o cientista realiza com sucesso sua experimentação. O bandido torna-se um débil mental, e o marido da grã-fina um escroque de favela, ou *As Cabeças Trocadas* em versão tropical, se é que um dia Berliet-Lima leram Thomas Mann.

Um incidente leva todos os personagens à delegacia, onde um aturdido delegado (Burle) tenta entender o caos. O pai de Ilka, bandidão, não permite seu casamento com o vagabundo, mas nesse momento aclara-se um personagem até agora fugidio, que sempre foi mostrado de viés. Ele acompanhava o rapaz que estava sendo submetido a uma prova: subsistir alguns meses sem dinheiro algum, para ganhar uma herança. O *deus ex machina* proclama que ele acaba de ganhar a prova. Agora ele poderá casar-se.

225

Será que eles assistiram *Contrastes Humanos* (*Sullivan's Travels*, 1942), de Preston Sturges? Se não o original, certamente as dezenas de contrafações da Universal e Columbia.

A direção de Burle não é a desejada. Os atores que não sabem compor personagens ficam

perdidos, porque o diretor não dirige elenco e sim o filme. Os melhores seriam, pela ordem: o ajudante do cientista, o cientista e a esposa. Oscarito e Grande Otelo recompõem tipos repetidos à saciedade. Ilka, Cyl, Fregolente e os demais naufragam.

Outra vez Burle luta com seu grande entrave nas comédias, o ritmo. O estilo clássico que ele assimilou dos americanos, e jamais dos soviéticos e franceses, que estranhamente ele cita como seus modelos, é visível na formulação do abrir a sequência com plano médio, aproximar e depois cortar de campo para contracampo.

226 Mas tudo isso são elucubrações. O público aceitava seu ritmo de carro de boi, tanto quanto o mais acelerado, ou mais especificamente, o americano, de Watson.

Se Burle é correto quando relata que insistiu para dirigir uma comédia, em vez de outro musical, resultando em enorme sucesso, por um lado, evidentemente, subia no conceito de Severiano, mas por outro, logicamente, ficava patente que não seria na Atlântida que ele iria realizar o que gostava, o que julgava ser sua missão.

No seu clássico *Este Mundo é um Pandeiro*, Sérgio Augusto cita o mau humor de Newton

Carlos, na *Tribuna da Imprensa*: *Os vagabundos são três – quatro com o filme.*

Na verdade, ele não foi o único a usar o expediente numérico para fazer humor ou *deshumor*. Também Sérgio Porto desceu a isso. Escrevendo em estilo pernóstico no *Diário de Notícias*, longe do que faria depois com o primo Altamirando e tia Zulmira, lembra de seus inícios como crítico de um jornaleco que ele apelida de “anêmico”: *Assistia todos os filmes que eram lançados nos poeiras, por aí. Fossem bons ou maus, regulares ou ótimos. Lembro-me, também, que era um prazer, ou melhor dito, uma vingança prazerosa poder pulverizar os filmes péssimos, como o atual Os Três Vagabundos, que na realidade seriam 4 se fossem computar o próprio filme.*

227

Hugo Barcelos classifica-o como uma “comédia de equívocos”. *Oscarito e Grande Otelo repetem a Praça Tiradentes. O filme fica confinado aos limites de um enredo que invade o bas-fond da indigência mental. Sintomático do ato patriótico do 8 x 1.*

Tão sintomático quanto o lançamento da bomba de hidrogênio que os americanos estavam prometendo, é seu desalento perante *Simão, o Caolho* e *Nadando em Dinheiro*, no que é correspondido por Moniz Viana: *O abacaxi carioca*

é responsável pela invasão do jeito do morro que vêm sofrendo, entre outros, os bairros de Copacabana, Ipanema e Leblon. Oscarito tem um público fidelíssimo, capaz de qualquer sacrifício... e a Atlântida sabe cortejar "esse público", fornecendo-lhe duas vezes por ano (em média) as aventuras mais infantis e mais idiotas. O público aprecia essa prova de consideração e aplaude, às vezes de pé, as façanhas de seu ator favorito. José Carlos Burle dirigiu Os Três Vagabundos com extraordinária habilidade: o filme não podia ser mais incoerente, mais ridículo, mais desenchavido. Os fãs de Oscarito estão de parabéns.

Pedro Lima vai pela mesma estrada. O sucesso de bilheteria em 16 casas não corresponde ao valor do filme, subordinado às graças dos dois cômicos: *José C. Burle não é diretor que saiba cortar uma cena, que se preocupe com a continuidade de ação ou mesmo da seqüência. Ele sabe é pôr os artistas em fila e deixar que cada um represente a seu modo... Fregolente e Ziembinski parecem dois zumbis... O melhor do filme é mesmo José C. Burle, não como diretor, mas na ponta que faz. Nossos diretores precisam aprender um pouco mais de técnica de cinema.*

Alberto Dines envereda até mesmo pelo poético, afirmando que estão deixando de aproveitar os dois talentos cômicos, que ele apreciava bastante,

contrariamente aos outros críticos, como já vimos: *Nota-se, durante o transcorrer da fita, aquele desleixo e imprevisto típicos da realização cinematográfica brasileira. O filme, em suma, é o adubo que se joga, para que no campo nasçam flores. Adubo e flores cada um tem seu tempo, a sua época, o seu lugar e sua função... aguardaremos as flores.*

Como sempre, baseando-se no resultado da bilheteria, *Cine Revista* deu-lhe nota 4 1/2, em cinco possíveis. *Simão, o Caolho*, recebeu 4, ambos lançados no Art-Palácio, o mais popular daquele momento.

Em Fortaleza a 10 março de 1953, no Cine Diogo.

Capítulo XV

Carnaval Atlântida

Na madrugada do dia 2 de novembro de 1952 o incêndio, previsto por Cavalcanti e tantos outros, aconteceu. Segundo depoimento de um vizinho, começou nos fundos do prédio, onde se abrigavam os negativos e cópias da companhia. Morreu Moisés Pinto, de 78 anos, não funcionário, que morava num cômodo cedido pela produtora, e anteriormente, pelo frontão. Entre bombeiros e outros, foram medicados 10. As poucas fotos dos jornais são dramáticas. O teto no chão, equipamentos retorcidos pelo calor e apenas as paredes em pé, manchadas pela fumaça, transmitem um efeito devastador, semelhante aos que os documentários de guerra mostravam após bombardeios. Alguns jornais informam que o Cine Olímpia, vizinho, também teve perdas totais.

231

Rui Tinoco, visto numa das fotos, informava que a Atlântida tivera grande prejuízo. Dos Cr\$ 15 milhões queimados, apenas 12 estavam assegurados. Burle, entrevistado pela *Noite*, na mesma madrugada, citava: *Não posso adiantar o quantum do prejuízo. Entretanto, tenho a declarar que a montagem do cenário do filme de Maria Antonieta Pons, Casa de Perdição, assim como o*

material a ser empregado no filme de Carnaval de 1952, que deveria ser rodado no dia 16, foram completamente destruídos.

Felizmente as duas últimas produções, *Amei um Bicheiro* e *Os Três Vagabundos*, salvaram-se porque os negativos não se encontravam no estúdio mas no laboratório.

As informações que Burle deixou, no depoimento ao MIS, são de comoção total entre os funcionários e intérpretes. Acima de todos, Severiano.

232 Para fevereiro, eles precisavam lançar o carnavalesco de praxe para os cinemas do circuito de Severiano, porém a Atlântida não só perdera o estúdio, com as cenografias descritas por Burle, mas todos os refletores, câmeras, moviola, gravadoras, microfones e negativo.

No meio de todo o impacto, apesar de nada mais ter com a parte administrativa, cumprindo o segundo filme que lhe impunha o contrato leonino, Burle teve a hombridade de prometer a Severiano que haveria um carnavalesco pronto nos próximos 60 dias.

É quase certo que Berliet Jr. e Vitor Lima e, quem sabe, até Burle, tenham metido sua colher no roteiro admirável de *Carnaval Atlântida*, que até

aquele momento recebia um título digno de casa de enforcado, *Pegando Fogo*.

Para as filmagens alugaram a Flama, onde Burle tivera pouco antes a desilusão de *Sonho de Outono*, e Fenelon lançara sua âncora anti-Severiano. A produção deve ter ocorrido sem incidentes, porque nada transpirou para a história.

O argumento de Berliet e Lima é profundamente referencial para o cinema nacional e a Atlântida em particular, pouco importando se foi pensado antes ou depois da catástrofe. Como de hábito na chanchada, ele estava apoiado sobre mais de um fio condutor, onde a montagem paralela era ativada.

233

O tronco principal é o transe que atravessa a Acrópole Filmes, paralisada porque ainda não encontraram um adaptador que saiba transplantar cinematograficamente a tragédia troiana de Páris e Helena. O segundo tronco acompanha o equívoco e falso conde Verdura, criado por José Lewgoy. O último e mais frágil, o obrigatório romance da sobrinha do todo poderoso e detestável produtor, metaforizando os americanos e o próprio Severiano, respectivamente criados por Eliana e Renato Restier.

Poucas vezes o cinema brasileiro elaborou um argumento tão cartesiano, contrapondo os jogos

comezinhos da chanchada a soluções bem elaboradas que, infelizmente, um diálogo inferior, recheado de anedotas pírias, impede de alcançar o plano de equivalência com o que de melhor se fazia no musical americano, por exemplo, *Cantando na Chuva*, também de 1951.

A primeira seqüência nos leva à Acrópole Filmes. Na sala de espera, Verdura aguarda a vez para dar um bote no superprodutor Cecílio B. de Milho (Renato Restier), preocupado com o impasse do argumento da sua produção épica, enfocando a tragédia esquiliana. Naquele momento, dois malandros, vividos por Grande Otelo e Colé, tentam impingir-lhe o argumento de um carnavalesco que ele recusa irado, enviando-os à estiva do estúdio. A encenação da sua fúria é uma sátira a todos os magnatas de estúdios e recai sobre o encarregado da produção da Acrópole, Augusto (Cyl Farney), que defende-se afirmando que tem a personalidade que pode resolver o problema do roteiro, mas os gritos do patrão não permitem ouvi-lo.

Finalmente, Verdura é introduzido e, clinicamente, invoca para si o papel de Páris. Recusado, seu infortúnio continua ao encontrar-se com a secretária de Cecílio, Lolita (Maria Antonieta Pons), uma doidivanas que mantém uma ligação informal com Verdura. Cecílio, intrigado com o

conde, pede a contratação de detetives que, logicamente, serão exercidas pelos dois pretensos roteiristas e atuais varredores. Só que, antes, veremos as concepções subjetivas e grandiloqüentes de Cecílio diante de uma cenografia histórica e pomposamente vazia. Já os dois malandros a interpretam isenta de sofisticação estrangeira, na linha do *Samba do Crioulo Doido*, mas, ao mesmo tempo, altamente politizada, matreira, estigmatizando os costumes, com o cantor Blackout trajado helenicamente, cantando *Ai, Ai, Ai, Dona Cegonha*. É a primeira das muitas vezes em que os roteiristas empregaram participadamente os números musicais.

235

Augusto vai ao encontro do professor Xenofontes (Oscarito), especialista da história grega que está absorto numa sala de aula com problemas de filosofia pré-socrática. Quando Augusto expõe-lhe o plano de utilizar seus conhecimentos helênicos para a elaboração de uma produção, Xenofontes lança uma interrogação socrática: *Helena de Tróia no cinema nacional?*

Freud teve a mesma repulsa quando Samuel Goldwyn o convidou para supervisionar *César e Cleópatra* e, tempos depois, quando Pabst pretendia sua supervisão para o drama psicanalítico, *Segredos de uma Alma*.

Augusto responde com a frase que o andar dos anos tornará cada vez mais emblemática: *O cinema nacional precisa de homens como o senhor.*

236 Na seqüência seguinte, Cecílio, ao passar pelo departamento de arte, depara com o cenógrafo (o estreante Carlos Alberto), preparando um ambiente que não constaria no filme. Diante de outra demonstração da fúria imperial de Cecílio, o rapaz confessa que foi sua filha, Regina (Elia-na), quem havia bolado um balé baseado em revistas semanais brasileiras. Desta vez é sob a ótica do cenógrafo que veremos o número musical. Ao término, Cecílio aceita a idéia, mas com a desconfiança que balizará sua primeira aproximação para com a mudança estilística de Helena de Tróia. Passam os dois malandros disfarçados de detetives, com barbas e chapéu de Sherlock. Cecílio procura lembrar-se de onde os conhece. Eles começam a acampar Verdura.

Enquanto isso, Xenofonte é apresentado a Cecílio, que pede-lhe um argumento sobre a Grécia antiga, sugerindo fatos eivados de furos históricos. O professor contristado está para abandonar o projeto com a frase, *mas o senhor quer um faroeste em Tróia?*, quando lhe oferecem Cr\$ 100.000,00 pelo trabalho. Vão-se os escrúpulos.

Na outra sala, Regina e Augusto ameaçam um romance, ao tempo que Lolita inicia o perfunctório Xenofonte numa rumba, entremeado de diálogos ambíguos, onde o professor lembra das ossadas pré-históricas que pesquisou em Cuba, enquanto ela o excita mostrando seus ossos. O contrato de Xenofonte com a Acrópole é assinado.

Dias depois, começa um entrevero entre Xenofontes, sua secretária incompetente e o noivo ciumento. Os dois malandros trazem sorrateiramente Francisco Carlos para ensaiar na Acrópole, enquanto um estranho personagem, representado por Wilson Grey, tenta convencer Xenofontes a contratar suas pulgas amestradas, entremeado com a truculência do noivo ciumento e finalizando com a canção de Francisco Carlos, de uma indigência que compromete a estrutura do bem armado roteiro. Segue-se outro *playback* salvo pelas qualidades personalísticas de Oscarito e Maria Antonieta Pons, mais parecendo uma confrontação, humilhante para o anterior em matéria de aproveitamento humano.

Os falsos detetives dão o serviço a Cecílio, informando da falsidade do conde Verdura. Regina ainda duvida. Aparece o falso conde Verdura que passa pelos falsos detetives, desconfiado, pedindo a Cecílio o roteiro do filme. Regina,

malandramente, sugere um teste, depois convida Augusto para o baile em sua residência.

Começa o teste. Como não há atriz para interpretar Helena, Xenofonte é agarrado na marra. O teste é um escracho total, próximo do circo, pondo a nu, confessando e penitenciando nossas deficiências perante alguns temas que o cinema nacional envereda por vezes.

Os detetives acompanham Verdura e confirmam que ele é chofer numa mansão, mas são tão incompetentes que Verdura os coopta.

238

A festa de aniversário começa com outro número de Xenofonte e Lolita, seguido de um amasso por parte de Lolita, presenciado pelo perturbado Verdura. Outro número participando Regina, Xenofonte e Lolita, seguido da música especial para a aniversariante, quando a moça escolhe Augusto para dançar. O homem das pulgas insiste com Xenofonte, causando a fuga dos insetos que provocaram a coceira geral semelhante aos pastelões de Mack Sennett que tantas relações mantêm com a chanchada. Escurecimento.

Ao clarear, seqüência rápida de Verdura seguido pelos detetives, Xenofonte, secretária, noivo, homem das pulgas e Colé, travestido de cigana, predizendo a morte de Xenofonte e sugerindo visita a um médico.

No consultório, uma enfermeira com pretensões artísticas cede às manobras dos detetives. Xenofonte é consultado pelo dois farsantes e submetido a vários tratamentos, culminando com um banho turco – ele preferiria banho grego – ingerindo um remédio depressivo. Ao sair da máquina, seu terno encolheu e bebe outro remédio, agora euforizante. Oscarito aproveita os menores detalhes para uma grande criação, submetendo Colé e Grande Otelo à simples condição de figurantes. A conclusão da seqüência, com os dois bebendo o euforizante e cantando *Você Pensa que Cachaça é Água*, confirma a superioridade histriônica de Oscarito.

239

Simultaneamente, Verdura espera para ser atendido por Cecílio. Adormece e começa a terceira participação onírica, subjetivação do mundo de Verdura, sendo atendido principescamente numa boate, com vários e curtos *playbacks*, enquanto Xenofonte aparece travestido de bebê chorão, como Fred Astaire em *A Roda da Fortuna*, ou esbanjando gorjetas, entre outros ao garagista Cecílio. Acorda com todos sugerindo a Cecílio que mude o tema grego para um brasileiro. Agora é sob a ótica de Augusto que veremos a canção que decidirá o rumo da metáfora.

Finalmente Cecílio se dá conta de que este é o caminho da Acrópole.

Erradamente Berliet e Lima, ou posteriormente Burle, prolongaram o roteiro com uma seqüência do noivo da secretária perseguindo Xenofonte, apanhando e depois flagrando a noiva nos joelhos de Verdura. Termina com um dos finais “épicos” e repetidos da Atlântida, com várias músicas de carnavais, encadeadas e que, desde os primórdios de *Moleque Tião*, tanto amolavam o poetinha.

Nem antes, nem depois a chanchada foi tão sim-bionte, meditando sobre nossas relações entre o erudito e o popular.

240 O argumento foi elaborado partindo de um fulcro que gera outra situação mais desenvolvida, e esta outra ainda maior até atingir o ápice próximo aos 3/4 finais.

Na primeira seqüência, os dois fuinhas tentam vender um argumento abrazeirado do tema clássico, mas suas incompetências chegam ao auge de nem mesmo saberem o que possa ser Tróia. Diante de uma cenografia de inspiração grega, Cecílio subjetiva uma equívoca e primária postura ultrac clássica, enquanto os dois vêm recusadas violentamente suas visões incultas e chanchadesas. Fingem-se detetives, depois cartomantes, médicos, para não se afastarem do

estúdio e promoverem com seus engodos que a tese do carnavalesco vingue, ao final.

Ao lado, outro falsário, Verdura, também quer entrar no filme pela porta da mentira. Conde de araque, trabalha na realidade como motorista, não tem carro, insinua-se com a secretária do produtor, fecha os olhos por conveniência, quando ela seduz Xenofonte, mas aparece com a secretária no colo. Tem um caminho paralelo à Acrópole, produtora que pensa em notoriar-se com um tema clássico, mas faltam-lhe predicados, como os malandros.

Xenofonte é outro hipócrita que reluta em aceitar, primeiramente porque é professor, não cineasta, depois porque o induzem a dessacralizar a tragédia grega, porém quando ouve a cifra vende-se. O conteúdo geral de *Carnaval Atlântida* é cínico e acomodado.

241

Se não somos capazes de emplacar o gringo Sófocles, tentaremos Joãozinho Trinta, que é nacional.

O homem das pulgas, Wilson Grey, é quem tem melhor desenvolvida a estilística da geratriz que se expande centrifugadamente no argumento. Na primeira vez, ele expõe seu desejo, depois insiste, até participar por inteiro na seqüência da coceira do baile.

O tom farsesco encobre todo o conteúdo subjacente que acompanha a história. Fosse esse mesmo tema, sem nenhuma modificação de trama ou personagens, levado para a clave dramática, e seria imediatamente enquadrado como filme de tese, principalmente se rodado em Paris.

Mesmo no plano carnavalesco, ou da carnavalização, segundo análises mais atuais, caso Burle se preocupasse mais seriamente com os símbolos, e não de dirigir pelos cânones simplórios do espetáculo de ampla assimilação, ou o antimanifesto, mesmo com todo o alvaiade, botinas e nariz encarnado *Carnaval Atlântida* deve ser analisado como obra política, equivalente ao sólido e conclusivo *Nem Sansão nem Dalila*, outra paródia farsesca mas que vai ao fundo.

Apesar da cultura que permeava a vida de Burle, não cremos que ele tivesse, naquele momento, o descortino para ver na bordoadas, nas pulgas, na vilania das atitudes e frases de Cecílio, outra coisa além de um instrumento de riso, que só transcende quando outros lhe fizeram a exegese.

Quando o musical americano saiu do limbo de inferioridade onde sempre foi classificado e atingiu *status* em *Cantando na Chuva*, colocado na década 70 como um dos dez maiores filmes de todos os tempos, perguntaram a Vincent

Minnelli qual a diferença entre dirigir *Sinfonia de Paris* ou *Madame Bovary*, ele respondeu que todo o dia marcava cartão de ponto na Metro. Fazer *Sinfonia de Paris* custava-lhe bem mais suor, apesar de ganhar o mesmo salário com *Madame Bovary*. Portanto, ele era um artesão no sentido mais nobre do termo, igual a Rembrandt, Bach, Haydn e outros. Os grandes musicais da Metro eram produtos do inconsciente coletivo do *staff* de Arthur Freed, aglutinando idéias no percurso que ia do argumentista, cenógrafo, figurinista, músico, coreógrafo, fotógrafo, montador aos quase 60 artistas menores, intermediários e anônimos da obra. Por isso, Minnelli poderia tanto acertar em cheio em *Sinfonia de Paris* ou *Ziegfeld Follies*, como errar brutalmente em *Brigadoon* (*A Lenda dos Beijos Perdidos*)

243

Logicamente o *staff* da produtora carioca não chegava a 5, por isso Burle pode ser evidenciado como credor de maiores haveres no resultado final.

Desde 1950, Burle, não mais dono da Atlântida, também batia cartão, só que, intimamente, ele viajaria preferencialmente com *Bovary*, *Tião*, *Fantasma*, *Maior que*, *Somos Todos* e inclusive os menores, *Romance*... Esse desprezo pelo mais popular o posicionará sempre acima de Lulu de Barros, Vitor Lima, Eurides Ramos, ao lado de J. B. Tanko, mas sempre abaixo de Manga e Ma-

cedo que, mesmo almejando outros caminhos, estavam mais assimilados e participavam mais espiritualmente do carnavalesco.

Ele precisa ser compreendido, apesar de tudo, porque nem os mais esclarecidos foram além de Burle. Nem mesmo o inquieto Rubem Biáfora, que foi o primeiro a alertar para a enorme transcendência do musical da Metro tipo *Idílio para Todos, Iolanda e o Ladrão, Ziegfeld Follies* e, principalmente, *O Pirata*, que chegou a classificar, ainda em 1948, com um maiores filmes de todos os tempos, (em pleno fastígio de Rossellini e De Sica, seu grupo vociferava que os dois maiores diretores daquele momento eram Welles e Minnelli), manteve para com a chanchada, os mesmos preconceitos de Moniz Viana, Benedito J. Duarte, para não falar na infelicíssima crítica de esquerda.

No *OESP*, 17 de fevereiro de 1953, Biáfora ou Almeida Salles preconizam nas *Indicações da Semana*: *Já se pode dizer que as nossas fitas carnavalescas deste ano não apresentam um grande interesse. Esse gênero do musical de Carnaval tem sido explorado apenas comercialmente no Brasil, limitando-se a apresentar cartazes do rádio e teatro e lançar as canções mais populares do tríduo. Nunca o nosso cinema de Carnaval conseguiu alcançar-se ao nível de prestígio do próprio cinema brasileiro.*

Ainda mais esclarecedora é a crítica de Lívio Dantas na revista *A Cena Muda*, por ser o único veículo que, durante toda a década de 40, falou em cinema nacional, apesar da cúpula dirigente ter mudado radicalmente várias vezes.

Positivamente, a Atlântida virou mesmo um clube de Carnaval, com muita bagunça, muita pândega e não poucos desvarios... Quiseram os responsáveis por aqueles estúdios fazer um musical, depois de um incêndio que devorou suas instalações. Ora, muito bem! Foi feito um filme musical, não há a menor dúvida. Mas, à custa de quê? À custa de chavões, de decalques em filmes estrangeiros, de situações cômicas mais velhas que a Sé de Braga. À custa da "rumbera" Maria Antonieta Pons, à custa dos trejeitos repetidos de Oscarito e, sobretudo à custa de todos nós que sempre temos demasiada boa vontade para com os filmes nacionais, apoiando-os irrestritamente, mas sempre decepcionados cada vez que os projetos começam a exhibir a prata da casa.

245

Décio Vieira Otoni, no *Diário Carioca* de 8 de fevereiro de 1953, tinha outro intróito modelar: *Quando tínhamos quase certeza que o pior dos filmes brasileiros, entre os pretensiosos, fosse Caiçara e entre os desprestiosos qualquer um dirigido pelo Sr. Luiz de Barros, surge este Carnaval Atlântida que, dadas as circunstâncias, pode*

bem ser considerado a maior ignomínia produzida neste país. O filme é pior do que tudo o que a própria Atlântida já fez sobre o Carnaval.

Hugo Barcelos, no *Diário de Notícias* de 7 de fevereiro de 1953, também capricha no prólogo: *O título dá a entender que a Atlântida considera este Carnaval mais Carnaval do que os outros que tem fabricado. Tanto faz, porque cinema é que não é. Nem mesmo cinema nacional, pois inegavelmente o Brasil nada tem com isso, quer dizer, com a lancinante pobreza de imaginação de uma cinegráfica.*

246 No *Jornal* de 5 de fevereiro de 1953, Pedro Lima não deixava por menos, até mesmo nas figuras de retórica: *É preciso matar a cobra com a primeira pancada, arrancar tudo o que for possível antes que passe a folia carnavalesca e o público comece a querer ver filme em vez de procurar divertir-se com a 'chanchada'.*

Para culminar, Moniz Viana, um dia antes da estréia, já o considera o pior da semana, na companhia do mexicano *Não És meu Filho: O primeiro, um dramalhão, desses onde o filho descobre não ser filho da senhora que o criou e o segundo, confessadamente, uma bacanal improvisada nos estúdios nacionais para explorar a alegria pré-carnavalesca do carioca. Ambos com*

atores desconhecidos... Carnaval Atlântida poderia conter tudo de asqueroso que ele propusesse, mas com atores conhecidíssimos.

No centro da apreciação, cada qual realçava o que mais o amolava. Para Décio V. Otoni *seria a boa vontade do Dr. Fernando Bastos Ribeiro, Chefe do Serviço de Censura, permitindo que uma tal fita fosse imposta ao público apenas porque apresenta no elenco alguns atores conhecidos na Praça Tiradentes, porque está tecnicamente mais ou menos... (principalmente os planos sonoros feitos pelo sistema Duvergé-Erron-Bonfanti).* Quando preciso, mesmo a odiada censura era convocada para a queima inquisitorial.

247

Como seus colegas, Pedro Lima fica despeitado com a recepção eufórica do público, principalmente os risos: *José C. Burle, como diretor, está indo para trás. Ele não dirige coisa alguma, deixa que tudo aconteça como cada qual quer.*

A Cena Muda dá a impressão que, esgotado o estoque, apenas repete: *A Atlântida, gente, está evoluindo. Está andando para trás e até se dá ao luxo de desperdiçar filme virgem, de pagar salários astronômicos e de arregimentar todos os canais de publicidade para nos entregar um filme fraco, pobre e inferior, técnica e artisticamente, a tudo que já se fez ali.*

A ausência de direção aqui é completa, para não dizer absoluta. Ao que parece, o Sr. José Carlos Burle preferiu baforar seu cachimbo, deixando o barco correr à própria mercê, a amolar-se com uma ocupação que todos sabemos que é fatigante. Mas, se em qualquer filme a falta de direção é um mal irremediável, em Carnaval Atlântida é um bem porque, com aquela história e com aquele tratamento, a melhor coisa mesmo foi deixar o pessoal solto, e à vontade. No caso, uma direção – e muito especialmente a direção do Sr. Burle – viria aumentar a cretinice do filme.

248

Hugo Barcelos vai dando vazão à ira incontida: Resolve Cecílio B. de Milho produzir um drama histórico sobre Helena de Tróia (aqui entra em ação um teste com Oscarito vestido de Helena, José Lewgoy como guerreiro troiano). O teste é apenas uma atitude pretensiosa da Atlântida que, não sabendo fazer cinema, se atreve a nos mostrar na tela como é que se dirige um filme.

Para o final, Décio guardou o inconformismo com o protecionismo que ele tanto combatia: Teria o Dr. Sérgio Ribeiro forte apoio num dos artigos que, embora anacrônico, postula que os filmes, para se beneficiarem da obrigatoriedade de exibição (hoje 8 x 1) devem ter pelo menos um enredo: este show não tem...

Pedro Lima discorda de tudo, até de Hugo Barcelos: *Carnaval Atlântida está fazendo sucesso de bilheteria, todo mundo quer ver um Carnaval, seja lá o que for, mas a Atlântida deveria procurar melhorar o padrão de seus filmes. E neste, até o som está ruim...*

A Cena Muda encerra com uma previsão histórica: *Carnaval Atlântida não é nenhum marco da cinematografia brasileira. Ou melhor, é um marco negativo. Com mais um filme dessa qualidade, a Atlântida vai terminar de soterrar, no cinema e no palco, o prestígio de valores artísticos como Oscarito e Grande Otelo, a não ser que nós espectadores sejamos tão estúpidos que continuemos a aceitar apatetados gatos mirrados por lebres nutridas...*

249

Com este grande filme, tio Zequinha dirigia pela última vez na produtora que ajudara a fundar. As versões que recebemos são divergentes, para não dizer conflitantes. Segundo alguns, aconteceu o impossível. Oscarito se rebelara porque na seqüência em que ele representava Helena de Tróia, Burle estava filmando preferencialmente em planos médios e americanos, isto é, com os atores cortados pelos joelhos, enquanto ele imaginava tudo em primeiros planos. Caso isso acontecesse com o encenqueiro-mor, Grande Otelo, ninguém iria reparar, mas, vindo de Osca-

rito, a disputa tomou outro rumo. O cômico deixou claro que, ou seria da maneira dele ou nada. Burle firmou pé. Chamaram Severiano para apaziguar, mas ele, portando-se como presidente de time de futebol, dispensou o técnico e conservou o jogador.

A ser verdade a versão narrada por Sérgio Augusto em *Este Mundo é um Pandeiro*, seria a atitude de Severiano uma vingança árabe cultivada há tempos?

Será que Burle pretendia com a atitude impor-se além do exigido?

250 Roberto Ribeiro, assistente de direção do filme, afirma que isso nunca aconteceu. Acrescenta ainda mais, para confirmar seu depoimento. Com o filme já terminado, encontrava-se na sala de montagem com Waldemar Noya e Burle que aprontavam a mixagem, quando Carlos Manga entrou e pediu a Burle se poderia ceder-lhe Roberto por alguns dias para ajudá-lo num *playback*.

Cremos que Burle sonhava com uma despedida mais solene, dirigindo a adaptação de Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Graciliano, Machado, Alencar, porém, o fez com *Carnaval Atlântida*, para ele um mero cumprimento de contrato,

que somente anos depois, através da valorização empreendida a partir de 1980, ganhou o relevo que merecia.

É referencial, e juntamente com *Tudo Azul* e *Carnaval no Fogo*, ponto de transição entre a chanchada e os filmes paródicos que Carlos Manga empreenderá em seguida e que erradamente são classificados como chanchadas.

Capítulo XVI

Multifilmes

Burle narrou-me que suas aproximações com os estúdios paulistas, após o término do contrato com a Atlântida, eram sempre barradas por Severiano Ribeiro. Não sei se a campanha surda era movida pelos anos em que nunca escondeu o quanto os métodos de Severiano lhe eram desagradáveis, ou se, com a defecção de Watson Macedo, desejava ter um regra três à disposição mas sem maiores comprometimentos.

Por largo tempo, procuramos desentocar o motivo central dessa atitude, caso ela tivesse realmente existido, porque ainda hoje só temos o relato de uma das partes.

253

Os responsáveis pela administração da Vera Cruz tinham morrido ou não eram mais encontrados. O único a parcialmente confirmar as acusações de Burle foi Alfredo Palácios, da Cinematográfica Maristela. Ele não se lembrava especialmente do caso Burle, mas disse que teria cabimento porque, de certa feita, quando tentaram contratar Oscarito, Severiano os intimidou, proibindo que mexessem em pessoas da Atlântida, senão os filmes da Maristela jamais alcançariam os cinemas do Rio de Janeiro para cima.

Quando o inquirimos, ele se encontrava a poucos meses da morte, portanto, podemos desculpar-lo se, no seu relato, a tantos anos do sucedido, acrescido da fase terminal que ele não ignorava – *venha rapidamente com o gravador porque não sei se amanhã estarei aqui* – a memória o traísse. Foi o único que respondeu a tudo que lhe indagamos, sem tergiversações, pouco se incomodando se ferisse um dos lados.

Ainda assim, não cremos que a perseguição fosse movida por receio de José Carlos realizar alguma obra que interferisse nos arranjos da Atlântida. Mais certamente ele deveria estar posicionando Burle como um artesão competente mas que precisava do apoio de uma grande produtora, no caso a Atlântida, para realizar seus horizontes.

Também é importante lembrar que, no mesmo momento em que Burle recebia cartão vermelho – caso seja verdade –, o assistente de direção e realizador oficial de todos os números musicais que Burle tanto odiava filmar, Carlos Manga, já ganhara algum respeito na equipe.

Em 1953, Burle já era contratado da Multifilmes porque, em janeiro, quando comecei trabalhar como assistente de produção de *O Destino em Apuros*, por duas ou três vezes cruzei com ele na sede da produtora, na Rua Martim Francisco.

Neste filme, pela primeira vez no Brasil tentava-se o longa-metragem colorido, pelo processo Ansco, revelado em Houston. A baixa sensibilidade do negativo aliada ao fato de terem comprado material vencido, acarretava uma quantidade astronômica de quilowatts, que hoje seria julgada antieconômica. Os exteriores noturnos rodados no Museu do Ipiranga exigiram quatro geradores Ford, dos grandes. A equipe de eletricitas e maquinistas mais parecia um exército.

Ao término das filmagens, alguns foram despedidos e mesmo assim completaram-se duas equipes que iriam produzir simultaneamente *O Homem dos Papagaios* e *Uma Vida para Dois*. Meus contatos com Zeca, nesse momento, eram maiores, porque ele ultimava a produção de *O Craque*. Eu o reverenciava à distância, como o criador de *Moleque Tião* e de alguns filmes que diziam ser basilares e que eu não assistira.

255

A Maristela e a Multifilmes naufragaram, em consequência, principalmente, da megalomania de Civelli, ou ainda mais especificamente, pela sua incultura e mau gosto. A procura de temas chocantes para a época como *Presença de Anita* e *Meu Destino é Pecar*, na Maristela, em nada serviram para aproximá-la da bilheteria.

Digo isso porque, ainda como aluno do Seminário de Cinema do Museu de Arte de São Paulo, quando da pré-estréia de *Presença de Anita*, ouvi do próprio Civelli fazendo a apresentação do filme, que a produtora tinha como fito realizar filmes brasileiros sem os nomes de Oscarito e Grande Otelo.

Os freios moralísticos dos Assunção não lhe permitiram outras Anitas, obrigando Mário Civelli a enveredar para a comédia de costumes, em moda nos teatros entre 1930 e 40, apoiada em toda a extensão pelo trabalho de Armando Couto, ao lado do dramalhão que perpassou a cinematografia argentina e mexicana e que ainda em 1954 formava filas consideráveis nas bilheterias dos Cines Broadway, Bandeirantes e Ópera. Só que a Multifilmes não dispunha dos Gavalcón e Sofici.

Para completar a desgraça, Civelli fora ainda mais infeliz que a Vera Cruz na escolha da equipe de argumentistas. Se lá havia até imortais como Guilherme de Almeida e Afonso Schmidt, tradutores acatados como Gustavo Nonnenberg e escritores como José Mauro de Vasconcelos, na Multifilmes, segundo depoimento do próprio Burle, com o qual concordamos plenamente, *eram 14 incompetentes* e que continuaram incompetentes quando alguns deles tentaram cinema longe

dos tentáculos civelianos: Marcos Margulies, Saul Lachtermacher e Armando Couto.

Também não sabemos se o tema futebol foi sugestão de Burle ou Civelli, porque de qualquer forma, ele era presente e importante em 1953, apesar da *tragédia* do Maracanã, em 1950.

O argumento de *O Craque* fora concebido como uma cinebiografia romantizada e livre da maioria dos jogadores brasileiros provindos da várzea e que conhecem a glória efêmera dos estádios. Esse gênero de filmes, os americanos haviam realizado repetidas vezes nas versões boxe, basquete, baseball, rugby e mesmo tênis, portanto com o modelo à mostra. Mas, pelo visto, os 14 argumentistas da Multifilmes deviam dedicar um desprezo ao cinema americano semelhante ao propalado por Burle. Parece que o material transitou por todos eles, cada qual piorando um pouco, porque, segundo Burle, aflito com tanta incompetência, resolveu chamar para si a responsabilidade. Se assim aconteceu, ele também deveria incluir-se na sociedade dos 14.

257

Se *O Gol da Vitória*, pela veia de Silveira Sampaio, transitava pela paródia, em *O Craque*, Burle-Civelli optariam pelo melodrama.

O tema central, a ascensão do garoto e homem era tratado de maneira descosida. O confronto

de sua vida amorosa, entre a noiva angelical, representada por Eva Wilma, e da amante, soberbamente defendida por Liana Duval, cremos que no melhor desempenho que fez em cinema, era pura repetição de algumas soluções típicas da Atlântida, vezeiras em *É Proibido Sonhar*, *Romanço de um Mordedor*, *Vidas Solidárias*, *Também Somos Irmãos*, para ficarmos nos palpáveis.

A direção era fria e acadêmica, acompanhando impavidamente os acontecimentos, nada refletindo do amor que Burle devotava ao futebol.

258 Não encontro motivo para um fracasso tão redundante de Burle. Ele manejava o argumento e roteiro, estava livre das pressões emocionais e monetárias que o cargo de diretoria da Atlântida poderia impor-lhe negativamente. A Multifilmes oferecia-lhe um parque técnico indiscutivelmente superior ao da Atlântida. A escolha e contratação de Carlos Alberto para o papel central era sua, como Ruy Santos na fotografia e Roberto Ribeiro na assistência e, incluso ele, interpretando o amigo mais íntimo do craque, não creio que tenha sofrido contestações.

As seqüências de jogos de futebol filmadas em campo eram primárias, para falar o mínimo, e divorciadas dos torcedores. Percebia-se que ha-

viam sido filmadas em dias diferentes, portanto repetindo os problemas de *O Gol da Vitória*.

Burle adita a seu favor que Civelli havia-lhe mostrado um aparelho que permitiria retroprojeção e que ele julgava um *back projection* quando, na realidade, e ele só veio saber disso após as filmagens, era um mero projetor de *slides*. A afirmação depõe contra ele. Em 1953, após visitar os Estúdios Goldwyn e voltar catedrático, segundo suas palavras, ele estava na obrigação de distinguir um do outro.

A estréia deu-se a 23 de dezembro de 1953, considerada pelos exibidores uma das piores semanas do calendário, típica lixeira do ano, no Cine Marabá, Ritz e mais 14 cinemas, servindo apenas para cumprir o decreto de obrigatoriedade, ignorado pela crítica, e pior ainda, pelo público, que nem mesmo sentiu-se atraído pela participação dos jogadores do Corinthians, naquele ano no ápice da popularidade. É importante também salientar que, no momento da exibição, a Multifilmes estava desmontada, com Civelli deposto, Burle sem contrato, Assunção pagando dívidas que praticamente o arruinaram, fazendo portanto um caminho paralelo ao de Zampari, caindo a administração nas mãos de familiares que eram ainda mais néscios que Civelli.

Com isso, Burle ficou devendo um verdadeiro filme onde o futebol participasse funcionalmente no andamento dramático. Após Burle, Osvaldo Sampaio com *O Preço da Vitória*, e Nelson Pereira dos Santos com *Rio, 40 Graus* também ficaram na promessa.

Uma das fontes de Civelli era vender argumentos para a Multifilmes. Se pelo menos eles fossem originais, ainda poderia ser perdoado, mas o original de *O Destino em Apuros* era praticamente *O tempo é uma Ilusão*, de René Clair-Dudley Nichols.

Chamas no Cafezal era, por sua vez, uma Rebeca com um pouco de folclore. Mas, para sermos historicamente honestos, a década 50 do cinema brasileiro primou pela apropriação indébita, da chanchada ao drama. O mais despuadorado foi praticado por Alex Viany, que não só teve a sorte de não ser trancafiado por estelionato, mas ainda recebeu o prêmio da Comissão de Cinema carioca, de melhor argumento *original*, com *Uma Agulha no Palheiro*, chupado do filme francês *Sans Laisser l'adresse* (*O Último Endereço*) de Jean Paul Le Chanois, prato que seu desafeto, Moniz Viana, saboreou por longo tempo. A trama de *Chamas no Cafezal* estava centrada nos incidentes que uma carioca recém-casada com um cafeicultor paulista sofria, porque a sombra da

falecida primeira esposa rondava a casa através de retratos retirados da parede, quarto trancafiado, matagais intocáveis, negras velhas com frases equívocas, oradas abandonadas e pratos de bolo. Os anseios da nova ocupante esbarram no silêncio da uma serviçal, bem menos demoníaca que a de Hitchcock, e um capataz oblíquo. Aos poucos, o interesse da esposa se desloca para este, a ponto de tornarem-se amantes, enquanto o marido luta com banqueiros para manter a propriedade pouco produtora, carregada de hipotecas e sob ameaça de extermínio total por uma geada.

Num cinema onde os diálogos sempre foram uma pústula, *Chamas no Cafezal* apresentava alguns dos mais pavorosos, como aquele que os personagens do casal de noivos-velhos têm com o casal de recém-casados:

- *Desculpe ter vindo tão cedo, mas Evaristo estava ansioso para saber das novidades.*

- *Eu? Ela é quem quase não dormiu, pensando em conhecer a carioca que te conquistou.*

- *E vocês, quando se casam?*

- *Minha prima não quer casar.*

- O que? Quem disse isso?

Ou mais adiante... *Eu vim apelar para os bons sentimentos.*

Pela segunda vez, Burle viu-se obrigado a refazer *in totum* um argumento que parecia-lhe péssimo, mesmo quando o entregou a Civelli para mimeografar e servir de orientador para a equipe de produção. Para seu espanto, dias depois lhe é devolvido com alterações profundas, uma delas, a abolição do interesse da esposa pelo capataz, que prejudicava bastante o andamento dramático, o que não acontecia em *Terra é Sempre Terra*, produção da Vera Cruz do ano anterior, com a qual tem vários pontos de aproximação, além dos cafezais.

Com as filmagens já às portas, Burle refundirá mesmo durante as filmagens, procurando situações dramáticas que solucionassem os cortes pedidos, segundo consta, pela esposa de Anthony, que não aceitava uma ligação entre uma fazendeira e um capataz, ferindo os brios da classe agrícola. Lamentável.

Burle criou um inócuo segundo casal de primos quarentões que ainda não estavam casados, sabe-se lá por quê. Para melhorar o personagem do capataz, totalmente supérfluo, interpretado

por Luigi Picchi, surge uma garota beirando os 18 anos, apaixonada por ele, correspondida, e nada solucionando-se. Fica-se com a impressão que Burle temia a instituição do casamento, em termos gerais, tanto quanto a esposa do financiador da Multifilmes para o particular.

Para o fim, ele reservou a aproximação da geada que destruirá o cafezal e os poucos bens do fazendeiro, interpretado pelo ator italiano, Guido Lazzarini. Numa de suas costumeiras ausências, a esposa, interpretada pela alemã Angélica Hauff, ordena a queima da mata e todos seus mistérios que, quando desvendados, serão ainda mais pífios que os do casal incasável.

263

Ainda assim, é de longe a melhor (senão a única) seqüência do filme, com as tochas dos colonos dramatizando os noturnos, afora as tomadas documentais do plantio e colheita do café. É também o melhor momento do fotógrafo italiano Giulio de Luca, que nos exteriores diurnos preocupa-se com requintes de filtros para tornar as nuvens mais acolchoadas, no pior estilo de Gabriel Figueroa, chegando mesmo ao rebarbativo, enquanto nos interiores a luz é chapada, com duas e mesmo três sombras dos atores caminhando nas paredes. Não há sombra de microfones porque o filme foi dublado, única maneira de remediar intérpretes alemães e italianos, um deles, gago.

Os mesmos entraves fotográficos também eram palpáveis em *O Craque*, sob a responsabilidade de Ruy Santos, outro fenômeno de fama dúbia, provavelmente por ter produzido o média-metragem de Luiz Carlos Prestes, no Pacaembu. Como foquista o novato Hélio Silva, este sim, um homem pouco citado, mas que deixou obra.

Nota-se que, neste período, Burle continuava pouco atento aos atores. Quando eles têm algum talento, como Áurea Campos, ou calos do ofício como Lazzarini, tipos que se ajustam como Jane Batista, ainda salvam-se, mas os demais, Burle incluso, naufragam.

264 A música de Claudio Santoro ressent-se do nacionalismo estreito que abraçava no momento. Os temas folclóricos são lançados, cremos, no afã de tornar o filme um pouco localizado, mas fracassa. A música, porém, é muito boa na sequência das tochas já citada.

Todo o ano de 1954 foi tomado por eventos comemorativos dos quatrocentos anos de fundação da cidade de São Paulo. Entre eles aconteceu, em fevereiro, no Cine Marrocos, um Festival Internacional de Cinema. O filme de Burle foi classificado para representar a seleção nacional ao lado de *O Gigante de Pedra*, de Walter Hugo Khouri e *Na Senda do Crime*, de Flaminio Bollini

Cerri. A seleção lembrava os dois maiores estúdios, ao lado de um independente. Dos países estrangeiros, salientava-se a comédia de William Wyler, *A Princesa e o Plebeu*, e dois suecos, um do veterano Gustav Molander, *Coração de Cristal*, e o outro do quase jovem Ingmar Bergman, com o superclássico *Noites de Circo*.

A estréia comercial de *Chamas no Cafezal* aconteceu a 11 de agosto, no Cine Ipiranga e mais nove cinemas. Os acontecimentos políticos daquele mês, que mudaram a face do Brasil, com o assassinato do major Rubens Vaz, o ferimento de Carlos Lacerda e o suicídio de Getúlio Vargas, distanciaram o pouco público que aquele gênero de filme poderia pretender. Na semana seguinte, ele era retirado, após cumprir decreto, sem a menor referência crítica, a não ser a de Noel Gertel e Almeida Salles em "Indicações da Semana", que não devem tê-lo assistido porque trabalhavam com os verbos no condicional. Fortaleza o viu 4 meses depois, no Cine Diogo.

265

Após *O Destino em Apuros*, a Multifilmes sempre produziu aos pares. *O Homem dos Papagaios e Uma vida para dois*. *O Craque e Fatalidade*. *A Sogra e Chamas no Cafezal*.

As paranóias de Civelli e o total fracasso de bilheteria de todas as produções levariam Anthony

Assunção a pôr cobro na segunda aventura de Civelli. Quando do lançamento de *Chamas no Cafetal*, os jornais falam do próximo projeto, agora do independente Civelli de filmar na Amazônia, seu grande sonho irrealizado.

No dia 20 de janeiro de 1954, José Carlos Burle recebia uma carta da diretoria da Multifilmes, informando que findava o contrato que ambos haviam selado. Agradecia a participação dele nos trabalhos que havia realizado para a produtora, num tom que tendia muito mais para o cortês do que uma comunicação formal de contrato.

Tio Zequinha volta ao Rio de Janeiro.

MULTIFILMES S. A.

ESCRITÓRIOS: R. MARTIN FRANCISCO, 363 TELEFONES: 52-2645 F. 52-4481 ESTÚDIOS: MARIPORÁ - TEL: 2-5 FAUO



DIRETORIA

São Paulo, 20 de Janeiro de 1954

Ilmo. Sr.
JOSÉ CARLOS BURLE
CAPITAL

Prezado Senhor,

Vimos com a presente, cientificar ao preclaro amigo, que o seu contrato com a nossa Companhia, terminará no próximo dia 28 de Fevereiro próximo vindouro.

Outrossim, queremos externar os nossos mais sinceros agradecimentos, pela sua colaboração inestimável a esta Companhia, durante a vigência do mencionado contrato.

Pedimos a V. S. o obsequio de comparecer em um destes dias em nossos Escritórios, afim de tratarmos quanto à regularização de seu contrato.

Expressando mais uma vez nossos agradecimentos, prevalecemo-nos da oportunidade para apresentar n/ protestos de elevada estima e distinta consideração.

Atenciosamente
MULTIFILMES SOCIEDADE ANONIMA


A. ASSUMPTO ASSUMPTO
Presidente

AS/-



Elia, Dercy Gonçalves e Anselmo Duarte em Depois Eu Conto

Capítulo XVII

Depois Eu Conto

Após as duas produções na Multifilmes, Burle passou por outro interregno que o apavorou. Novamente estava desempregado, e pior, não era procurado. A solução seria, novamente, procurar meios para armar uma produção. Quando tudo se encaminhava para o escritório do agiota, depara com Anselmo Duarte que atravessava problemas semelhantes.

Em 1953, findara seu contrato com a Vera Cruz nas produções *Tico-tico no Fubá*, *Veneno*, *Appassionata* e *Sinhá Moça*. Nada fizera em 1954 e no ano seguinte voltava ao Rio e, com Watson na produção-direção, formou casal com Eliana em *Carnaval no Fogo* e *Sinfonia Carioca* e, para Eurides Ramos, *O Diamante*.

269

Sem horizonte, os dois uniram esforços para armarem uma produção. Anselmo que gozava de ampla franquia com Watson Macedo, intermediaria, melhor do que Burle, estúdio, material e os atores contratados. Burle teria como missão arranjar dinheiro para negativo e salários da equipe com Oswaldo Massaini, em São Paulo. Mais tarde, a Líder Laboratórios firmou um acordo, do qual sobrou um documento: *Pela presente, vimos*

confirmar nosso acordo verbal, pelo qual nos comprometemos a confeccionar os trabalhos de laboratório e fornecer o material necessário até a primeira cópia do filme Depois Eu Conto, sendo que para as demais cópias o material será fornecido por V. Sa. Com alusão ao recebimento de faturas, somente o faremos 15 (quinze) dias após o lançamento do filme acima. Sem mais...

As facilidades oferecidas pelo documento, praticamente uma oferta de pai para filho, explicita a crise que atravessávamos. A penúria levava os laboratórios a praticamente associarem-se ao produtor para manter máquinas e funcionários em movimento. Outro trabalho nosso, *Caminhos e Descaminhos do Cinema Paulista*, referente aos anos 50, aclara bem esta situação.

O argumento era de Anselmo, uma sátira ao mundanismo cretino do *café-society* que grassava em todo o Brasil, quando um pequeno clã de endinheirados, ávidos de publicidade fútil, tornavam-se dependentes de um colunista social que, regiadamente estipendiado por eles, inventaria idiotices de seus trajes, jantares e viagens. Alguns bordões do tipo *bola preta, madame Changai, chaminhot, dama de preto* e principalmente, *depois eu conto*, usado com grande propriedade para título do filme. Anselmo, em depoimento a nós prestado, afirmou que seu

modelo foi Ibrahim Sued, que trabalhara para ele como fotógrafo de *still*.

Ferretar a alta sociedade, já vimos à saciedade, também fazia parte da bonomia social de Burle, que articulou outros elementos. Agora chegava a vez do sempre lembrado Alinor Azevedo para costurar tudo, acrescentando sua dose particular de socialismo.

O tumor cerebral, que o minava há tempos, impedia-o de trabalhar com regularidade. A data de entrega do trabalho a Watson Macedo, prometida por Anselmo e Burle, já estourara várias vezes. Anselmo morando no Rio, mantinha contatos diretos com Alinor. Pressionado, recolhe tudo que Alinor havia escrito até ali e faz uma leitura para Watson.

271

No depoimento que deu ao MIS, Burle conta que foi acordado de madrugada por um Anselmo re-ceoso, que narrava-lhe todo o desapontamento de Watson por um argumento complexo, incompleto e que pouco dizia. Nervoso, lançou um ultimato: aguardaria ainda 5 dias para receber o argumento definitivo com a palavra *Fim*, senão estava rompido o acordo.

Os temores dos dois eram dramáticos, se lembrarmos que, além do tempo e do dinheiro que

já haviam empregado, também a perda de credibilidade perante a classe estava em jogo.

Desligando o aparelho, Anselmo rumou incontinenti para São Paulo. No apartamento de Burle trabalharam direto, 5 dias e noites, escoimando as páginas de Alinor, criando incidentes, abrindo brechas para as músicas. Burle escrevia à mão, ininterruptamente, alimentado por Pervitim, acordando Anselmo quando completava 4 ou 5 páginas, que as transcrevia à máquina, deitando em seguida.

272 Ao fim do quinto dia, leram o trabalho para Watson que fez um pequeno reparo. Não havia papel para Eliana aparecer e cantar. Burle lembrou-lhe que ele mesmo interditara a sobrinha, porque preparava-lhe outra produção mais ambiciosa. Watson desconsiderou e imediatamente sugeriu os cortes e acréscimos para a entrada do novo personagem.

Após todos os percalços e mãos por que passara, a trama de *Depois Eu Conto* continuava bastante ágil, imperando um ritmo interno que conduz as três ações principais: a vida dupla do garagista, a tia e sua namorada, e a fauna do *society*.

Duas tomadas exteriores localizam o Rio de Janeiro. Na boate Astral, enquanto Linda Batista canta

Mundo Artificial, somos apresentados ao protótipo de tipos que fazia a história do *café-society* da década 50, quando ser citado na coluna do Ibrahim ou Jacinto de Thormes era mais importante do que ser Presidente da República.

Nas várias mesas da boate, cenografadas com precariedade franciscana, encontramos o modelo do colunismo social, René Dorée (Teófilo de Vasconcelos). O casal Adelaide Campos (Heloísa Helena) publicamente prevaricadora e o marido Ariovaldo Campos (Catalano) sabidamente traído. A grã-fina Marilú (Ilka Soares), namora o Dr. José Pires (Anselmo Duarte), quatrocentão paulista. Pouco depois, a cantora Marion apresenta o diretor artístico da boate, Armindo Menezes, (Zé Trindade) que é elogiado pelo dono da boate e seu filho, Guilherme (Wilson Viana). A seqüência lembra bastante o esquema das apresentações dos personagens no período clássico da chanchada, ocupando-se em mostrar dramaturgicamente e da forma mais sintética, quem vai movimentar e onde o argumento vai transcorrer.

273

A segunda seqüência ganha outra faceta. O Dr. José Pires aparece vestido com um macacão de frentista, ao lado do ajudante Veludo (Grande Otelo). Agora ficamos sabendo que o "Dr.", ou melhor, o Zé da Bomba, leva vida dupla. De dia,

lava e engraxa os Cadillacs com os quais, depois das 21 horas aparece na Astral, amparado pelas mentiras do colunista René, na realidade, Natinho Pinga Fogo, ex-malandro de morro. Na casa ao lado, mora a namorada de Zé, Sônia (Eliana), e sua tia, a elétrica Ofélia Canabrava (Dercy Gonçalves). A seqüência é armada com os acontecimentos correndo paralelamente, na sala de visita e na garagem. Na sala, Sônia pratica ginástica rítmica, um dos *its* da época. Ela precisa manter a forma para cantar no programa de calouros, *it* do proletariado e classe média. Na garagem, Zé gariba motores e freios. Os quatro personagens serão reunidos quando faltar água na casa – problema social seríssimo, naquele tempo – e a velhota desaforada for tomar satisfações com Zé, que está de mangueira na mão, usando copiosamente o líquido. O diálogo e marcação dos personagens preludiam o que veremos no ano seguinte, de forma mais concreta em *Absolutamente Certo*.

Logo após, Ofélia fica ainda mais possessa quando vê no jornal uma fotografia de Menezes, com texto elogioso. Ofélia conta à sobrinha que o Tampinha é um safado, antigo vendedor de peixe no mercado e que lhe tomara muito dinheiro com a promessa de casamento e vida artística. Ela promete vingança.



Elenco de Depois Eu Conto, com Eliaiana, Anselmo Duarte e Ilka Soares

Naquele fim de tarde, Zé conhecerá um contratempo. O dono do carro que ele havia *programado* para a noite aparecera inesperadamente. Veludo preparava-se para uma gozação quando entra outro carrão. Logo mais, Zé estará nele a caminho do Astral quando percebe que Ofélia se escondeu no carro. Ele tenta expulsá-la, mas ela, agora conhecedora dos seus conchavos, ameaça desmoralizá-lo. Ele não só terá que levá-la, como também apresentá-la. Na boate, Marilú levou sua mãe, Madame Noêmia Biscainha (Dea Selva), para apresentá-la ao *Dr. Pires*.

A velhota elegante fica encantada com o rapaz, mas chega Ofélia e, com suas grossuras, quase põe tudo a perder. O *Dr.* remedeia, apresentando-a como uma milionária excêntrica, fazendeira do Brasil Central. Quando ela divisa Menezes, o Tampinha, exige dele a antiga promessa de cantar na boate, receber os 15 contos mais o noivado, senão irá proclamar sua vida pregressa. Amedrontado, o Tampinha cede. Não contente, Ofélia telefona para a sobrinha e pede para que venha à boate presenciar o namoro de Zé. A música, *Araruta Tem seu Dia*, com Dircinha Batista, serve de passagem de tempo. Quando Sônia chega ao local, depara com Zé, naquele ambiente, com Marilú e a mãe. Está para começar um escândalo, mas Ofélia tenta remediar a situação, obrigando Menezes a apresentar Sônia como cantora. Enquanto ela canta *Pra que Tanto Balanço*, Zé aproveita para fugir da boate e de tantas contrariedades. Ela percebe, interrompe a música, persegue-o, e vão juntos para casa, no carro do Zé. Ele reafirma seu amor por ela, dizendo que sua ligação com Marilú é apenas interesseira. Aspira um cargo na firma do pai dela. Ganhando mais, poderá casar e oferecer melhor vida. Beijam-se. Escurece.

Nos dias seguintes, a vida da tia e sobrinha torna-se agitada. Com a falsa apresentação de *Fazendeira*

do Brasil Central os convites para a vida noturna pululam. No costureiro, Ofélia dá uma das costureiras engrossadas.

Numa recepção na mansão dos Campos, erradamente formalizam o noivado de Marilú com *Dr. Pires* sem que ele soubesse e provocando os ciúmes de Sônia, que o esbofeteia. Ofélia solidária, telefona para Marilú, pedindo para ela visitar a garagem.

O encontro do casal é constrangedor para os dois. Ela sai disposta ao rompimento, mas Madame Biscainha a proíbe. Ela pertence ao *society*, não pode ser exposta publicamente. Irá viajar pela Europa, e na volta romperá, sem provocar comentários na sociedade.

277

A semana não parecia propícia ao Zé. Ele nem bem saiu com um carro da garagem quando aparece o dono. Veludo tentara telefonar avisando, mas Pires não atendia na boate. O dono vai à boate com a Rádio Patrulha. Zé tem um entreviro com o cronista René e solta seus demônios insultando a todos os que levam aquela vida de falsidades. Chega a polícia e prende Zé, porém outra vez intervém Biscainha que, temerosa de um escândalo, paga a fiança.

Dias depois, Veludo e Ofélia estão falando de Zé, quando ele surge num carrão.

Agora é vendedor de carros e esnoba a todos, principalmente Ofélia.

Sônia, por vingança, namora o filho de Menezes, enquanto preparam o lançamento de Ofélia na boate. Porém, ela ignora que os outros estão lhe preparando uma pateada, como vingança. Na noite de estréia, é desmoralizada. Ela canta decididamente mal, mas ao mesmo tempo é caricata a ponto de chamar a atenção do eterno inimigo, Zé. Ela paralisa o número e ataca publicamente Armindo como provocador. Zé vai cumprimentá-la pela caricatura e propõe abrirem, em sociedade, uma boate no morro com os condimentos da favela. O colunista René refuga, mas Zé relembra-lhe que um dia ele foi Pinga Fogo.

278

Desde a estréia, a boate Favela tem sucesso instantâneo, tirando o público da Astral. Os ricos se encantam com a paisagem do Rio vista do morro e o número de Ofélia e Veludo, *Onde está Yayá*. Os donos da Astral e o filho de Menezes propõem arrasarem o local do concorrente. Menezes se opõe, mas é vencido.

Na noite combinada para a destruição, Zé prevê alguma coisa, pouco depois confirmada por Menezes que os avisa do quebra-quebra organizado por Guilherme, pois não pactua com aquela atitude. Zé pede a Veludo para não iniciar o

espetáculo sem ele voltar com o reforço que vai buscar com o pessoal da Escola de Samba. A pressão na boate, porém, é grande e resolvem desobedecer as ordens de Zé. Desde a apresentação de Veludo, interrompida por deboches, sentem que virá o pior. Depois das provocações, começa o quebra-quebra. Zé arregimenta e volta com o pessoal da pesada. Entram em luta corporal com os bandidos. Vencem, mas os fregueses estão fugindo. Nesse momento, René salva a situação pedindo que retornem, pois aquilo tudo fazia parte do espetáculo. A outra parte do espetáculo vai começar agora. Sônia canta *Diz que Tem* e reata com Zé, enquanto Menezes implora a Ofélia: *Me chama de Tampinha*.

279

Watson omitiu-se em tudo onde era exigida a sua presença. Inicialmente queria dirigir os *playbacks*, mas ao término do terceiro, dizendo-se artisticamente insatisfeito, desapareceu do estúdio, não voltando nem mesmo para a montagem, outra participação que se impusera.

Com as filmagens terminadas, o dinheiro correndo e Watson esquivando-se, Anselmo que já montara filmes, para adiantar um pouco o trabalho escolhera e colocara na ordem as tomadas para a pré-montagem.

Aproximava-se a data carnavalesca, Massaini telefonava e Watson não saía de Friburgo. Os dois sócios, ainda mais tensos que todos os co-produtores, abriram a sala de montagem e dela só saíram com o filme pronto para a mixagem. Mas, em consequência de todos esses contratempos, a data propícia, o Carnaval, passara.

Ao retornar, um Watson surpreso e, talvez, aliviado, assiste o filme em banda dupla. Faz pequenas alterações, e só então cumpre integralmente outra de suas obrigações contratuais, cortar o negativo. Para os que não conhecem mais intimamente a cozinha do cinema daquele momento, o financiador cortando o negativo pode parecer maledicência do historiador, ou masoquismo do produtor, porém Watson era cria da Atlântida que atirava estas responsabilidades nas mãos de montadores ou fotógrafos. Dusek dobrou dias e noites para aprontar em tempo o negativo de *Carnaval no Fogo*.

Já dissemos que a estrutura do argumento de *Depois Eu Conto* está baseada na rotatividade de três elementos:

1) as sinuosidades provocadas pela vida dupla do garagista; 2) os amores da tia e sobrinha, ambas apaixonadas por amorais, e ambas lutando pelo melhor; 3) as comparações entre os proletários e os aquinhoados que precisam de notoriedade.

A construção final do argumento, pouco importando qual o peso da contribuição de Anselmo, Burle, Alinor, Watson ou Berliet Jr., orienta-se não só na procura dos contrastes externos: garagem x boate, sala da casa de Sônia x sala da mansão, Astral x Favela, mas também internos, Pires x Zé da Bomba, René x Pinga Fogo, Peixeiro x Diretor Artístico, Sônia x Marilú e outros menores.

A condução da trama também opera, preferencialmente, por duas ações que ocorrem simultaneamente: tia e sobrinha na sala, paralelo a Veludo e Zé da Bomba na garagem. Zé da Bomba na boate, enquanto Veludo tenta tirá-lo da enrascada. Os donos da Astral ameaçando destruir a boate, enquanto Zé procura pessoas para ajudá-lo a fazer frente aos agressores.

281

Se todo musical estrangeiro carrega sempre uma aura de conto de fadas, tacitamente inverossímil, ao brasileiro precisaríamos acrescentar uma forte dose de improbabilidade, de convivência entre platéia e público, como se, ao comprar o ingresso, viesse taxado o aviso de *Por favor, não acreditem em absolutamente nada*. Nisso, *Depois Eu Conto* vai à perfeição. A trama, como ela foi armada, as caracterizações dos personagens e os diálogos são modelares desse distanciamento, aprofundando, de forma indiscutível, *Carnaval no Fogo*, que Anselmo e Macedo haviam arquitetado em 1949.

O tempo total chegava a 107 minutos, 23 dos quais ocupados por músicas, dando uma média de uma canção para cada 4 minutos de linha argumental.

A direção de Burle é indiferente, academicamente amorfa, sem compromisso. A interpretação vai no diapasão dos seus filmes. Salva-se quem tem talento. Os característicos como Dercy, Catalano e Teófilo, repetem-se. Anselmo e Eliana repetem-se. Heloísa Helena, que no cinema nacional passou pelo estigma de Viviane Romance, no francês ou Clara Calamai, no italiano, isto é, de prostituta oficial, tenta repetir-se. Lamentável sob todos os aspectos é a participação de Grande Otelo. Se grande parte do que interpretou na Atlântida era supérfluo, apenas porque precisavam do seu renome nos cartazes, aqui é totalmente insignificante, nem mesmo como escadinha para Anselmo. O *playback Onde está Yayá*, com Dercy, será a única demonstração do seu carisma quando dispunha de um mínimo de amparo.

Somente a pressa e as condições psíquicas, que acompanharam a montagem e edição, podem desculpar o primarismo e descuido da finalização. Ainda se usa o escurecimento e clareamento como única referência temporal, quando o mais aconselhável seria o espetáculo pirotécnico para mascarar o franciscanismo da

realização. Música incidental, ruídos e efeitos são ignorados como se ainda estivéssemos na Atlântida pré-*Asas do Brasil*.

Na Páscoa, já havia cópia. Não podendo contar com o produtor principal e havendo comprometido o pouco que tinham, Burle e Anselmo ativaram Massaini. O filme estréia em São Paulo, a 9 de julho, no Art-Palácio, Ópera e mais 28 cinemas.

Apesar da data descabida e dos inconvenientes citados pouco acima, a repercussão popular foi instantânea, suficiente para pagar a produção na primeira semana. Ainda permanecerá duas outras em cinemas lançadores, para depois percorrer os bairros sem interrupção.

283

No Rio, a estréia acontece a 9 de agosto com recepção fulminante. Em todo lugar por onde andou, deixou lembranças agradáveis aos donos de cinemas.

O Art-Palácio, apenas no dia do lançamento, arrecadou Cr\$ 111.500,00, o que, somado às 21 outras casas exibidoras, chegou a Cr\$ 608.200,00. Na primeira semana, o total foi de Cr\$ 1.650.000,00, na segunda Cr\$ 380.000,00. A primeira semana no Rio rendeu Cr\$ 1.360.000,00. No dia 31 de julho de 1956, sem o lançamento carioca, a Cinedistri

enviava a José Carlos Burle um relatório que hoje, entre outras coisas, pode servir de parâmetro de custos e receitas para os que escreverem futuras histórias do cinema nacional:

DESPESAS – Produções Watson Macedo

1 cópia do filme e *trailer*

Cr\$ 26.279,70

19 cópias do filme e cópias

Cr\$ 277.787,00

Confecção de 2.000 cartazes e desenhos

Cr\$ 45.000,00

Confecção de 2.100 fotografias

Cr\$ 21.200,00

284 Regravação – Cia. Vera Cruz

Cr\$ 30.000,00

Filme virgem para regravação

Cr\$ 20.862,00

Viagens e estadias

Cr\$ 9.359,40

Publicidade

Cr\$ 59.193,00

Combinação

Cr\$ 11.510,00

Total Cr\$ 501.191,10

Os relatórios 1 e 2 acusavam uma renda líquida de Cr\$ 1.465.479,20 que, diminuídos dos Cr\$ 501.191,10, deixavam o saldo de Cr\$ 964.306,10.

A partilha entre os vários aplicadores, técnicos, financiadores, alugadores, etc., rendia-lhes no primeiro mês:

27% – Watson Macedo

Cr\$ 243.695,50

15% – Anselmo Duarte e Alberto Laranja

Cr\$ 144.645,90 cada

10% – José Carlos Burle e Oswaldo Massaini

Cr\$ 96.430,60 cada

6% – Brasil Vita Filmes

Cr\$ 74.525,00

5% – Elias Lourenço de Souza, Eli de Souza, Athayde Caldas e Mario Pagés

Cr\$ 48.215,30 cada

285

A crítica repudiou com o silêncio. Apenas *OESP* fez menção nas “Indicações” do dia 11 de julho, para lembrar que nele participava uma contemplada do Saci, prêmio que o jornal distribuía anualmente. Os tópicos principais eram: *Comédia que satiriza o café-society, focalizando um garagista e um malandro do morro, que conseguem impor-se nos meios elegantes do Rio. O interesse está na presença de Eliana, que mereceu o Saci deste jornal em 1954, pela sua atuação em A Outra Face do Homem, e no ano seguinte teve confirmado seu talento com a interpretação em Sinfonia carioca que lhe valeu o prêmio de melhor atriz do Distrito Federal.*

Depois Eu Conto foi gerado, possivelmente, em meio à maior crise do cinema brasileiro, maior do que a que decretou o fechamento da Cinédia e, tempos depois, o da Atlântida, pois vinha acompanhada do desmoronamento da política dos grandes estúdios e industrialização, numa proporção jamais imaginada em qualquer manifesto. O contingente humano, desta vez de alta dosagem estrangeira, ficara em poucos meses sem trabalho, enquanto estúdios e laboratórios apresentavam aspectos fantasmagóricos.

286 Enquanto isso, meia dúzia de paulistas ligados à produção, distribuição, crítica e propaganda tentavam explicar a crise, enquadrando orçamentos, realização, exibição e, principalmente, a volta da renda ao produtor. Em 1955, uma comissão que funcionava ligada à Prefeitura chegava à conclusão alarmante: poucos filmes paulistas rendiam, enquanto a maioria nem mesmo se pagava após 4 anos de exibição.

Companhias

Vera Cruz	Maristela	Multifilmes
<i>Nº de filmes estudados</i>		
13	05	07
<i>Custo médio de cada filme em Cr\$</i>		
5.227.000	2.920.000	3.662.800
<i>Estimativa da renda em Cr\$</i>		
3.850.000	1.319.000	1.600.000

Porcentagem

70 %

45 %

44 %

Apenas *O Cangaceiro* havia dado lucro, comparativamente o de maior custo.

As causas levantadas eram, entre outras, o baixo preço do ingresso – Cr\$ 10,00. Em 1939, cobrava-se o equivalente a Cr\$ 6,00. Nos 16 anos seguintes investigados, o custo de vida calculado pela Prefeitura Municipal de São Paulo subira de 1939 = 100 para 1955 = 921. Pela lógica, os cinemas deveriam estar cobrando Cr\$ 55,00 e não 5,5 vezes mais barato que em 1939.

287

O mesmo trabalho informava que, em 1954, somente na capital de São Paulo, vendera-se mais ingressos que em toda a Suécia, mas esqueciam de cogitar se, ao preço de Cr\$ 55,00 o público teria comprado a mesma quantidade de ingressos.

A cotação do dólar era mirífica, taxado oficialmente a Cr\$ 18,82, mas só podendo ser adquirido por quantias muito acima. O jogo favorecia os distribuidores que compravam os filmes pelo câmbio oficial e depois enviavam as rendas ao exterior pelo real. Muitos exibidores, que nunca tinham trabalhado como importadores, passaram ao comércio das reprises e lixos.

Enquanto em todo o mundo iniciava-se o fechamento das salas, no Brasil, até 1960, inauguravam-se novas salas, cada vez mais luxuosas, favorecidas pela artificialidade do câmbio.

Após enfatizar, como outros, que cinema era uma questão governamental, a comissão descartava a solução de produções mais baratas, porque não seriam competitivas. Auxílio bancário era improvável, porque ninguém iria investir em produto pouco atrativo. Restava a perspectiva de taxarem com uma pequena porcentagem o ingresso, que depois de redistribuída cobriria o custo e quem sabe, lucro.

288 O adicional seria de Cr\$ 0,50 para os ingressos vendidos entre os preços de Cr\$ 8,00 a Cr\$ 11,00. Acima desta tabela, vigoraria Cr\$ 1,00. Ele seria revertido ao produtor na porcentagem de 15% da arrecadação bruta obtida pelo filme, caso fosse uma realização normal. Para as produções mais empenhadas, outros 10%.

O texto, e estudos elaborados por Benedito J. Duarte, Flávio Tambellini, Francisco Luiz de Almeida Salles, Jacques Deheinzelin, Lima Barreto, Mario Audrá Filho, Paulo Emílio Salles Gomes, Plínio Garcia Sanches, Tito Batini e Walter George Durst, foi assinado pelo vice-prefeito Wladimir de Toledo Piza, através da lei n.º 4.854, de 30 de dezembro de 1955.

Logicamente, os prefeitos paulistanos passaram a desviar o adicional arrecadado para cobrir os rombos da Prefeitura. Quando finalmente liberavam as verbas, exigiam um pequeno comício de cineastas recheado por uma coorte de atrizes.

A lei era rigorosamente municipal, só podendo usufruir as produtoras registradas na capital e que usassem os trabalhos dos laboratórios paulistas. Haveria reciprocidade para produção de outras cidades, se estas também cobrassem adicional. A mensagem tramitava direta e expressa aos cineastas cariocas.

Incrivelmente, eles deixaram passar a oportunidade de ganharem nas duas maiores praças do Brasil, preferindo a cômoda sinecura de alugarem uma saleta de 5 x 2 com telefone e pagarem emolumentos paulistanos, entre tantos outros o tio Zequinha.

289

Em 1956, ele e Ruy Santos fundam a Guarujá Cinematográfica, propícia a curtas e longas-metragens, já que Burle era visceralmente contrário ao comercial de TV, porque, segundo suas explicações tantas vezes a mim repetidas, os poucos segundos de duração da mensagem propagandística impediam qualquer criação.

Neste ínterim, também o governo estadual sensibilizou-se e o Banco do Estado, passou a emprestar

Cr\$ 2.000,00 a longo prazo e juros baixos. Com isso, os sócios da Guarujá sentiam-se aptos a mais uma aventura que, tematicamente, perseguia Burle desde seu período na Atlântida.

Nos projetos da produtora carioca, várias vezes deparamos com a lenda hindu de transmigração de almas, *Avatar*, como uma das produções planejadas para o *próximo* ano.

Creio que Burle deve ter assistido a versão teatral de Genolino Amado, baseado no texto de Théophile Gautier, encenada na reinauguração do Teatro Regina a 11 de junho de 1946.

290 Suas predileções espíritas também devem ter contado. Outros afirmam que esta era uma ambição de Fenelon.

Na ótica de Burle e Plínio Campos, resultou uma comédia sobre a transmigração de almas entre o banqueiro empedernido Roberto Vallim (Luiz Delfino), atravessando problemas matrimoniais com a esposa Laura (Eva Wilma). Do outro lado, o cantor de grande sucesso Tito Lívio (Anselmo Duarte), também passando por uma crise existencial, quando à beira do colapso é auxiliado pela cantora Irene (Marlene), que o ama em segredo, e recomenda-lhe o Dr. Drummond (Felipe Wagner), médico e psiquiatra de renome



Eva Wilma e Luiz Delfino em O Cantor e o Milionário

internacional. Será este personagem, encontrado em várias comédias romanas do tipo *Anfitrião*, quem sugerirá aos dois pacientes experimentar viver 24 horas com almas trocadas por efeito de hipnose. O centro da estória será o amálgama Roberto-Tito portando-se como banqueiro, presidindo reuniões de diretoria e destinando verbas vultuosas para caridade e repleto de atenções para com Laura, enquanto Tito-Roberto enciúma-se com os avanços amorosos e a dispersão do dinheiro.



Eva Wilma e Luiz Delfino em O Cantor e o Milionário



Anselmo Duarte em O Cantor e o Milionário

Só agrada-se quando aparece Irene que, extremamente admirada, depara com um Tito ardoroso. Mas o Dr. Drummond sempre sabe intervir para que o filme não vá além da censura de 14 anos e defendendo o seu, porque também seus hormônios o conduzem à cantora.

Na boate, diante de uma Laura estarecida, Roberto-Tito canta no lugar de Tito Lívio. O público exulta para despeito de Tito-Roberto. Laura, deslumbrada, beija-o.

Os dois engalfinham-se na boate disputando cada qual *sua esposa*. Serão presos pelos estragos. Na delegacia, teremos uma repetição dos quíproquós mostrados em *Os Três Vagabundos*.

293

Estamos a poucas horas do prazo oferecido pelo Dr. Drummond. Começa o clímax. No consultório, o médico hipnotiza os dois para o remigração. A alma de Roberto obedeceu docilmente, mas a de Tito recalcitra e prefere ir para o céu.

Roberto aparece no banco em meio às reclamações do escândalo da boate e das doações. Ele jura que não vai pagar nada, mas entrando na sua sala uma banda de música do Orfanato que o recepciona, juntamente com os representantes do asilo de velhos e da Santa Casa que agradecem comovidos, cede. Roberto, mais do que nunca



Cena de O Cantor e o Milionário



Luiz Delfino e Anselmo Duarte em O Cantor e o Milionário

personagem de Capra, vai às lágrimas e sofre uma transformação semelhante à do personagem de Burle em *É Proibido Sonhar*, e que foi tão reclamada. Alguém comenta: *Como deve ser bom a gente ser louco...* No consultório, o satânico Dr. Drummond aproveitará o corpo inanimado de Tito para ali injetar sua alma, usufruindo a juventude e fama do cantor. Um pouco de Goethe nunca fez mal a ninguém. Fará um testamento para Tito e, em seguida, poria fim à vida.

No céu, o anjo da guarda procura por Tito-Roberto ou Roberto-Tito e dá um ultimato. Se não voltar para a Terra, irá para o inferno, como suicida. Tito pouco se importa. Inferno é a Terra.



Cena de O Cantor e o Milionário

Voltamos ao importante documento de 1934, testamento que Burle escreveu para si mesmo?

O anjo acena-lhe com o amor de Irene, que ele ignorava. Revigorado, retorna ao corpo quando o médico termina o testamento. Tito rouba o papel e agora é ele quem chantageia para ficar com Irene. Desta vez, a herança dos duplos da Atlântida se dará pelo artifício de metempsicose.

296

Burle dominava o idioma francês com desenvoltura, podendo ter lido no original o conto de Théophile Gautier, ou poderia ter recorrido à tradução portuguesa, porém julgo que ele partiu da peça encenada em 1946, porque tudo leva a crer que ele, Fenelon, Alinor e o grupo intelectual da Atlântida deveriam estar mais em dia com Dulcina, Procópio e Jaime Costa, que representavam o topo do teatro brasileiro, do que Palmeirim, Beatriz Costa e Casé e outros da Praça Tiradentes.

Genolino praticava a crítica, o ensaio, o conto, mas seu esforço maior, naquele momento, estava direcionado para o jornalismo, assinando crônicas diárias nos jornais de Chateaubriand e uma semanal na revista *O Cruzeiro*, a mais difundida em todo o país.

Por volta de 1945, empreendera a tradução de *Chuva*, de Somerset Maughan, para Dulcina, que

será, até o fim da carreira da atriz, seu grande prato de resistência, perfeita identificação com o personagem e capaz de tirar a empresária de qualquer atoleiro financeiro a que algumas peças menos populares, como *A Filha de Iório*, pudessem conduzi-la. *Chuva* estava para Dulcina, como *Deus Ihe Pague* para Procópio.

Supomos que, de caso pensado, ou apalavrado sem alarde, Genolino tenha escrito *Avatar* especialmente para o gênero e público que prestigiavam Dulcina. Haveria, inclusive, um papel a calhar para a insuficiência de Odilon, mas que carregaria todo o espetáculo, dando a Dulcina, como era usual num teatro de prima-dona, típico dos anos 30-40, e mesmo parte de 50, uma folga após récitas mais empenhativas. Itália Fausta, Procópio, Jaime Costa, Manuel Durães, Mesquitinha, assim se portavam.

297

Os três atos de *Avatar* desenrolavam-se em apenas duas cenografias que, não apresentando nenhum problema de decoração ou iluminação, permitiriam à Companhia viajar folgadoamente, sem maiores gastos, podendo até alugá-los em qualquer Casa Teatral. A trama simples e direta evitava a figura do diretor, que todos estes grandes atores ainda desprezavam, e que a partir de *Os Comediantes* era cada vez mais solicitado.

Ao levantar do pano, temos o professor hindu Nehru Khan (Manuel Pêra) como o nome deixa insofismável, fazendo várias previsões que poucos segundos depois concretizam-se. Ele não só é competente, como honesto, diferente do abasileirado Dr. Drummond, sempre pronto a prevaricar. A ação, partindo dele, atrai os demais personagens, diferente da adaptação de Burle Plínio Campos, onde os personagens Tito Lívio e Irene introduzem o médico.

Nehru recebe um casal de aristocratas polacos, evadidos, intelectuais e ricos. A esposa ou condessa (Dulcina) tem algumas desconfianças quanto à fidelidade matrimonial do conde. Ao chegarem no consultório exótico, repleto de mapas e zodíacos, ela despede o marido porque deseja uma consulta particular.

Sendo adivinho, Nehru desvenda-lhe desde a idade até os temores ciumentosos. O marido é e continuará fiel, porém, ela é quem terá uma aventura. A condessa ofende-se, mormente ao saber que o outro é um reles e nada sedutor pintor que lhe presta serviços. Ela abandona o local enervada. Pouco depois é o apaixonado pintor, Marcelo (Odilon), que vai ao consultório na esperança de encontrar a condessa. Repete-se, em essência, o diálogo professor-condessa. O adivinho desvenda fatos e desejos de Marcelo,

até sua ligação com Lúcia, a amante que a tudo suporta pelo seu amor ao pintor.

Quando o professor insinua que poderia transmigrar sua alma, transformando-o no conde, ele adere sem pestanejar. Deseja possuir a condessa. O conde reaparece transtornado, furioso, pretendendo satisfações das declarações de infidelidade da esposa, quando Nehru o hipnotiza. O pano vai descendo lentamente enquanto o conde atravessa a sala atraído pela mão do professor, que não sai do lugar. Vê-se ainda o conde sentando-se na poltrona, enquanto Marcelo dá um passo.

O segundo ato começa com o conde-Marcelo, desenhando uma condessa surpresa com essa nova habilidade do marido. Começa um dos típicos momentos do teatro brasileiro daquela fase. O conde-Marcelo tenta possuir a esposa-não esposa, enquanto esta levanta questões fúteis, para prolongar o enfrentamento sado-masoquista-sexual.

299

Burle-Plínio preferiram, contrariamente, mostrar os problemas existenciais do cantor, o empenho da cantora e, do outro lado, o despudoramento ético sentimental do banqueiro. Ambos frequentam o consultório do psiquiatra-hipnotizador, onde serão submetidos à transmigração. O pintor foi substituído por um cantor, mais funcional não

só à sociologia dos anos 50, com chave mestra para os números musicais que freqüentaram todos, rigorosamente todos os filmes de Burle, em maior ou menor dose.

A nobiliarquia do conde transforma-se em poder econômico. Os entraves sexuais continuarão moralísticos e tartufescos apesar da década que transcorreu entre a encenação do Regina e a filmagem na Vera Cruz. Quando o desejo está prestes a concretizar-se, sempre surge o professor-médico ou a criada da peça, substituída por um mordomo no filme, interpretado muito simbolicamente pelo próprio Burle.

300

O encontro da condessa com Lúcia, amante de Marcelo, que desvendará o destroço humano em que se tornou o pintor, chegando quase à demência, é o melhor momento de Genolino, que os adaptadores desprezaram.

O terceiro ato corresponderia à vivência dos duplos contrários, e mais uma vez os adaptadores foram bem mais felizes que Genolino. Enquanto este recorre a insignificâncias como o pintor falando polaco enquanto o conde não pode recordar-se da cor do vestido da condessa quando dançaram pela primeira vez, Burle-Plínio ativam o ciúme, a cobiça, o despeito, as contradições.

Quando da retransmigração em *Avatar*, após a alma do conde ser reincorporada, há um incidente que não permite que a de Marcelo alcance o corpo. Ele morre, mas Nehru incorporará sua alma à do pintor, podendo juntar-se a Lúcia, que ele também amava, enquanto no filme o Dr. canalha não consegue seu intento de apossar-se de um jovem e roubar-lhe a mulher. O cantor, então, praticará a sua canalhice venial. Em maioria quase absoluta, as soluções da adaptação são mais eficientes que a peça.

Lívio Bruni, que no Rio tentava uma distribuição-exibição alternativa, será um dos produtores. A Vera Cruz deve ter participado como sócia, oferecendo estúdio, equipamento e alguns técnicos em troca de porcentagem na bilheteria, parcerias também oferecidas pela Multifilmes e Maristela, que de produtoras passavam a locadoras, com isso favorecendo a exigência dos quesitos da Prefeitura. O Laboratório Líder, do Rio, para fazer frente ao oferecido em São Paulo pela lei do adicional, via-se obrigada a creditar seus trabalhos para 60 dias após a exibição.

301

Com os 2 mil cruzeiros do Banco do Estado, mais a parcela que desconhecemos de Lívio Bruni, Burle-Ruy não devem ter passado por agruras maiores para terminar *O Cantor e o Milionário*.

É possível mesmo que tenham tirado algum antes da exibição.

Galileu Garcia deixou um depoimento valioso no MIS de São Paulo, acerca de como um produtor podia multiplicar pães e peixes, tendo este cheque do Banco do Estado nas mãos e uma equipe respeitável. Ele produziu *Cara de Fogo*, *Paixão de Gaúcho* e *Osso, Amor e Papagaios* com esse expediente. O mesmo fizeram Walter Hugo Khouri, Roberto Santos, Alfredo Palácio, Oswaldo Sampaio.

302

O filme tem um apuro técnico que Burle jamais conseguiu na sua melhor produção da Atlântida. A montagem de José Canizares e a música de Enrico Simonetti muito auxiliaram. Se no total ainda fica a dever, a culpa deve ser creditada à sua mão pesada quando manejava a comédia. Ele fugia a algumas facilidades da Atlântida, ou segundo sua opinião, externada a Flávio Tambellini, *tratei de evitar aquelas situações e diálogos de mau gosto, substituindo-os pela linha de um humor com toques maliciosamente normais*.

Se, por um lado, as piadas chochas, os trejeitos pastelônicos e descabidos foram abolidos, por outro, o famoso binômio síndrômico que a Atlântida estava possuída desde *Moleque Tião*, boate e canções, Burle jamais dispensaria, mesmo que filmasse a *Paixão de Cristo*.

A estréia aconteceu no Festival de Cinema de Maringá, no Paraná, quando, pela segunda vez, tive contato com Burle, pois não o via desde o tempo da Multifilmes.

O resultado artístico ia pouco além do mediano. Para um tema dessa ordem, direção, fotografia, interpretação, não devem portar-se academicamente ou com distanciamento, mas pelo contrário, devem imprimir um tom participante, para formar o *clima* irreal e fantasista que este gênero exige, porém, a alma de Burle não fez *Avatar* com Alexander Hall.

A escolha do elenco não foi das mais felizes, vendo-se claramente que os cuidados eram mais dirigidos para o que eles revertessem como bilheteria que o propriamente interpretativo.

303

Anselmo Duarte, em entrevista nos últimos dias de 95, afirmou que relutou bastante em aceitar o convite do amigo Burle, entre outras coisas, porque finalizava *Absolutamente Certo*, portanto estava absorvido em outro filme. Seu tipo físico não era o ideal para o personagem, e nem mesmo os problemas que atravessava com seu filme, ajudaram na composição das angústias do personagem.

O crítico do *Correio Paulistano*, Walter Rocha, acertava na mosca quando escreveu que Anselmo

não foi muito feliz na dublagem da voz de Almir Ribeiro, que em absoluto não combina com seu tipo. Quando da estréia em Maringá, por coincidência, encontrava-me sentado atrás da equipe de *O Cantor e o Milionário*. Ao surgir a primeira música, *Foi a Noite*, de Vinicius e Jobim, e vendo seu rosto com a voz de Almir, Anselmo pôs a mão na cabeça, abaixou-a e sussurrou: *Meu Deus!*

Felipe Wagner era lembrado pelo lago grandiloquente que havia interpretado com Paulo Autran e Tonia Carrero, dirigidos por Celli, em *Othelo*. Também no filme de Burle ele manteve o mesmo tom, quem sabe tenha sido escolhido exatamente por isso, portanto duplamente errado.

304

Luiz Delfino, como Felipe teatraliza e Marlene era, exceptuando-se quando cantava, um descalbro total. Os demais eram melhores porque comportavam-se com descrição, caso de Eva Wilma, Paulo Goulart e Myriam Pérsia.

As canções escolhidas, pelo contrário, eram sempre boas e até ótimas, como *Foi a Noite*, de Tom e Vinicius, *Laura*, de João de Barros e Alcyr Pires Vermelho, *O que*, de Maysa, que ela mesma cantava na sua primeira aparição cinematográfica, e *Quero Samba*, de Zé Ketí. Completavam *Jurei*, de Edu Rocha, *Fogo na Marmita*, de Monsueto, *Elvis*

Presley, de Alfredo Borba e *Marcha da Juventude*, de Benedito Gaya.

No Rio de Janeiro, Lívio Bruni conseguiu o lançamento em 21 cinemas liderados pelo Azteca, que faziam frente ao truste de Severiano Ribeiro, na primeira semana de junho de 1958, dois anos após seu último filme. A acolhida crítica foi serena, às vezes rumorosa, como Sérgio Barreto do *Globo*, que colocou o bonequinho aplaudindo e com poucos reparos: *"Fugindo ao gênero sofisticado, que exige principalmente atores altamente especializados, capazes de revelar a um simples gesto ou olhar toda uma situação, o diretor-adaptador preferiu seguir a linha ressuscitada por Frank Tashlin em Sabes o que Quero, que é a comédia pastelão tratada de maneira artística. Essa forma, que reside muito mais no conjunto do filme do que na qualidade dos atores, assegura ao realizador um resultado geral apreciável.* Depois das declarações de Burle a Tambellini, ele deveria ficar possesso com uma interpretação tão esdrúxula do estilo que imprimiu ao filme, isto é, da comédia elegante.

305

Em São Paulo, houve uma *avant-première* em benefício da Atacesp, a associação dos técnicos e artistas de cinema que antecipou o sindicato. Comercialmente, aconteceu a 21 de julho no Art-Palácio mais 24 cinemas, sem o nome de

Lívio Bruni, tudo indicando que seu território era apenas o Rio.

Mamoru Miyao, militando no comunista *Notícias Populares*, comparando-o a *Absolutamente certo, conclui que ambas apresentam características semelhantes. Comédias leves com muito espírito carioca, mas dosadas com sobriedade paulista, histórias inteligentes e bem construídas e aproveitamento sábio de diversos elementos de popularidade (o programa popular de TV, a voz de Almir Ribeiro, Maysa Matarazzo, espiritismo).*

306

Ignácio de Loyola, na *Última Hora*, apreciou moderadamente, *porque não era chanchada... e, se nada apresenta de novo, também não peca pela pretensão ou excesso de defeitos.*

O Walter Rocha, já citado, era o mais entusiasmado: *...uma das melhores comédias brasileiras e merece ser vista.*

Flávio Tambellini foi quase um escudeiro do filme, não sei se assalariado ou não. Com bastante antecedência, sua coluna diariamente noticiava Burle e o filme, dando opiniões de bastidores e do diretor de como *retomar a linha das melhores comédias, oferecendo em seu conjunto um espetáculo digno e de bom sentido de observação humana.* Quando, a 22 de julho, emite

sua opinião, percebe-se a preocupação com a relação custo x lucro, que o passar dos tempos tornará cada vez mais presente nas suas crônicas, levando-o, às vezes, a escrever sobre economia cinematográfica a semana inteira. *Um filme nacional que procura sair da bitola comum é sempre um ato de coragem. Inicialmente, conta o seu realizador com o ceticismo de vários setores mais 'práticos' de nossos ambientes de cinema, para em seguida somar a esse ceticismo outro mais forte: o dos financiadores de películas, para os quais o cinema deve ser uma equação fria de custo e renda. Ao lançar-se, pois, à realização de um filme que traga uma aspiração de qualidade humana, quanto ao assunto tratado, e industrial quanto à forma de sua realização, o seu principal responsável merece louvores e apoio.*

307

Ao sair da teorização, com o mesmo empenho que presidiu o INC (Instituto Nacional de Cinema), conseguiu a fórceps extrair do seu cunhado, Roberto Campos, lanterna de proa do liberalismo, leis de protecionismo governamental, típicas do socialismo que ele, Tambellini, professou. Terminando sua apreciação no *Diário da Noite*, ele acrescenta: *O Cantor e o Milionário vale sobretudo pelo seu sentido: o de comédia, em tom de sátira, em função e propósito de desenvolvimento, onde incidentes e situações se*

desencadeiam, exteriorizando um conflito principal bem definido. Dinamicamente, não é gratuito. Mas, servindo-se de uma história inteligente, Burle tratou de realizar uma fita viva como desenvolvimento e direta nos seus propósitos de comunicação popular, sem entretanto deslizar para a insipidez e o mau gosto, considerada a fita no seu todo.

308 Para o histórico de *Quem Roubou meu Samba*, há nos documentos de Burle uma carta bastante reveladora de como se processavam os acordos, após a queda da ditadura dos estúdios paulistas e paralela ascensão de quem dispusesse de um barracão de 40 x 20, sem tratamento acústico, apelidado de estúdio, ao lado de uma câmera da década 40 e refletores, quem sabe, do mesmo período. Vamos transcrevê-lo a seguir na íntegra, porque não só revela intenções, como também custos.

Rio de Janeiro, 9 de dezembro de 1954

À

Sacra Filmes S/A

Rua Evaristo da Veiga, 16 – 8.º andar

Nesta

Prezados Senhores:

De acordo com os entendimentos verbais, havidos entre o Sr. Rafael Moreira, vosso representante, e os signatários da presente, sobre a realização de um filme em participação entre a Sacra Filmes S/A, Unida Filmes S/A e José Carlos Burle, vamos expor o seguinte:

Título do filme: *Um Disco do Outro Mundo*

Argumento de: Silveira Sampaio

Direção de: José Carlos Burle

Elenco provável: Catalano, Jaime Costa, Modesto de Souza, Jackson de Souza, Bené Nunes, Emilinha Borba, Ângela Maria, João Dias, Cauby Peixoto, Virginia Lane, etc.

SACRA FILMES

Estúdio: 45 dias

Câmeras Super Parvo e Movado

Gravação sonora e Playback

Refletores e Luz

Trainéis, portas, janelas, etc.

Sala de montagem e projeção

Eletricistas, carpinteiros e estivas

Técnico de som e assistentes

Diretor de fotografia e assistentes

Cr\$ 400.000,00

UNIDA FILMES

Indumentária

Argumento

Cr\$

50.000,00

50.000,00

Artistas, figurantes, etc.	200.000,00
Música, números e gravação	100.000,00
Diretor	200.000,00
Diretor de produção	60.000,00
Montagem	40.000,00
Assistentes (3)	54.000,00
Cenógrafo	30.000,00
Contra-regra	40.000,00
Filme virgem	130.000,00
Laboratório e regravação	300.000,00
Cópias (15)	165.000,00
Maquilador	20.000,00
Madeiras, tintas, pregos, etc.	25.000,00
Transportes	35.000,00
Fotografias	20.000,00
Imprevistos	50.000,00
	1.600.000,00

O documento pára por aqui, sem mesmo as formais despedidas. Provavelmente, um rascunho.

Seria interessante comparar os mesmos números, em 1958, quando finalmente foi produzida. Qual o preço do negativo, da revelação, copião e 15 cópias para a distribuição? Quanto custaria o item artistas, figurantes, etc.? E o que corresponderia à Sacra Filmes? Que outras idéias poderiam ter-lhe ocorrido?

Por que novamente uma chanchada, disfarçada ou não, ao invés de algo dramático, que ele sempre priorizava, mesmo que não tão forte como *Também Somos Irmãos* ou *Maior que o Ódio*, mas que, pelo menos, flutuasse ao lado de *Chamas no Cafezal* ou *Sonho de Outono*, sem moralismos ou interferência de técnicos inaptos? Se a sua primeira opção foi isso, não sobrou nenhum documento e pouco o afetou, porque nunca referiu-se a estes projetos paralisados.

Do filme de 1958, apenas Burle e Silveira Sampaio restaram da proposta inicial. Os que, por fim, materializaram a produção foram Oswaldo Massaini, pela Cinedistri, com dinheiro vivo, Alípio Ramos e Hélio Barrozo Netto, com equipamentos e a influência de seus nomes. As filmagens realizaram-se no Rio.

311

O argumento original de Silveira Sampaio estava apoiado num *show* que ele montou nos anos 50.

Felizmente, restou a adaptação que Sampaio fez para o primitivo projeto de Burle, sem data, e ela deixa bem claro as profundas modificações feitas para resultar naquele argumento que temos. Ele apoiava-se nos incidentes que vão da criação à gravação de um samba, passando pelo delicado e dramático processo de várias pessoas se intitularem donos da obra. Os críticos da época

relacionaram *Quem Roubou meu Samba* como filho de *Rio, Zona Norte*, baseando-se que Nelson Pereira dos Santos encarara o mesmo tema em outra tonalidade.

O original que dispomos, assinado apenas por Silveira, sem a participação de Burle, já vem intitulado *Quem Roubou meu Samba*, e não *Um Disco do Outro Mundo*, como consta na proposta de 1954. Transcreveremos as 9 primeiras seqüências porque elas nos parecem paradigmáticas para todo o resto.

SEQÜÊNCIA 1

(Imagem)

Secundino, compositor de araque, sobe um morro.

(Som)

Locutor – *Este é o grande compositor Secundino. Todos os grandes sucessos carnavalescos são dele. Ele está subindo o morro para buscar inspiração. Vejamos como ele compõe...*

SEQÜÊNCIA 2

(Imagem)

Secundino pára. Vista do morro.

SEQÜÊNCIA 3

(Imagem)

Secundino e Atanázio Lopes se encontram.

(Som)

Secundino – *Queres quinhentas pratas batidas pelo último samba?*

Atanázio – *Tu tá sonhando...*

Secundino – *Compro no escuro.*

Atanázio – *Agora quem está com o baralho na mão sou eu. Fui contratado pela Discosol. E quem vai gravar meus sambas sou eu. Vem assistir um ensaio da Escola.*

SEQÜÊNCIA 4

(Imagem)

Escola de samba formada para ensaio.

(Som)

Atanázio – *Vamos atacar a melodia que a letra eu faço depois.*

313

SEQÜÊNCIA 5

(Imagem)

Dá entrada para a Escola de Samba. Começa a batucada, e depois as cabrochas cantam a melodia. Atanázio faz o solo. Depois que termina, Atanázio diz:

(Som)

Atanázio – *Número musical do ensaio da Escola de Samba, Batucada.*

SEQÜÊNCIA 6

(Imagem)

Terminou o samba. Atanázio, Secundino e outros malandros. Comparsaria. Elementos da escola de samba.

(Som)

Atanázio – *Daqui a pouco eu boto a letra e logo mais está gravado...*

Um Malandro (meio bêbado) – *Tá gravado, olha só a conversa dele... Tu grava mesmo é teu nome em árvore...*

Atanázio – *Gravo no disco, gravo na árvore, e gravo na cara de todo malandro que disser que não gravo...*

SEQÜÊNCIA 7

(Imagem)

Atanázio planta a mão na cara do malandro. Briga de capoeira. Atanázio leva uma cadeirada na cabeça. Cai desmaiado. Secundino desce o morro correndo e assobiando a melodia do samba.

(Som)

Ruídos naturais da briga. Gritos de mulheres.

SEQÜÊNCIA 8

(Imagem)

Secundino toma um táxi. Sempre assobiando. O táxi arranca.

...(fusão)...

Táxi chegando. Secundino, que entrou assobiando, desce assobiando. Fora do táxi, tira o dinheiro para pagar.

(Som)

Chofer – *Sambinha bom, esse!*

Secundino – *É meu.* (continua assobiando)

SEQÜÊNCIA 9

(Imagem)

O chofer dá o troco e arranca com o carro, asso-
biando o novo samba.

Nestas duas páginas iniciais do argumento de Silveira Sampaio, estão definidos o conteúdo e a forma de *Quem Roubou meu Samba*. O ceticismo, típico do autor, vai aprofundar a apropriação indébita no mundo do *artista popular*, ignorante não só de escrita musical, que torna-o presa fácil de empresários e colegas imorais. Não podemos esquecer que o histórico e inefável Sinhô apropriava-se de tudo que o rodeasse, apoiando-se no dito criminoso que *samba é como passarinho. Está no ar, e é de quem o apanha...* Mesmo em meio de letrados, o fato repetia-se. Basta pensar que o procedimento de Ari Barroso, através do depoimento de Burle no MIS, tornava-o sequaz de Sinhô. Francisco Alves assinou dezenas de co-autorias nas quais emprestou apenas sua voz.

315

O original de Sampaio também abre, nestas poucas indicações iniciais, a forma que irá utilizar. O fim de uma seqüência carrega uma palavra, signo ou ruído que abrirá a seqüência posterior. Inicialmente o expediente funciona, mas a repetição e, principalmente, a procura deste subterfúgio, banaliza o restante.

Em seguida, Sampaio satiriza os programas de auditório e os interesses comerciais das gravadoras que promovem os *Fan Clubs*, quando Ângela Maria é aplaudida por uns e vaiada por outros. Cauby provoca desmaios antes de cantar e, ao mesmo tempo, protestos violentos.

As gravadores Discosol e Gravaton encarregam-se da parte criminosa. Uma envia espões para gravar o samba num ensaio, para apropriar-se. Outra frauda o contrato, porque o autor é iletrado. Pouco depois, aparece outro personagem, o detetive fajuto, Leovigil, dono da empresa A Eterna Vigilância, que terá um significado especial para os que conheceram a UDN do tempo do brigadeiro Eduardo Gomes. O detetive não só complica, também furta. Sempre na lona, noivo há dez anos da enfermeira Yolanda, sobrevive dos golpes que aplica na nordestina. A apresentação dos dois é tão soberba quanto os 5 minutos iniciais de *A Garçonnière do meu Marido*, ou o diálogo do segundo ato entre o marido e o senador nordestino.

Leovigil telefona para o Pronto-Socorro, utilizando-se de uma das mediocridades típicas do brasileiro, o trote. Intitulando-se Dr. Ranulfo, médico responsável do OS, indaga como vai o paciente do leito 34. Yolanda percebendo o trote, responde: *Morreu esta manhã, Dr. Ranulfo, depois que*

tomou o remédio que o senhor mandou. Aliás, é o quarto doente que o senhor mata este mês. Acho bom o senhor fugir, Doutor, porque o irmão do falecido de hoje esteve combinando, com os irmãos dos três falecidos anteriores, comprarem revólveres e saírem para matarem o senhor. O senhor ainda não está morto, Dr. Ranulfo? A resposta baratina o pseudodetetive, em dúvida se a notícia é também um trote ou não. Decide avisar os jornais. O verdadeiro Ranulfo telefona e Yolanda, ainda pensando ser Leovigil, renova o diálogo. O médico fica aterrorizado com a ameaça de morte. Ao desligar o telefone, é preso pelo detetive. Esta situação, apenas possível no *tempo* cinematográfico, só é encontrada no melhor Buster Keaton do período mudo.

317

O doente do 34 quase morre quando lê a manchete do seu falecimento. A enfermeira desmaia.

O esbulho a que é submetido todo compositor, e Burle escrevia sobre isso em 1936, é realçado na seqüência em que o dono da Gravatton vê-se à frente de dois compositores que gravaram frente e verso do mesmo disco. Um recebe pela venda de 31 mil discos, o outro por 2 mil.

Agora a faina do detetive é apropriar-se de um compasso aqui, outro ali, até roubar por inteiro o samba do compositor desmemoriado. No

entremeio, aparece outro diálogo lapidar: *Os folguedos do Carnaval se aproximam, o povo quer sambas. Os nossos acionistas esperam o momento da safra. E nós ainda não semeamos, porque o senhor está sonhando a semente. Toda a nossa organização está pronta, agora a menor coisa é a semente, o seu sambinha, é logo isto que está faltando... O senhor precisa criar um pouco de vergonha...*

E assim vai rolando veloz o argumento, todo ele formado de pequenas seqüências, cujo teor é a descoberta do Rosebud carnavalesco procurado por falso detetive, enfermeiras, editores venais, compositores idem, motorista e até pela Sociedade dos Motoristas de Praça e seu antagonista, o criminoso Clube dos Achacadores de Motoristas. Quando finalmente Leovigil consegue a proeza de roubar a música inteira, faz uma parceria com Atanázio e convoca os donos da Gravatton e Discosol a ouvirem o samba na enfermaria do PS.

Num ambiente surrealista, doentes gessados, em maca, entubados e paráliticos, sambam. Todos se proclamam donos da música, mas Leovigil dá a mensagem final: *O samba não é de ninguém. O samba é nosso. A música é do Atanázio, a letra é minha. Acabamos de fazer uma parceria e não damos exclusividade a ninguém. Se quiserem gravar, gravem os dois: Ângela Maria e Cauby Peixoto. E todos caem no samba.*

Ao roteirizar, Burle praticamente manteve o argumento organizado por Silveira, apenas modificando a ordem para a entrada dos números musicais. Com isso, seqüências que estavam no meio do argumento foram deslocadas para o início e vice-versa. As características dos personagens pouco mudaram, principalmente os donos das duas gravadoras que competem para gravar o samba que é o motivo central da trama. Apenas o sexo de um dos donos foi mudado e isso para aproveitar a bilheteria que gozava a comediente da TV Tupi, Maria Vidal.

As modificações possibilitaram a entrada de mais músicas, 10 ao todo, coisa que no plano de Sampaio dava oportunidade a apenas uma. Grande parte delas ainda entrava a martelo, como nas velhas chanchadas.

319

A música principal é gravada no meio do filme e, imediatamente roubada e inutilizada em outro gravador. A procura da melodia continuará, porque o compositor será golpeado na cabeça e a esquecerá, dando azo aos incidentes da recuperação dela.

O compositor tornou-se tão venal quantos os editores, assinando com os dois, mesmo sabendo que Gilda, a cantora, é a intérprete escolhida pelas duas gravadoras rivais. Esta personagem

é criação de Burle, possivelmente obrigado pela produtora para introduzir Darcy Coria, um dos seus talismãs.

A contratação de Ankito obrigou outra modificação. O personagem Leovigil ganha algumas gramas de outras personagens para dar maior ênfase ao cômico circense, que aqui apresenta uma das suas interpretações mais descoloridas, com isso prejudicando em muito o personagem Secundino.

320 Em termos gerais, os críticos da época não andaram mal quando colocaram *Quem Roubou meu Samba* na trilha dos influenciados por *Absolutamente Certo*.

A escolha de Aurélio Teixeira, interpretando um tipo muito próximo ao realizado no filme de Anselmo Duarte, deixa a ferida ainda mais exposta, descambando para a nulidade, porque desamparado pela direção. Com a falta de substância do personagem, Aurélio Teixeira tem como único recurso colocar as mãos no bolso toda a vez que a câmera o enquadra.

Em compensação, Nancy Wanderley tem a melhor aparição no cinema, compondo uma enfermeira nordestina devotada, que bate de longe todos os outros participantes, que salvam-se quando têm

talento ou calos do ofício, como Catalano, Maria Vidal, Ankito ou Wilson Grey, e perdidos, quando trata-se de Darcy Coria, Pituca e, lamentavelmente, Chuvisco, que dispõe de um personagem, mas falta-lhe tudo que sobra em Grande Otelo, a quem tenta imitar pessimamente.

Não fosse Burle um veterano do gênero e poderíamos qualificar a direção como de um novato sem mérito. Nem mesmo na seqüência de perseguição no morro, repetindo *Maior que Ódio*, ele consegue algo. Fica a impressão de uma pressa doentia para desobrigar-se de um fardo incômodo.

Para acompanhar os ditames introduzidos por Anselmo em *Carnaval no Fogo, Absolutamente Certo* e o sempre esquecido *Caçula do Barulho*, de Ricardo Freda, as lutas corporais tomam uma importância maior, coisa para a qual Burle não é o artista adequado, tornando-as primárias, se levadas a sério, e erradas se pretendeu o paródico.

321

Comparando-se os atores indicados no documento de 1954 e os escolhidos quatro anos depois, vale arriscar alguns prognósticos.

Catalano interpretou o personagem para o qual fora escalado, talvez variando para o rival, que em nada difere no peso geral. Jaime Costa seria o outro editor sacana, possivelmente o que sobrou

para Maria Vidal. O detetive seria Modesto de Souza, ou seu filho, e nenhum deles faria melhor que Ankito.

Como tornou-se moda para Burle após *Carnaval Atlântida*, os números musicais foram dirigidos por outro, no caso, Hélio Barrozo Neto, responsável pela fotografia.

Mesmo sem perder a rota de um produto que estava endereçado a um público cativo – e o filme foi bem de renda, ainda que sem nenhuma notabilidade –, teria Burle captado pelas antenas do artista superior, intuindo o futuro, que ele estava praticando um gênero em extinção?

322

Teria previsto que nem mesmo Macedo apresentava o elã de antes, sendo-lhe cada vez mais difícil armar uma produção baseada no esquema da chanchada, ou pelo menos da participação musical, aquilo que também a Metro havia elevado aos píncaros e que naquele momento nada mais representava que raros e mastodônticos musicais que pouco representavam? Teria antecipado que, daí para a frente, o gênero seria empalhado ou conservado em formol?

Quem Roubou meu Samba estréia em fevereiro de 1959, na semana carnavalesca, apesar do filme não ser carnavalesco. Em Fortaleza a 27 de novembro de 1959.

Watson Macedo, discípulo que superou o mestre e tornou-se emblemático, deixou a Atlântida em 1951, e produziu com seus próprios recursos, ou com os que lhe eram facilmente oferecidos, baseados na sua indiscutível capacidade para o gênero, vários clássicos do gênero. Vimos que até co-produziu *Depois Eu Conto* para Burle, mas, no fim dos anos 50, a situação estava tão conturbada que nem mesmo Macedo apresentaria sua costumeira produção do gênero.

Carlos Manga, que desde o início optara por gênero paralelo no campo, apresentava um ultraclassico, *O Homem do Sputnik*, além dos que por algum tempo correriam por fora, Herbert Richers, Tanko, Cajado, Vitor Lima, Alípio Ramos e o perene Lulu de Barros.

323

Baseando-me nas estréias ocorridas em São Paulo em 1957, e na odiosa classificação por gêneros, dos 41 filmes brasileiros vistos, 20 poderiam encaixar-se entre a chanchada e o musical. Dos 42 da safra de 1958, apenas 14 permaneciam fiéis, e no ano seguinte, dos 57 exibidos, a cifra cairia para 10.

A televisão, a indústria automobilística, os “50 anos em 5” de Kubitchek, e a perda da inocência, argumento tão usado pelos historiadores do Cinema Nacional, faziam seus estragos.

Desde 1955, os pouco historiados diretores independentes paulistas trilhavam os pródromos do Cinema Novo. Cariocas e baianos engatinhavam algo de novo. Burle entre eles.

Capítulo XVIII

Terra sem Deus

Burle estava esquecido desde 1958, quando fizera *Quem Roubou meu Samba*. Os breves encontros com o cinema aconteciam esporadicamente através dos documentários. A sobrevivência principal provinha da aposentadoria que pagara como médico e compositor. Vivia modestamente na Rua Quirino de Andrade, num apartamento minúsculo, quase uma *kitchenette*. Tenho certeza que não tinha carro, porque todas as vezes que íamos à Vera Cruz para mixar e precisávamos levar muitas latas, ele alugava um Volks do zelador do prédio onde morava, ou ainda, fretava um táxi. Quando não havia bagagem, fazíamos a viagem no Intermunicipal São Bernardo, que nos deixava nos portões da Vera Cruz.

325

Os primeiros informes que temos sobre *Terra sem Deus* são de 5 de maio de 1962, através da *Gazeta de Notícias* de Fortaleza. Nela, Wilson Afonso Valença, ou como era conhecido nos meios cinematográficos, Valença Filho, dá algumas notas sobre o filme que pretende produzir, com direção e roteiro de Ismar Porto, atuando Vanja Orico, Milton Moraes, Glaucete Rocha, Sebastião Vasconcelos, Alberico Bruno, Lauro Costa e Átila Iório. Herbert

Richers seria um dos co-produtores, fornecendo os equipamentos. O orçamento proposto seria de Cr\$ 20.000.000,00, metade já assegurados com o prefeito de Recife, Miguel Arraes, e o restante com os Governadores do Ceará, Paraíba e Rio Grande do Norte. As filmagens começariam em junho e em dezembro haveria a *première*.

A 19 de março, a Câmara Municipal, através do decreto-lei n.º 7837, autorizava a Prefeitura de Recife a investir a quantia de Cr\$ 6.120.000,00 na produção do filme *Terra sem Deus*. Os sete artigos seguintes balizavam as obrigações e deveres dos dois lados.

326

Após as declarações e o contrato assinado com a Prefeitura de Recife, algo deve ter acontecido, porque nem o filme começou na data indicada, nem a equipe e intérpretes foram mantidos.

A primeira e definidora novidade de novos rumos será a saída de Ismar Porto da direção. Motivos particulares ou profissionais o colocaram à parte do projeto. Em seu lugar, assumirá José Carlos Burle que, ainda em parceria com Ismar, fará modificações no que já fora escrito. Seriam motivos econômicos que as contingências que desconhecemos impunham, ou Burle, conhecedor profundo do lugar, começava impor sua marca?

Wilson Valença fora assistente musical de Burle em *Depois Eu Conto*, e provavelmente dele tenha partido a idéia de convidarem o nordestino, conhecedor dos problemas da região, bem relacionado com governantes e a alta sociedade recifense e, principalmente, ávido por outro trabalho.

A maioria dos informes sobre a produção de *Terra sem Deus*, eu os obtive de Roberto Ribeiro, amigo e assistente de Burle desde a produção de *Maior que o Ódio*, de 1950.

Roberto passou a fazer parte ativa da produção, no início desta segunda parte, quando Burle ainda reescrevia o roteiro. Ambos participaram ativamente da pré-produção, porque durante o período de dublagem em Recife, ouvi Burle confirmar ao velho Elpídio Câmara que o escolhera após assistir a um dos seus trabalhos na televisão pernambucana. A música-tema, *O Homem que Vive Só*, também foi composta nesse momento. A escolha dos exteriores só pode ser dele, conhecendo desde a infância Fazenda Nova, Brejo da Madre de Deus, Recife e Olinda.

Por várias vezes, ele me disse que refundira o argumento de Ismar Porto. Se realmente aconteceu, cortando ou acrescentando, nada posso afirmar.



Cenas de Terra sem Deus

O roteiro oficial, com o qual montei o filme e do qual ele tinha outro similar, com apontamentos a lápis e tinta de algumas modificações no momento da filmagem, apresenta nos primeiros dez minutos de *Terra sem Deus* o contraste brutal entre o árido do polígono da seca e a abundância de água na capital pernambucana. Essa posição conteudista é fundamental, porque todo o resto, sempre confrontante, virá em decorrência da água, agente motor da trama. Ela está presente na força territorial do Coronel Nezinho com suas cacimbas sempre servidas de água e simultaneamente recusando goles para os necessitados.



A carência do líquido nas terras vizinhas obriga os sitiantes a vendê-las a preço vil ao latifundiário, sabedor do valor que as terras terão logo mais, quando a Sudene começar a perfurar poços artesianos.

O confronto se tornará amoroso quando o cangaceiro Chicão, cooptado por Nesinho para afugentar os recalcitrantes, apaixona-se pela viúva Joana, sitiante de um dos locais desejados pelo coronel.

O confronto continuará nas próprias posições que os personagens têm perante a espera da chuva.

Ganância, amor à terra, ideologia política, crença religiosa, contrastando com os retirantes dos paus-de-arara e outros que morrem na calçada.

No confronto final entre os sitiante e os peões do coronel, enquanto alguns morrem fuzilados, os vagidos da criança que nasce, em meio ao temporal, finalmente os unem.

330 Com um terço das filmagens já concluídas, o produtor e verdadeiro criador de *Terra sem Deus*, Wilson Valença, em trânsito pela estrada Rio-Bahia, transportando equipamento para as filmagens, tem morte violenta numa colisão. Burle assume todas as responsabilidades, ainda que sem respaldo monetário. A situação era-lhe tão desfavorável e sua posição monetária tão insignificante no projeto até ali que, quando pede ajuda à Prefeitura de Recife, ela é obrigada a aumentar-lhe artificialmente a participação para realmente tornar-se o produtor. Enquanto isso, trinta dias de inatividade se escorreram.

Não sei qual seria a opção de Valença e Ismar quanto à equipe, mas, com a entrada de Burle, é Ruy Santos, seu amigo íntimo, sócio da produtora Guarujá, quem assume a fotografia, escolhendo para o resto da equipe técnicos de Pernambuco.



Cenas de Terra sem Deus



Cenas de Terra sem Deus

Do elenco anunciado por Valença em 1962, ninguém foi contratado e novamente não sabemos se isso se deve a compromissos profissionais ou o novo orçamento não mais contaria com os miríficos 12 milhões que permitiriam paga condizente com o prestígio que gozavam.

Cremos que estes percalços foram até benéficos ao filme de Burle porque, com o estilo daqueles intérpretes da primeira escolha, *Terra sem Deus* se assemelharia a uma nova versão de *O Cangaceiro*.

Também não temos dúvida que, ao escolher os que interpretaram o filme, Burle levou em grande consideração serem moradores de Recife, trabalharem na capital, desonerando a produção de transporte, moradia e alimentação caso fossem cariocas, paulistas ou baianos.

333

O Teatro de Amadores de Pernambuco tomara proporções nacionais quando lançaram no Festival Nacional de Teatro Amador, no Rio de Janeiro, *O Pagador de Promessas*. Dele provinham Reinaldo de Barros, Diná Oliveira, Ademar Oliveira. Os demais trabalhavam profissionalmente na televisão recifense, Lúcio Mauro, Arlete Salles. Yara Lins e Oscar Felipe no teatro.

O estranho do ninho era Maurício do Valle, que fazia pontas desde 1952 no importante *Tudo*

Azul, de Moacyr Fenelon, despontando, porém, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, nesse momento ainda em fase de montagem. Seu personagem mantém muitas características em comum com o cangaceiro financiado pelo dinheiro do latifundiário. Com muita propriedade, um crítico do Rio de Janeiro afirmava que o personagem de Valença e Burle deveria ser um pistoleiro citadino, nunca um cangaceiro.

Apesar do semi-amadorismo dos artistas, com a morte de Valença, Roberto Ribeiro, além de assistente de Burle, também se ocupará da direção de produção, viajando quase diariamente do agreste para Recife, levando artistas médicos



Cenas de Terra sem Deus



ou bancários e voltando com atrizes professoras e profissionais da TV, todos com horário programado.

Só tomei conhecimento do filme quando Burle convidou-me para montá-lo, assistindo pela primeira vez o copião fora da cronologia das tomadas. Uma vez acertada minha participação, pedi a contratação de Heba Picchi, minha assistente desde *Conceição*, de Hélio Souto.

Logo que eu e Heba havíamos articulado o material na ordem do roteiro, fizemos outra projeção,



Cenas de Terra sem Deus

com a presença de Massaini, que se tornara também outro co-produtor.

A pré-montagem implicou em 60 dias, porque naquele momento tive que mudar meu equipamento da AMP, que vendia as instalações da Rua Santo Amaro, para a filial da Cine Castro em São Paulo.

Durante esse tempo, por muitas vezes senti os problemas de Burle que, para a dublagem, havia se comprometido eticamente com a maioria dos intérpretes, coisa que comportaria trazê-los para São Paulo, elevando-se os gastos de transporte, hospedagem e alimentação a um índice maior

do que aquele gasto nas filmagens. Foi quando sugeri invertermos a programação, dublando em Recife.

Burle viajou e obteve o apoio da Fábrica Mocambo, que cedeu graciosamente seus estúdios de gravação de música. Sugerir também que conversássemos com o técnico de som direto, Juarez Dagoberto, para viajar conosco, porque em Recife não teríamos ninguém com conhecimentos da técnica de gravação de dublagem. Uma vez contratado, Juarez optou pelo material da Vera Cruz, onde também mixaríamos. Em Recife, Juarez construiu, dentro da sala de gravação de música da Mocambo, uma pequena barraca com cobertores das Casas Pernambucanas para abafar o eco da sala e começamos dublar.

337

Sabedor, por Burle, das dificuldades que teríamos em juntar intérpretes que trabalhavam em outras profissões, cortei os anéis de dublagem, preferencialmente para um só dublador. Isso implicava em demorarmos maior tempo em Recife, maior custo de magnético, porém, oferecendo maior praticidade a todos. Muitos dias, conseguíamos dublar de manhã, tarde e noite. Havia uma colaboração fraterna entre eles, todos dublando pela primeira vez. Poucos atores, como Maurício do Valle, não se dublaram, porque estavam comprometidos em outra produção.

Durante a montagem dos diálogos, começamos a divagar sobre a espécie de música que o filme comportaria. Apesar de todos os problemas econômicos que Burle atravessava, de imediato foi posta de lado a utilização do disco. O músico Burle em princípio imaginava alguns momentos de dramaticidade com orquestra completa, 50% camerístico e 10% coral. Nada recomendável para quem economizava com táxi. Novamente, Recife seria a solução. A primeira providência era conseguir a Sinfônica de Recife graciosamente. Seu dirigente, o maestro Fittipaldi, antigo pianeiro do cinema mudo, aceitou musicá-la.

338 Enquanto eu ficava em São Paulo, gravando ruídos e contra-regra, Burle, em Recife, ajudava Fittipaldi. Todo o serviço de som foi realizado como já estava estabelecido, na Vera Cruz, com Ernst Hack, Raul Nanni e Antonio Vitali.

A primeira projeção privada, incluindo o *trailer*, foi realizada no Laboratório da Campos Filme, na Rua do Triunfo, na tarde em que Kennedy foi assassinado. Assistindo a projeção estavam Oswaldo Massaini e o convidado Carlos Coimbra, sendo bem recebida pelos dois. Começava a batalha da distribuição-exibição. A primeira visão pública foi em Brasília, competindo com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Vidas Secas* para os Festivais de Cannes, Veneza e Moscou.

Em março, começa a Revolução de 64, que mudará completamente a vida do filme. Ele será julgado como obra comunista, de incitação à rebeldia. Entre suas trágicas coincidências foi exibido em um cinema do Rio, fronteiro à sede dos marítimos, onde o cabo Anselmo, sob as ordens da CIA, discursava em favor da luta armada.

O lançamento no Rio de Janeiro aconteceu no circuito de Severiano Ribeiro, na terceira semana de março de 1964, em meio aos discursos inflamados de Jango e da oposição, das marchas e do comício em frente à Central do Brasil.



Cena de Terra sem Deus



Cenas de Terra sem Deus





Cenas de Terra sem Deus

Otávio Bonfim, do *Globo*, gosta do roteiro, desgosta da direção, gosta da fotografia, aceita em parte os atores. *Em suma, é mais um aceitável esforço do cinema nacional que deve ser prestigiado.*

Tati de Moraes, na *Última Hora*, após discutir o argumento, fecha com:

De um conteúdo social incomum na maioria dos 'nordestinos', que costumam preocupar-se mais com as medalhas no chapéu do cangaceiro do que com os fatores de que ele é uma consequência. Terra sem Deus despreza os exotismos e trata seu tema momentoso com seriedade, que redime o



filme de falhas no roteiro e do que lhe falta em originalidade no seu tratamento.

As imagens são boas, às vezes vigorosas, mas desta vez o excelente Ruy Santos abusou na fotografia de poentes – ou talvez seja porque silhuetas recortadas no crepúsculo sempre foram uma birra nossa.

As palavras de Tati precisam ser avaliadas segundo o tempo em que foram feitas. Burle, já vimos, não era um indiferente para com os problemas do Brasil. Não fazia discurso em praça pública, não convivia com a UNE e, apesar de descender de família latifundiária, não participava do pensamento deles.

Em *Terra sem Deus*, não se encontra a unicidade dos filmes do Cinema Novo, onde todo trabalhador era anjo e todo patrão demônio. Burle relativava. O filme enfocava o problema nordestino pela ótica dos personagens nordestinos, oferecendo aos espectadores facetas diferentes dos caracteres que estavam envolvidos na trama. Um deles só encontra solução na revolta social. Outro, complacente, crente visionário, tudo espera do poder espiritual. Outro, levado pelo amor telúrico, nunca arredará pé, ainda que more no pior lugar do mundo. Outro, fascinado pelo poder que a posse indiscriminada da terra lhe concederia. Essa multifacetação incomodou a maioria, porque o momento era de explicitação cinemanovista e todos deveriam dar seu recado sem firulas, vociferado para ser bem entendido. Muitos devem ter encarado a posição democrática de oferecer múltiplas discussões dos problemas, como uma atitude de indiferença e mesmo, covardia.

E assim, enquanto filmes mais candentes e reivindicatórios tiveram uma distribuição e exibição mais ou menos tormentosa, mas caminharam, *Terra sem Deus* foi paralisado pelo medo do que não representava. Somente um ano depois, a 20 de agosto de 1964, seria lançado em Pernambuco, quando novamente afloraram todas as incompreensões.



Cenas de Terra sem Deus

Recebido com complacência pela crítica, a serem corretas as informações de Burle ao repórter do *Diário de Pernambuco*, o filme bateu o recorde de *O Candelabro Italiano*, arrecadando 5 milhões de cruzeiros, com uma frequência de 50 mil pessoas. Fernando Spencer, amigo de Valença, conhecedor do argumento ainda em gestação, traz informações preciosas para o histórico do filme, mas o coloca abaixo de *Pagador de Promessas* e *Assalto ao Trem Pagador*. Em Fortaleza só chegou a 1.º de novembro de 64. A projeção em São Paulo consumiu mais dez meses, aparecendo somente em setembro de 1965, no Art-Palácio. Apesar dos custos mínimos para qualquer orçamento da época, *Terra sem Deus*, nunca se pagou. Documentos da Cinedistri, conservados por Burle, informam que, na semana de 16 a 22 de março de 1964, em dez cinemas cariocas, rendeu Cr\$ 7.000.000,00. Na segunda semana, em dois cinemas, Cr\$ 1.300.000,00.

Em São Paulo, na semana de 20 a 26 de setembro de 1965, em 8 cinemas, rendeu Cr\$ 10.500.000,00. As cifras precisam ser avaliadas segundo os preços estratosféricos daquele momento, resultado dos aumentos sucessivos que Jango Goulart concedia, em vista do praticado pelo comércio e indústria mancomunado para a derrubada do regime.

Repelido pelo público, que ansiava por filmes que lhe trouxessem desfastio, *Terra sem Deus*



Cenas de Terra sem Deus

enveredava por um conteudismo próximo ao do Cinema Novo, ainda na sua fase regionalista e nordestina. Pouco depois, com *A Grande Cidade* e *Terra em Transe*, se voltariam para o cosmopolitismo das capitais.

Esteticamente, ele se acomoda entre os neologismos de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e o acentuado classicismo de *Vidas Secas*. Nesse ponto, Burle era ainda mais clássico que Nelson Pereira. A idade dos três diretores conta muito nessa tomada de posição. Quanto mais idoso, menos revolucionário na linguagem.

348 Imagino que o não reconhecimento da obra feriu Burle profundamente. Ele decaí fisicamente. Engorda perigosamente para 1,67 metro de altura. Fuma demasiado, aliás sempre fumou, era dependente.

Apesar de médico, vivia querendo me provar que fumar não fazia mal. Dizia isso ligando um cigarro no outro, ofegante, com os dedos indicador e médio amarelados pela nicotina.

Em certa fase, pretendia voltar à Medicina, assinando receitas de um amigo que ele dizia ter poderes extra-sensoriais. Apesar de muitas curas comprovadas, foi aprisionado por praticar medicina ilegal.

O clima de São Paulo era prejudicial para sua saúde. Escolheu viver na companhia de sua irmã, na região hidromineral de Atibaia. Lá morreu serenamente em 23 de outubro de 1983.

Deixou obras que não podem ser ignoradas na História do Cinema Brasileiro. *Terra sem Deus*, seu trabalho mais representativo, só não ganha maior consideração por ser desconhecido. *Carnaval Atlântida* é um dos ápices da chanchada. Filmado quando o gênero estiolava, nele percebe-se, sem grandes dificuldades, que estamos diante de um dos grandes exemplos, juntamente com *Tudo Azul*, *Carnaval no Fogo*, *Aviso aos Navegantes*, da transição para a fase paródica da Atlântida.

Filmografia

A filmografia de José Carlos Burle foi elaborada a partir da estréia de projeção e não da produção. Também não foi tomado em consideração o lugar, porque algumas aconteceram em São Paulo e outras no Rio de Janeiro.

<i>Moleque Tião</i>	04/02/43
<i>Tristezas não Pagam Dívidas</i>	26/01/44
<i>Romance de um Mordedor</i>	04/10/44
<i>O Gol da Vitória</i>	14/08/45
<i>Luz dos meus Olhos</i>	15/09/47
<i>É com Esse que Eu Vou</i>	02/02/48
<i>Falta Alguém no Manicômio</i>	15/11/48
<i>Também Somos Irmãos</i>	02/01/50
<i>Não é Nada Disso</i>	24/04/50
<i>Maior que o Ódio</i>	29/03/51
<i>Barnabé, Tu és Meu</i>	05/02/52
<i>Três Vagabundos</i>	10/11/52
<i>Carnaval Atlântida</i>	02/02/53
<i>O Craque</i>	23/12/53
<i>Chamas no Cafezal</i>	26/07/54
<i>Depois Eu Conto</i>	09/07/56
<i>O Cantor e o Milionário</i>	02/06/58
<i>Quem Roubou meu Samba</i>	10/02/59
<i>Terra sem Deus</i>	15/03/64

Colaboraram

Eduardo Giffoni, Germana Luiz Araújo, Luiz Felipe Miranda, Hermano Heffner e Francisco Moreira, então trabalhando no Museu de Arte Moderna carioca, Ary Bezerra Leite, pesquisador cearense, FAAP, Biblioteca Lasar Segall, Paulo Roberto Ferreira, Arquivo do *Estado de S. Paulo* e Biblioteca Nacional.

Foram consultados

Cine Repórter, Cine Revista, A Cena Muda, O Estado de S. Paulo, Folha da Manhã, Folha da Tarde, Folha da Noite, Correio Paulistano, Diário Popular, Jornal do Brasil, Correio da Manhã, O Jornal e Diário do Comércio.

Índice

Apresentação – Hubert Alquéres	5
Prefácio – Máximo Barro	11
Recife e Rio	17
Jornalismo	39
<i>O affaire Maria Bonita</i>	55
Fundação da Atlântida	83
Manifesto da Atlântida	85
Manifesto de Incorporação	99
<i>Moleque Tião</i>	109
<i>Romance de um Mordedor</i>	129
<i>O Gol da Vitória</i>	141
A hora e vez de Severiano Ribeiro	159
A gangorra do desejado com o possível	167
<i>Também Somos Irmãos</i>	179
<i>Maior que o Ódio</i>	195
<i>Barnabé, Tu és Meu</i>	207
<i>Carnaval Atlântida</i>	231
Multifilmes	253
<i>Depois Eu Conto</i>	269
<i>Terra sem Deus</i>	325
Filmografia	351

Créditos das fotografias

Vidarte 24

Jornal da Manhã 82

Alvim 108

Cinedistri 268, 275, 328, 329, 331, 332, 334, 335,
336, 339, 340, 341, 342, 343, 345, 347

Coleção Aplauso

Série Cinema Brasil

Alain Fresnot – Um Cineasta sem Alma

Alain Fresnot

Anselmo Duarte – O Homem da Palma de Ouro

Luiz Carlos Merten

Ary Fernandes – Sua Fascinante História

Antônio Leão da Silva Neto

Bens Confiscados

Roteiro comentado pelos seus autores Daniel Chaia e Carlos Reichenbach

Braz Chediak – Fragmentos de uma Vida

Sérgio Rodrigo Reis

Cabra-Cega

Roteiro de Di Moretti, comentado por Toni Venturi e Ricardo Kauffman

O Caçador de Diamantes

Roteiro de Vittorio Capellaro, comentado por Máximo Barro

Carlos Coimbra – Um Homem Raro

Luiz Carlos Merten

Carlos Reichenbach – O Cinema Como Razão de Viver

Marcelo Lyra

A Cartomante

Roteiro comentado por seu autor Wagner de Assis

Casa de Meninas

Romance original e roteiro de Inácio Araújo

O Caso dos Irmãos Naves

Roteiro de Jean-Claude Bernardet e Luis Sérgio Person

Como Fazer um Filme de Amor

Roteiro escrito e comentado por Luiz Moura e José Roberto Torero

Críticas de Edmar Pereira – Razão e Sensibilidade

Org. Luiz Carlos Merten

Críticas de Jairo Ferreira – Críticas de invenção:

Os Anos do São Paulo Shimbun

Org. Alessandro Gamo

Críticas de Luiz Geraldo de Miranda Leão –

Analisando Cinema: Críticas de LG

Org. Aurora Miranda Leão

Críticas de Ruben Biáfara – A Coragem de Ser

Org. Carlos M. Motta e José Júlio Spiewak

De Passagem

Roteiro de Cláudio Yosida e Direção de Ricardo Elias

Desmundo

Roteiro de Alain Fresnot, Anna Muylaert e Sabina Anzuategui

Djalma Limongi Batista – Livre Pensador

Marcel Nadale

Dois Córregos

Roteiro de Carlos Reichenbach

A Dona da História

Roteiro de João Falcão, João Emanuel Carneiro e Daniel Filho

Fernando Meirelles – Biografia Prematura

Maria do Rosário Caetano

Fome de Bola – Cinema e Futebol no Brasil

Luiz Zanin Oricchio

Guilherme de Almeida Prado – Um Cineasta Cinéfilo

Luiz Zanin Oricchio

Helvécio Ratton – O Cinema Além das Montanhas

Pablo Villaza

O Homem que Virou Suco

Roteiro de João Batista de Andrade, organização de Arianne Abdallah e Newton Cannito

Dogma Feijoadada: O Cinema Negro Brasileiro

Jeferson De

João Batista de Andrade – Alguma Solidão e Muitas Histórias

Maria do Rosário Caetano

Jorge Bodanzky – O Homem com a Câmera

Carlos Alberto Mattos

Maurice Capovilla – A Imagem Crítica

Carlos Alberto Mattos

Narradores de Javé

Roteiro de Eliane Caffé e Luís Alberto de Abreu

Pedro Jorge de Castro – O Calor da Tela

Rogério Menezes

Rodolfo Nanni – Um Realizador Persistente

Neusa Barbosa

Ugo Giorgetti – O Sonho Intacto

Rosane Pavam

Viva-Voz

Roteiro de Márcio Alemão

Zuzu Angel

Roteiro de Marcos Bernstein e Sergio Rezende

Série Crônicas

Crônicas de Maria Lúcia Dahl – O Quebra-cabeças

Maria Lúcia Dahl

Série Cinema

Bastidores – Um Outro Lado do Cinema

Elaine Guerini

Série Ciência & Tecnologia

Cinema Digital – Um Novo Começo?

Luiz Gonzaga Assis de Luca

Série Teatro Brasil

Alcides Nogueira – Alma de Cetim

Tuna Dwek

Antenor Pimenta – Circo e Poesia

Danielle Pimenta

Cia de Teatro Os Satyros – Um Palco Visceral

Alberto Guzik

Críticas de Clóvis Garcia – A Crítica Como Ofício

Org. Carmelinda Guimarães

Críticas de Maria Lucia Candeias – Duas Tábuas e Uma Paixão

Org. José Simões de Almeida Júnior

Luís Alberto de Abreu – Até a Última Sílabas

Adélia Nicolette

Maurice Vaneau – Artista Múltiplo

Leila Corrêa

Renata Palottini – Cumprimenta e Pede Passagem

Rita Ribeiro Guimarães

Teatro Brasileiro de Comédia – Eu Vivi o TBC

Nydia Licia

Teatro de Revista em São Paulo – De Pernas para o Ar

Neyde Veneziano

O Teatro de Alcides Nogueira – Trilogia: Ópera

Joyce – Gertrude Stein, Alice Toklas & Pablo

Picasso – Pólvora e Poesia

Alcides Nogueira

O Teatro de Ivam Cabral – Quatro textos para um teatro veloz: Faz de Conta que tem Sol lá Fora – Os Cantos de Maldoror – De Profundis – A Herança do Teatro

Ivam Cabral

O Teatro de Samir Yazbek: A Entrevista – O Fingidor – A Terra Prometida

Samir Yazbek

Série Perfil

Aracy Balabanian – Nunca Fui Anjo

Tania Carvalho

Ary Fontoura – Entre Rios e Janeiros

Rogério Menezes

Bete Mendes – O Cão e a Rosa

Rogério Menezes

Betty Faria – Rebelde por Natureza

Tania Carvalho

Carla Camurati – Luz Natural

Carlos Alberto Mattos

Cleyde Yaconis – Dama Discreta

Vilmar Ledesma

David Cardoso – Persistência e Paixão

Alfredo Sternheim

Emiliano Queiroz – Na Sobremesa da Vida

Maria Leticia

Etty Fraser – Virada Pra Lua

Vilmar Ledesma

Gianfrancesco Guarnieri – Um Grito Solto no Ar

Sérgio Roveri

Ilka Soares – A Bela da Tela

Wagner de Assis

Irene Ravache – Caçadora de Emoções

Tania Carvalho

Irene Stefania – Arte e Psicoterapia

Germano Pereira

John Herbert – Um Gentleman no Palco e na Vida

Neusa Barbosa

José Dumont – Do Cordel às Telas

Klecius Henrique

Leonardo Villar – Garra e Paixão

Nydia Licia

Maria Adelaide Amaral – A Emoção Libertária

Tuna Dwek

Marisa Prado – A Estrela, O Mistério

Luiz Carlos Lisboa

Miriam Mehler – Sensibilidade e Paixão

Vilmar Ledesma

Nicette Bruno e Paulo Goulart – Tudo em Família

Elaine Guerrini

Niza de Castro Tank – Niza, Apesar das Outras

Sara Lopes

Paulo Betti – Na Carreira de um Sonhador

Teté Ribeiro

Paulo José – Memórias Substantivas

Tania Carvalho

Pedro Paulo Rangel – O Samba e o Fado

Tania Carvalho

Reginaldo Faria – O Solo de Um Inquieto

Wagner de Assis

Renata Fronzi – Chorar de Rir

Wagner de Assis

Renato Consorte – Contestador por Índole

Eliana Pace

Rolando Boldrin – Palco Brasil

Ieda de Abreu

Rosamaria Murtinho – Simples Magia

Tania Carvalho

Rubens de Falco – Um Internacional Ator Brasileiro

Nydia Licia

Ruth de Souza – Estrela Negra

Maria Ângela de Jesus

Sérgio Hingst – Um Ator de Cinema

Máximo Barro

Sérgio Viotti – O Cavalheiro das Artes

Nilu Lebert

Silvio de Abreu – Um Homem de Sorte

Vilmar Ledesma

Sonia Oiticica – Uma Atriz Rodrigueana?

Maria Thereza Vargas

Suely Franco – A Alegria de Representar

Alfredo Sternheim

Tony Ramos – No Tempo da Delicadeza

Tania Carvalho

Vera Holtz – O Gosto da Vera

Analu Ribeiro

Walderez de Barros – Voz e Silêncios

Rogério Menezes

Zezé Motta – Muito Prazer

Rodrigo Murat

Especial

Agildo Ribeiro – O Capitão do Riso

Wagner de Assis

Carlos Zara – Paixão em Quatro Atos

Tania Carvalho

Cinema da Boca – Dicionário de Diretores

Alfredo Sternheim

Dina Sfat – Retratos de uma Guerreira

Antonio Gilberto

Eva Wilma – Arte e Vida

Edla van Steen

Gloria in Excelsior – Ascensão, Apogeu e Queda do Maior Sucesso da Televisão Brasileira

Álvaro Moya

Lembranças de Hollywood

Dulce Damasceno de Britto, organizado por Alfredo Sternheim

Maria Della Costa – Seu Teatro, Sua Vida

Warde Marx

Ney Latorraca – Uma Celebração

Tania Carvalho

Raul Cortez – Sem Medo de se Expor

Nydia Licia

Sérgio Cardoso – Imagens de Sua Arte

Nydia Licia

Formato: 12 x 18 cm

Tipologia: Frutiger

Papel miolo: Offset LD 90g/m²

Papel capa: Triplex 250 g/m²

Número de páginas: 368

Tiragem: 1.500

Editoração, CTP, impressão e acabamento:
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Biblioteca da Imprensa Oficial

Barro, Máximo

José Carlos Burle: drama na chanchada /Máximo Barro. -
São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
368p. : il. – (Coleção aplauso. Série cinema Brasil /
coordenador geral Rubens Ewald Filho)

ISBN 978-85-7060-371-5

1. Cinema – Produtores e diretores – Brasil 2. Cinema –
Brasil – História 3. Comédias cinematográficas – Brasil –
História e crítica 4. Burle, José Carlos Queiroz, 1910 - 1983
I. Ewald Filho, Rubens. II.Título. III. Série.

CDD 791.430 981

Índice para catálogo sistemático:

- 1.Cinema brasileiro : História e crítica 791.430 981
2. Cineastas brasileiros : Biografia 791. 430 981

Foi feito o depósito legal na Biblioteca Nacional
(Lei nº 10.994, de 14/12/2004)
Direitos reservados e protegidos pela lei 9610/98

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo
Rua da Mooca, 1921 Mooca
03103-902 São Paulo SP
www.imprensaoficial.com.br/livraria
livros@imprensaoficial.com.br
Grande São Paulo SAC 11 5013 5108 | 5109
Demais localidades 0800 0123 401

Coleção *Aplauso* | em todas as livrarias e no site
www.imprensaoficial.com.br/livraria

editoração, ctp, impressão e acabamento

imprensaoficial

Rua da Mooca, 1921 São Paulo SP
Fones: 6099-9800 - 0800 0123401
www.imprensaoficial.com.br

Na história dos áureos tempos da *Chanchada da Atlântida*, fala-se sempre em *Watson Macedo* e *Carlos Manga*. Mas há outro nome, igualmente importante e, infelizmente, esquecido: **José Carlos Burle**. Diretor de 23 filmes, também com frequência roteirista, montador e até ator, por vezes produtor, diretor de arte e mesmo compositor, Burle (1910-1983) foi uma das figuras mais fascinantes de nosso cinema.



Pernambucano de Recife, crítico de cinema, junto com o irmão *Paulo Burle* e *Arnaldo Farias* fundou a produtora **Atlântida** em 1941, formando um elenco de estrelas como *Mesquitinha*, *Grande Otelo* e *Oscarito*. Além de criar o cine-jornal *Atualidades Atlântida*, foi também o diretor do primeiro filme do estúdio, *Moleque Tião*, de 1943, inspirado na vida de Grande Otelo. Dirigiu *Cacilda Becker* em *Luz dos Meus Olhos* (1947) e criou o gênero da Chanchada Carnavalesca com *É Com Este Que Eu Vou* (1947), *Barnabé, Tu és Meu* (1951) e a sátira *Carnaval Atlântida* (1952).



Uma vida fascinante que é contada pelo professor e montador **Máximo Barro**, neste livro que faz parte da **Coleção Aplauso**, da **Imprensa Oficial do Estado**, no seu trabalho de resgate e preservação de nossa história cultural.



ISBN 978-85-7060-371-5



9 788570 603715