



Estouro na Praça": Alinor Azevedo, Alex Viany e a Comédia Musical Carioca

Luís Alberto Rocha Melo **1**

Resumo: Este artigo aborda um aspecto da contribuição do roteirista e argumentista Alinor Azevedo ao cinema brasileiro dos anos 1950, tomando como objeto de análise um roteiro inédito co-escrito por Alinor e Alex Viany, intitulado *Estouro na Praça* (1957). O estudo desse roteiro objetiva indicar de que maneira, através do uso consciente de um gênero cristalizado como a comédia musical, Alex Viany e Alinor Azevedo buscaram explicitar - na estrutura dramática do roteiro - um discurso ideológico sobre o próprio ato de produzir filmes no Brasil.

Palavras-chave: *Palavras-chaves:* *comédia musical, roteiro*

Abstract: This article analyzes one aspect of the contribution of the film writer Alinor Azevedo to the Brazilian cinema in the 50's, taking as the main object for this analysis an unpublished script, co-written by Alinor and Alex Viany, called *Estouro na Praça* (1957). The study of this script intends to reveal, through the conscient usage of a definite genre like the musical comedy, how Alex Viany and Alinor Azevedo tried to explicit - in the script's dramatic structure - an ideologic narrative about the activity of making movies, in Brazil.

Key words: *keywords:* *musical comedy, screenplay*

Na historiografia clássica do cinema brasileiro, o nome de Alinor Azevedo tem especial relevância: trata-se de um caso único em que um argumentista e roteirista foi alçado à condição de *autor* **2**.

No texto "Panorama do Cinema Brasileiro: 1896/1966", publicado em *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, Paulo Emílio Salles Gomes compara o bom momento vivido pelo cinema paulista no início da década de 1950 a uma "situação carioca igualmente animadora", sendo um de seus principais indícios a "renovação" da própria chanchada, "notadamente", nas palavras de Paulo Emílio, "em

1 Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (2004), onde desenvolve pesquisa sobre a obra do roteirista e argumentista Alinor Azevedo. Formado em Comunicação Social pela Faculdade da Cidade (Rio de Janeiro, 1991), dirigiu o documentário *O Galante Rei da Boca* (2004).

2

O termo "historiografia clássica" refere-se à construção de uma história panorâmica e "fundadora", construção esta que preencheria a necessidade de elaboração de um discurso histórico legitimador do cinema como atividade artística, cultural e industrial no Brasil. Ver Bernardet, 1995.

Tudo Azul, de *Moacyr Fenelon e Alinor Azevedo*" (Gomes, 1986: 75). Numa espécie de contração informativa, o crédito do filme é assim indistintamente dado ao diretor e ao roteirista, como se ambos fossem co-diretores do filme.

Glauber Rocha, ao escrever sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963), aponta Alinor Azevedo como "*autor intelectual*" de *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943). Juntamente com o cineasta, crítico e historiador Alex Viany, Alinor se destaca no meio cinematográfico carioca dos anos 1940 por buscar um cinema "*realista, brasileiro, e, por meio ambiente, carioca*" (Rocha, 1963: 80).

Foi Alex Viany quem mais se preocupou em situar, sistematicamente, o *caráter autoral* do trabalho de Alinor Azevedo dentro do recorte de um "cinema carioca", não apenas em sua pioneira *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1959), mas também em artigos publicados em jornais e em depoimentos:

Aqui [no Rio de Janeiro], quem me ensinou a enxergar as coisas menos confusamente foi Alinor Azevedo. Ele conhecia muito melhor do que eu, ou pelo menos muito mais de perto, o cinema brasileiro, daquela época [anos 1950] e o anterior. Era um sujeito inteligente e sensível, tinha uma percepção agudíssima de coisas que normalmente passavam despercebidas, extraía da chanchada mil significações escondidas por debaixo da sua vulgaridade, sabia como fazer para trazê-las à tona. Talvez fosse o sujeito mais consciente do cinema brasileiro daquele tempo (Galvão, 1981: 197).

No livro póstumo de Alex Viany, *O Processo do Cinema Novo*, a figura de Alinor Azevedo é lembrada em dois momentos significativos: num debate gravado em 1974, poucos meses depois da sua morte, no qual estavam presentes, além de Alex, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Sérgio Saraceni e Joaquim Pedro de Andrade, e no depoimento de Nelson Pereira dos Santos dado a Alex em 1986. A tônica dos comentários é quase sempre a mesma.

Nelson Pereira, em 1974:

Cinema carioca, Alinor Azevedo; estamos falando de uma realidade que eu vivi, Alex. Que vivi com você. Alinor é um homem que vem dos anos 1940... Ele fez um projeto muito parecido com o do Cinema Novo. Toda a herança da literatura dos anos 1930, toda a jogada da realidade brasileira e tal, jogada carioca... (Viany, 1999: 199-200)

E Alex Viany, em 1986, resume:

Era o nosso mestre. (Viany, 1999: 491)

Em *Introdução ao Cinema Brasileiro*, Viany dará especial ênfase ao nome e à atuação de Alinor Azevedo, não só destacando-o como um dos fundadores da Atlântida Cinematográfica, em 1941, mas também como o principal responsável pelas qualidades artísticas de *Moleque Tião* (primeiro longa-metragem da Atlântida, dirigido em 1943 por José Carlos Burle) e *Tudo Azul* (Moacyr Fenelon, 1951). Estes dois filmes integrariam o que o historiador chamou de um "*programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro*", do qual fariam parte os seguintes filmes: *Alô, Alô, Carnaval*, de Adhemar Gonzaga (1935), *João Ninguém*, de Mesquitinha (1936), *Favela dos Meus Amores*, de Humberto Mauro (1937), os já citados *Moleque Tião* e *Tudo Azul*, além de *Agulha no Palheiro*, do próprio Viany (1952), e *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos (1955), todos produzidos no Rio de Janeiro (Viany, 1959: 99).

Já em 1957, num artigo intitulado "Cinema Carioca: Tentativas e Perspectivas", Viany desenvolvia, com variações, esta "linha evolutiva" que culminaria em *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte*, procurando sistematizar os principais traços estilísticos e

temáticos do "cinema carioca". O pioneirismo ficava por conta de *Paz e Amor*, "filme-revista" que teria sido, segundo o texto, o grande sucesso cinematográfico do Rio de Janeiro em 1910.

Em seguida, outros filmes são definidos como tipicamente cariocas, tais como *A Capital Federal*, de Lulu de Barros (1923), *A Gigolete*, de Vittorio Verga (1924), *A Voz do Carnaval*, de Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro (1933), *Cidade Mulher*, de Humberto Mauro (1934), *Alô, Alô Brasil*, de Wallace Downey (1936), *Alô Alô Carnaval*, de Adhemar Gonzaga (1936), *Berlim na Batucada*, de Lulu de Barros (1944), *Também Somos Irmãos*, de José Carlos Burle (1949), e *Amei Um Bicheiro*, de Jorge Ileri e Paulo Vanderley (1951).

O crítico aponta "excelentes qualidades humanas e cariocas" em *Tudo Azul* e informa que

as tentativas mais sérias de focalizar o Carnaval do Rio estão engavetadas: *A Morte da Porta Estandarte*, de Anibal Machado, na Vera Cruz; *O Abre Alas*, argumento original de Alinor Azevedo, com um produtor paulista. (Viany, 1957)

Ainda neste artigo, Viany destaca a figura do compositor popular como personagem-chave deste "cinema carioca".

O compositor popular, irreconhecido herói de *João Ninguém*, é a figura central do segundo filme de Nelson Pereira dos Santos, *Rio Zona Norte* e seu intérprete é o mesmo Otelo de *Moleque Tião*. Os heróis de *Estouro na Praça*, argumento de Alex Viany que data de 1952 - e que, num roteiro feito em parceria com Alinor Azevedo, entrará dentro em pouco em filmagem - são também compositores populares. Em ambos os casos, esse tipo que já se vai tornando tradicional em nosso cinema serve para o desfile de acontecimentos mais ou menos legítimos do Rio de Janeiro. (Viany, 1957)

A construção de um "cinema carioca" - e, mais amplamente, de um "programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro" - passava pelo exame da chanchada, o maior fenômeno de bilheteria do cinema brasileiro durante os anos 1940 e 1950. Como observou Arthur Autran, "uma das maiores qualidades da Introdução ao Cinema Brasileiro, até hoje pouco reconhecida, foi tentar compreender a importância da chanchada, sem negar suas limitações ideológicas e estéticas". (Autran, 2003: 227).

Tal fato não impediria Alex Viany de, em 1960, portanto, no ano seguinte à publicação de "Introdução...", lançar no jornal *Shopping News* o que ele denominou de "Operação Antichanchada". E será justamente Alinor Azevedo o escolhido para "inaugurar" tal "operação", numa entrevista concedida a Viany para a promoção de *Cidade Ameaçada*, filme dirigido em 1959 por Roberto Faria, com roteiro do próprio Alinor. Escreve Viany, na abertura da matéria:

Nem só de chanchada vive o cinema brasileiro. E não foi a chanchada que sustentou Alinor Azevedo nos dezoito anos que decorreram desde sua profissionalização como homem de cinema até a feitura de *Cidade Ameaçada*. É verdade que, em duros momentos, o recuo para a chanchada garantiu o amargo feijão cotidiano; mas, mesmo aí, e sempre, AA viveu da certeza na vitória de um cinema brasileiro bom, honesto - e brasileiro. (Viany, 1960)

Na entrevista, Alinor afirma que o cinema brasileiro deveria "acompanhar mais de perto a realidade brasileira"; porém, a chanchada (ou melhor, o "filme musical"), não é vista pelo roteirista como algo a ser integralmente recusado:

Não sou contra o filme musical, leve, agradável; já trabalhei nele, às vezes até com algum prazer, e não me importarei de voltar amanhã à comédia, logo que me reconheçam o direito de exigir seriedade em sua realização. (Viany, 1960)

A postura de Paulo Emílio Salles Gomes diante da chanchada, no "Panorama do Cinema Brasileiro" escrito em 1966, também oscila entre a valorização do fenômeno e a problematização de sua predominância durante mais de quinze anos. Escrevendo sobre a fundação da Atlântida, considerada como a empresa produtora "de maior importância" durante a década de 1940, Paulo Emílio cita como os responsáveis por sua "criação" Moacyr Fenelon, José Carlos Burle e Alinor Azevedo, deixando de mencionar Arnaldo de Farias, Nelson Shultz e Paulo Burle. Sobre *Moleque Tião*, afirma que o filme teria dado "o tom" das primeiras produções da Atlântida, isto é, "procura de temas brasileiros" e o "relativo cuidado" na produção. "Logo porém predominou a chanchada, particularmente após a associação da Atlântida à poderosa cadeia de exibição de Luís Severiano Ribeiro" (Gomes, 1986: 73).

O tom ambíguo, levemente condenatório, se mantém ao longo do texto, muito embora o autor reconheça aspectos positivos na chanchada, tais como o "encontro entre a produção e o comércio exibidor", lembrando a harmonia entre produtores e exibidores durante um período (de 1908 a 1911) que Vicente de Paulo Araújo tornou conhecido como a "Bela Época" do cinema brasileiro. Prossegue, Paulo Emílio, afirmando que o fenômeno da solidificação e proliferação da chanchada a partir de 1947 (ano em que Severiano Ribeiro assume a maior parte das ações da Atlântida) "repugnou aos críticos e estudiosos". Mas um cuidado maior na análise poderia ocasionar "uma visão mais encorajante do que significou a popularidade de Mesquitinha, Oscarito, Grande Otelo, Ankito, Zé Trindade, Derci Gonçalves, Violeta Ferraz..." (Gomes, 1986: 73).

Em 1973, o posicionamento de Paulo Emílio em relação à chanchada sem dúvida revela os efeitos desta "visão encorajante". No ensaio "Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento", a chanchada será considerada "um marco" e revestida de significação política.

A produção ininterrupta durante cerca de vinte anos de filmes musicais e de chanchada, ou a combinação de ambos, se processou desvinculada do gosto do ocupante e contrária ao interesse estrangeiro. (Gomes, 1986: 91)

Se os filmes traziam a "marca do mais cruel subdesenvolvimento", nem por isso a cumplicidade que se estabelecia entre eles e o público deveria ser menosprezada, pois se tratava de "um fato cultural incomparavelmente mais vivo do que o produzido até então pelo contato entre o brasileiro e o produto cultural norte-americano" (Gomes, 1986: 91).

Em Revisão Crítica do Cinema Brasileiro, Glauber Rocha assumirá uma postura infinitamente mais agressiva em relação às chanchadas, não ressaltando nelas qualquer aspecto positivo. É importante lembrar que o livro foi publicado em 1963, portanto em pleno processo de afirmação do Cinema Novo no contexto cultural da época, momento em que o radicalismo ganhava proporções estratégicas. Para que o Cinema Novo pudesse vingar, seria necessário "intensificar" a união dos produtores "independentes" em função de duas batalhas: a primeira, "interna", seria contra as chanchadas. A segunda, vista como uma batalha "maior", procuraria atingir o "truste americano" (Rocha, 1963: 146).

Há uma visão totalmente negativa das chanchadas, consideradas então como "pornografia a baixo preço" (Rocha, 1963: 142). O acirramento das posições leva Glauber a defender a mudança do serviço de censura para o Ministério da Educação e Cultura, onde seriam tomadas medidas não só contra filmes estrangeiros, mas também contra determinadas produções nacionais. "Uma vez transferida das mãos de policiais ignorantes e de senhoras puritanas" para as mãos de "intelectuais, críticos, professores e homens de comprovada capacidade de compreensão cultural do cinema", a censura finalmente "não concederia o atestado de 'boa qualidade' às chanchadas imorais produzidas em nossos

estúdios" (Rocha, 1963: 141). Para Glauber, este tipo de medida, que objetivaria o desenvolvimento de um cinema "independente", não necessariamente entraria em conflito com os interesses dos exibidores, já que o mercado cinematográfico estaria "em função direta da psicologia das massas: as massas do mundo inteiro rejeitam os produtos americanos, como no Brasil rejeitam as chanchadas" (Rocha, 1963: 143).

Em 1964, porém, há por parte de Glauber uma visão mais matizada das chanchadas, como podemos notar numa conversa gravada entre o cineasta, Nelson Pereira dos Santos e Alex Viany, publicada na *Revista Civilização Brasileira*. Se Nelson Pereira destaca o fato de a chanchada ter realizado um "trabalho de comunicação cultural", usando o cinema "para divulgar a língua viva e os tipos populares das grandes cidades", Alex Viany chama a atenção para a comunicação existente entre os filmes e o público: com as chanchadas, "o povo via na tela uma coisa com que podia se identificar" (Viany, 1964: 185-196). E Glauber concorda:

Realmente, foi somente o teatro de nosso século (de 1920 para cá) e a chanchada que começaram a fazer isso, e o Cinema Novo surgiu com sua força cultural no momento exato em que a chamada cultura popular se definiu melhor. (Viany, 1964: 193)

Em Revisão Crítica do Cinema Brasileiro não só a chanchada é atacada, mas também a produção de filmes melodramáticos. No sub-capítulo "Alex Viany e o Realismo Carioca", Glauber fará uma ponte entre o melodrama e o realismo ao tentar definir o que ele chama de "realismo carioca":

Se a mais forte tendência do cinema brasileiro, manifestada na obra de [Humberto] Mauro, é o realismo - bem ou mal interpretado -, esta linha sofreu graves choques e interrupções principalmente pelo surto de melodramas que dominou o cinema paulista. Num plano industrial inferior, sem apoio, a não ser um febril amadorismo, os argumentistas e cineastas do Rio estavam desprovidos de uma formação intelectual que correspondesse, nos começos de 1940, ao clima teórico do neo-realismo que já fermentava sob o fascismo italiano. Buscavam um cinema realista, brasileiro, e, por meio ambiente, carioca. Alinor e Alex Viany são as principais figuras desta nebulosa tentativa.

E o roteiro inédito de Alex Viany e Alinor Azevedo, *Estouro na Praça*, que iremos estudar aqui, é visto por Glauber como "um dos melhores roteiros já escritos no Brasil", "a obra-prima deste chamado 'realismo-carioca'".

É interessante notar que, muito embora o melodrama e a chanchada sejam recusados por Glauber, eles não deixam de estar presentes de forma expressiva na filmografia destes dois nomes citados como as principais figuras do "realismo carioca", Alinor Azevedo e Alex Viany. Bastaria lembrar que *Agulha no Palheiro* (1952) e *Rua Sem Sol* (1954), ambos de Viany, dialogam com a chanchada, no primeiro caso, e com o melodrama policial, no segundo. Na carreira de Alinor Azevedo são diversos os exemplos de filmes melodramáticos (*Luz dos Meus Olhos* - 1946; *Também Somos Irmãos* - 1949; *Milagre de Amor* - 1952, para citarmos os mais evidentes) e de comédias musicais (*Carnaval no Fogo* - 1949; *Aviso aos Navegantes* - 1950; *Tudo Azul* - 1951, entre outros). Quanto a *Estouro na Praça*, trata-se do roteiro de um filme musical, com diversos clichês de uma chanchada.

O roteiro de *Estouro na Praça* faz parte do acervo pessoal de Alex Viany e se encontra depositado na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. É um documento mimeografado de 51 páginas, datado de março de 1957, e acompanhado de um "Relatório de Produção n.1 - Confidencial", assinado por Alex Viany em 8 de setembro de 1958. O relatório é dirigido aos produtores Mário Falaschi, Célio Gonçalves e Carlos Fernando O. Santos.

A capa, com o título em grandes letras escrito a mão, informa que *Estouro na Praça* é um roteiro cinematográfico com argumento e diálogos de Alex Viany e Alinor Azevedo, baseado em um argumento de Alex Viany. A folha de rosto do documento acrescenta as seguintes informações: roteiro de Alex Viany e Alinor Azevedo; argumento e direção de Alex Viany; canções inéditas de Ary Barroso, José Carlos Burle e Artur Vargas Jr.; direção musical de Cláudio Santoro; assistência folclórica de Almirante (Henrique Foreis); coreografia de Solano Trindade com o Teatro Popular Brasileiro; cenografia de A. Monteiro Filho; produção de Célio Gonçalves e Alex Viany.

Por esta folha de rosto e pelo "Relatório Confidencial" pode-se concluir que o projeto de realização de *Estouro na Praça* encontrava-se em andamento. O argumento, porém, como vimos anteriormente, começou a ser escrito em 1952 - ou, talvez, em 1954, se aceitarmos o depoimento de Alex Viany à *Filme Cultura*:

Eu sempre quis fazer um musical e tenho inclusive o roteiro de um. (...) chama-se *Estouro na Praça* e chegou quase à produção. Esse roteiro é de 1954 e por aí se vê que há muito tempo eu estou interessado em fazer um musical. (Lima e Pereira, 1979)

O desejo de trabalhar com o gênero da comédia musical devia ser comum a Alex Viany e a Alinor Azevedo. Em um artigo de Alinor de 1956, encontramos a seguinte reflexão:

Nossos filmes musicais estão longe de refletir toda a musicalidade de nosso povo, espantosamente rico de motivos e ritmos. Portanto, está igualmente para ser feito o verdadeiro filme musical brasileiro. (Azevedo, 1956)

Podemos nos perguntar o que Alinor entendia por um "verdadeiro filme musical brasileiro". É provável que a resposta esteja não na crítica feita às chanchadas, mas na idéia de unir, num mesmo espetáculo, a comédia musical e o cinema "realista". Um filme musical "verdadeiro" seria aquele que pudesse retratar de forma "realista" - ainda que dentro do universo da comédia - a "realidade carioca". Muitos anos mais tarde, em 1969, Alinor reafirmaria este projeto, num depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som e mediado por Alex Viany:

Queria fixar o carnaval de uma maneira diferente. Mas toda vez que eu apresentava um argumento que fixava o carnaval de certo ângulo - por exemplo, o comportamento da família carioca no carnaval, que eu achava de uma importância muito grande - o [Watson] Macedo sempre apresentava uma coisa mais fantasiosa, mais gostosa, mais chanchada, e ele ganhava. No fim de três anos consecutivos, eu resolvi não entrar mais no páreo. E fui auxiliar o Macedo, porque eu tinha que trabalhar. Que me perdoe o Macedo, mas foi a minha via *crucis* no cinema brasileiro. Gosto do Macedo, é um rapaz com quem eu me dou e não estou fazendo nenhuma falsa. Ele mesmo sabe que para mim foi uma via *crucis*. Mas eu não fui muito infeliz nos carnavais do Macedo, não. Eu me saía bem. De qualquer maneira, eu dava lá a minha piada. (Azevedo, 1969)

No artigo de 1956, citado anteriormente, o roteirista defendia a "*volta aos temas simples*". Tomando como exemplo a escola neo-realista italiana, Alinor articula de forma bastante clara a influência do neo-realismo com a idéia de um cinema brasileiro de características urbanas e com a apropriação de outras técnicas narrativas pelo cinema (no caso, a reportagem de jornal).

A reportagem, freqüentemente, quando honesta e dentro da técnica jornalística é quase um roteiro de filme neo-realista. Nela, o cineasta não só achará o tema central para um filme mas também os ambientes necessários, os temas colaterais, os tipos e, às vezes, até sugestões de cenas e diálogos. (Azevedo, 1956)

Alinor introduz aqui o problema do realismo num viés de intertextualidade *jornalismo-cinema*, que pressupõe não só a escolha de um tema, como também a contaminação de um determinado *tipo de escrita* (a reportagem "*honestá*", porque "*dentro da técnica jornalística*") na elaboração formal de um roteiro "*neo-realista*".

Os "*temas simples*", por sua vez, deveriam ser preferencialmente os de "maior aceitação popular", os que buscassem retratar a vida carioca de forma mais autêntica possível. Contudo, adverte, isso não quer dizer que todo filme que se passe no Rio de Janeiro "*só consiga ser carioca e popular quando tiver samba, negro e carnaval*".

(...) esses elementos - samba, negro e carnaval - são muito bons para filmes populares e ainda que tenham entrado quase que obrigatoriamente em todo filme carioca, ainda não foram fixados convenientemente, ou melhor, ainda não foram retratados de maneira honesta e inteligente. (Azevedo, 1956)

Os musicais carnavalescos - ou as chanchadas - não representariam com propriedade os elementos típicos de um filme carioca popular. E nem mesmo estes elementos típicos deveriam estar sempre presentes num filme popular, já que o carnaval era explorado anualmente pelas empresas produtoras sem que o resultado fosse satisfatório (e Alinor cita, além de outros exemplos, *Carnaval em Marte* e *Carnaval no Fogo*, ou seja, dois filmes nos quais ele mesmo participou como roteirista).

Os únicos filmes brasileiros que trouxeram as favelas com alguma dignidade foram apenas dois: *Favela dos Meus Amores*, de Humberto Mauro, e *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos. Assim mesmo, o primeiro descambava para o falso, quando enxertava no alto do Morro da Favela uma buate ultra-gran-fina. (Azevedo, 1956)

Tal como Alex Vianny, e trabalhando com os mesmos parâmetros para traçar uma tradição e um programa para um cinema carioca "autêntico", Alinor insistirá no desejo de realizar o "*verdadeiro filme musical brasileiro*". Em uma reportagem publicada no *Diário Carioca*, em 1961, anuncia-se um projeto de Alinor Azevedo ambientado num morro carioca e focalizando uma Escola de Samba. Segundo a nota,

Não é uma história de carnaval, cujos ecos apenas se ouvem do alto de um morro qualquer, mas o retrato do homem favelado da Cidade Maravilhosa (ainda e sempre). Nela a Escola de Samba (uma das coisas mais organizadas do Brasil) se apresenta como domínio do morro carioca. (*Diário Carioca*, 1961)

Segue-se uma curta entrevista com Alinor, pela qual ficamos sabendo que o roteiro não é outro senão o mesmo *O Abre-Alas* ou *O Samba Pede Passagem* mencionado por Alex Vianny no artigo já citado de 1957. O roteiro teria sido encomendado pelo produtor José Antonio Orsini, o mesmo de *Cidade Ameaçada*. Segundo a notícia, Orsini pretendia fazer uma co-produção com a Itália e rodar o filme em "Cinemascope". A partitura musical ficaria a cargo de José Toledo (mais conhecido como Maestro Zezinho, que já havia composto inclusive o samba Rosenilde, nome da heroína da história), e a direção seria entregue, preferencialmente, a Alex Vianny, o que configura, mais uma vez, o espírito de parceria entre Vianny e Alinor.

De qualquer forma, o filme musical - que, como vimos, seria uma fonte de inspiração para todo um "veio" estético de um cinema tipicamente carioca - é uma referência constante para Alex Vianny e Alinor Azevedo, muito embora as habituais comédias musicais carnavalescas (ou, mais genericamente, as chanchadas) não significassem o ideal de cinema para ambos. Veremos em seguida como o projeto de *Estouro na Praça* vai refletir, em seu planejamento de produção e no roteiro,

este desejo de realizar um "programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro" (Viany), fundamentado no ideal de um "verdadeiro filme musical brasileiro" (Alinor). Examinaremos também como este projeto se encontra em permanente tensão com a necessidade de seguir as normas comerciais de produção de um filme musical, isto é, as regras já estabelecidas pela chanchada.

Endereçado a Célio Gonçalves, jornalista, fundador e diretor de uma publicação intitulada *Jornal do Cinema*, a Mário Falaschi, que já havia produzido *Esta é Fina* (Luís de Barros, 1948) e *Depois eu Conto* (José Carlos Burle, 1956) e a Carlos Fernando O. Santos, o "Relatório de Produção n. 1 - Confidencial", um documento escrito por Alex Viany, contendo quatro páginas mimeografadas, está dividido nos seguintes tópicos: Produção em Geral, Orçamento, Financiamento, Estúdio, Material, Laboratório, Turma Técnica, Cinegrafia, Cenografia, Música, Coreografia, Sonografia, Coordenação (isto é, montagem), Elenco, Publicidade, Direção e Produção.

O exame de alguns trechos deste relatório será útil para mapearmos em que pé se encontrava a produção de *Estouro na Praça*, bem como os procedimentos e objetivos almejados por Viany como diretor. Ao mesmo tempo, a forma como o relatório foi escrito expõe as contradições inerentes a um projeto que busca um meio-termo entre o filme "autoral", "independente", e o filme de intenções francamente comerciais, que necessita dialogar com as regras de mercado para viabilizar-se como produto. Tal preocupação já se faz presente em relação ao tratamento fotográfico a ser adotado:

(...) precisamos decidir, urgente e definitivamente, se o filme será total ou parcialmente colorido, ou em preto-e-branco; de qualquer maneira, será feito para projeção em tela comum ou panorâmica. (Viany, 1958:1)

Pelo relatório, quase tudo estava por ser feito em termos de produção, num projeto que "apresenta inúmeros e complexos problemas em todos os setores". Alex Viany mostra-se angustiado com a demora, por diversas razões que ele expõe com detalhes:

(a) não posso mais esperar, devido não só a meu longo afastamento da produção cinematográfica, que provoca uma situação de constrangimento, mesmo de desmoralização para mim, mas também a minha difícil situação econômica; (b) a não ser que a produção seja iniciada sem mais perda de tempo, serei forçado a procurar trabalho na televisão ou em outro setor, e, como sabemos, um compromisso dessa natureza poderia retardar indefinidamente o filme; (c) além disso, fui convidado por Roberto Rossellini para trabalhar em seus filmes brasileiros, coisa que me daria uma categoria internacional, abrindo-me perspectivas que não posso ignorar; Rossellini estará de volta dentro de poucos meses, e espero que então já tenha terminado E. na P., para poder colaborar com ele ³; (d) isso não significará, de modo algum, que abandonarei os companheiros de E. na P.: tão certo estou do sucesso de nossa empresa que desde já vejo uma necessidade de continuarmos juntos em outras produções; e tudo se arranjará - como tudo se arranja no Brasil - se tratarmos de fazer de E. na P. o grande sucesso comercial que desejamos. (Viany, 1958:1)

Para que o "grande sucesso comercial" fosse efetivo, *Estouro na Praça* necessitaria de atores que garantissem público. Alex Viany lista os "pouquíssimos" nomes que, segundo ele, valeriam "alguma coisa na bilheteria": no Rio, Oscarito, Grande Otelo e Zé Trindade. Em São Paulo, Mazzaropi. Há ainda Anselmo Duarte, Eliana Macedo, "talvez Ankito e Violeta Ferraz" Ou seja, nomes consagrados pela chanchada. E Viany prossegue:

3 Roberto Rossellini esteve no Brasil em 1958 estudando a possibilidade de filmar um documentário nos moldes de *Índia* (1957). Ver Viany, 1959: 162.

Infelizmente, só poderíamos contar, em teoria e na prática, com dois ou três dos citados. Eliana - a quem abomino - estragaria qualquer dos dois papéis femininos principais do filme. Se a usássemos, valeria seu nome, sua força nas bilheterias, o que perderíamos em qualidade? Dos demais, apenas Anselmo tem um papel adequado no roteiro. Compromissos antigos obrigam-nos a dar preferência a Jackson de Souza para o outro papel masculino central. Mas tal compromisso data de uma época em que Jackson fizera um grande sucesso em *Agulha no Palheiro*, esperando eu poder aproveitar a boa crítica do filme, seus bons elementos, num filme que seria o mesmo E. na P. Em 1953 - ou, no máximo, em 54 -, eu estaria certo. Mas, estarei certo hoje? Por outro lado, como explicar a Jackson que, por motivos comerciais, não posso agora usá-lo num papel de tamanha responsabilidade? Afastando essa delicada questão, talvez pudéssemos formar assim o time: Cosme: Anselmo Duarte; Damião: Luiz Delfino; Iracema: Doris Monteiro; Eugênio: Modesto de Souza; Pérola: Sara Nobre; Pereira de Souza: Jorge Murad; Sofia Thompson: Norma Benguel. Para outros papéis, pensamos em Wilson Grey, Chuvisco (nosso lançamento, num papel que deveria ser de Grande Otelo), Aurélio Teixeira, etc. Resta-nos, além dos problemas já expostos e outros menores, o grande papel de Lina. Doris Monteiro tanto pode ser Lina como Iracema, mas atualmente talvez fique melhor em Iracema, mesmo porque o papel de Lina é mais fácil de ser preenchido. Devemos lançar uma nova pequena? Ou devemos procurar alguém já tarimbada? Estou em dúvida. E ocorre-me que talvez fosse esta a oportunidade há muito merecida por Consuelo Leandro, para mim o maior talento cômico feminino do Brasil. Tudo isso, seja como for, tem de estar resolvido e decidido dentro de poucos dias. (Viany, 1958:3)

A chanchada não está presente apenas na escolha do elenco, mas também na estratégia de financiamento. Após informar que o Banco do Estado de São Paulo elevou seus empréstimos cinematográficos, o que permitiria o financiamento de pelo menos Cr\$ 2 milhões, Viany lembra que Mário Falaschi já

obteve promessas de financiamento de [Luís] Severiano [Ribeiro] e [Oswaldo] Massaini (este talvez como participante). Para nós, acho, tanto faz um como outro: devemos confiar em M. F., que saberá qual o caminho mais vantajoso. (Viany, 1958:2)

Se Severiano Ribeiro representava a Atlântida, isto é, o próprio esquema ao qual os "independentes" buscavam recusar, Oswaldo Massaini era o dono da Cinedistri, produtora e distribuidora de diversas chanchadas co-produzidas pela Cinelândia (de Eurides e Alípio Ramos), pela Unida Filmes, pela Herbert Richers, e pela Watson Macedo Produções.

Também quanto aos estúdios, as opções são bem poucas, e o relatório aponta apenas o Estúdio Carmem Santos (Brasil Vita). Porém,

Com a demora da produção, já o perdemos várias vezes, e talvez nem consigamos contar com ele em outubro, pois soubemos que será então ocupado por Alípio Ramos e José Carlos Burle. (Viany, 1958:2)

É interessante ressaltar que a Cinedistri, a Unida e a Brasil Vita Filmes foram co-produtores de *Rua Sem Sol* (1954), o segundo filme de Alex Viany.

A equipe técnica igualmente apresenta indefinições. Cláudio Santoro não está confirmado para a partitura musical, Mário Pagés, com quem Viany já havia trabalhado em *Agulha no Palheiro* e em *Rua Sem Sol*, é dúvida para a fotografia. Alex Viany sugere outros nomes para o setor: Ruy Santos, Chick Fowley ou Manoel Ribeiro, do INCE.

Já tenho meu primeiro assistente, Alinor [Azevedo], que é verdade será mais um diretor assistente do que um assistente de diretor. Mas preciso de outro assistente (Miguel Torres é o mais sério candidato) e um anotador (ou anotadora). Quem?(Viany, 1958:4)

Estouro na Praça apresenta diversos pontos em comum com o chamado "cinema independente" brasileiro dos anos 1950. Vale a pena abrir, aqui, um parêntese para desenharmos com maior clareza o que o termo "independente"

significava naquele contexto cinematográfico posterior à falência da Vera Cruz e anterior ao movimento do Cinema Novo. O depoimento que o cineasta Roberto Santos presta à Maria Rita Galvão é, nesse sentido, exemplar. Para o diretor de *O Grande Momento* (1959), chamava-se "independente" o "*pequeno produtor que não tinha dinheiro para funcionar no esquema das grandes empresas*." (Galvão, 1981: 211) Mas o que este pequeno produtor aspirava era a um cinema que tivesse os mesmos recursos das grandes empresas, embora desenvolvendo novos temas.

Era uma posição realmente contraditória, a nossa. Porque pensar em novos temas radicalmente diversos da linha de produção das empresas e supor que se podia contar com elas, ou mesmo atuar dentro delas, para modificar a linha de produção que elas tentavam impor, é um negócio bem incongruente, incoerente mesmo. (Galvão, 1981: 210)

Rio 40 Graus, de Nelson Pereira, é visto por Roberto Santos como um marco, o cinema independente "*em estado puro*": nenhuma garantia de qualquer espécie, cinema feito a partir de um "*risco total*" (Galvão, 1981: 213). Em seu depoimento, Roberto Santos chama a atenção para o fato de que, no final dos anos 1950 - período, portanto, ao qual pertence o "Relatório" de *Estouro na Praça* - houve em São Paulo uma absorção e uma reformulação da proposta de Nelson Pereira até se chegar a uma "*fórmula alternativa de produção para o cinema brasileiro*", levada a termo na experiência de *O Grande Momento*, cujo produtor foi o próprio Nelson Pereira. Tal fórmula pressupunha uma produção independente, mas não em "*estado puro*", e, sim, associada a diversos esquemas de produção que pudessem garantir a viabilidade econômica do filme e, ao mesmo tempo, a liberdade de expressão para seu realizador.

A fórmula passou a ser a seguinte: a idéia de um diretor + uma equipe co-participando da renda, com pagamento posterior à feitura do filme + estúdio e equipamento de uma empresa qualquer + financiamento oficial. (Galvão, 1981: 215)

Com exceção do pagamento posterior à realização do filme (pois o relatório sugere o pagamento antecipado para determinadas funções, tais como cenografia e coreografia), as demais estratégias pertencem ao esquema de produção previsto para *Estouro na Praça*.

Veremos agora como no próprio roteiro escrito por Alinor e Alex Viany, a questão da "produção independente" e das "grandes empresas" foi tematizada e representada na construção dos personagens, na elaboração dos diálogos e no interior mesmo da ação.

Inicialmente, farei um breve resumo do enredo de *Estouro na Praça*. Cosme e Damião são irmãos de criação e parceiros de música: Cosme é pianista, maestro e arranjador, e Damião é letrista. Apesar de comporem diversos sambas juntos, nenhum dos dois trabalha profissionalmente com música. Na verdade, Cosme trabalha numa lojinha de discos, "*suando por todos os poros para empurrar mais sambas e menos tangos e boleros*", segundo as próprias palavras do personagem. Damião, por sua vez, é um relapso ascensorista num prédio comercial do centro do Rio. Os dois irmãos ainda moram na casa do pai em Cascadura, subúrbio carioca. O velho Eugênio criou os dois filhos com amor e dedicação, tendo como única forma de sustento a música. Virtuoso, Eugênio toca mais de sete instrumentos com igual perfeição.

Cosme e Damião têm um sonho: gravar seus sambas e vê-los tocados no rádio. Eugênio lhes dá apoio neste projeto, embora não possa fazer mais do que incentivá-los, já que não tem qualquer contato no mundo comercial da música,

apenas um extraordinário talento para tocar. Há, porém, uma esperança para os dois: Iracema, amiga de infância de Cascadura, agora está no estrelato como cantora de rádio. Damião, que nutre uma paixão não correspondida por Iracema, procura manter contato com ela, mas os compromissos da agora estrela do rádio terminam por criar uma inevitável barreira entre os dois. Há também um outro obstáculo: Iracema vem sendo "gerenciada" por Wilson Ribeiro, um ex-bicheiro cercado de capangas, espécie de "gangster" do mundo musical, desses que compram parcerias de samba, fazem o jogo das gravadoras e das rádios e não hesitam em usar da violência e da contravenção para alcançar seus objetivos.

Cosme vai acabar se apaixonando por Lina, uma jovem inocente e encantadora que tenta seguidas vezes um concurso de calouros comandado pelo animador de auditório Pereira de Souza, mas é sempre "guilhotinada" por não conseguir, por puro nervosismo, emitir qualquer som na hora de cantar. Lina é filha de Pérola Real, veterana radiatriz de uma novela de sucesso. Pérola acompanha as aflições da filha sem se fazer notar, e Lina, por sua vez, procura esconder da mãe seu desejo de virar cantora.

Depois de algumas tentativas, Cosme e Damião conseguem furar o bloqueio e fechar um acordo de gravação de um samba, a ser cantado por Iracema e produzido por seu agente Wilson Ribeiro. Durante a gravação, porém, os dois irmãos ficam indignados com o tratamento musical dado por Wilson ao que seria, originalmente, um "samba autêntico". Ao invés disso, Iracema canta uma espécie de "sambop", cheio de notas dissonantes e apelos comerciais e americanizados. Furiosos, Cosme e Damião invadem o estúdio, desencadeando grande confusão. A partir daí, já não é mais possível qualquer tipo de acordo entre Wilson e os dois irmãos.

Mas é durante o grande concurso para eleger a Rainha do Samba que a guerra entre Wilson e a dupla de compositores se intensifica e se radicaliza. A candidata natural de Wilson é Iracema. Incentivada por Cosme, Damião, o velho Eugênio, e pela sua própria mãe, Pérola, Lina acaba se convencendo a ser a outra candidata. Para tanto, deverá ser lançada no concurso de calouros de Pereira de Souza. Ocorre, porém, a Cosme e a Damião uma idéia inovadora: ao invés de dependerem dos recursos e da orquestra da própria rádio, eles se apresentariam como um conjunto, formado por músicos próprios, tendo como cantora-estrela a própria Lina e, como tema musical a ser defendido, uma composição de Cosme e Damião. E os dois irmãos formam um conjunto de sete músicos, todos recrutados nos subúrbios e no centro da cidade, em seus respectivos "empregos oficiais": Luizinho, trombonista do Corpo de Bombeiros; Nozinho, saxofonista e sapateiro; Falaschi, um homenzinho que carrega seu imenso contra-baixo pela cidade; Miguel Dedo-de-Ouro, bandolinista pontual, "*apesar de trabalhar na Central do Brasil*"; e Zé Pagode, baterista e metalúrgico. O grupo se apresenta no programa de Pereira de Souza e é um sucesso. A candidatura de Lina emplaca, ameaçando os planos de Wilson Ribeiro.

Neste momento, a caracterização de Wilson como "gangster" é inteiramente assumida. Iracema, por sua vez, revolta-se com o nível cada vez mais baixo das músicas que é obrigada a cantar e rompe com seu agente, bandeando-se para o grupo de Cosme e Damião transferindo todos os seus votos para a novata Lina. Enquanto isso, Candinho, um dos asseclas de Wilson Ribeiro, faz jogo duplo e começa a angariar votos para Lina, até que é descoberto e expulso do bando. Como último recurso, o ex-bicheiro acaba contratando Sofia Thompson, uma alpinista social que aceita fazer o jogo de Wilson e se candidata no lugar de Iracema.

Aproxima-se o dia do concurso, no qual as duas candidatas deverão se apresentar, e Wilson Ribeiro parte para sua última cartada: decide seqüestrar Lina a fim de evitar que ela chegue a tempo para a apresentação, transferindo automaticamente o prêmio para a segunda colocada, Sofia Thompson. O grupo

de Cosme e Damião percebe a tramóia e decide agir. O concurso se inicia e, para ganhar tempo, o velho Eugênio faz uma apresentação de berimbau que dura o tempo necessário para que tudo se arranje: numa montagem paralela, vemos o grupo de Cosme e Damião enfrentar Wilson e seu bando, salvando Lina do seqüestro, enquanto, no palco da rádio, Eugênio, com apenas um berimbau, usa todo o seu talento de musicista para prender a atenção da platéia inquieta, que já começa a vaiar e a pedir as candidatas.

A ação se desenvolve como num clássico filme de aventuras, espécie de híbrido de Griffith, Irmãos Marx e Watson Macedo: o grupo de Cosme e Damião, após uma pancadaria cômica, vence Wilson e seus asseclas; a polícia irrompe no local para assegurar a normalidade; Lina, Cosme, Damião e os amigos partem num caminhão improvisado para a rádio; chegam a tempo de salvar o velho Eugênio, que até então mantinha-se bravamente no palco com seu berimbau; nesse ínterim, Iracema briga com Sofia Thompson, e a falsa candidata é nocauteada; Lina e seus amigos conseguem, enfim, se apresentar.

O número final, apoteótico, chama-se justamente "Estouro na Praça" e é uma espécie de *painel musical* sobre a história do samba e suas variações: os cenários e os bailados reproduzem, sucessivamente, uma Aldeia Africana, um Navio Negreiro, um Terreiro no Brasil, o Batuque, o Lundu, a Polca, a Habanera-Polca Lundu, o Tango Brasileiro, o Maxixe, a Praça Onze e a Pavuna. A percussão vai mostrando a evolução da batida do samba. Não especificado no roteiro se se trata de uma reprodução de estúdio, o que é mais provável, ou de uma filmagem in loco, o número - e o filme - termina num "*ambiente*" de escola de samba, onde o "*ritmo é frenético e as evoluções dos bailarinos embriagadoras*".

Sem pretender relacionar os aspectos que poderiam fazer de *Estouro na Praça* uma "aplicação" mecânica das idéias de Alex Viany e Alinor Azevedo, gostaria apenas de chamar a atenção para algumas características e construções do roteiro que podem ser relacionadas e confrontadas com o "*programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro*" até aqui trabalhado.

Em primeiro lugar, temos a presença do subúrbio carioca de Cascadura. O primeiro filme de Alex Viany, *Agulha no Palheiro*, foi rodado em Laranjeiras (onde ficavam os estúdios da Flama), mas a idéia original era filmar em Cascadura, bairro onde Viany nasceu e se criou **4**. Este desejo se mantém em *Estouro na Praça*, e a ambientação no subúrbio é parte de uma estratégia importante na criação de uma atmosfera "realista".

Conforme assinala Arthur Aufran, em meados dos anos 1950, passa a convergir em Alex Viany as questões do nacional e do realismo na análise da produção de filmes no Brasil (Aufran, 2003: 90). O neo-realismo italiano é visto como uma fonte a ser assimilada e adaptada, mas não aplicada mecanicamente. Na concepção de Viany, a "*descrição correta de um espaço real*" (Aufran, 2003: 100-101) passa então a ter significação decisiva na aplicação dos pressupostos neo-realistas, daí a preocupação com a caracterização e a descrição "corretas" de personagens e ambiências do subúrbio carioca **5**. Também Alinor Azevedo valorizava o neo-realismo como matriz a ser retrabalhada pelos filmes brasileiros. Também para o roteirista, conhecer a região na qual se passa a história é fundamental: "*Sempre contribuirei com histórias de caráter urbano porque é isso o que conheço; outros ambientes, eu apenas os conheço livrescamente.*" (Viany, 1960).

Alinor dirá que

(...) as características brasileiras não são dadas somente pelos aspectos regionais, tipicamente brasileiros. Se temos vasto painel humano e social na vida típica, como o gaúcho do pampa, o vaqueiro nordestino, o jangadeiro, o cangaço, os garimpos etc.; não estaremos por isso impossibilitados de realizar filmes bem brasileiros em nossas grandes cidades. (Azevedo, 1956)

4 Depoimento de Alex Viany a Luís Alberto Rocha Melo, em 1989.

5 Nesse sentido, Alex Viany irá desvalorizar Rio Zona Norte, de Nelson Pereira dos Santos e valorizar O Grande Momento, de Roberto Santos, justamente porque o primeiro não teria "apresentado corretamente o subúrbio do Rio de Janeiro", enquanto o segundo teria sido feliz na descrição do Brás. Arthur Aufran observa que esta ênfase na descrição como "característica-chave" do realismo é fruto da má compreensão das idéias do teórico italiano Guido Aristarco, que aplicou no cinema o princípio estético de Lukács, segundo o qual a "narração distingue e ordena", enquanto a descrição "nivela todas as coisas". Ver Aufran, 2003: 100-101.

Na historiografia clássica do cinema brasileiro encontramos um discurso teleológico que toma o realismo como ápice de um desenvolvimento da linguagem cinematográfica moderna (com *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, sendo um "divisor de águas"). Embora o próprio termo "realismo" não tenha sido definido com clareza por esta mesma historiografia, é possível afirmar que, no processo de formação deste discurso historiográfico, a experiência neo-realista italiana do pós-guerra marcou, de forma profunda, tanto críticos quanto cineastas que, nos anos 1940-1950, se preocuparam em pensar e criar modos de atualização do repertório temático e estético para a produção de filmes no Brasil.

Ao lado do "realismo", temos a busca pela afirmação de uma expressão nacional-popular para o cinema brasileiro como um dos pontos principais deste projeto estético e temático, atravessando de diferentes maneiras as narrativas históricas de Alex Viary, Paulo Emílio e Glauber Rocha.

Segundo Arthur Autran, a questão da "*brasileidade*" nos filmes é defendida por Alex Viary em função de um "*cânone artístico*" (Autran, 2003: 210-211), fortemente marcado pelo que José Mário Ortiz Ramos denominou de "*obsessão pela 'pureza cultural'*" (Ramos, 1983: 41). Paulo Emílio, por sua vez, irá trabalhar com os conceitos de *ocupado* e *ocupante*, articulando o atraso do cinema brasileiro às condições de subdesenvolvimento estrutural de nossa economia, numa perspectiva histórica que José Inácio de Mello e Souza vai identificar como alinhada à "ideologia nacionalista gerada pelos intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb) e da Revolução Cubana" (Souza, 2003: 83-84). A interpretação paulemiliana será seguida de perto pelo Cinema Novo em sua primeira fase (1959-1964), período em que se enquadra o livro de Glauber Rocha, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Da eleição de Humberto Mauro como "pai" do moderno cinema brasileiro às reivindicações para que o governo atenda às necessidades dos produtores "independentes" (isto é, dos realizadores identificados ao Cinema Novo e à teoria de um *cinema de autor*), temos a construção de um discurso nacionalista que equipara o problema do cinema ao do petróleo, sintetizado no slogan "*o cinema é nosso*", proposto por Glauber no capítulo "Economia e Técnica" (Rocha, 1963: 146).

O nacionalismo está presente em *Estouro na Praça* de forma quase didática, e se configura na luta desenhada entre dois pólos opostos: a música brasileira autêntica (o samba) e a influência de ritmos estrangeiros. A seqüência 14, que se passa na casa do velho Eugênio, em Cascadura, é reveladora. Os dois irmãos Cosme e Damião, tentando compor um samba abolerado na intenção de vendê-lo para Wilson Ribeiro, o "gangster" da rádio, são surpreendidos pelo pai em pleno momento de criação:

14. CASA DE EUGÊNIO: DIA

(...)

DAMIÃO: Começa outra vez.

COSME volta a tocar o tema, e DAMIÃO, careteando, prepara-se para cantar a letra de "Sátrapa".

DAMIÃO: Podemos chamá-la de "Sátrapa"... O nome até que é bonitinho...

COSME limita-se a dar de ombros.

COSME: Mete lá.

DAMIÃO: "Não tenho culpa/ Que sejas assim/ Maquiavélica!/ Entraste em minha vida/como sátrapa/Zombaste de mim..."

COSME pára, olha para o irmão e faz uma careta.

DAMIÃO: É duro, hein?

COSME: É, é duro... Mas você não quer fazer parceria com o Wilson?

DAMIÃO: Eu preferia é não ter parceria com ele em coisa alguma!

COSME: Calma, rapaz! Manda lá a segunda parte do sambolero.

COSME volta a tocar, e DAMIÃO a cantar.

DAMIÃO: "Volta ao refugio de que vieste/ De onde surgiste, ó vulgívaga!/ Volta como magana viciosa/ às torpezas de tua ignóbil vida/ Segue a tua trilha corrompida..."

Logo no princípio dessa segunda parte, o velho EUGÊNIO entra sorrateiramente pela porta da rua, ficando a ouvir a incrível composição de seus filhos. Repentinamente,

EUGÊNIO é tomado de ira, bate a porta, e grita.
EUGÊNIO: Chega! Chega!
COSME e DAMIÃO páram, ao mesmo tempo atônitos e confusos.
COSME: Que foi, velho? Não gostou?
EUGÊNIO: Gostar de quê? Dessa porcaria?
COSME: Porcaria, vírgula. É o que está na moda.
EUGÊNIO: Ah! Quer dizer, então, que se pegasse essa moda do tal new-look para homem, com saiote, meia rendada e chapeuzinho, vocês iam topar?! Desse jeito, vocês acabam mesmo é fazendo esse troço de roquerol!
COSME: Se for preciso, faço mesmo! Estou cansado dessa vida de vender disco, de prontidão, de samba na gaveta!
O velho EUGÊNIO toma atitude oratória e dá início a seu discurso.
EUGÊNIO: Cansado, hein?! Meus filhos, cansados de fazer samba, deixando-se levar nessa onda de música de fora!
DAMIÃO: Mas, papai, todas as músicas populares receberam influências de outros ritmos...
EUGÊNIO: Mas o samba não precisa mais de nenhuma influência. Já está pronto; e custou muito cansaço a muita gente boa. Primeiro, os negros trouxeram o ritmo da África. Depois, entrou a Europa, com a polca.
E, muito lépido, o velho EUGÊNIO dá uns passinhos de polca.
EUGÊNIO: E veio o lundú, e veio a habanera, e daí saiu a polca-lundú, que já era samba. Isso há uns cem anos atrás. Daí para cá, foi só temperar. Antes de haver esse tal de tango argentino, houve o tango brasileiro, que também era samba! E veio o maxixe - que também era samba! E, lá por volta de 1916, na casa da Tia Ciata, perto da Praça Onze, onde se reuniam os bambas da época - o Sinhô, o Donga... - , quando alguém se lembrou de dar nome de samba ao que já era samba, o bolo então estava pronto. Depois, foi só botar os confeitos, entrar com a bossa... Foi quando apareceu a escola de samba...
E o velho faz com a boca a batida do tamborim, dando uns passinhos de escola de samba.
EUGÊNIO: E hoje nós temos uma música brasileira, uma dança brasileira! Essa, sim, é que ninguém resiste! Influência!... Então não estão vendo que em bolo pronto não se põe tempero?
Chateado e convencido, DAMIÃO rasga o papel onde havia escrito a letra do sambolero. Com isso, o velho EUGÊNIO abre-se em sorrisos, e seu tom de indignação transforma-se em entusiasmo.
EUGÊNIO: Isso! Agora estou reconhecendo vocês. Sim, porque eu estranhei aqueles dois que estavam aqui xingando tudo quanto é mulher numa letra de bolero. O samba, não! O samba valoriza a mulher! A Amélia, que era mulher de verdade... A Emília, que sabia lavar e cozinhar... A Maria da palma da mão, e a outra Maria, da lata d'água na cabeça... E aquela menina do Noel, que atendia ao apito da fábrica... A mulher de malandro, que sabe ser carinhosa... A morena que arrasta a sandália... E os quindins de laiá, cumé, cumé, cumé?!

O velho EUGÊNIO dá mais uns passos animados de samba. Entrando no espírito da ocasião, COSME imediatamente ataca ao piano o samba "Os Quindins de laiá", e EUGÊNIO começa a dançar um samba rasgado com DAMIÃO. E nós os deixamos assim, rindo-se todos às gargalhadas. (Viany e Azevedo, 1957: 17-18)

Verifica-se aqui uma preocupação didática e normativa: o velho Eugênio, ao "ensinar", reprime os dois filhos e diz como a "música brasileira" deve ser. Eugênio defende a pureza e autenticidade do samba, embora ele tenha vindo de fora (da África); a questão a ser enfatizada é que o samba, apesar de "importado" já está "pronto", consolidado como a autêntica "música brasileira", e, portanto, não necessita de nenhuma influência, de nenhum outro "tempero" que venha de fora. O tango argentino, o "*sambolero*" e o "*sambop*" (a bossa nova?) são, assim, francamente desprezados.

Postura semelhante mantinha Alex Viany em relação ao cinema brasileiro. Em 1952, o crítico anunciou na imprensa a futura realização de *Bahia de Todos os Santos*, que pretendia dirigir, em termos bem próximos ao do personagem Eugênio:

Fugir, como o diabo foge da cruz, devemos nós dos temas de ordem cosmopolita sem nenhum interesse, quer artístico, educacional ou financeiro. (...) Como é nossa intenção produzir filmes brasileiros, sentimos que pisamos em terreno virgem. Nossa primeira produção, *Bahia de Todos os Santos*, por exemplo, não será filme turístico, com a obrigação de mostrar aspectos pitorescos da Capital baiana. Nossa intenção é a de contar a história de uma família baiana - de uma família baiana que seja vista como real, como a família do vizinho, não só pelos próprios baianos mas por todos os brasileiros. (...) Para fazê-lo teremos de evitar as mais claras e as mais sutis influências do cinema estrangeiro, teremos de fechar os olhos e os ouvidos ante os estereótipos que nos vêm em filmes importados. (*Diário Comércio & Indústria*, 1952)

"Fechar os olhos e os ouvidos" às influências estrangeiras é justamente aquilo que *Estouro na Praça* irá pregar. Ao longo do roteiro, os números musicais valorizam o "ritmo brasileiro" do samba, com letras que ora comentam a narrativa (como o *Samba Pra Namorar*), ora fazem a sátira dos costumes cariocas (como o *Samba do Elevador*), passando ainda por uma festa de São João e tendo, como coroação final, o número apoteótico intitulado "*Estouro na Praça*", que, como vimos, pretendia ser - tal como a fala do velho Eugênio - um painel da história do samba no Brasil.

A idéia de painel, aliás, está presente em outro momento episódico do roteiro, no qual um insistente sambista inédito, Ludwig von Albuquerque, aborda Lina e canta para ela um samba, acompanhado de uma caixinha de fósforo, cuja letra é esta:

"Portinari deu ao Brasil uma grande pintura
Niemeyer está à frente de nossa arquitetura
E eu, meu bem, modéstia à parte
Farei do samba a mais alta e bela arte!" (Viany e Azevedo, 1957: 40)

Assim como no roteiro, o sambista proclama sua música como "*a mais alta e bela arte*", a preocupação em "elevar" o cinema ao nível da cultura erudita foi, como sabemos, uma das principais estratégias da historiografia clássica do cinema brasileiro. O próprio Alinor Azevedo repisou este procedimento em ocasiões diversas:

Nossas possibilidades são imensas, temos grande habilidade e aprendemos a técnica com facilidade, precisamos apenas sair do primarismo. Quando o cinema brasileiro se afirmar o fará com uma força só comparável à de nossa arquitetura! (Azevedo, 1956)

E Alinor se pergunta:

Será isso tarefa de gigante? - Não tanto. Sob o prisma industrial, nosso país tem projetado grandes valores, homens que deram e estão dando novos rumos ao desenvolvimento de nossa economia. Sob o prisma artístico, temos de sobra o desenvolvimento de que precisamos, seja na literatura, na música, na arquitetura, nas artes plásticas, no teatro, etc. O que está faltando [no cinema], portanto, é a união desses dois fatores - indústria e arte. (Azevedo, 1956)

Em *Estouro na Praça* não há união e, sim, oposição entre indústria e arte. Em contraposição aos elementos de "brasilidade" (representados pelo grupo de Cosme e Damião), temos o grupo oposto do vilão Wilson Ribeiro. É significativo o fato de que, ao caracterizar o mau-caratismo de Wilson, Viany e Alinor recorram ao cinema americano. É como se o *mau-caratismo* fosse por definição algo de norte-americano. Embora seja um ex-bicheiro, Wilson Ribeiro tem o perfil de um bandido de histórias em quadrinho ou dos filmes policiais hollywoodianos, com seus golpes baixos e seus asseclas prontos para puxar o gatilho na hora devida. Mas esta caracterização tem também evidentes raízes na própria chanchada, bastando, para tanto, lembrar a figura de José Lewgoy em *Carnaval no Fogo* (Watson Macedo, 1949).

O *estrangeirismo* de Wilson Ribeiro se estende a outros personagens: não é à toa que se chama *Sofia Thompson* a comparsa que assume o lugar de Iracema (notar a carga nacionalista deste nome); e Wilson contrata uma mulher que se faz passar por *Madame Bazin* para seqüestrar Lina, fazendo a jovem ser cobaia de uma sessão de limpeza facial com os cosméticos de *Isabella Steinberg*; além disso, Wilson grava sambas americanizados e ouve um "*majestoso rádio-fonógrafo-televisão*" em seu escritório, que irradia as notícias do *Mensageiro Monopoloil*, que "*confia e contribui para o progresso do Brasil!*" (Viany e Azevedo, 1957: 30)

Contrariamente, Cosme e Damião pertencem a um "núcleo" de personagens "brasileiros", a começar pelo velho Eugênio, com seu acentuado sotaque nordestino. E quando Candinho, o simpático capanga de Wilson Ribeiro, é descoberto em sua "traição", o grupo de Cosme e Damião o acolhe sem problemas. Afinal, Candinho, como ele se auto-define, é "*de Azevedo*" (possível piada com o nome de Alinor), e conhece todo mundo dos subúrbios e dos morros cariocas.

A dupla Cosme e Damião foi, como vimos, apontada por Viany como herdeira de uma espécie de "linha evolutiva" de um cinema carioca (Viany, 1957), pois trata-se de uma dupla de compositores que não consegue ter seus sambas gravados. Vale relembrar que o personagem do compositor frustrado já existe em *João Ninguém* e em *Tudo Azul*, sendo também retratado em *Rio Zona Norte*. Curiosíssima, porém, é a figura do pai, o velho Eugênio, que, no roteiro, é apresentado como uma espécie de veterano de uma época que não mais existe: mesmo com enormes dificuldades, conseguiu criar uma família sendo músico e sem jamais ter se vendido ao comercialismo das rádios.

Por fim, temos a ambiência no mundo do rádio. Como aspecto principal desta ambiência, gostaria de ressaltar a dicotomia estabelecida no interior do roteiro entre a arte produzida a partir dos compromissos comerciais e a arte produzida de forma "independente", a partir da auto-organização dos grupos amadores. A seqüência 9 de *Estouro na Praça* narra o primeiro encontro entre Cosme e Damião e Wilson Ribeiro. O diálogo entre os três revela o jogo de forças desigual entre o agente musical e a dupla de compositores.

9. CORREDOR DA EMISSORA

Através do alto-falante instalado no corredor, a assistência continua a reiterar que "Iracema é a Maior!" quando COSME e DAMIÃO saem do elevador. Quase esbarram em WILSON RIBEIRO, que se digna saudá-los com uma intimidade seca, de superior para inferiores mas dentro dos mais consagrados princípios democráticos.

WILSON: Como é que vão, meninos? Vieram falar com Iracema? Pois podem falar aqui com o papai...

COSME: Não; é com ela mesmo!

WILSON: A estrela está aqui no bolsinho... Vocês já deviam saber que, se não querem ficar com todos esses sambas engavetados, têm de entrar num acordo comigo.

COSME: Acordo com você é o mesmo que um acordo entre a formiga e o elefante.

WILSON dá uma pequena gargalhada, envaidecido.

WILSON: Não exagera!

COSME: Tá bem. E quais seriam as condições?

WILSON: Fico com toda a produção de vocês e cuido de tudo. 75% pra mim e o resto pra vocês.

DAMIÃO: Mas, isso é um absurdo!

COSME: A parte do elefante...

WILSON: Ué! Mas vocês só terão o trabalho de compor a música; eu é que vou dar o duro!

COSME pega DAMIÃO pelo braço, fazendo menção de arrastá-lo dali.

COSME: Nada feito! Vamos embora, Damião!

DAMIÃO hesita um pouco, adotando um tom conciliador.

DAMIÃO: Espera aí! Primeiro, vamos falar com a Iracema!

WILSON: Bobagem... A menina só canta e grava as minhas músicas.

COSME: Que músicas?! Você sabe lá o que é música?

WILSON: Bom; não vamos entrar nesse terreno. O que vale é o preto no branco. Vai lá na sociedade de autores, vê a minha renda e vê a sua...

DAMIÃO consegue reter COSME, tornando-se ainda mais conciliador.

DAMIÃO: Nós vamos pensar melhor nesse negócio. Você não pode esperar uns dois dias?

WILSON mostra-se triunfante. Passa o braço pelo pescoço de DAMIÃO.

WILSON: Isso! Discussão não resolve... Eu sabia que vocês eram rapazes inteligentes!

Adotando uma atitude quase confidencial, WILSON passa a conselheiro.

WILSON: Mas, olha: vocês precisam fazer uns sambas mais modernos, coisa assim com um jeitão de bolero. É o que tá dando.

Sem esperar resposta, WILSON faz um vago aceno de despedida para COSME e DAMIÃO, e volta imediatamente sua atenção para um outro elemento da rádio, que passa na direção do fundo do corredor, abraçando-o também pelo pescoço e afastando-se com ele. Ainda ouvimos as primeiras palavras que diz.

WILSON: Olha aqui, ó Chico! Aquela orquestração do tango não ficou boa, não. É preciso carregar mais no ritmo, botar os violinos pra funcionar. A turma quer é sentimento...

COSME e DAMIÃO ainda olham uns instantes para WILSON que se afasta, mas logo sua atenção é totalmente tomada pelos ruídos do alto-falante, que transmite o frenesi da fanzocada de IRACEMA, já agora despedindo-se do auditório. E eles para lá se encaminham. (Viany e Azevedo, 1957: 9-10)

Wilson Ribeiro é a própria figura do *produtor* - e aqui poderíamos fazer uma relação nominal entre o Ribeiro deste Wilson, e o Ribeiro Jr., daquele Luis Severiano. Wilson não é "o dono" da rádio (figura, aliás, ausente do roteiro), mas uma espécie de "intermediário", um agente que transita e influi no meio radiofônico. O que ele produz é sempre de baixa qualidade, porque falsamente brasileiro por um lado, e falsamente americanizado, por outro, e seus métodos são os piores: só consegue desagregar quem está à sua volta.

Wilson Ribeiro é o "*elefante*", em contraposição às "*formiguinhas*", representadas por, justamente, Cosme e Damião. E cabe a estas "formiguinhas" associarem-se para furar o bloqueio imposto por Wilson e seus métodos escusos. E assim o fazem, cooperativando-se com os músicos que, como eles, pertencem ao "povo", moram nos subúrbios, são trabalhadores e operários, gente comum, que com talento impõe seu *ritmo* e sua *ginga*. Cosme e Damião tornam-se *produtores independentes* que lutam por um espaço no *terreno dominado pelo inimigo*, ou seja, no espaço ocupado da rádio. E o grupo de Cosme e Damião acaba triunfando, e isto por diversas razões. A principal delas, contudo, tem caráter *estético e temático*. Cosme e Damião triunfam porque fazem arte *brasileira* - no caso, tipicamente *carioca*.

Em *Estouro na Praça* discute-se, portanto, as tensões entre duas formas de produção artística, isto é, entre a arte produzida de forma "empresarial", "comercial" e a arte produzida de forma "independente", valorizada por ser "autêntica" em sua expressão nacional. Este embate é representado pelo grupo dos personagens Cosme e Damião em confronto com Wilson Ribeiro e seus asseclas. O roteiro constrói a vitória do grupo "independente", que vence no interior do próprio meio radiofônico. A ação de *Estouro na Praça* reproduz, assim, nos termos de uma comédia musical - ou se preferirmos, de uma chanchada -, o discurso ideológico que marcou a historiografia clássica do cinema brasileiro e que, com variantes e diferentes graus de profundidade, está presente não só na obra de Alex Viany, Paulo Emílio Salles Gomes e Glauber Rocha, mas também no próprio trabalho de Alinor Azevedo - um *autor*, segundo esta mesma historiografia.

Referências Bibliográficas

- ALINOR Azevedo. Entrevista dada a jornal não-identificado em 26 de agosto de 1956.s.l.
- AUTRAN, Arthur (2003). *Alex Viany: Crítico e Historiador*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás.
- AZEVEDO, Alinor (1956). *O Escritor e o Cinema Brasileiro, I: Por Falta de "Produtores" Os Temas Simples São Esquecidos*. Para Todos. Rio de Janeiro, 2a. quinzena de agosto.
- _____ (1956). *O Escritor e o Cinema Brasileiro, II: "Nova Mentalidade Fará o Produtor e Amanhã"*. Para Todos. Rio de Janeiro, 1a. quinzena de setembro.
- BERNARDET, Jean-Claude (1995). *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Annablume.
- GALVÃO, Maria Rita (1981). *Burguesia e Cinema: o Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme.
- GOMES, Paulo Emílio Salles (1986). *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- LIMA, Antonio e PEREIRA, José Haroldo (1979). *Um Diretor - Alex Viany*. Filme Cultura. Rio de Janeiro, n. 32/Fev, pp.20-38.
- Problemas em foco: o cinema nacional*. Diário Comércio & Indústria, São Paulo, 17 de fevereiro de 1952 (Acervo da Cinemateca do MAM/RJ).
- RAMOS, José Mário Ortiz (1983). *Cinema, Estado e Lutas Culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- ROCHA, Glauber (1963). *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- SOUZA, José Inácio de Melo (2003). *Imagens do Passado: São Paulo e Rio de Janeiro Nos Primórdios do Cinema*. São Paulo: Senac.
- VIANY, Alex (1957). *Cinema Carioca: Tentativas e Perspectivas*. Para Todos, n. 32/ Set.
- _____ (1965). *Cinema Novo: Origens, Ambições e Perspectivas*. Revista Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, n. 1/Março, pp. 185-196.
- _____ (1959). *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.
- _____ (1999). *O Processo do Cinema Novo* (org. José Carlos Avellar). Rio de Janeiro: Aeroplano.
- _____ (1960). *Operação (anti-) chanchada: Depois de 18 anos, Alinor Azevedo chega à tela com "Passarinho"*. Shopping News. Rio de Janeiro. 27 de março.
- _____ e AZEVEDO, Alinor (1957). *Estouro na Praça*. Roteiro mimeografado. Rio de Janeiro, março de 1957.