

Cláudia Rio Doce

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

Roteiros. Roteiros.

Cinema e modernismo

Tese de doutorado apresentada ao curso
de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina,
como requisito parcial para a obtenção do
grau de doutor em Teoria Literária.

Orientador: Prof. Dr. Raul Antelo

Florianópolis, janeiro de 2002.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.
Roteiros. Roteiros. Roteiros.
Cinema e Modernismo

Cláudia Camardella Rio Doce

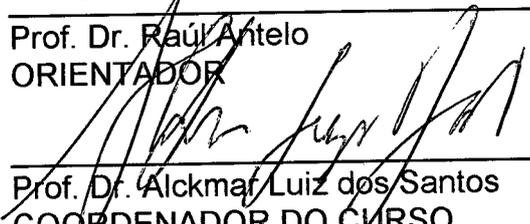
Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOUTOR EM LITERATURA

Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.



Prof. Dr. Raúl Antelo
ORIENTADOR



Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos
COORDENADOR DO CURSO

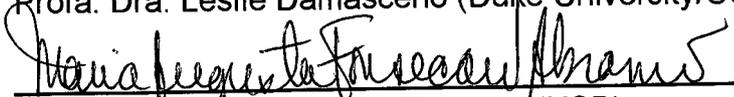
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Raúl Antelo
PRESIDENTE



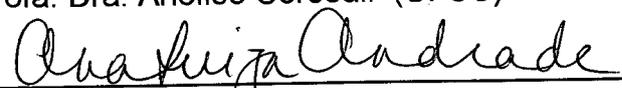
Profa. Dra. Leslie Damasceno (Duke University/USA)



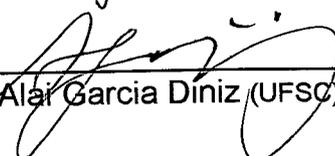
Profa. Dra. Maria Augusta Fonseca (USP)



Profa. Dra. Anelise Corseuil (UFSC)



Profa. Dra. Ana Luíza Andrade - (UFSC)



Profa. Dra. Alar Garcia Diniz (UFSC) - SUPLENTE

À memória de

Valeska Freitas

Que enquanto amiga e colega universitária, acompanhou o desenvolvimento deste trabalho, compartilhando comigo o entusiasmo pela pesquisa.
Pelo privilégio de sua amizade.

Agradeço

A Raul Antelo, que me emprestou o manuscrito de Aníbal Machado (*O Telegrama de Ataxerxes*), exerceu papel preponderante para que conseguíssemos, junto ao Museu do Cinema de Buenos Aires, uma cópia de *Embrujo*, por me ceder o esparso de Jorge Amado *La Perricholi, a Marquesa de Santos, Marlene e outras mulheres fatais*.

Aos funcionários da Casa Guilherme de Almeida, que sempre me acolheram atenciosamente, facilitando ao máximo o meu trabalho.

À minha irmã Ana Paula, que me ajudou a transcrever o filme de Sganzerla, *Perigo Negro*, e me socorreu nas últimas horas.

Resumo

Este trabalho pretende mostrar a função do cinema, enquanto nova possibilidade de expressão, mas também como um dos principais veículos da indústria cultural, para a construção de uma sensibilidade dita moderna. Para isso, percorreremos alguns trabalhos de escritores latino-americanos, notadamente, no Brasil (Guilherme de Almeida, Aníbal Machado, Oswald de Andrade) e na Argentina (Susini e Obligado), trabalhos estes elaborados para o cinema ou sob forte influência dele, todos durante as décadas de 30 e 40, período de acelerada industrialização e forte arregimentação ideológica sob a política de boa vizinhança. A questão, portanto, consiste em analisar os mecanismos de intercâmbio simbólico que tais escritores mantiveram com a indústria cinematográfica, com mútuos empréstimos e concessões.

Abstract

In this essay we intend to show the function of the movies as a new alternative of expression, and also as one of the main means of the cultural industry, for the building of a so called modern sensibility. Therefore we went through the work of some Latin American writers, especially Brazilian (Guilherme de Almeida, Aníbal Machado, Oswald de Andrade) and Argentinean (Susini and Obligado), developed for the movie industry or under its strong influence, all of them during the nineteen thirties and forties, during the era of fast industrialization and strong ideological regimentation under the good-neighbour policy. Thus the issue now is analyzing the mechanisms of symbolical exchange those writers maintained with the movie industry, with mutual earnings and concessions.

Índice

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Cinema e modernismo

Introdução.....	1
Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.....	15
O cinema e a fantasmagorização do autor	48
<i>Embrujo</i> ou o feitiço da palavra outra.....	83
A interseção entre a palavra e a imagem	154
Considerações finais	183
Bibliografia	189
Filmografia	203

Índice de ilustrações

Cartão da 20 th Century-Fox	22
Encontrado no arquivo pessoal de Guilherme de Almeida	
Aurora Miranda e o Pato Donald	97
Do filme de Disney <i>Los tres caballeros</i> (1944)	
Carmen Miranda - boneca de papel	98
TOTA, Antonio Pedro - <i>O imperialismo sedutor. A americanização do Brasil na época da Segunda guerra</i> . São Paulo, Cia. das Letras, 2000.	
D. Pedro sem bigodes	109
Jorge Rigaud em <i>Embrujo</i> (1941)	
Chalaça com bigodes	109
Gomez Cou em <i>Embrujo</i> (1941)	
D. Pedro I	110
Carta do <i>Baralho Imperial</i> . Projeto e concepção: Maria de Lourdes Parreiras Horta. Museu Imperial, 2000.	
Uma das ilustrações do suplemento literário de <i>Crítica</i>	111
Cabana com vitórias-régias	115
Abertura de <i>Embrujo</i> (1941)	
Palmeiras	117
Abertura de <i>Embrujo</i> (1941)	
Aléia das palmeiras no Jardim Botânico	118
Foto de Marc Ferrez, 1875	

AGUILAR, Nelson (org.) - *O Olhar Distante. Mostra do Redescobrimento*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo/ Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. P. 263

O Corta-orelhas na taverna 129

Bola de Nieve em *Embrujo* (1941)

Samba (1925) de Di Cavalcanti 130

Escravos em *Embrujo* 140

Escravos retratados por Louis Auguste Moreau 140

Fragmento do Arco da fortaleza de São Clemente, Largo do Paço (1842) - litografia

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras (curadoria) - *Visões do Rio na coleção Geyer*.

Petrópolis/Rio de Janeiro, Museu Imperial/Centro Cultural Banco do Brasil, 2000. P. 138

A macumba de Terezinha 141

Maria Ruanova com os atores brasileiros em *Embrujo* (1941)

Leopoldina lendo 149

Pepita Serrador em *Embrujo* (1941)

Leopoldina na janela 150

Pepita Serrador em *Embrujo* (1941)

Para a realização da pesquisa apresentada no corpo deste trabalho, foram consultados os acervos das seguintes instituições:

Arquivo do Estado de Santa Catarina, Florianópolis

Arquivo do Estado de São Paulo, São Paulo

Biblioteca da Associação Brasileira de Imprensa, Rio de Janeiro

Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

Biblioteca da Cinemateca do Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

Biblioteca do Museu Imperial, Petrópolis

Casa Guilherme de Almeida, São Paulo

Museu da Imagem e do Som, São Paulo

Museu Municipal de Cinema, Buenos Aires

Uma primeira análise dos processos de transculturação em *Embrujo*, aqui desenvolvida, foi inicialmente apresentada, a convite dos organizadores, no VIII Congresso da Associação Espanhola de Historiadores do Cinema, realizado em Ourense e Celanova, em dezembro de 1999.

Gostaria de ressaltar, ainda, a enorme dificuldade que tivemos para localizar *Embrujo*. Entrei em contato com diversas cinematecas e museus aqui no Brasil e, na maioria deles, não só não havia cópia do filme como nem sequer se sabia de sua existência. Eu e meu orientador entramos em contato com o Museu Municipal de Cinema de Buenos Aires mas eles também não tinham o filme e consideravam-no perdido. Só muito tempo depois, o museu de Buenos Aires conseguiu localizar uma cópia dele com um colecionador. Fizeram, então, uma versão em vídeo para o museu e, aproveitando o ensejo, projetaram-no, a rigor, de maneira “inaugural”, no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, na primavera de 1999. Em vista dos novos acontecimentos, meu orientador solicitou novamente ao museu uma cópia da fita, remessa que muito agradecemos.

Esta pesquisa contou, entre 1998 e 2001, com o financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Introdução

"Realizando as feições imediatas da vida e da natureza com mais perfeição do que as artes plásticas e a palavra (e note-se que a cinematografia é ainda uma arte infante, não sabemos a que apuro atingirá), realizando a vida como nenhuma arte ainda o conseguiu, foi ela o *Eureka!* das artes puras. (...) Só então é que se percebeu que a descrição literária não descreve coisa nenhuma e que cada leitor cria pela imaginativa uma paisagem sua, apenas servindo-se dos dados capitais que o escritor não esqueceu."

Mário de Andrade

"A Escrava que não é Isaura"

A vinda de Orson Welles para o Brasil para a filmagem de *It's all true*, em 1942, parece ser fundamental para despertar um maior interesse pelo cinema por parte de intelectuais e artistas. Se, em fevereiro de 1941, Aníbal Machado profere a sua conferência *O cinema e sua influência na vida moderna*, na Associação Brasileira de Imprensa, mostrando-se afinado com os clássicos do cinema europeu e americano, bem como com a mais atual teoria e técnica desta arte (fato que ressalta um interesse já existente no meio intelectual); será somente com a visita do diretor americano que se desencadeará a discussão sobre *cinema mudo X cinema falado*, que levanta questões estéticas e técnicas entre críticos, atores e intelectuais. Tal fato se deu com o evento da premiação, no Rio de Janeiro, de *Cidadão Kane* como melhor filme de 1941. Depois de

assistirem ao filme e iniciado o debate, levantou-se a questão de *Cidadão Kane* ser um grande filme precisamente por se aproximar da estética do cinema mudo. Os protestos se seguem e a questão dá início à polêmica que figurou durante alguns meses na imprensa. Ribeiro Couto defendia a idéia de que o cinema falado é “o início de uma nova idade na educação das massas”, a possibilidade da criação de uma cultura das multidões. E vai adiante: “Penso até que somente a criação de um cinema falado brasileiro de produção intensa poderá permitir que ganhemos o tempo perdido em matéria de educação popular.”¹ A defesa do caráter educativo se assemelha à empreendida por Oswald de Andrade em relação ao teatro, função que “corresponde aos anseios do povo que quer saber, ver, conhecer”². E é com esse mesmo intuito que o escritor desenvolve *Perigo Negro*, roteiro para filme e *A Sombra Amarela*, argumento dedicado a Orson Welles. Suas elaborações pretendem explorar as qualidades e denunciar os defeitos que Oswald de Andrade via na cultura de massa, constituindo-se, por si só, numa opinião contundente a respeito do cinema. Aníbal Machado, por sua vez, em sua conferência de 1941, também exalta o aspecto educativo da nova arte, dizendo que o cinema significava para a humanidade “um novo meio de expressão que vinha pôr nas mãos dela o instrumento capaz de distraí-la, exaltá-la, instruí-la, ensiná-la a conhecer-se a si mesma, a se ver.”³ Mais explícito se torna o seu comentário quando ele relembra que “a primeira película, que representava a saída dos operários das Usinas Lumière, parecia o símbolo de uma arte destinada principalmente às massas.”⁴

Conforme o debate ia ganhando corpo, aumentavam-se os esforços para alimentá-lo: a criação do clube de cinema, que pretendia produzir um maior interesse

¹ GALVÃO, Maria Rita - *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981. p. 31.

² ANDRADE, Oswald - “Do teatro que é bom...” in *Ponta de Lança*. Obras Completas de Oswald de Andrade, Globo, São Paulo, 1991.

³ MACHADO, Aníbal - “O cinema e sua influência na vida moderna” in *A arte de viver e outras artes*. Graphia, Rio de Janeiro, 1994. P.146

⁴ IDEM. p 146.

desenvolvendo “um público consciente e amigo da arte” e, a partir daí, gerar um futuro cinema. O segundo clube de cinema de São Paulo, criado em 46 e incorporado ao Museu de Arte Moderna em 49, promovia programas cinematográficos com a projeção dos clássicos dos anos 20, para os quais eram convidados a intelectualidade e a sociedade paulista. Maria Rita Galvão descreve o acontecimento:

Começava a se concretizar uma velha previsão de Plínio Sussekind Rocha: “Se a nossa elite suspeitar que o cinema silencioso é mais *fino* que o atual, talvez se decida a querer ver os grandes filmes”... . Tanto quanto acontecimento cultural, as projeções cinematográficas da Filmoteca se tornaram durante um bom tempo acontecimentos mundanos. Como de resto toda a atividade do Museu de Arte Moderna. Na crônica do Museu, o mundanismo é pelo menos tão importante quanto a vida cultural - e aliás ambas as coisas aparecem intimamente relacionadas em todos os depoimentos que obtivemos a respeito. O “exotismo” dos seus frequentadores, o bar do Museu transformado em ponto de encontro, os famosos coquetéis permanecem tão vivos na memória das pessoas quanto as mais importantes exposições de arte.⁵

Nesse novo entusiasmo com o cinema, e com a nova agitação cultural da cidade, surgiu e ganhou consistência a idéia de uma indústria produtora de filmes, sendo fundada a Vera Cruz. Vale a pena reparar, ainda, numa certa semelhança ao entusiasmo da cidade com o cinema nos anos 10, ou melhor, no espetáculo mundano que ele proporcionava. Obviamente que no clube de cinema havia um interesse muito maior pela questão cultural do evento, mas, assim como os anos 10 utilizavam-se de artifícios como as *sessões chics* para atrair a clientela; era preciso convencer a elite do final dos anos 40 de que o cinema mudo era mais “fino” que o atual para que ela fosse ver os clássicos dos anos 20. Os coquetéis no bar do Museu também garantiam a presença da “gente pitoresca” que, sem dúvida, constituía-se num outro atrativo.

As semelhanças ultrapassam um pouco o âmbito do espetáculo. Alguns dos pontos levantados, nessa discussão empreendida nos anos 40, já tinham sido formulados ou percebidos pelos entusiastas com o cinema no início do século, celebrando-o enquanto metonímia da cidade, porque era capaz de captar sua fugacidade. Um desses pontos, que nos vêm através de Monteiro Lobato, é justamente a capacidade educativa e

até mesmo “civilizadora” na formação de uma nova mentalidade, como nos chama a atenção Mariarosaria Fabris, que o cita:

Jeca Tatu aprenderá (...) a mover-se, a correr, a nadar, a ser homem com H maiúsculo em todas as situações da vida. O Brasil de amanhã não se elabora, pois, aqui. Vem em películas de Los Angeles, enlatado como goiabada. E a dominação *yankee* vai se operando de maneira agradável, sem que o assimilado o perceba.⁶

Já Mário de Andrade exaltava a sua capacidade de documentação dos hábitos nacionais, “mais verdadeiros e completos que todas as ‘coisas-da-cidade’ dos cronistas”⁷. Confrontando essas duas visões percebemos, de imediato, a divergência com que os dois autores encaram o poder do cinema de influenciar seu público. Enquanto Monteiro Lobato se rende ao comportamento americano, Mário de Andrade exalta a necessidade de se apresentar o modo de vida brasileiro. Daí se desdobram algumas questões. A primeira delas, está “na incorporação progressiva ao público das camadas sociais que a vida mantém distanciadas e indiferentes às suas manifestações”⁸, um dos grandes problemas do desenvolvimento cultural, no Brasil, segundo Nelson Werneck Sodré. O autor aprofunda sua visão, dizendo que

Na medida em que se amplia a área de atividade artística e que suas criações se tornam mercadoria, muda o quadro e, inclusive, a escala dos valores. Antes, quando não havia público ou, nele, reduzido que era, preponderava o julgamento dos oficiais do mesmo ofício, dos confrades, a consagração, pelo menos a curto prazo, ficava na dependência dos especialistas - eram os escritores que julgavam os escritores, por exemplo - e isso conferia uma nota provinciana ao meio, assemelhava-o ao arraial interiorano, permitindo a influência das igrejinhas; só estas podiam consagrar. O aparecimento e o crescimento do público, que passa a ser árbitro do sucesso, transfere esse poder de consagração àqueles que estão fora da atividade artística e não sofrem as suas injunções e competições. Na medida em que as criações artísticas se transformam em mercadoria e que, portanto, há consumidores para ela, são estes os juizes de valor. Com o desenvolvimento desse mercado, surge a possibilidade de forjar falsos valores, à base da publicidade, aquilo que a chamada “cultura de massa” pode impingir. Assim, em seu desenvolvimento dialético, o positivo se torna negativo, o avanço se transforma em recuo.⁹

⁵ GALVÃO, Maria Rita - Op. cit. pp. 37 e 38.

⁶ FABRIS, Mariarosaria - “Cinema: da modernidade ao modernismo” in Fabris, Annateresa (org.) - *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Mercado de Letras, Campinas, 1994. (Coleção arte: ensaios e documentos) p.99

⁷ IDEM. p.104. Corresponde a uma crônica que Mário de Andrade fez do filme *Do Rio a São Paulo para Casar*, de José Medina, publicada no nº 2 de *Klaxon*.

⁸ SODRÉ, Nelson Werneck - *Síntese de História da Cultura Brasileira*. Difel, São Paulo, 1985. p.70

⁹ IDEM. p. 71

Em entrevista publicada n' *O Estado de S. Paulo* em 1982, Orson Welles se refere ao problema descrito acima, quando diz que tem em vista três projetos a serem realizados: “um é como ator, outro como diretor e o terceiro para defender o cinema como arte popular, pois nunca fiz um filme que tenha sido visto por grande número de espectadores. Sem dúvida, é com esse filme que as salas ficarão vazias!”¹⁰

À relação arte-mercadoria, muitas vezes expressa na tumultuada relação entre diretores e produtores, também temos um exemplo capital com o fracasso da vinda de Orson Welles para o Brasil, no ano de 1942. O diretor americano esteve aqui para fazer um filme a serviço da política de boa vizinhança, no entanto, as filmagens entraram em conflito com os interesses dos governos brasileiro e americano, e Welles teve o projeto abortado. De volta aos Estados Unidos, continuou a servir, lá, à política de boa vizinhança. Se de um lado seus programas pareciam “bastante radicais para a época”, como exalta Robert Stam¹¹ ao se referir a um show sobre a rebeldia do escravo, de outro, num dos programas canta *No Tabuleiro da Baiana* com Carmen Miranda, o símbolo da mercadoria rentável em Hollywood.¹² Essa atitude se contrapõe com a documentação de uma realidade brasileira, de mostrar o crescimento da cidade do Rio de Janeiro e suas manifestações populares, explorada em *It's all true*, mas se afina com o projeto bem sucedido de Disney, que veio para o Brasil na mesma época, enviado pelos estúdios americanos, para realizar o que Orson Welles não teria conseguido. É a diferença entre a “documentação” da realidade nacional, proposta por Mário de

¹⁰ A entrevista foi concedida à revista *Le Nouvel Observateur*, foi publicada n' *O Estado de São Paulo* do dia 8-ago-82, na coluna “O personagem da semana”.

¹¹ Entrevista concedida a Amir Labaki, publicada no *Ilustrada* da *Folha de São Paulo* de 7-jun-88.

¹² Luiz Fernandes, repórter e amigo pessoal da cantora, afirma em entrevista a *Cinemim*: “Os brasileiros não gostavam da imagem dela como comediantes nos filmes. Achavam que era exagerada demais, que parecia mais uma mexicana. Essa imagem e esse tipo eram o que os americanos queriam. E ela fez.”

Andrade, e a da incorporação passiva do modelo (no caso, do imaginário) americano, exaltada por Monteiro Lobato.

Nelson Werneck Sodré ainda destaca que com o desenvolvimento das relações capitalistas, as criações artísticas transformadas em mercadoria, amplia-se rapidamente as áreas do trabalho intelectual, abrindo-lhe novas perspectivas. Além de promover a profissionalização de atividades antes amadorísticas, tal fato reflete-se no *status* social dos artistas. É assim que a atividade cênica, por exemplo, socialmente desclassificada antes, passa a ser vista com naturalidade. Sérgio Miceli, por sua vez, constata ser o Estado, que abria cargos especializados onde um considerável número de intelectuais prestavam diversos tipos de colaboração à política cultural do governo Vargas, que serviu de intermediário nesse processo, o que permitia à essa classe

furtar-se aos testes do mercado mais amplo, por outro lado tiveram êxito em monopolizar as instâncias de financiamento que lhes deram o controle das concessões públicas de serviços e recursos nessa área e a autoridade intelectual para externar juízos em assuntos culturais (...)

Mesmo que não tenha chegado a monopolizar o controle do mercado e a contratação de serviços no campo da produção cultural, o poder público impôs-se não obstante como concessionário mor dos padrões da legitimidade intelectual. As encomendas, os prêmios, as viagens de representação, as prebentas, tudo que ostentasse o timbre do oficialismo, passou a constituir a caução daqueles que aspiravam ingressar no panteão da “cultura brasileira”.¹³

E é talvez para manter um certo caráter oficioso que a *Cinearte*, revista cinematográfica do Rio de Janeiro, abre um concurso de roteiros cinematográficos, em março de 1942, direcionado para os intelectuais. A revista ressalta, ainda, a abertura de um novo campo de atividade intelectual:

Passando para o cinema os nossos assuntos
Um concurso de argumentos brasileiros para o cinema norte-americano, argentino e nacional

*

“Cinearte” convoca os intelectuais patrióticos para essa curiosa e patriótica iniciativa. O cinema é uma atividade eminentemente intelectual. Os escritores, sociólogos e críticos são convocados a prestar seu precioso concurso à arte mais característica da atualidade. Correspondendo ao interesse que se sente em toda a América pelos assuntos e temas do Brasil, e atendendo à circunstância de que os filmes que aqui são exibidos devem

¹³ MICELI, Sérgio - *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. Difel, São Paulo-Rio de Janeiro, 1979. pp 159, 160, 161.

incluir, também, motivos nossos, CINEARTE abre um concurso entre os intelectuais brasileiros, afim de que apresentem argumentos que possam ser levados aos principais estúdios do continente. Proporciona-lhes, com isso, uma oportunidade de estabelecer relações com os produtores cinematográficos, abrindo-lhes um novo campo de atividade intelectual.

As bases preliminares desse concurso serão as seguintes:

1 - "CINEARTE" recebe, de 1º de agosto a 1º de setembro, argumentos de autor brasileiro, sobre assunto nacional, que se destinem a filmes de grande metragem;

2 - Os argumentos deverão ser desenvolvidos num mínimo de 20 páginas datilografadas, tipo 2, ou máximo de 50. Se se tratar de filme musicado, ou de época, é indispensável a indicação do gênero de música e da indumentária, ou a apresentação de uma e outra pela forma que for possível;

3 - Os trabalhos poderão ser apresentados com o nome do autor, ou pseudônimo, devendo, neste caso, dentro de envelope fechado, ser declarado, em carta, o nome verdadeiro e residência;

4 - "CINEARTE" selecionará os 10 (dez) argumentos mais interessantes e pleiteará sua filmagem nos estúdios norte-americanos, argentinos e brasileiros, transferindo, integralmente, a seus autores os direitos-autorais que vierem a ser pagos;

5 - A seleção dos dez melhores argumentos será feita por uma comissão de técnicos de cinema, nacionais e estrangeiros, a ser designada, após o transcurso do prazo, a que se refere o item nº 1;

6 - O autor de romance, ou peça de teatro, já publicados, que deseje apresentar o enredo como argumento, poderá concorrer com o exemplar da obra, acompanhado de um memorial, indicativo da maneira por que sugere sua adaptação ao cinema.

CINEARTE

Nos números da revista de abril, maio e junho deste mesmo ano, a *Cinearte* publica novamente as regras do concurso, "pelo enorme interesse que ele provocou". Em julho, porém, numa carta aos leitores, a revista comunica a suspensão de sua publicação, por tempo indeterminado. Por causa da guerra, verificava-se uma crise no fornecimento de papel e, infelizmente, nenhuma notícia há de que a *Cinearte* tenha voltado à circulação ou empreendido o concurso anunciado. Para reforçar a imagem do cinema como atividade do intelectual ou escritor, a revista publica, na página ao lado das normas do concurso, fotos de escritores que tiveram suas obras cinematografadas ou dos próprios filmes, com legendas esclarecedoras:

- Margaret Mitchell, a autora de "... E o vento levou", que David O. Selznick transformou no maior filme produzido em Hollywood.

- Afranio Peixoto, autor de "Maria Bonita", que já teve uma versão cinematográfica.

- José Lins do Rego, outro escritor brasileiro com um romance filmado no cinema nacional - "Pureza".

- Paulo Setubal, o autor de "A marquesa de Santos", romance histórico no qual foi baseado o filme argentino da Lumiton. "Embrujo".

O concurso, na verdade, pode até ser uma tentativa de ampliar, entre os escritores, o interesse pelas atividades cinematográficas, porque estas, aqui no Brasil, já contavam com a sua colaboração desde os primórdios, possivelmente até por não haver especialistas para isto. Talvez o interesse pela descoberta das novas possibilidades da linguagem cinematográfica ou pelo prestígio de ver suas obras atingindo um grande público, muitos escritores, desde o início do cinema, tinham suas obras cinematografadas, enquanto outros tinham participação ativa produzindo argumentos e legendas para os filmes. A literatura foi o modo de narração dominante até o século XIX e tornou-se, naturalmente, uma “fonte de histórias” para o cinema desde o seu princípio, mas não só no princípio. Pensando esta questão, Hugo Santiago chega mesmo a enfatizar

Tengo la impresión de que en épocas de crisis se adaptan muchas novelas porque, aunque sean mediocres, están escritas para ser autosuficientes. Eso pasa tanto con un librito como con un gran libro: son autosuficientes porque son literatura y, como en épocas de crisis todo el mundo tiene miedo, trata de engancharse en algo ya probado. En la novela la cosa puede estar bien o mal hecha, pero en todo caso está hecha con eficacia. Por eso el cine industrial está lleno de malas adaptaciones de malas novelas y algunas buenas adaptaciones de malas novelas¹⁴.

Voltando ao concurso da *Cinearte*, mencionemos que em contrapartida ao interesse de escritores e intelectuais pela nova linguagem, o cinema também manifestava interesse na participação deles. Ter sua participação em qualquer das atividades cinematográficas era ter reconhecimento do cinema enquanto arte, já que no início, muitas vezes, havia preconceito e até mesmo um certo desprezo pela nova linguagem. Para modificar esta imagem, os grandes estúdios começaram a apresentar nobres que se dedicavam ao cinema, “como se por contágio”¹⁵, as pessoas da

¹⁴ SANTIAGO, Hugo – “Partituras” in OUBIÑA, David e AGUILAR, Gonzalo (orgs.) – *El guión cinematográfico*. Buenos Aires, Paidós, 1997. P. 123

¹⁵ BENDER, Flora Christina – *A Scena Muda*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Linguística e Línguas Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, na Universidade de São Paulo, em 1979. P. 106

aristocracia a enobrecessem. É assim que se torna comum explorar notícias como esta que aparece na *Cena Muda*:

A rainha Maria da România vai escrever argumentos para a Metro (...). O cinematógrafo, que há muito poucos anos era considerado uma atração barata e vulgar e hoje se chama “sétima arte”, acaba de se enobrecer com a conquista da formosa e popular Maria, rainha da România¹⁶

Para “dignificar” o cinema nacional, lançava-se mão da participação dos nossos homens de letras¹⁷.

Criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho - esta é, segundo Benjamin, uma das funções sociais mais importantes do cinema. Essa função é realizada pela maneira como o homem se representa diante do aparelho e, principalmente, pela maneira como pode, através desse aparelho, representar o mundo.

é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo¹⁸.

Mas não era só essa face do cinema que chamaria a atenção dos artistas, de um modo geral. Sua difusão em massa aparecia como um dos meios mais eficazes para ganhar o mercado internacional, desejo acalentado por muitos, e que o concurso da *Cinearte* parecia proporcionar. A revista, no entanto, coloca a iniciativa como

¹⁶ IDEM. O artigo citado foi publicado no número 264 da revista, de 15-abr-1926. P. 14

¹⁷ Flora Bender comenta por, exemplo, a participação de alguns intelectuais no júri em um concurso fotogênico da Fox, realizado em 1927, onde se escolheria “representantes da beleza e da juventude brasileira”. Menciona, ainda, a participação de Patricia Lacerda em um filme, em 1954, enquanto as revistas divulgavam que a atriz era neta de Coelho Neto. Ainda sobre o preconceito com que as atividades cinematográficas eram vistas, Anselmo Duarte se recorda que “Naquela época (...) [anos 40 e 50] ser galã era sinônimo de tudo que era desprezível. A crítica publicava que só tinha beleza e o público masculino dizia que era efeminado. E ganhava muito mal. O cinema brasileiro era uma atividade marginalizada. Ser artista era depreciativo, tanto que muitos usavam pseudônimos. Daí a origem do modismo”. Ver DUARTE, Anselmo – “Cinebiografia: curta-metragem” in SINGH JR., Oséas – *Adeus cinema*. São Paulo, Massao Ohno, 1993. P. 17

¹⁸ BENJAMIN, Walter – “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” in *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1987, p.179.

“patriótica”, pois os roteiros devem se referir a “assunto nacional”, um misto de documento e ficção, uma vez que aceitava como argumento para filme o enredo de romance ou peça de teatro, aos quais deveriam acompanhar, porém, um memorial explicando os motivos pelos quais o autor sugere a adaptação. Verificamos, então, que já se percebia que esta prática colaborava na criação de uma mitologia cultural ou nacional.

*

Este trabalho não é sobre cinema, embora aborde o assunto. O intuito desta pesquisa é especular a relação de alguns escritores relacionados com as vanguardas com um ambiente onde a modernização dos processos artísticos muitas vezes se confundia e se rendia à indústria cultural que, nos anos 40, era praticamente dominada pelos programas da política de boa vizinhança¹⁹, ou seja, pelos produtos americanos. A própria idéia de fragmentação, inerente ao momento de crise e incertezas da Segunda Guerra, se traduz na escolha deliberada de uma constelação de elementos dispare, quando não disparatados, que incluem, por exemplo:

* Uma espécie *sui-generis* de “roteiro” a qual se dedicava Guilherme de Almeida: um fichário com pequenas biografias de astros e estrelas do cinema hollywoodiano. Guilherme de Almeida, vai longe nas possibilidades abertas pelo novo cenário. Fã ardoroso do cinema, a ponto de exibir nas paredes de sua casa fotografias

¹⁹ Sobre a política de boa vizinhança, consultar a minuciosa pesquisa de Antonio Pedro Tota - *O imperialismo sedutor. A americanização do Brasil na época da Segunda guerra*. São Paulo, Cia. das Letras, 2000. Faremos algumas menções sobre este assunto, mas não iremos desenvolvê-lo. No entanto, é sempre proveitoso termos em vista que, como sabemos, o Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), coordenado por Rockefeller, era responsável pela política de boa vizinhança, com divisões de rádio, cinema, imprensa, informação e propaganda, entre outras. Tinha como objetivo contratar a propaganda do Eixo, difundir uma imagem positiva da América Latina. Existia também o Office of Strategic Service, coordenado por Bill Donovan, que defendia uma intervenção militar em certas regiões do Brasil, aquelas onde havia uma quantidade significativa de imigrantes alemães, o que não chegou a acontecer. Enfim, trata-se de época em que os americanos importavam, em larga escala, muitos de nossos

suas à la James Cagney, bem como cronista cinematográfico militante, que não se pronunciava sobre o cinema nacional mas defendia, com vivacidade, o cinema mudo, chegando paradoxal e posteriormente a se tornar “especialista” em corrigir diálogos dos filmes, Guilherme de Almeida propõe-nos, com seu fichário, uma espécie de enciclopédia acefálica. Essa inúmera quantidade de artistas que passam pelos nossos olhos, vai se sucedendo indeterminadamente como as próprias imagens de um filme, mostrando, *en passant*, a sua condição temporária e substituível com o gradativo surgimento de novos astros e estrelas a cada dia. Na era da imagem massificada, os mitos também tornam-se mercadoria.

* Uma leitura de *Embrujo*, versão cinematográfica argentina para o romance histórico de Paulo Setubal, *A Marquesa de Santos*. Realizado por Enrique Susini, um pioneiro em diversos empreendimentos técnicos e artísticos, e pelo poeta martinfierrista Pedro Miguel Obligado, este filme se revela como uma construção de um peculiar hipertexto cultural.

* Um roteiro que nunca conheceu sua versão filmica, *O Telegrama de Ataxerxes*, adaptação feita por Aníbal Machado de seu próprio conto homônimo. Aníbal Machado, ao compor este roteiro cinematográfico, aplicou muito das qualidades do cinema cômico americano que já havia apontado em seus textos sobre o assunto. Desenvolve em *Ataxerxes*, personagem principal de seu roteiro, um aspecto onírico muito semelhante daquele que via em Carlitos, criticando o mundo burocrático através da desorganização da realidade promovida pelo imaginário, num procedimento alusivo às elaborações surrealistas.

* Um roteiro (*Perigo Negro*) e um argumento (*A Sombra Amarela*) para filmes, elaborados por Oswald de Andrade. O autor pensa o cinema a partir de outros

produtos, dentre os quais a nossa música, e éramos bombardeados pelos produtos americanos, principalmente através do cinema e do rádio.

“espetáculos” para as multidões (futebol, religião), explicitando os mecanismos através dos quais estas formas simbólicas de massa, comprometidas com a alienação da mercadoria, são impostas à ela como maneira de dominação cultural. Desta forma, Oswald de Andrade procura desmontar o caráter mistificador da indústria cultural através de um veículo que lhe é próprio, o cinema.

Cabe destacar que, em todos os casos que serão aqui analisados, a pergunta recorrente é como sair do modernismo e, em consequência, de uma estética do indivíduo e do sublime. Os escritores atraídos pelo cinema colocam todos, cada um a seu modo, o apelo, a relação de força, que constitui a modernidade tardia: o valor do dessublime modernista e de uma anestesia de massa. Nesse sentido, caberia argumentar que nossa leitura se define, à maneira antecipada por Benjamin em *Sobre a faculdade mimética*, como o fenômeno diferido de um encontro (o que pressupõe corte e retorno) daquela imaterialidade esquecida²⁰. Para o crítico alemão, com efeito, o mundo que circunda o homem moderno já não possui senão restos das antigas correspondências e analogias mágicas que eram outrora familiares aos povos primitivos, razão pela qual a questão ainda a decidir é se esses restos representam a decadência de uma faculdade ou, pelo contrário, uma inusitada transformação de sua potência. A saída para Benjamin, como leremos inclusive mais tarde, em suas notas preparatórias para as *Teses sobre filosofia da história*, consiste em “ler o que nunca foi escrito”. Essa disposição para ler uma energia prévia à cristalização discursiva supõe afirmar que a linguagem, neste caso, a cinematográfica, representa o estágio supremo do comportamento mimético, o mais perfeito arquivo de semelhanças imateriais, um meio ao qual fugiram, quase sem resto, as antigas forças de produção até acabarem com as da magia e do mito²¹.

²⁰ BENJAMIN, Walter – “Sobre la facultad mimética” in *Ensayos escogidos*. Trad. H. Murena. Buenos Aires, Sur, 1967, p.105-7

²¹ BENJAMIN, Walter – “Doctrine of the similar” in *Selected writings*. Ed. M.Jennings, H. Eiland, G. Smit. Harvard University Press, 1999, vol.2, p.694-8.

operam no sentido de estabilizar um processo de transculturação²³ simbólica em que o cinema desempenha função vital e decisiva²⁴.

²³ Conforme Fernando Ortiz, “todo cambio de cultura,(...) toda transculturación, es un proceso en el cual siempre se da algo a cambio de lo que se recibe; es un ‘toma y daca’, como dicen los castellanos. Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas.” In *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Barcelona, Ariel, 1973. P. 7. O conceito foi, mais tarde, aproveitado por Gilberto Freyre e Angel Rama.

²⁴ Cabe, portanto, dizer que nosso interesse pelos roteiros não deixa de ter, em primeiro plano ou em dimensão estereoscópica, a avaliação transculturadora do *Manifesto Antropófago*: Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

"Diariamente [Paris] lança neste rio [Sena] suas sólidas construções e seus sonhos de nuvens como se fossem imagens. Magnânimo, ele aceita as oferendas e, em sinal de agradecimento, as fragmenta em mil pedaços."

Walter Benjamin

"Paris, a cidade no espelho"

Percepção e técnica

Jonathan Crary, pensando na questão das diferenças de visão, ou percepção¹, que foram promovidas no decorrer do século XIX, nos chama a atenção para o fato de que não são apenas os novos objetos e instrumentos que modificam a percepção dos observadores, mas todas as práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação nas quais estão imbuídos. Dessa forma, "se a percepção ou a visão realmente mudam é irrelevante, porque elas não têm uma história autônoma. O que muda são as forças heterogêneas e as regras de composição do campo no qual a percepção ocorre"². É em busca dessa "composição do campo da percepção" que Susan Buck-Morss percorre toda uma gama de questões políticas, filosóficas e científicas, bem como a modificação das relações suscitadas por elas, para repensar o ensaio de

¹ CRARY, Jonathan. (trad. Flavia Costa) – "La modernidad y la cuestión del observador" in *Artefacto*. n.º

1 Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, 1996.

² IDEM p. 35

Benjamin sobre a obra de arte³, não mais em termos dicotômicos (estetização da violência, politização da arte), porém como mecanismo de produção de uma nova sensibilidade, objetivo maior, aliás, das vanguardas dos anos 20. Mostra a autora como houve, ao longo do séc. XIX, um enorme avanço na descoberta das drogas e, inclusive da anestesia geral, e avalia o processo como parte da “profissionalização” da medicina e despersonalização do paciente. Fazendo uma comparação dos efeitos das drogas e da fantasmagoria, explicita o sentido deste termo, cunhado pela primeira vez em 1802 como nome das exposições de ilusões óticas produzidas pelas lanternas mágicas:

Fantasmagorias são tecnoestéticas. As percepções que oferecem são “reais” o quanto baste – o seu impacto sobre os sentidos e nervos é ainda “natural” de um ponto de vista neurofísico. Mas a sua função social é em cada caso compensatória. O objetivo é a manipulação do sistema sinestético através do controle dos estímulos ambientais. Tem o efeito de anestesiar o organismo, não por entorpecimento, mas pela inundação dos sentidos. Estes sentidos estimulados alteram a consciência, em certa medida como uma droga, mas o fazem pela distração sensorial ao invés de pela alteração química, e – o que é mais significativo – os seus efeitos são experimentados coletivamente ao invés de individualmente. Todos vêem o mesmo mundo alterado, experimentam o mesmo ambiente total. Como resultado, ao contrário das drogas, a fantasmagoria assume a posição de um fato objetivo. Enquanto os viciados em drogas confrontam a sociedade que questiona a realidade das suas percepções alteradas, a intoxicação da fantasmagoria se torna ela própria a norma social. A adicção sensorial a uma realidade compensatória torna-se um meio de controle social⁴.

Nesse sentido, podemos encarar a relação de força que o cinema estabelece com as novas massas enquanto fantasmagoria. De fato, este estado alterado descrito por Buck-Morss muito se assemelha à possibilidade, para a qual Benjamin aliás aponta, de sua exploração do mundo onírico. No entanto, não podemos afirmar, categoricamente, que a fantasmagoria não produza entorpecimento. Cray resgata uma descrição de Nietzsche sobre a crise da assimilação em meio à abundância de diferentes mercadorias que o cosmopolitismo colocava a disposição das pessoas⁵, e o próprio Benjamin exalta a

³ BUCK-MORSS, Susan (trad. Rafael Lopes Azize) – “Estética e Anestésica: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado” in *Travessia*. n°33. Florianópolis, Editora da UFSC, ago-dez 1996.

⁴ IDEM Pp. 27, 28.

⁵ Nietzsche argumenta: “A sensibilidade imensamente mais irritável; ... a maior abundância de impressões disparejas jamais vista: o cosmopolitismo em comidas, literaturas, jornais, modos, comportamentos, gostos, inclusive paisagens. O tempo desta afluência é rapidíssimo; as impressões se apagam umas às outras;

diferença entre o *flâneur* e o *badaud* (basbaque) evocando Victor Fournel, quando este diz:

Não vamos, todavia, confundir o flânador com o *badaud*: há uma nuance... O simples flânador está sempre em plena posse de sua individualidade; a do *badaud*, ao contrário, desaparece absorvida pelo mundo exterior... que o impressiona até a embriaguez e o êxtase. Sob a influência do espetáculo que se oferece a ele, o *badaud* se torna um ser impessoal; já não é um ser humano; é o público, é a multidão⁶.

Reinscreve-se, assim, o conflito: sensibilidade de massas X padronização. Susan Buck-Morss aponta, ainda, que a chave para a estética fascista, momento, como diria Perloff, de toda vanguarda, não reside na ideologia da violência mas na “fantasmagoria do indivíduo” enquanto parte de uma multidão que forma um conjunto homogêneo, isto é, uma estética da superfície, padrão desindividualizado, formal e regular. “Bastante assemelhado ao plano soviético” – ela associa, e ainda padrão dos musicais que tanto sucesso provocavam nas massas internacionalizadas dos anos 30⁷.

Procuramos verificar, portanto, como alguns escritores relacionados com as vanguardas atuam diante dessas questões colocadas pela cultura de massa.

Multiplicação do mesmo

Nicolau Sevchenko, ao analisar os aspectos da sociedade *up-to-date* do começo do século, nota que ser identificado como moderno implicava alguma relação

instintivamente resiste-se a admitir algo profundamente, a “digerir” algo; um debilitamento do poder de digerir resulta de tudo isto. Uma espécie de adaptação ao aluvião de impressões toma lugar: os homens desaprendem a ação espontânea, eles meramente reagem aos estímulos que lhes chegam do exterior”. CRARY, Op. Cit. P.45 Virginia Woolf, em um texto publicado em 1926, também já verifica este entorpecimento, relacionando-o ao cinema. Ver “El cine y la realidad” in *Los escritores frente al cine*. Trad. Isabel Villena. Madrid, Editorial Fundamentos, 1981.

⁶ Citação de Victor Fournel em suas observações sobre o *flâneur*. In *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1991. P. 202. Em “Paris do Segundo Império”, neste mesmo livro, Benjamin também faz a relação dos entorpecentes com o estado inebriante da multidão: “Baudelaire entendia de entorpecentes. Não obstante, passou-lhe despercebido um dos seus efeitos sociais mais importantes. Trata-se do charme que os viciados manifestam sob a influência da droga. A mercadoria, por sua vez, retira o mesmo efeito da multidão inebriada e murmurante a seu redor. A massificação dos fregueses que, com efeito, forma o mercado que transforma a mercadoria em mercadoria aumenta o encanto desta para o comprador mediano.” P.53

⁷ BUCK-MORSS, Susan – Op. Cit. P.37

com a tecnologia e a atitude individualista. Dentro desta perspectiva, muitos hábitos foram incorporados ou modificados:

Rapidamente se torna um mandamento difundido que o relógio de pulso é um instrumento decisivo para caracterizar, pelo seu estilo, design, marca, material de confecção, um elemento definidor da individualidade de cada um. Mas se todos o usam, em que sentido pode ser individual? Essa é a equação interessante, indicadora de que, neste século, a privacidade se constrói com elementos hauridos da fantasia coletiva, o individual é uma concretização peculiar, uma constelação pessoal composta com base no padrão massificado.⁸

Portanto, é dentro desta perspectiva da fantasmagoria, ou seja, o lugar onde se fundem o lado utópico-emancipatório e o lado fetichista-alienante da mercadoria⁹, que podemos entender como o cinema pôde se tornar uma fantasia, um sonho mágico, alimentado pelas pessoas mais diferentes dos mais diversos lugares e classes sociais. Muitos foram aqueles que registraram a incorporação das novas técnicas, as mais variadas, no cotidiano, bem como a decisiva influência dos modelos cinematográficos. Roberto Arlt, que foi também cronista cinematográfico, se ocupa, em suas crônicas, com muitos desses aspectos¹⁰. Mostra que, como com todas as epidemias surgidas entre a população, havia aqueles que pretendiam, explorando a ingenuidade alheia, ganhar

⁸ SEVCENKO, Nicolau - "A capital irradiante: Técnica, ritmos e ritos do Rio" in *História da Vida Privada no Brasil 3: República da Belle Époque à era do Rádio*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1998. p. 578. Lembremos que nesta época os esportes, o banho de mar, e as danças baseadas em ritmos frenéticos adquiriam novos estatutos. Com o esporte em alta, muito da moda se adaptou aos novos hábitos e uma invenção logo adotada pelos esportistas foi o relógio de pulso, depois adotado também pelos não-esportistas.

⁹ Sobre esta ambiguidade da fantasmagoria em alguns temas de Benjamin, como o *flâneur*, as passagens e a mercadoria, ver o tópico "A imagem dialética" de BOLLE, Willi - *Fisiognomia da metrópole moderna. Representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo, FAPESP/Edusp, 1994.

¹⁰ Alguns destes temas explorados por Arlt em suas crônicas também vão ganhar espaço em seus contos. É o ponto de partida, aliás, das narrativas pós-modernas de Piglia (em PIGLIA, Ricardo - *Nome falso*. São Paulo, Iluminuras, 1988. Trad. Heloisa Jahn). Chas de Cruz, outro escritor e cronista cinematográfico, também aborda o cinema como tema em alguns de seus contos. No seu livro *La butaca vacía y otros cuentos*, por exemplo, no conto que dá título ao livro, mostra o escuro do cinema como lugar favorável para quebrar as regras morais e de aparência impostas pela sociedade. Num outro conto do livro, *Debut cinematográfico*, o autor ironiza o desejo incontrolável de um decadente ator de teatro em trabalhar no cinema. Aliás, este desejo das pessoas, das mais diversas classes e ocupações, em tornarem-se estrelas (do cinema, do futebol, da música, ou mesmo por ter um "invento" genial) é um assunto bastante explorado pela literatura e pelo próprio cinema. Beatriz Sarlo aborda o tema em *La imaginación técnica*, e atribui como condição da difusão dos "novos saberes" (isto é, os saberes técnicos) a forte presença de um elemento fantasioso que nomeia e hipotetiza o futuro: "a técnica como instrumento de modernização econômica e protagonista de mudanças urbanas, mas também como núcleo que irradia configurações ideais de imagens e desencadeia processos que têm a ver tanto com construções imaginárias como com a

dinheiro fácil com o negócio. É assim que surgem, aos montes, “academias cinematográficas”, onde os cursos preparatórios para um teste de filmagem (que aliás nunca chega) proliferam, arrancando dinheiro dos alunos. Arlt também denuncia um senhor que teria lhe proposto negócios escusos para ambos ganharem dinheiro com transações de roteiros cinematográficos, roteiros que o autor não escreveria mas assinaria, para explorar a sua popularidade. Ele ridiculariza os concursos de fotografia, onde os rapazes imitam poses e posturas dos atores de Hollywood e também as aulas de declamação do conservatório, que fazem as mocinhas sonharem com o estrelato. Relata, de maneira irônica, o comportamento insensato das mulheres que sonham parecer-se com Greta Garbo ou procuram em seus maridos e namorados alguma semelhança com seus ídolos das telas. Ironiza o comportamento dos espectadores durante a projeção do filme, previne a respeito do perigo de se iludir com as fantasias, que no cinema parecem ser reais, mas também enfatiza o lado do sonho que permite aos desempregados, que lotam as salas para assistirem 3 sessões por 20 centavos, o esquecimento mais barato que pode existir para os seus dramas diários.

Com o colapso do cinema europeu na Primeira Guerra Mundial, o sistema de produção dos estúdios de Hollywood, a criação do *star system*, acabou por engulir as pequenas empresas e a praticamente monopolizar o mercado cinematográfico em todas as partes do mundo. Nos anos 30, falar em cinema é falar em Hollywood. E muito cedo descobriu-se quão rentável era vender tudo o que estivesse próximo dos astros e estrelas: roupas, cosméticos, objetos os mais variados, e que era também uma maneira do público apropriar-se de alguma coisa que estivesse relacionada com seus ídolos. As revistas especializadas, que publicavam detalhes das vidas e hábitos dos astros e estrelas, bem como o resumo dos filmes, curiosidades sobre as filmagens e até mesmo

aquisição de saberes provados”. SARLO, Beatriz - *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1992. pp. 10, 11.

as histórias em capítulos, como folhetins, recebiam material abundante e sinopses prontas dos estúdios, como é o caso de uma das revistas brasileiras mais representativas do gênero, *A Cena Muda*.¹¹

Nicolau Sevcenko relembra o incrível sucesso dos musicais, que tiveram a sua fase de ouro dos anos 30 até meados dos anos 50. “Seu sucesso era estrondoso porque fundiam as linguagens mais expressivas da ação e da modernidade, o esporte, a dança, o glamour, a coordenação coletiva e o primado do destino individual”¹². Ele percebe neste tipo de filme uma estrutura muito semelhante àquela apontada por Beatriz Sarlo nas novelas sentimentais, vastamente difundidas em Buenos Aires nas décadas de 10 e 20.¹³

O musical era centrado no mito do par amoroso. Esse mito vem da tradição romântica e mais além ainda tem suas raízes remotas nos rituais do amor cortês e na lenda da princesa longínqua, difundidos na Idade Média tardia e repletos de conteúdo místico. O que nos interessa, porém, é que o cinema americano vai resgatá-lo das suas versões diluídas nos clichês folhetinescos, vai modificá-lo atualizando-o e transformando-o num veículo para suas próprias finalidades. (...)

Outro dos efeitos que essa construção ficcional tem é o de compor o casal como uma unidade básica de percepção do mundo ao seu redor, como se eles conformassem uma única individualidade bipolarizada. O casal se torna assim o único esteio solidário num meio que não se constitui mais numa sociedade propriamente, mas muito mais numa miríade de individualidades em competição agressiva e constante. Isso poderia ser assustador e fonte de angústia, mas, hélas!, eles dançam, cantam, sapateiam, se abraçam,

¹¹ Flora Bender, no ensaio “Ficção baseada em cinema: a scena muda” nos relata que “a importância do material fornecido pelas companhias é tão evidente que algumas pessoas chegam a achar que havia subvenção americana na publicação. Mas não houve necessidade: só o material gráfico enviado foi o suficiente para sustentá-la [a revista *A Cena Muda*] durante longos anos. Frequentemente eram publicadas fotografias e matérias sobre os publicistas (ou mesmo sobre os chefões de Hollywood), falando da ‘amizade tão grande que nos une’. Alguns entrevistados confessaram que a revista recebia resumos prontinhos de ‘fulano, de tal companhia, tão bonzinho’... Segundo algumas informações, os chefes de publicidade chegavam a ganhar prêmios internacionais, conforme o volume de publicações que conseguiam em torno das histórias dos filmes. Por aí, vemos que a publicação de enredos sob forma de certo ‘gênero literário’ jamais foi ‘inocente’: consumindo contos e cine-romances, o público estava consumindo Metro, Warner, Fox, Paramount etc. Não resta dúvida de que os publicistas cumpriram bem sua missão: *A Scena Muda* que o diga!” in *Almanaque. Cadernos de Literatura e Ensaio*, nº 14. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1982. p. 51

¹² SEVCENKO, Nicolau. Cit. p. 606.

¹³ O conceito de “narrativa feliz” foi estabelecido por Beatriz Sarlo em *El Império de los sentimientos*, um estudo das novelas periódicas argentinas no período de 1917 a 1927. Este tipo de narrativa tem como função exercer um papel mediador entre a alta cultura e um novo público, ainda não apto a recebê-la. São chamados de textos da felicidade (embora muitas vezes narrem a desdita) porque, exigindo muito pouco do seu público, desenvolvem uma estética do conhecido, onde se sabe, de antemão, o que vai se encontrar. Por isso recorrem à repetição e ao estereótipo e ajustam a narrativa à trama sentimental. Transformam esteticamente ilusões e desejos de um público, formando, assim, suas fantasias sociais; e talvez por isso possam ser sempre retomados com êxito.

pulam, flutuam no ar e os problemas se desvanecem. O público assiste, chora, ri, sapateia discretamente no assoalho do cinema, canta junto, depois sai, compra o disco e ouve aquela música mais milhares de vezes.¹⁴

De fato, era praticamente impossível não se apaixonar por eles. Sevcenko pondera que “até poetas eruditos, sofisticados e sensíveis”, como Carlos Drummond de Andrade, se apaixonaram por alguma estrela. Ele se refere ao poema *Os 27 filmes de Greta Garbo*, onde Drummond confessa, nostalgicamente, sua paixão pela atriz, tendo assistido a 24 dos seus filmes, várias vezes¹⁵. E nos lembra que Vinicius de Moraes tem um poema, *História passional, Hollywood, Califórnia*¹⁶, “no qual ele se coloca numa posição em que toda a sua vida é reinterpretada como uma sucessão de clichês hollywoodianos”¹⁷.

Eventualmente, os fãs ardorosos escreviam cartas para as revistas, para os estúdios ou para os fãs-clubes, pedindo mais informações sobre seus ídolos ou pedindo fotografias. Talvez o exemplo mais pungente dessa atitude algo boba e ridícula¹⁸ seja o de Guilherme de Almeida que, em seu fichário pessoal dos atores de Hollywood, lá no fundinho da gaveta, guardou um recorte de revista que dava informações sobre os “coupons-réponse” para conseguir as fotos e um cartão vindo de Beverly Hills, datado

¹⁴ SEVCENKO, Nicolau. Cit. pp. 607 e 608.

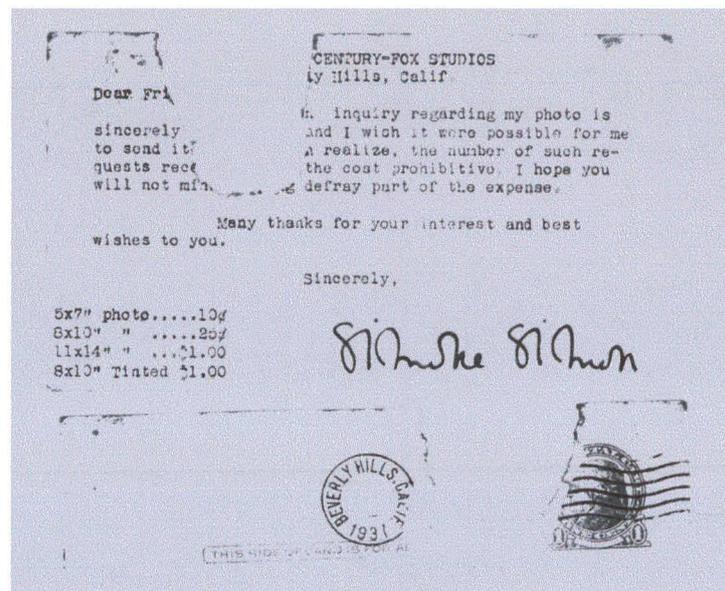
¹⁵ ANDRADE, Carlos Drummond – *Farewell*. Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 1996. Pp. 82-86: “Todo o espaço é ocupado por Greta Garbo/na mínima tela dos olhos, na imensa/ perspectiva do jovem de 24 anos, e de 24 filmes/ a desfilarem até o espectador beirando 40 anos,/ que já tem suas razões de descreer e deslembrar/ e não deslembra. Sempre a seu lado Greta Garbo. (...) Agora estou sozinho com a memória/ de que um dia, não importa em sonho,/ imaginei, maquiei, vesti, amei Greta Garbo./ E esse dia durou 15 anos./ E nada se passou além do sonho/ diante do qual, em torno ao qual, silencioso,/ fatalizado,/ fui apenas voyeur.”

¹⁶ Ver *Vinicius de Moraes – Antologia Poética*. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1960. Pp. 256-259. Só para termos uma idéia do tom do poema, cito as duas primeiras estrofes: “Preliminarmente telegrafar-te-ei uma dúzia de rosas/ Depois levar-te-ei a comer um *shop-suey*/ Se a tarde também for loura abriremos a capota/ Teus cabelos ao vento marcarão oitenta milhas// Dar-me-ás um beijo com batom marca indelével/ E eu pegarei tua coxa rija como a madeira/ Sorrirás para mim e eu porei óculos escuros/ Ante o brilho de teus dois mil dentes de esmalte. (...)”

¹⁷ SEVCENKO, Nicolau. Cit. p. 600.

¹⁸ Com sua fina ironia, em 1923 Ramón Gómez de la Serna observa sobre Mary, uma personagem sua, atriz cinematográfica: “Se ofrecía aún en aquel ínterin a todos sus admiradores, siempre a todos sus admiradores, con aquella dedicatoria de retrato que no se sabía nunca si era auténtica o estampillada”. (“Cinelandia (novela grande)” in *Obras Completas*. Vol. 1. Barcelona, AHR, 1956.p. 1865. Alguns

de 1931, infelizmente rasgado, mas onde podemos ver que é da 20th Century-Fox, dizendo que só poderiam lhe enviar a foto solicitada mediante o pagamento de uma taxa. Logo abaixo, as possibilidades de tamanhos da fotografia, com o preço correspondente ao lado. A assinatura de Simone Simon é exatamente como a de Mary, a personagem de Ramón Gómez de la Serna, não dá para identificar se é autêntica ou apenas impressa.



Julieta de Godoy Ladeira organizou *Memórias de Hollywood*, livro onde diversos escritores e intelectuais brasileiros narram as suas primeiras memórias sobre o cinema, ou se inspiram no tema para escrever textos ficcionais contando qual o espaço que ele tinha na vida de suas personagens. Na maioria das vezes está divertidamente desprovido de auto-crítica, é simplesmente uma maneira de reviver os sonhos e as fantasias da infância e adolescência. Antonio Candido foi testemunha, quando criança, em Paris, de um dos primeiros filmes “sincronizados”, uma tentativa de colocar som nas imagens. Alguns autores que na infância moravam no interior, em pequenas cidades,

fragmentos desta novela saíram ainda em BUCKLEY, Ramón e CRISPIN, John - *Los vanguardismos españoles 1925-1935*. Madri, Alianza, 1973.)

assistiram à chegada do cinema em experiências que nos lembram *Cinema Paradiso*. E começam a desfilar diante de nossos olhos uma série de primeiros amores, primeiras decepções, a influência dos ídolos, as músicas da moda. O mais interessante é ver como se repetem, pelas narrativas, os nomes das músicas prediletas, das cenas de alguns filmes, a paixão da meninada pela Shirley Temple, Rin-Tin-Tin, enfim, como esse universo glamouroso marcou pessoas de diversas gerações, como as que contribuíram neste livro. Muito da influência desses filmes no comportamento dos jovens nos é narrado por Ricardo Ramos:

Nós dançávamos também, deslizamos por muitos *foxes*. Com as orquestras que víamos nos filmes, os discos pesados que já colecionávamos, os cadernos de letras incertas que decorávamos para cantar sozinhos e horríveis. Havia os sucessos do momento, na esteira dos musicais, quando tocavam enchiam o salão dificultando os passos. *Moonlight Serenade, Chattanooga, Sentimental Journey*. Na vitrola, tínhamos Glenn Miller, Artie Shaw ou Tommy Dorsey. Nas festas, imitações deles ou de Benny Goodman, Jimmie Dorsey e Harry James. Sempre sumárias. Discutíamos preferências, ensaiando o partidário. Um que outro de Artie Shaw ao geral de Glenn Miller, mas ninguém discordava quanto a Deanna Durbin. Vai ver que por causa dos vestidos vaporosos, de cintura apertada, do busto saliente e da carinha de santa, ótima. Não era tão derramada como Betty Grable, ô diabo, que pernas! Nem como Ginger Rogers, hem? Mas tinha o seu lugar, ora se tinha. A gente dançava com todas elas, as meninas usavam os mesmos penteados, arranjavam as mesmas roupas, pintavam-se de modo igual. Havia um passo bobo, falseado, que trazia ela inteira. Depois da pausa, o remédio era seguir um pouco afastado. Podia dar rolo. Na volta da festa, ainda que a pé e por trajetos tão curtos, nós tentávamos alguma coisa, ora se tentávamos, até o final de porta ou portão. Afinal os americanos faziam, nós éramos moços e modernos, guerra é guerra.¹⁹

Já Darcy Penteado, tendo conhecido Hollywood depois da desativação dos estúdios, desapontado, procura nos galpões abandonados alguma coisa que se corresponda com o universo de fantasia de sua infância.

No *tour* feito num pequeno ônibus sem teto passou-se igualmente por um corredor do depósito de cenografia, em que foi montada (para que os turistas trouxas, eu entre eles, vejam e façam Oh!) nada mais nada menos que uma cenografia representando a cenografia de um corredor do depósito de cenografia! Sobram então melancólicos recantos de cenários ao ar livre, que apesar de arruinados pelo tempo, guardam pelo menos um pouco de vivência da falsa vivência que pretenderam significar. E para terminar, Robert Wagner

¹⁹ RAMOS, Ricardo - "Cinema Delícia" in LADEIRA, Julieta de Godoy (org.) - *Memórias de Hollywood*. São Paulo, Nobel, 1987. pp. 20, 21. Ricardo Ramos, filho de Graciliano Ramos, nasceu em Alagoas em 1929. Tem diversos livros publicados, dentre os quais: *Tempo de espera*; *Os desertos*; *Toada para surdos*; *Circuito fechado*; *Rua desfeita*; *Os inventores estão vivos*, *As fúrias invisíveis*; *Do reclame à comunicação*.

(...) aparece num filme didático explicando e desvendando truques de filmagens, para demonstrar claramente como é que se fabrica uma realidade de mentira. Aliás Hollywood sempre me pareceu, mesmo antes de conhecê-la por dentro (?), um lugar cuja realidade era uma grande e total mentira. (...)

Para a minha geração, porém, a irrealidade mágica do cinema passava a ser o real imaginário das nossas vidas. Não houve criança antiga (por antigo entendo tudo o que é anterior ao advento da televisão) que não se imaginasse Tom Mix, Tarzan (o primeiro), Flash Gordon, e até Rin-Tin-Tin - quando não Pearl White e mais recentemente Judy Garland ou Carmen Miranda.²⁰

E não eram só as crianças que viviam a realidade do cinema. Como pudemos perceber, ele se espalhou por todas as partes, nas revistas, nas conversas, nas brincadeiras infantis, na maneira de vestir, de beijar, de fumar, nas músicas que se ouviam, nos penteados, nas fotografias recortadas das revistas ou solicitadas aos estúdios. E como aponta Flora Bender, “*A Cena Muda* (...) refletia essa indústria de ficção que é o cinema, este mundo imaginário, tratando como *ficção* o artista (que era real, mas mitificado) e como *real* a ficção hollywoodiana.”²¹ Não por acaso é uma das revistas mais citadas nos textos de *Memórias de Hollywood*.

É fácil concluir, na leitura desses depoimentos que a linguagem cinematográfica permitia, pela primeira vez, a exploração do “inconsciente ótico”, porque da realidade registrava aspectos imperceptíveis para a sensibilidade comum, mas, por isso mesmo, facultava a exploração do mundo onírico e a criação de personagens do sonho coletivo (que é como Benjamin caracteriza, por exemplo, o camundongo Mickey), criando assim um espaço de liberdade que chamaria a atenção de muitos artistas relacionados com as vanguardas, como nos mostra Christian Janicot com a sua *Anthologie du cinéma invisible*²².

²⁰ PENTEADO, Darcy - “Real e irreal ‘Made in Hollywood’”. in LADEIRA, Julieta de Godoy (org). Cit. pp. 260, 261. Darcy Penteado nasceu em São Roque em 1926. Publicou: *A meta; Crescida e os espartanos; Teoremambo; Nivaldo e Jerônimo; Menino insone e A engrenagem do meio*. A imagem exerceu papel preponderante em Darcy que, além de escritor e jornalista, foi também – e principalmente – pintor, desenhista e cenógrafo.

²¹ BENDER, Flora – “Ficção baseada em cinema...” Cit. p. 59.

²² JANICOT, Christian - *Anthologie du cinéma invisible. 100 scénarios pour 100 ans de cinéma*. Paris, Jean Michel Place/ ARTE Editions, 1995. Trata-se de uma antologia de roteiros cinematográficos que nunca se tornaram filmes, realizados por diversos escritores e artistas relacionados com as vanguardas, tais como Apollinaire (*La Bréhatine*), Georges Bataille (*La maison brûlée*), Blaise Cendrars (*Les*

Seja pela descoberta das novas possibilidades da linguagem cinematográfica ou pelo *status* de ver suas obras atingindo um grande público, também no Brasil, muitos homens de letras, já no início do século, tinham suas obras cinematografadas²³, enquanto outros participavam nos argumentos e legendas dos filmes. Esse é o caso de Coelho Neto, autor de argumento e direção do filme *Os mistérios do Rio de Janeiro*²⁴ (1917) e Olavo Bilac, autor do letreiro de *Pátria Brasileira* (1917), que fazia propaganda do serviço militar obrigatório²⁵ mostrando, desde logo, que também o cinema podia estar a serviço do Estado. Certamente essa colaboração inicial de escritores brasileiros com o cinema desde os seus primórdios deva-se ao fato de não haver, em nosso mercado, especialistas para uma série de atividades requeridas pelo cinema. Com o correr dos anos e a gradativa profissionalização, as relações se tornariam menos intensas, quando não inexistentes.

Contrabandiers), Jean Cocteau (*La sicle maudite*), E. E. Cummings (*A pair of jacks*), Dali (*Babaouo*), Marcel Duchamp (*Notes*), Garcia Lorca (*Voyage a la lune*), Gómez de la Serna (*Unffres*), Magritte (*La proie pour l'o'bre*), Jules Supervielle (*Si on pariait*) e Stephan Zweig (*Le canal de Panamá*), dentre outros.

²³ É notória a abundância de romances cinematografados no início do cinema tanto brasileiro quanto latino-americano. Em *Pioneiros do Cinema Brasileiro*, onde Jurandyr Noronha faz o levantamento das produções brasileiras de ficção na época do filme mudo, que abrange o período entre 1908 e 1933, podemos verificar: *Inocência* (1915), de Visconde de Taunay; *A moreninha* (1915), de Joaquim Manuel de Macedo; *O Guarani* (1916, tendo uma nova versão em 1926), *Luciola* (1916) e *A viuvinha*, de José de Alencar; *O Cruzeiro do sul* (1917), baseado no romance *O Mulato* de Aluizio Azevedo; *Iracema* ou *A virgem dos lábios de mel* (1919, refilmado em 1931) e *Ubirajara* (1919) de José de Alencar; *Os faroleiros* (1920), baseado no conto de Monteiro Lobato; *O Garimpeiro* (1920) e *A escrava Isaura* (1929) de Bernardo Guimarães. Na Argentina observa-se processo semelhante. Enrique García Velloso adapta *Amália* (1914) de José Mármol, romance histórico canônico (1845) construído, em parte, à maneira dos romances brasileiros de Carvalho Guimarães, com quem privou na corte. Hugo Wast tem as suas obras *Valle Negro*, *La casa de los cuervos* e *Flor de durazno* convertidas para o cinema. Horacio Quiroga dedica-se à crítica cinematográfica de maneira sistemática, passando por *Caras y Caretas* (1919), onde assinava “El esposo de Dorothy Phillips”. Em 1922 está com a coluna “El cine” em *Atlántida* e em 1927 em *El Hogar*, onde publica o roteiro *La jangada florida*. Ainda em 1917 tentou, sem sucesso, junto com Manuel Gálvez, criar uma empresa cinematográfica. José González Castillo realiza uma adaptação de *Juan Moreira*, na década de 10, e colabora em *Nobleza Gaucha* (1915) e *Resaca* (1916), esta última originalmente peça teatral de Alberto Weisbach. Defilippis Novoa, além de ter feito a adaptação do já citado *Flor de durazno* (1917), é ainda responsável pela adaptação de *Los Muertos* (1919), de Florencio Sánchez, *La vendedora* (1921), sua versão para *La vendedora de Harrods*, de Josué Quesada (com a participação de Berta Singerman) e *La loba* (1924), inspirado em sua própria comédia. (Cf. RIVERA, Jorge – “La forja del escritor profesional (1900-1930) – Los escritores y los nuevos medios masivos II” e ORDAZ, Luis “Madurez de nuestra dramática – Francisco Defilippis Novoa o la vanguardia” in *Historia de la literatura argentina*. Vol. 3. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.)

²⁴ Esse filme foi patrocinado pelo jornal carioca *A Noite*, de propriedade de Irineu Marinho, e deveria ser um seriado em dez capítulos, mas só o primeiro foi terminado e exibido com o título *Os Vikings*.

Adaptação cinematográfica

Num texto²⁶ de 1948, Bazin, ao pensar a questão da adaptação cinematográfica, nos chama a atenção para uma série de questões que, de uma certa forma, também foram apontadas pelos homens de letras que se interessavam pelo cinema ou que trabalharam neste meio. Num primeiro momento, André Bazin nos diz que a adaptação de obras de arte originais se tornou uma coisa tão habitual e frequente que é quase impossível questionar a sua existência. Diante das constantes defesas das obras literárias com relação às suas respectivas versões cinematografadas, Bazin nos mostra que a origem de tal atitude não é meramente estética, porém derivada da individualista concepção de “autor” e de “obra”, concepção esta que se tornou legalmente definida apenas no final do século XVIII. Durante a Idade Média, nos lembra Bazin, existiam apenas alguns poucos temas que eram comuns em todas as artes. Borges, por sua vez, toca neste mesmo assunto quando diferencia o romance e a épica²⁷,

²⁵ Sobre a relação de Olavo Bilac com a Liga de Defesa Nacional ver CARONE, Edgard – *A República Velha*. Rio de Janeiro, Ed. Bertrand Brasil, 1988. Pp. 164-168.

²⁶ BAZIN, André – “Adaptation, or the Cinema as Digest” in NAREMORE, James (org.) – *Film Adaptation*. Londres, Athlone, 2000.

²⁷ Em diversas oportunidades, Borges mencionou que um dos grandes benefícios que via no cinema era que ele abastecia o mundo de épica. No texto de *Este Ofício do Verso*, no qual me detenho em seguida, ele diz : “De certo modo, as pessoas estão famintas e sedentas de épica. Sinto que a épica é uma das coisas de que os homens precisam. Mais que todo outro lugar, foi Hollywood que abasteceu o mundo de épica. Por todo o globo, quando as pessoas assistem a um faroeste – observando a mitologia de um cavaleiro, e o deserto, e a justiça, e o xerife, e os tiroteios etc. -, imagino que resgatem o sentimento épico, quer tenham consciência disso ou não. Afinal, ter consciência da coisa não é importante.” P. 60 Numa entrevista concedida ao *The Paris Review*, do mesmo período das conferências de Harvard (1967), Borges reafirma sua posição: “Nestes tempos em que os homens de letras parecem ter descuidado de seus deveres épicos, acredito que o épico se conservou, muito curiosamente, graças aos westerns”; “neste século... o mundo pôde conservar a tradição épica graças – dentre todos os lugares – a Hollywood”. (Ver COZARINSKY, Edgardo – *Borges em / e / sobre Cinema*. Pref. Adolfo Bioy Casares. Trad. Laura J. Hosiasson. São Paulo, Iluminuras, 2000. P. 15) Mas a idéia já aparece num texto pouco conhecido de alguns anos antes, onde ele fala sobre o cinema: “Ignoro si la crítica ha destacado con suficiente énfasis las dos virtudes de este arte joven. Una, la de restituir a la escena esa casi divina ubicuidad que Shakespeare alcanzó mediante su único instrumento, el lenguaje, y que tanto indignó a los tratadistas del morigerado siglo XVIII; otra, la de salvar para estos días en que el poeta se limita a juegos de palabras o a meras confidencias personales, el más antiguo y primordial de los géneros literarios, la épica.” in WELSH, Emilio Villalba – *Del arte de escribir para el cine y la televisión*. Pref. Jorge Luis Borges. Buenos Aires, Schapire, 1964. P.13

enquanto diferentes formas do narrar uma história. Em uma de suas conferências realizadas em Harvard²⁸, ressalta justamente que durante muitos séculos as pessoas contavam e recontavam sempre as mesmas histórias, por exemplo, a de Jesus, a de Ulisses e a de Tróia. Histórias que foram, inclusive, pintadas e musicadas.

Não acho que as pessoas fossem menos criativas naquela época do que são hoje. Acho que sentiam que as nuances introduzidas na história – as sutis nuances nela introduzidas – bastavam. Além do mais, isso facilitava as coisas para o poeta. Os seus ouvintes ou leitores sabiam o que ele diria. E assim podiam assimilar todas as diferenças²⁹.

Desta forma, especula Borges, talvez o interesse não resida na história propriamente dita, mas na sua alteração, na mudança introduzida. O autor aponta o final do séc. XVIII como o período em que “o homem começou a inventar histórias”, e prossegue dizendo que

Como salientou Rubén Darío, ninguém é o Adão literário. Ainda assim, foi Poe quem escreveu que a história deveria ser escrita em vista da última frase, e um poema em vista do último verso. Isso degenerou na história de peripécias, e nos séculos XVIII e XIX as pessoas inventaram toda espécie de enredos. Esses enredos às vezes são bem engenhosos. Se meramente narrados, são mais engenhosos que os enredos épicos. Porém de alguma forma sentimos que há algo artificial neles – ou melhor, algo trivial. Se tomarmos dois casos – vamos supor a história de *O médico e o monstro*, de um lado, e, de outro, um romance ou filme como *Psicose* -, talvez o enredo do segundo seja mais engenhoso, mas sentimos que há mais por trás do enredo de Stevenson³⁰.

E é justamente o aspecto corriqueiro e vulgar das adaptações cinematográficas de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* que Borges critica:

Pela terceira vez, Hollywood difamou Robert Louis Stevenson. Essa difamação se intitula *O médico e o monstro* (Dr. Jekyll and Mr. Hyde) e foi perpetrada por Victor Fleming, que repete com aziaga fidelidade os erros estéticos e morais da versão (da perversão) de Mamoulian. Começo pelos últimos, os morais. (...) O Bem, para os pensadores de Hollywood, é o noivado com a recatada e rica Miss Lana Turner; o Mal (que tanto preocupou David Hume e os heresiarcas de Alexandria) é a coabitação ilegal com Fröken Ingrid Bergman ou Miriam Hopkins. Inútil advertir que Stevenson é completamente inocente dessa limitação ou deformação do problema. (...)

²⁸ As palestras proferidas por Borges na Universidade de Harvard, entre 1967-68, foram reunidas no volume *This craft of verse*.

²⁹ BORGES, Jorge Luis – “O narrar uma história” in *Esse Ofício do Verso*. Org. Calin-Andrei Mihailescu. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo, Cia. das Letras, 2000. P. 55

³⁰ IDEM pp. 57,58.

A estrutura do filme é ainda mais rudimentar que sua teologia. No livro, a identidade de Jekyll e de Hyde é uma surpresa: o autor a reserva para o final do nono capítulo. O relato alegórico finge ser um conto policial; não há leitor que consiga adivinhar que Hyde e Jekyll são a mesma pessoa; o próprio título nos faz postular que eles são dois. Nada mais fácil do que transferir para o cinema esse procedimento. Imaginemos um problema policial qualquer: dois atores que o público reconhece aparecem na trama (George Raft e Spencer Tracy, por exemplo); podem usar palavras análogas, podem mencionar fatos que façam pressupor um passado comum. Quando o problema é indecifrável, um deles engole a poção mágica e se transforma no outro. (...) Mais civilizado que eu, Victor Fleming elude qualquer assombro e qualquer mistério: nas cenas iniciais do filme, Spencer Tracy apura sem medo a versátil beberagem e se transforma em Spencer Tracy com peruca diferente e traços negróides.³¹

No entanto, percebemos na crítica de Borges, não apenas o desgosto com a redução da dualidade da personagem de Stevenson na questão casar-se com uma ou viver com outra, mas também na falta da exploração dos meios da própria linguagem cinematográfica, quando se opta pela ausência de enigma, de mistério. Em outra oportunidade, Borges assinala a importância do enigma para a imaginação. Falando sobre a existência de versos belos mas sem sentido, ele ressalta que, apesar de não haver sentido para a razão, tais versos o possuem para a imaginação:

Sabemos, ou pelo menos eu sei, que ouvi algo inesquecível. E posso repetir aqui o que Hanslick disse da música: posso recordá-lo, posso compreendê-lo (não com a simples razão, mas com uma imaginação mais profunda); mas não posso traduzi-lo. E nem acho que precise de tradução. (...)

Isso há de bastar – o enigma. Não precisamos decifrá-lo. O enigma está ali!³²

Observador arguto, em prefácio a um livro de Villalba Welsh dedicado à questão do roteiro³³, Borges associa cinema e romance policial. Assim como muitos vanguardistas reconhecem no cinema a arte de seu tempo³⁴, o romance policial nasce e

³¹ BORGES, Jorge Luis – “Dr. Jekyll e Mr. Hyde, transformados” in COZARINSKY, Edgardo - Op. Cit. Pp. 87, 88. Texto originalmente publicado em *Sur*, n. 87, dezembro de 1941.

³² BORGES, Jorge Luis – “Pensamento e Poesia” in *Esse Ofício do Verso*. Cit. p. 93

³³ WELSH, Emilio Villalba – *Del arte de escribir para el cine y la televisión*. Pref. Jorge Luis Borges. Buenos Aires, Schapire, 1964.

³⁴ O cinema aparece como uma arte nova, sem tradição, e seu aspecto rápido e dinâmico fizeram com que na Espanha, por exemplo, a identificação dos vanguardistas com esta nova linguagem fosse tão grande que eles se auto-denominavam “geração do cinema e dos esportes”, mostrando não só o parentesco estético como também aludindo ao fato de que muitos dos representantes desta vanguarda tinham a idade aproximada à do cinema. De fato, Fernando Vela escreveu: “el cine tiene los mismos años que nosotros”. E Rafael Alberti evoca o parentesco com orgulho num verso de *Carta Aberta*: “Yo nací – ¡respetadme! –

se desenvolve com a cultura moderna. De fato, como anota Jacques Dubois, o gênero herda da modernidade o princípio da obsolescência, pois se caracteriza por seu rápido consumo e consunção (é rapidamente lido e rapidamente esquecido), manifestando, desta maneira, a proposta do texto e de sua estrutura. O romance policial alia modernismo e espírito *fin-de-siècle*, encarnando valores da sociedade liberal tais como multiplicidade, rapidez e rentabilidade, num ideal de progresso e acesso democrático de todos ao conjunto da realidade e suas técnicas de representação. Com isso, se associa a outros produtos de sua época, com os quais compartilha a vocação para a difusão massiva, a reprodução, e o rápido consumo. Jacques Dubois o qualifica como “médio” ou “intermediário”, pois o gênero policial se encontra entre a produção letrada e a literatura popular. O enigma, que é a sua principal característica, torna híbrida a narrativa policial. De um lado, faz com que se pareça com toda sorte de jogos cujos princípios sejam hermenêuticos: as palavras cruzadas, o quebra-cabeças, a adivinhação. De outro, manifesta apenas o seu dispositivo narrativo. “Pour l’avant-garde (...), le policier ne cesse d’offrir l’énigme d’une structure fortement bouclée mais propice en même temps à l’ambiguïsation, à la pluralisation sémantique”³⁵, ressalta Dubois, e conclui “mais où la mobilité croissante du genre culmine, c’est dans la recherche de l’effet de surprise, de l’imprévisible, de l’inédit”³⁶. O autor nos remete ao fato de que esta posição de intermediário que o gênero policial ocupa entre uma alta literatura e uma literatura popular, faz com que, na verdade, ele atenua o hiato existente entre elas. E, ainda, requer que pensemos o continente das literaturas de difusão massiva, não como um conjunto inerte e definitivamente situado, mas como um nebuloso instável, cheio de tensões.

con el cine.” Ver GUBERN, Román – *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona, Anagrama, 1999. p. 78

³⁵ DUBOIS, Jacques – *Le roman policier ou la modernité*. Paris, Nathan, 1992. P. 219

³⁶ IDEM p. 220.

E é justamente como um campo instável e cheio de tensões que Bazin pensa a questão da adaptação cinematográfica. Se Borges destaca, na épica, o interesse pelas alterações das histórias narradas, ou seja, o interesse pela forma, Bazin adverte que a obra de arte na Idade Média não era um fim por si mesma, que o critério importante era a satisfação e a efetividade da mensagem transmitida. O que, de uma certa forma, mantém contato com a questão da adaptação cinematográfica. Embora reconheça a mediocridade de muitas adaptações, Bazin ressalta que cabe ao adaptador saber recriar um estilo cinematográfico equivalente ao da obra literária, e ao crítico ter olhos para enxergá-lo. Aponta, no entanto, que como a adaptação é designada à audiência cinematográfica, a maioria dos adaptadores se importam mais com esta audiência do que com a forma de seu filme. E nos esclarece a questão evocando o rádio como exemplo. Apesar do rádio não ser uma arte, como o cinema, é também um meio de transmissão e reprodução. O fenômeno *digest* não reside tanto na condensação e simplificação dos trabalhos, mas na maneira como ele é consumido pelo público. “O rádio confortavelmente provê, como mais uma conveniência moderna, ‘cultura para todos’”, observa o autor, e continua: “Ele representa um ganho de tempo e redução de esforço, o que é uma marca da nossa era.”³⁷ É claro que nada substitui o prazer de se conquistar o hermetismo de uma obra de arte, mas, à idéia elitista de que “não existe cultura sem esforço mental”, a tecnologia moderna responde oferecendo ampla cultura reduzida ao denominador comum das massas, como quem diz “vamos nos apoderar de tudo o que pudermos”³⁸. Conclui Bazin: “Isto é progresso – isto é, se realmente existe uma coisa como o progresso”.

Democratizar a cultura é a principal função que Bazin enxerga na adaptação cinematográfica, através de diversos aspectos: a simplificação dos trabalhos pode dar uma base para leitores potenciais de difíceis romances, colabora na criação de uma

³⁷ BAZIN. Cit. p. 22

³⁸ IDEM p. 22

mitologia cultural ou nacional e, ainda, possui uma estética “melhor tolerada pela mente do consumidor”, visto que algumas narrativas se apresentam ainda mais complexas na tela do que no livro. Bazin arremata dizendo que “a dificuldade da assimilação da audiência não é um critério prioritário para o valor cultural”³⁹.

Se, a princípio, as posições de Borges e Bazin parecem opostas, ao apreciar uma bela adaptação cinematográfica, Bazin ressalta outros pontos da questão que parecem tornar a oposição em analogia. Trata-se do filme *Une partie de campagne*, de Renoir, baseado em conto de Maupassant. “Esta é a refração de uma obra em outra percepção criadora. E não há pessoa que vá negar a beleza do resultado. Foi preciso alguém como Maupassant, mas também alguém como Renoir (ambos, Jean e Auguste), para realizá-lo”⁴⁰.

Aqui Bazin aponta a mistura de gêneros como uma boa solução para o “problema” da adaptação, valorizando a alteração enfatizada por Borges. Este, por sua vez, ao fazer a analogia entre cinema e romance policial, conforme já mencionamos, também favorece a preocupação para com o público, ao dizer:

Sospecho que el cinematógrafo, como el género policial, adolece de un exceso de crítica, que le impide crecer con inocencia y lo impulsa a la pedantería y la lentitud. Más de un film ha sido compuesto para satisfacer a los críticos o para estimular el debate, no para interesar o conmover al espectador⁴¹.

Como Bazin, ele também vê na mistura de gêneros uma solução possível para as narrações cujos enredos são engenhosos porém triviais: “Não creio que um dia os homens se cansarão de contar ou ouvir histórias. E se, junto com o prazer de nos ser contada uma história, tivermos o prazer adicional da dignidade do verso, então algo grandioso terá acontecido”⁴².

³⁹ IBIDEM p. 29

⁴⁰ IBIDEM p. 20

⁴¹ BORGES – “prefácio” in WELSH, Emilio Villalba – cit. pp. 13, 14.

⁴² BORGES – “O narrar uma história”. Cit. p. 62

A mescla de gêneros, na verdade, nos traz de volta a questão inicial colocada por Bazin, a da concepção de “obra” e “autor”. Ele sentencia: “É possível imaginar que estamos nos movendo para um reino da adaptação no qual a noção de unidade da obra de arte, quando não a própria noção de autor, será destruída”⁴³. Esta consideração nos faz lembrar uma outra característica do romance policial. Benjamin, ao pensar a relação da nova sociedade moderna com a narrativa policial, mostra que o aspecto que aparece mais prematuramente nesta narrativa é a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande. Se o romance policial “ainda” não glorifica o criminoso – anota o autor -, e sim seus adversários, glorifica ainda mais o terreno onde tudo se desenrola: os centros urbanos. “Qualquer pista seguida pelo *flâneur* vai conduzi-lo a um crime” – diz Benjamin. “Com isso se compreende como o romance policial, a despeito de seu sóbrio calculismo, também colabora na fantasmagoria da vida parisiense”⁴⁴.

Alfred Hitchcock, mestre do suspense, interpelado por Truffaut a respeito de um grande número de adaptações em sua obra, porém, quase sempre de uma “literatura recreativa”, reelaborada até se converter num filme seu, confessa que: “Eu leio uma história só uma vez. Quando a idéia de base me serve, a adoto, esqueço por completo o livro e fabrico cinema. Seria incapaz de lhe contar *Os pássaros* de Daphne du Maurier. Só a li uma vez, e rapidamente.”⁴⁵ No entanto, diz que seria incapaz de “deformar” uma “obra mestra”, pois esta já encontrou sua forma perfeita, definitiva.

Não compreendo (...) que alguém se apodere realmente de uma obra, de uma novela cujo autor empregou 3 ou 4 anos em escrever e que constitui toda sua vida. Se manipula o

⁴³ BAZIN. Cit. p. 26

⁴⁴ BENJAMIN, Walter – *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo, brasiliense, 1995. P. 39

⁴⁵ TRUFFAUT, François – “Novelista, cuentista o dramaturgo?” in GAMERRO, Carlos e SALOMON, Pablo (comp.) – *Antes que en el cine. Entre la letra y la imagen: el lugar del guión*. Buenos Aires, La Marca, 1993. P. 75 Extraído do livro de Truffaut *O cinema segundo Hitchcock*.

assunto, alguém se cerca de artesãos e técnicos de qualidade e logo teremos candidaturas aos "oscar's", enquanto que o autor se dilui em segundos planos. Não se pensa mais nele⁴⁶.

A questão que se impõe na adaptação cinematográfica é justamente a diluição do autor da obra literária no filme, a supressão dos seus vestígios, a sua fantasmagorização, ou seja, a aniquilação de uma estética do indivíduo e do sublime e a imposição do valor de dessublime e de uma anestesia de massa. A adaptação se transforma numa espécie de objeto-fetice porque torna presente o ausente através de sua própria negação. O gênero dilui a aura da obra literária a que se refere, mas há a constituição de uma nova aura, através da qual o filme procura exaltar, num outro plano, a sua autenticidade, carregando um novo valor ("teremos candidaturas aos *oscar's*, enquanto o autor se dilui em segundos planos."). Poderíamos dizer que no cinema, de um só golpe, a dessublimação experimentada pela dissolução da aura e a sublimação verificada na construção dos mitos, andam juntas. Ou, como observou Italo Moriconi, a dessublimação "nada mais seria senão a modalidade moderna do sublime"⁴⁷. O autor formula o conceito de dessublime⁴⁸ inscrevendo-o em uma dialética do sublime: o acontecer estético anti ou des-constutivo que dissolve o sublime promovendo sua *encarnação*. É uma força rebaixadora, desespiritualizadora, direcionada para a reintrodução da corporalidade nos discursos e nas práticas. Ou ainda, como observa em Benjamin, ligar a arte à praxis cotidiana, destruindo ou dissolvendo sua aura⁴⁹. Essa dissolução da aura se dá através do choque, que é o potencial de estranhamento no qual

⁴⁶ IDEM.

⁴⁷ MORICONI, Italo - "Quatro (2+2) Notas sobre o Sublime e a Dessublimação" in *Revista Brasileira de Literatura Comparada* n° 4. Florianópolis, ABRALIC, 1998. P. 105

⁴⁸ Para o seguinte conceito de dessublime, persegui as formulações feitas pelo autor nos ensaios "Quatro (2+2) Notas Sobre o Sublime e a Dessublimação", "Pedagogia e nova barbárie" (in PAIVA, Márcia D. e MOREIRA, Maria Ester (coord.) - *Cultura, substantivo plural*. Rio de Janeiro/São Paulo, CCBB/Ed. 34, 1996) e "Sublime da estética, corpo da cultura" (in ANTELO, Raúl, CAMARGO, Maria Lúcia de Barros, ANDRADE, Ana Luiza e ALMEIDA, Tereza Virginia (org.) - *Declínio da arte/ascensão da cultura*. Florianópolis, ABRALIC/Letras Contemporâneas, 1998.).

⁴⁹ Moriconi aponta que, no ensaio sobre a obra de arte, Benjamin descreve metaforicamente a dessublimação feita pelo cinema: "a massa distraída (...) faz a obra de arte mergulhar em si, envolvendo-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo". Ou seja, o objeto se dissolve no fluxo pulsional de

os objetos ficam imbuídos quando perdem a sua inteligibilidade tradicional, garantida pelo seu valor de uso, para assumir uma outra condição. É interessante pensarmos no comentário de Agamben de que o sistema de regras que garante para cada coisa um uso apropriado é tão rígido em nossa cultura, apesar de não ser aparentemente sancionado, que a simples transferência de um objeto de uma esfera para outra basta para torná-lo irreconhecível e inquietante, como é o caso do *ready-made*⁵⁰. Mas a chave para a nova fantasmagoria urbana, - como ressalta Buck-Morss pensando no aspecto destacado por Benjamin, no projeto das Passagens, o da experiência histórica - não se detém tanto no valor de uso ou no valor de troca, mas no valor simbólico do objeto⁵¹. É isto que se deixa transparecer na posição de Hitchcock. Ele não é capaz - e deixa claro que ninguém devia sê-lo - de “deformar” uma “obra mestra”, mas não vê problema algum em transformar, dar novo sentido (e não mais “deformar”) a uma literatura rotulada como recreativa. Neste caso, o valor simbólico do filme se torna muito maior do que o do romance. Enquanto no primeiro caso procura-se restaurar o fetiche da originalidade da arte (que é a posição dos que defendem o romance em detrimento do filme), no segundo, ao contrário, enfatiza-se o fetiche da técnica, da nova linguagem ou, mais do que isso (visto que haverá reivindicação dos valores que aqui atribuímos à literatura - uma concepção individualista de obra e autor - pela idéia de cinema de autor), tenta-se extrair um novo sentido do texto ao fazê-lo voltar-se para o exterior, para a pluralidade de vozes da cultura da qual faz parte⁵². É por isso que os novos teóricos da adaptação cinematográfica muitas vezes recusam este termo e procuram adotar outros como

uma subjetividade coletiva. De um lado, todo o aparato técnico de reprodução, de outro, uma experiência de massa, e não mais individual. Ver “Sublime da estética, corpo da cultura”, cit. P.69

⁵⁰ AGAMBEN, Giorgio - *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. Tomás Segovia. Valencia, Pre-textos, 1995. p. 108

⁵¹BUCK-MORSS - *The dialectics of seeing. Walter Benjamin and the arcades project*. Massachusetts/Londres, MIT Press, 1995. Pp. 81, 82.

⁵² Que era, ademais, o projeto de Benjamin para o seu livro sobre as Passagens, como ele próprio enfatiza ao comparar a técnica que pretende empregar (de “desenvolver ao grau máximo a arte de citar sem

“tradução”, “transposição”, e não se cansam de evocar Barthes, Eco, Derrida, Bakhtin, e outros tantos, para transmitir a idéia de que, à maneira anteriormente descrita por Bazin e Borges, as adaptações são as mesmas histórias recontadas⁵³. “All texts are tissues of anonymous formulae, variations on those formulae, conscious and unconscious quotations, and confluences and inversions of other texts”, exalta Stam⁵⁴.

Imagem e poesia

Ao pensar a poesia, Borges segue um argumento histórico segundo o qual as palavras eram originalmente metáforas ou que começaram concretas, e não abstratas.

Tomemos a palavra “thunder” [trovão] e olhemos em retrospecto para o deus Thunor, o equivalente saxão do Thor nórdico. A palavra *thunor* exprimia o trovão e o deus; mas tivéssemos perguntado aos homens que chegaram à Inglaterra com Hengist se a palavra exprimia o estrondo no céu ou o deus colérico, não acho que seriam argutos o suficiente para compreender a diferença. Imagino que a palavra carregava ambos os sentidos sem se comprometer muito a fundo com nenhum deles. Imagino que, quando proferiam ou escutavam a palavra “thunder”, ao mesmo tempo ouviam o grave estrondo no céu e viam o raio e pensavam no deus. As palavras eram envoltas em mágica; não tinham um significado estanque⁵⁵.

Portanto, para Borges, a poesia leva a linguagem de volta às suas fontes, pois uma das maneiras de se “usar” a poesia é extrair-lhes a mágica, ou seja, das palavras comuns torná-las incomuns. Ele também nos mostra como a partir de um único modelo podemos obter imagens metafóricas bastante distintas⁵⁶. O interesse que muitos escritores e intelectuais manifestaram pelo cinema, diz respeito justamente à sua capacidade para a expressão poética, em vista de seu sincretismo semiótico. A liberdade da montagem, que permitia a produção e experimentação de estruturas rítmicas através da combinação de planos, ou seja, a liberdade do jogo das imagens mudas, criava uma

aspas”) com a da montagem cinematográfica, afirmando, inclusive, que não tem nada a dizer, somente a mostrar.

⁵³ No texto introdutório de seu *Film Adaptation*, James Naremore apresenta estatísticas do ano de 1997 de que a metade dos filmes produzidos naquele ano foram produtos de adaptações.

⁵⁴ STAM, Robert – “The dialogics of adaptation” in NAREMORE, James. Cit. P. 64

⁵⁵ BORGES, “Pensamento e poesia” Cit. p. 85

espécie de poesia visual que muitos viram comprometida com a chegada do cinema falado⁵⁷. Nem todos, no entanto, foram contrários ao aparecimento do cinema falado, e viam neste a possibilidade de diferentes tipos de experimentação. Borges, por exemplo, no já citado prefácio para Villalba Welsh, mostra que as novas técnicas sonoras redescobrem a linguagem oral:

En el origen de la historia el lenguaje era oral; la palabra escrita fue un símbolo de la palabra hablada, un símbolo que pareció tan extraño que las lenguas germánicas llaman *runas*, que significa misterio, a las letras. Ahora, por obra paradójica de la técnica, que nos ha dado el disco fonográfico, el cine hablado, la radiotelefonía y la televisión, el mundo ha descubierto, maravillado, esse antiguo hábito y prodigio, la voz humana.⁵⁸

Explorar as novas possibilidades do cinema foi interesse de Ramón Gomez de la Serna, um dos vanguardistas mais próximos das teorias de Borges, já que conviveu com o escritor durante sua permanência em Madri. Ramón protagonizou, em 1928, o filme *O orador*. Este foi apresentado “mudo” para seus espectadores, enquanto Ramón, presente na sala de cinema, improvisava uma locução para acompanhar sua imagem silenciosa projetada na tela. Numa segunda tentativa, Ramón aparecia diante do fundo branco da tela de cinema fazendo mímicas do comentário gravado do filme, emitido através de altos-falantes, porém, sem a imagem. Somente numa terceira vez o filme seria apresentado em sua integridade audiovisual. Sobre esta experiência, Ramón teria comentado que “Quería yo hacer visible de este modo un caso de desdoblamiento

⁵⁶ Borges utiliza a idéia de modelo no que se refere à lógica das expressões, por exemplo, a associação de estrelas com olhos. Ver “A metáfora” in *Esse Oficio do Verso*. Cit.

⁵⁷ Devemos levar em conta a distinção que se fazia entre cinema sonoro e cinema falado. As experiências empreendidas com o cinema sonoro, ou seja, com a utilização de música e ruídos, sempre foi bem aceita pelo público, ao contrário das experiências empreendidas com a inclusão de diálogos. Na verdade, muitos viram o surgimento do cinema falado como um retrocesso na arte cinematográfica, devido ao amplo surgimento de fitas feitas com a câmera fixa e que pareciam exercícios de teatro filmado. Esta característica “forçada” ou “artificial” retorna no pós-modernismo, de uma maneira um pouco diferente. Há a exposição do “postigo”, porém como constitutivo da própria linguagem cinematográfica. Se lembramos dos cenários indisfarçados de *Smoking e No smoking*, de Resnais, percebemos que exaltam o artificialismo da cópia, uma “impropriedade” latente na sua própria identidade. Já com Almodóvar temos uma recorrência de dubladores e dublagens. Em *Matador*, a música é um bolero (*Esperame en el cielo*) cantado por uma italiana (Mina Celentano), o que se repete em *A lei do desejo*, quando é Maysa Maraso quem canta *Ne me quite pas*. Em *Mulheres a beira de um ataque de nervos*, a profissão da protagonista é de dubladora de cinema. O *double* de corpo aparece em *Kika*, e em *De salto alto* todo o conflito gira em torno do travestimento da cantora-deusa.

⁵⁸ BORGES, “Prefácio” in cit. p. 14

activo, salto mortal en dos espacios, en medio de la musica callada, yo y mi yo suplantador, encarándose frente a frente."⁵⁹ Com esta atitude, Ramón deixa transparecer a dualidade da imagem cinematográfica de dar a impressão de realidade através da evanescência de sua ficção construída de luz. A sua presença na sala de cinema, interferindo e participando da projeção do filme, questiona e ao mesmo tempo explicita o fato de que, quando o espectador assiste ao filme, o momento de criação já ocorreu, e que ele tem diante de si apenas o registro do ocorrido, sob a ilusão de que ainda pode ser compartilhado. Ou seja, estando presente e tendo participação ativa na projeção, Ramón mostra que a sua reprodução na tela, que poderia ser tida como “verdadeira”, não passa de uma reprodução e, ao mesmo tempo, atribui autenticidade a esta reprodução, na medida em que interage com ela numa mesma direção (fazendo mímicas que representam o que a gravação diz, ou improvisando um discurso que case com a imagem do orador)⁶⁰.

Na verdade, muitos foram os que se remeteram à questão realidade/irrealidade da imagem cinematográfica, mostrando o conflito entre visão e representação, realidade e linguagem, natureza e artifício. Jean Epstein, em 1921, no *Bonjour Cinéma*, escreveu que “O cinema é o mais poderoso meio de poesia, o meio mais real do irreal”. Benjamín Jarnés, num artigo sobre Carlitos publicado na *Gaceta Literaria* em 1927, sustentava que o cinema é a maneira mais real de expressar o irreal⁶¹. Cocteau, ao escrever sobre seu filme *Le sang d'un poète*, em 1930, afirmou que este era “um documentário realista de acontecimentos irreais”, e, muitos anos depois,

⁵⁹ GUBERN, Román – Op. Cit. P. 352

⁶⁰ Ramón Gomez de la Serna sempre se mostrou entusiasmado com o surgimento do cinema falado. Basta mencionarmos que em janeiro de 1929, na segunda seção do cineclube espanhol, o escritor, trajando *smoking* e com o rosto pintado de negro, apresentou o filme *O cantor de Jazz* (1927), que, como sabemos, foi considerado o primeiro filme falado. A atitude de Ramón era também política, pois nesta época o filme estava proibido na Espanha por “fazer propaganda judia”. Notemos que a projeção do filme estava inserida numa parte do programa sobre a música afroamericana, a qual Ramón considerava uma “mescla libertária”, que devia ser valorizada como “um abraço de civilizações”. Sobre esta seção do cineclube espanhol, bem como sua repercussão, ver GUBERN. Cit. pp. 285-287.

diria que o cinema “permite mostrar a irrealidade com um realismo que obriga o espectador a acreditar nela”. Já Salvador Dalí, mais afinado com as reflexões de Vertov e Balázs, na *Gaceta Literaria*, em 1928, afirmaria que “o cinema é a maneira mais irreal de expressar a realidade”. De fato, Dalí parecia estar se remetendo ao cine-olho de Vertov quando diz que “Saber mirar es una forma de inventar. Y ninguna invención ha sido tan pura como la que ha creado la mirada anestésica del ojo limpiísimo, sin pestañas, del Zeiss: destilado y atento, ajeno a la floración rosada de la conjuntivitis”⁶². Dentro desta mesma linha, Buñuel escreveria que “El objetivo – esse ojo sin tradición, sin moral, sin prejuicios, capaz, sin embargo, de interpretar por sí mismo – ve el mundo. El cineasta, después, lo ordena. Máquina y hombre. Expresión purísima de nuestra época, arte nuestro, el auténtico arte nuestro de todos los días”⁶³.

Susan Buck-Morss atenta para todos estes aspectos da imagem cinematográfica, exalta que, apesar de ser construída por seres humanos específicos (como diretor, editor, etc), não depende deles ou de qualquer outro sujeito individual ou psicológico para significar. Ela é constituída como um ato intencional, embora apresente-se a nós somente como algo que é dado⁶⁴. Este, aliás, seria o paradoxo da montagem: o que nos é mostrado é, simultaneamente, dado (em pedaços de filme) e construído (na justaposição que dá sentido a estes pedaços)⁶⁵. Além disso, Buck-Morss nos lembra que a imagem cinematográfica é o traço de uma ausência, pois é uma

⁶¹ As citações de EPSTEIN, JARNÉS, COCTEAU, e DALÍ aparecem em GUBERN pp. 54, 55.

⁶² No artigo “La fotografía, pura creació del espirít”, em *L'Amic de les Arts*, 1927, conforme GUBERN p. 49.

⁶³ “Découpage o segmentación cinegráfica” in *Gaceta Literaria*, 1928, conforme GUBERN p.53.

⁶⁴ BUCK-MORSS, Susan – “The Cinema Screen as Prosthesis of Perception: A Historical Account” in SEREMETAKIS, Nadia (ed.) – *The Senses Still. Perception and Memory as material culture in Modernity*. Boulder, Westview Press, 1994. Pp. 46, 47.

⁶⁵ Mesmo paradoxo do *ready-made*. É o que Benjamin pretende mostrar com suas montagens literárias: existe o aspecto crítico e destrutivo – o de tirar o objeto de seu contexto usual – mas também a dimensão construtiva – a de dar coerência ao todo pela própria disposição nova das imagens fragmentadas.

imagem presente de um objeto que já desapareceu ou que nunca existiu⁶⁶. Desta maneira, existem certos acontecimentos que só têm lugar na tela de cinema: “Certain phenomena can only exist within the dimensions of cinematic perception.”⁶⁷ Buck-Morss propõe a tela cinematográfica enquanto prótese cognitiva, que não só duplica a percepção cognitiva humana, como transforma sua natureza⁶⁸. É dentro do espaço imaginável criado pelo cinema que os fenômenos relacionados com as multidões são melhor experimentados.

Against initial resistance of audiences not yet used to the new cinematic prosthesis, Eisenstein tried to make visible such abstract realities as capital, class oppression, and, most especially, the mass as the collective agent of the new historical events. The particular characteristics of the screen as cognitive organ enable audiences not only to “see” this new collective protagonist, but (through eidetic reduction) to “see” the idea of the unity of the revolutionary people, the collective sovereignty of the masses, the idea of international solidarity, the idea of revolution itself⁶⁹.

Neste mesmo período Hollywood também criou um novo herói de massa que só poderia existir nas telas: a estrela cinematográfica.

It was a standardized image, a cliché (a *pontif*). Like an advertising logo, it could be instantly identifiable as the mark of presence of an absence. This image, this mark of “presence”, was not a reference to the individual, actual person, the natural body of the star. Rather, that body was itself a sign; its meaning was erotic desire. If the Soviet screen provided a prosthetic experience of collective power, the Hollywood screen provided a prosthetic experience of collective desire.⁷⁰

Tanto um quanto outro deram aos espectadores a percepção de massa segundo seus próprios funcionamentos cognitivos. Susan Buck-Morss ressalta que a

⁶⁶ A autora evoca Kuleshov quando este narra uma experiência que fez com seus alunos de criar uma mulher que nunca existiu. Ele filmou várias mulheres fazendo a *toilette*, e depois editou os fragmentos fazendo com que se tornassem uma só mulher, uma mulher que só existiu no cinema. Cit. P. 60 Da mesma forma, Vertov compara-se a um construtor, pois afirma ter levado o espectador a um quarto criado por ele, com doze paredes que recolheu em diferentes partes do mundo. Ver VERTOV, Dziga – “Resolução do conselho dos três” in XAVIER, Ismail (org.) - *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, graal, 1991.

⁶⁷ BUCK-MORSS, Susan - “The Cinema Screen as Prosthesis of Perception” Cit. p. 51

⁶⁸ E, para a cognição protética do cinema, documentário e ficção são equivalentes pois, as imagens apresentadas, em ambos os casos, mesmo sendo traços de uma ausência, têm um sentido presente. O simulacro da apresentação é o mesmo, e ambos são construídos através dos mesmo princípios (filmagem e montagem) para a sua significação. Na verdade, como bem anota Buck-Morss, o que fascinava os primeiros cineastas era justamente a irrelevância de ser real ou não o que era percebido.

⁶⁹ BUCK-MORSS, Susan - “The Cinema Screen as Prosthesis of Perception” Cit. p. 52

multidão na sala de cinema não só experimenta a massa, mas também tem uma experiência de massa. “A audiência cinematográfica não é uma assembléia de espectadores individuais. Ela é um espectador, infinitamente reproduzido.”⁷¹

The twentieth-century collective, which constructs its identity on the basis of the image rather than the word, is, at least potentially, a truly international community, as the producers and distributors of the first silent film were well aware. This is the advantage of the cinema as a prosthesis of cognition. But if that collective is one of conformism rather than consensus, if uniformity replaces universality, it opens the door to tyranny. If “truths” are universal because they are experienced in common rather than perceived in common because they are universal, then the cinematic prosthesis becomes an organ of power, and cognition becomes indoctrination. When the mass audience has a sense of immediate identity with the cinema screen, and perception in itself becomes consensus, the space for intersubjective, critical debate and discussion disappears.⁷²

O sistema cognitivo se refere tanto à percepção quanto ao conhecimento. Submetido ao choque cinematográfico, o espectador se expõe à intensificação dos sentidos pela hipersensibilidade da estimulação nervosa e, paradoxalmente, esta mesma estimulação causa o embotamento das sensações, entorpecendo o sistema nervoso. Ou, como observou Buck-Morss num outro texto⁷³, o sistema sinestético torna-se, antes, um sistema anestético.

Esta duplicidade da experiência cinematográfica há muito foi apontada por aqueles que pensaram o cinema, e exaltavam, por isso mesmo, a sua relação com o mundo onírico⁷⁴. Antonin Artaud, numa entrevista, afirmou que

⁷⁰ IDEM p. 53

⁷¹ IBIDEM p. 53

⁷² IBIDEM p. 55

⁷³ BUCK-MORSS, Susan - “Estética e anestética” Cit. A autora aponta que o termo sinestesia é usado em fisiologia para descrever uma sensação em uma parte do corpo quando outra parte é estimulada. Em psicologia, para indicar quando um estímulo sensorial evoca outro sentido. E que o uso que faz do termo é próximo a estes: “identifica a sincronia mimética entre estímulo exterior (percepção) e estímulo interior (sensações corporais, incluindo memórias sensoriais) como o elemento crucial da cognição estética”. p. 23. Lembremos também que a sinestesia é figura dominante na poesia simbolista, basta que pensemos, por exemplo, na *Alquimia do verbo* de Rimbaud, onde o autor associa cores, sons e letras. Essa permutabilidade de percepções, ou proto-anestesia da percepção, é notada por alguns poetas. O próprio Rimbaud, no texto citado, dizia utilizar-se de sua alquimia para “fixar vertigens”. E a vertigem, como sabemos, é um importante tema em Baudelaire.

⁷⁴ Muitas das questões desenvolvidas por Susan Buck-Morss apareceram, de alguma forma, no ensaio de Benjamin sobre a obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. Neste ensaio Benjamin exaltara a experiência do inconsciente ótico proveniente da câmera, que registra aspectos da realidade que estão fora de uma percepção sensível normal. E também a sua capacidade de explorar o mundo onírico mas, acima

A superioridade desta arte e a potência de suas leis residem no fato de que seu ritmo, sua velocidade, seu afastamento da vida, seu aspecto ilusório, exigem o crivo rigoroso e a essencialização de todos os seus elementos. Esta é a razão pela qual o cinema precisa de temas extraordinários, dos estados culminantes da alma, de uma atmosfera de visão. O cinema é um excitante notável. Atua diretamente sobre a massa cinzenta do cérebro. (...) O cinema tem, sobretudo, a virtude de um veneno inofensivo e direto, uma injeção subcutânea de morfina. Por tudo isto, o objeto do filme não pode ser inferior ao seu poder de ação, e deve participar do maravilhoso⁷⁵.

Virgínia Woolf também alude a esta dualidade ao referir-se a uma “agradável sonolência” do cérebro diante das imagens cinematográficas, mas diz que, diante delas, temos a oportunidade de “abrir nossas mentes”⁷⁶. Especula que “a aparência do pensamento é, por alguma razão, mais bonita, mais compreensível, mais alcançável que o próprio pensamento” e, por este motivo, vê no cinema um meio mais adequado para expressá-lo do que as palavras. A emoção plástica da imagem cinematográfica estaria, assim, relacionada com a “arquitetura onírica” e a fantasia.

Imagem e fantasma

Giorgio Agamben retoma várias questões da cultura medieval ao pesquisar a origem da idéia de fantasmagoria na cultura ocidental. Ele constata que, segundo a teoria da sensação na psicologia e fisiologia medievais, “os objetos sensíveis imprimem nos sentidos sua forma e esta impressão sensível, ou imagem, ou fantasma (...) é recebida depois pela fantasia, ou virtude imaginativa, que a conserva inclusive na ausência do objeto que a produziu.”⁷⁷ De maneira semelhante, Aristóteles, divergindo daqueles que explicavam o mecanismo da visão como um fluxo que vai do olho ao objeto, o explicava como uma paixão que a cor imprimiria no ar e que do ar seria transmitida ao olho, em cujo elemento aquoso se refletiria como num espelho. O

de tudo, criar personagens do sonho coletivo. Benjamin também menciona, é claro, o seu poder de manipulação social.

⁷⁵ ARTAUD, Antonin – *El cine*. Trad. Antonio Eceiza. Madri, Alianza, 1998. p. 8

⁷⁶ Ver WOOLF, Virginia – “El cine y la realidad” Cit.

⁷⁷ AGAMBEN, Giorgio – Op. Cit. P. 128

movimento produzido pela sensação seria transmitido, então, para a fantasia, que tem o poder de produzir o fantasma mesmo na ausência da coisa percebida.

Na verdade, vários eram os conceitos nos quais esta imagem ou fantasma exercia um importante papel. Por exemplo, a *intenção*, no vocabulário da psicologia medieval é, segundo Avicena, “o que a alma apreende de um objeto sensível que ainda não foi apreendido pelo sentido exterior” e, segundo Alberto Magno, “não é parte da coisa, como a forma, mas antes a forma do conhecimento da coisa”⁷⁸. E também o *neuma*. Considerado como um princípio corpóreo, uma espécie de corpo sutil e luminoso, que está presente em todo o universo. O neuma é a matéria da qual se constitui os corpos celestes, e penetra em todos os seres, fazendo com que tudo seja regido por um único princípio vital. A alma individual seria, então, um fragmento deste princípio divino. No corpo humano, a circulação neumática animaria inteligência, voz, esperma e os cinco sentidos. Agamben exalta que

Neuma e fantasma (...) se fundem sem resíduo na idéia de um “espírito fantástico”, sujeito da sensação, dos sonhos, da adivinhação e dos influxos divinos, em cujo signo se cumpre a exaltação da fantasia como mediadora entre corpóreo e incorpóreo, racional e irracional, humano e divino. A fantasia é, para Sinesio, “o sentido dos sentidos” e o mais próximo ao conhecimento divino⁷⁹.

Já na Idade Média, se reconhecia na teoria da arte esta última como uma operação fantasmática⁸⁰, como o fez Romano Alberti no seu *Tratado da nobreza da pintura*, ao dizer que:

Os pintores se tornam melancólicos porque, querendo eles imitar, é necessário que retenham os fantasmas fixos no intelecto, de forma que depois o expressem da maneira que primeiramente os haviam visto em presença; e isto não só uma vez, mas continuamente, sendo este seu exercício⁸¹.

⁷⁸ IDEM p. 142

⁷⁹ IBIDEM p. 165

⁸⁰ A relação entre arte e melancolia se dá justamente pela atividade fantasmática. Como veremos num outro capítulo, Agamben encontra no sentido original da acídia a origem da idéia de fantasmagoria na cultura ocidental.

⁸¹ IBIDEM p. 62 Notemos que Barthes, ao pensar a literatura realista, faz uma observação bastante semelhante a de Alberti: “Toda descrição literária é uma *visão* (...) Para poder falar do “real”, é necessário que o escritor, por um rito inicial, transforme inicialmente esse real em objeto pintado (emoldurado); após o que, pode despendurar esse objeto, *tirá-lo* de sua pintura: em uma palavra: des-pintá-lo (despintar é fazer cair o tapete dos códigos, é ir, não de uma linguagem a um referente, mas de um código a outro

De fato, Benjamin disse que “aquilo que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós torna-se imagem”⁸², e Barthes, aponta que toda imagem é, de algum modo, uma narrativa⁸³. E se podemos, a partir de Alberti, pensar nas palavras como um recurso para organizar as imagens que foram dadas previamente à percepção, também podemos, ao contrário, com Borges, pensar que as palavras possibilitam a composição de imagens. É trilhando este caminho que Pierre Ouellet afirma que

Les textes sont des films aussi: des films mentaux, comme on parle d’images mentales pour désigner l’impression que laisse dans l’esprit toute perception mémorisée, remémorée ou, pour être plus précis, mémoire – les données des sens s’inscrivant dans la mémoire directement, sans qu’on ait à faire quelque effort de “mémorisation” pour les y garder ou de “remémoration” pour les y réactiver⁸⁴.

O autor atenta que o texto, bem como o filme, possui uma temporalidade própria, e que esta temporalidade não é a da imagem, mas da imagem das imagens, ou seja, que as palavras têm uma estrutura intencional que, como no conceito medieval do termo, não visa às coisas, mas ao mundo de imagens que elas projetam mentalmente, criando uma temporalidade que nos faz sentir os estados dos acontecimentos e os estados da alma que lhes correspondem.

código). O realismo (bastante mal denominado, em todo caso, frequentemente mal interpretado) consiste, assim, não em copiar o real, mas em copiar uma cópia (pintada) do real. (...) Por essa razão, o realismo não pode ser chamado “copiador”, mas antes “pastichador” (por uma *mimesis* segunda, copia o que já é cópia); de maneira ingênua ou descarada”. Barthes considera no entanto, que se deixarmos de hierarquizar as artes, ou melhor, se renunciarmos à pluralidade das “artes” estaríamos, então, afirmando a pluralidade dos “textos”. In BARTHES, Roland – *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992. Pp. 85, 86, 87.

⁸² BENJAMIN, Walter – *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Cit.P. 85 Ao se referir às obras de Haussmann na Paris do séc. XIX, ele diz: “No início da década de 50, a população parisiense começou a aceitar a idéia de uma grande e inevitável expurgação da imagem urbana. Pode-se supor que, em seu período de incubação, essa limpeza fosse capaz de agir sobre uma fantasia significativa com tanta força, se não mais, quanto o espetáculo dos próprios trabalhos urbanísticos. “Os poetas são mais inspirados pelas imagens do que pela própria presença dos objetos”, diz Joubert. O mesmo é válido para os artistas. Aquilo que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós torna-se imagem”.

⁸³ BARTHES, Roland – *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Cultrix, 2000.

⁸⁴ OUELLET, Pierre – “Le film du temps. Imagerie mentale et cinéma invisible” in *Protée*. Vol. 25 N° 1. Chicoutimi, 1997. P. 7

Técnica e imaginação

Arlindo Machado verifica que nos estudos mais consagrados sobre a história do cinema, seus autores arrolam invenções anteriores que tiveram papel preponderante para o desenvolvimento da técnica cinematográfica. Nesta lista constam invenções como os teatros de luz de Giovanni della Porta (séc. XVI), as projeções criptológicas de Athanasius Kircher (séc. XVII), a lanterna mágica de Christiaan Huygens, Robert Hooke, Johannes Zahn, Samuel Rhanaeus, Petrus van Musschenbroek e Edme-Gilles Guyot (sécs. VII e XVIII), o panorama de Robert Barker (séc. XVIII), a fotografia de Nicéphore Niépce e Louis Daguerre (séc. XIX), os experimentos com a persistência retiniana de Joseph Plateau (séc. XIX), os exercícios de decomposição do movimento de Étienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge (séc. XIX) e também outras técnicas como a câmera obscura (cuja invenção já se perde no tempo). No entanto, o que estes trabalhos não mostram é que a história da invenção da técnica do cinema não abrange somente pesquisas científicas de laboratório, ou investimentos na área industrial, mas também “um universo mais exótico que incluem o mediunismo, a fantasmagoria (as projeções de fantasmas de um Robertson, por exemplo), várias modalidades de espetáculos de massa (os prestidigitadores de feiras e quermesses, o teatro óptico de Reynaud), os fabricantes de brinquedos e adornos de mesa e até mesmo charlatães de todas as espécies”⁸⁵. Arlindo se refere ao filme de Werner Nekes *O filme antes do filme* (1985) onde, além das máquinas e processos que constituem a já conhecida história do cinema, mostra-se uma vasta coleção de “bricabraques e geringonças caseiras”, que se acumularam através dos séculos, e que foram elaboradas para projetar, artesanalmente, imagens em movimento. A esse respeito, ele evoca Comolli, que teria dito: “não é somente um velho sonho da humanidade que o cinema realiza, mas também uma série

⁸⁵ MACHADO, Arlindo – *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, Papirus, 1997. P. 14

de velhas realidades empíricas e de velhas técnicas de representação que ele perpetua”⁸⁶. O autor também anota que Bazin foi talvez o único teórico que teria exaltado, ao falar da história do cinema, uma vontade de intervir no imaginário:

Diz Bazin “Os fanáticos, os maníacos, os pioneiros desinteressados, capazes, como Bernard Palissy, de botar fogo em sua casa por alguns segundos de imagens tremeluzentes, não são cientistas ou industriais, mas indivíduos possuídos pela imaginação”. Portanto, o que fica reprimido na grande maioria dos discursos históricos sobre o cinema é o que a sociedade reprimiu na própria história do cinema: o devir do mundo dos sonhos, o afloramento do fantasma, a emergência do imaginário e o que ele tem de gratuito, excêntrico e desejante, tudo isso, enfim, que constitui o motor mesmo do movimento invisível que conduz ao cinema”⁸⁷.

Este é justamente o aspecto da arte cinematográfica que Artaud ressalta, ao reivindicar “os filmes fantasmagóricos, poéticos, no sentido denso, filosófico da palavra, filmes psíquicos”⁸⁸, enquanto Picasso, Max Jacob e Blaise Cendrars se filiam à *Société des Amis de Fantômes*⁸⁹. E é a este mesmo aspecto que Ouellet se refere ao dizer que a expressão utilizada por Janicot em sua antologia de roteiros, “cinema invisível”, não remete só ao fato de que eles nunca foram levados às telas, nunca foram “realizados”, mas que denota uma preocupação comum em vários de seus autores, “por aquilo que, invisível no real empírico, poderia ser dado a ver, de maneira singular, dentro do imaginário de um ‘filme mental’, como podemos, de outra maneira, dar a ler e compreender dentro do imaginário de um poema e de um romance”⁹⁰.

Il n’y a qu’à voir le nombre de métamorphoses, de transformations, de dédoublements, de disparitions, d’illusions, d’hallucinations, etc., qui parsèment les scénarii et les synopsis d’Apollinaire, d’Albert-Birot, de Cendrars, de Delteil et d’autres poètes pré-surréalistes, pour comprendre comment l’esthésie cinématographique de l’époque, dans l’imaginaire, tout au moins, des écrivains, tournait autour de la fascination pour une libération de la perception vis-à-vis des contraintes du visible immédiat⁹¹.

Como mostra o autor, tais roteiros não são apenas *filmes virtuais*, mas textos que exploram as *virtualidades do cinema*, e o fato de terem sido escritos na forma de

⁸⁶ IDEM p. 14

⁸⁷ IBIDEM p. 15

⁸⁸ ARTAUD, Antonin – Op. Cit. p. 7

⁸⁹ GUBERN – Op. Cit. p. 80

⁹⁰ OUELLET – Op. Cit. 10

roteiros explicita que tais autores viam no cinema possibilidades de dar conta de processos cognitivo-perceptivos os mais complexos. Jean-Claude Bernardet chama a atenção para um ponto semelhante ao ponderar que, quando Feyder afirmava poder fazer um filme com *O Espírito das Leis*, de Montesquieu, e Eisenstein com *O Capital*, de Marx, eles pensavam na possibilidade de um discurso cinematográfico que, saindo da ficção, pudesse tratar de assuntos abstratos complexos, até então reservados à linguagem escrita⁹².

O roteiro se lê da perspectiva imaginária do filme, porém é concebido como objeto transitório, que se deteriora no e pelo filme. É uma espécie de objeto intermediário entre o projeto e sua realização. Segundo alguns, um roteiro que permanece é um roteiro que fracassou⁹³. Gubern, diante de roteiros nunca realizados de escritores tais como Artaud, Soupault, Péret e outros tantos, especula que eles nasceram como meros exercícios literários, sem que se pretendesse seriamente a sua realização cinematográfica. São “textos que dieron vida a un curioso y atípico género literario marginal formado por ensueños cinematográficos virtuales, sin destinatario ni incidencia en la producción cinematográfica.”⁹⁴ Este objeto híbrido e marginal, que conhece a instabilidade tanto em sua forma como em sua função, fixa-se, nos casos que iremos estudar, como peça chave de um processo de criação. De fantasma entre o projeto e sua realização, permanece como uma *découpage* do mundo, um modo de compreensão das relações sociais particulares a uma época ao próprio meio cinematográfico.

⁹¹ IDEM p. 9

⁹² BERNADET, Jean-Claude – *O autor no cinema*. São Paulo, Edusp/Brasiliense, 1994.

⁹³ Vide o prólogo de Carlos Gamerro e Pablo Salomon ao seu *Antes que en el cine. Entre a letra y la imagen: el lugar del guión*. Cit. Tal postura pode ser encontrada em uma das sete linhas informativas sobre Borges da *Antologia da Literatura Fantástica*, compilada por Bioy Casares e Silvina Ocampo em 1940, que dizia o seguinte: “Escreve em vão argumentos para o cinematógrafo” in COZARINSKY, Edgardo – cit. p. 11

Entre la chose réelle (événementielle) et la chose filmique (écranique), il y a cette *cosa mentale* en quoi consiste l'essence du cinéma: l'espace-temps intérieur où l'imagerie s'émancipe du champ perceptif immédiat par la mémoration des structures et de la dynamique du champ sensoriel et leur transformation en un schématisme qui fonde l'imagination filmique ou, plus précisément, les formes d'expression cinématographiques non tant des états de choses du monde ou des états d'âme des personnages que des actes noétiques, à la fois psychiques et sensorimoteurs, qui donnent naissance au monde objectif et subjectif décrit ou raconté⁹⁵.

Poderíamos dizer, ainda, e mais uma vez, que as imagens, como observou Buck-Morss, não dependem de seus criadores para significar. Pode nos ser impossível determinar as intenções de seus autores quando as formularam, mas nos possibilitam especular sobre elas, aventurar versões e tentarmos nos infiltrar, de alguma maneira, naquela brecha a que Benjamin se refere, existente entre o mundo comum dos homens acordados e o mundo privado dos que dormem⁹⁶.

⁹⁴ GUBERN – Cit. p. 137.

⁹⁵ OUELLET - Cit. p. 11

⁹⁶ No ensaio sobre a obra de arte, Benjamin afirma que “o cinema introduziu uma brecha na velha verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado. E o fez menos pela descrição do mundo onírico que pela criação de personagens do sonho coletivo”. BENJAMIN, Cit. p. 190

O cinema e a fantasmagorização do autor

"O mundo mudou... Escrevo, muito propositalmente para ser lida na manhã banal e vadia de um Domingo paulistano, essa frase vadia e banal. O mundo mudou... Não foi a sua forma: foi a sua essência que mudou... O mundo é de celulóide... Just a lot of celulóide!"

Guilherme de Almeida

"Celulóide"

No capítulo precedente, procuramos repensar as relações entre cinema e literatura nos detendo na questão da adaptação cinematográfica, na associação entre palavra e imagem e no roteiro cinematográfico. Vimos como as inovações tecnológicas, que promoveram mudanças na percepção, foram preponderantes nas questões mencionadas e como estabeleceram a formação de relações fantasmagóricas. Neste capítulo, voltaremos a associar imagem e palavra mas, desta vez, nos ocupando de alguns trabalhos de Guilherme de Almeida das décadas de 30 e 40. Através destes trabalhos, veremos como o autor passa pela desmaterialização da narrativa e pela construção de uma virtualidade imagético-sonora, se dedicando, inclusive, a uma espécie *sui-generis* de "roteiro". Propõe-nos uma enciclopédia acefálica¹, um fichário com pequenas biografias de astros e estrelas do cinema hollywoodiano.

Para pensarmos os trabalhos de Guilherme, é bom atentarmos para alguns aspectos da imagem cinematográfica, que Giorgio Agamben coloca em relevo². Depois de definir o homem, dentro de ponto de vista específico, como "o animal que vai ao

¹ O que conhecemos hoje por enciclopédia acefálica foi, originalmente, publicado em três séries. As duas primeiras como um "Dicionário Crítico" na *Documents*, revista editada por Georges Bataille. A terceira série foi feita de modo que parecesse um fascículo, e não o primeiro, de uma enciclopédia publicada periodicamente, a *Da Costa Encyclopédique*. Os verbetes foram escritos pelos membros do Grupo Acefálico e ex-membros do grupo Surrealista de Paris e Nova York. Eram publicados fora da ordem alfabética e anonimamente construindo, assim, a idéia de enciclopédia acefálica.

² AGAMBEN, Giorgio – *Image et mémoire*. França, Hoëbeke, 1998.

cinema”, Agamben evoca Deleuze para lembrar que a imagem no cinema, e qualquer imagem, de uma forma geral, nos nossos tempos, é um corte móvel, uma imagem-movimento que, enquanto tal, é carregada de uma tensão dinâmica³. E que a característica mais própria do cinema é a montagem. Ora, as duas condições de possibilidade da montagem são a repetição e o corte.

A repetição restitui a possibilidade daquilo que foi, o restitui a uma nova possibilidade. Repetir uma coisa, é lhe dar uma nova possibilidade. É aí que reside a proximidade entre a repetição e a memória. (...) A memória é, por assim dizer, o órgão de modalização do real, aquele que transforma o real em possível e o possível em real. Se refletirmos, esta também é a definição do cinema. O cinema não faz sempre isso, transforma o real em possível e o possível em real?⁴

Já o corte é o poder de interromper. E ele nos mostra que o cinema está mais próximo da poesia do que da prosa narrativa, com a qual é normalmente comparado:

Parar a palavra é subtrai-la do fluxo do sentido para exibi-la enquanto tal. Nós poderíamos retomar a definição de Valéry [a definição do poema: “Le poème, une hésitation prolongée entre le son et le sens”] e dizer do cinema, ao menos de um certo cinema, que ele é uma hesitação prolongada entre a imagem e o sentido. Ele não se move de um corte, no sentido de uma pausa, cronológica, é portanto o poder do corte que trabalha a imagem ela mesma, que a subtrai ao poder narrativo para expô-la enquanto tal⁵.

A repetição e o corte, formam juntos um sistema indissolúvel enquanto condições de possibilidades da montagem. Veremos, mais adiante, como essas possibilidades são trabalhadas na escritura de Guilherme de Almeida.

Guilherme de Almeida e o cinema

Guilherme de Almeida foi cronista cinematográfico, atividade que poucos sabem ele possuía, mantendo a coluna *Cinematógrafos* no jornal *O Estado de S. Paulo*, no período de novembro de 1926 até janeiro de 1943. Nesta coluna ele fazia

³ E não mais imóvel, arquétipo, alguma coisa fora da história. Esta carga dinâmica está explícita nas fotografias de Marey e no conceito de imagem dialética de Benjamin, que era o elemento mesmo da experiência histórica. “A experiência histórica se faz pela imagem, e as imagens são carregadas de história. Podemos considerar a pintura sob este aspecto: ela não é constituída de imagens imóveis, mas de fotogramas carregados de movimento que provém de um filme que nos falta.” AGAMBEN, Giorgio – “Le cinéma de Guy Debord” in *Image et mémoire*. França, Hoëbeke, 1998. p. 66

⁴ IDEM p. 69

⁵ IBIDEM pp. 72, 73

comentários de filmes que estavam em cartaz ou sobre questões referentes ao cinema. A partir de 1933 ele também exercia esta atividade através de um programa na rádio *Cruzeiro do Sul*, o *Preview da semana*⁶.

Em escassos recortes de *Cinematógrafos*, guardados na Casa Guilherme de Almeida, que nem mesmo indicam a data da publicação (parece que Guilherme era muito desorganizado com esse tipo de material), temos alguns esclarecimentos sobre a sua posição diante da indústria cinematográfica. Em uma das crônicas, intitulada “Elogio do Silêncio”, ele adota o lema “O silêncio é de ouro” para manifestar-se contra o cinema falado⁷. Em “Beaver”, Guilherme se manifesta contra o horror das maquiagens do cinema nacional e contra as barbas postiças, extremamente artificiais, posição que ainda sustenta em “Abstenção”. Nesta última crônica ele é mais claro em sua posição com relação ao cinema nacional. A imprensa andou falando muito sobre um filme brasileiro e estranharam que o cronista do *Estado* não tivesse feito nenhuma referência à ele. Responde Guilherme:

É verdade. Não me manifestei sobre o caso. Nem me manifestarei. Respeito e admiro muito a filmagem nacional. Já tive ocasião de apreciar umas quatro ou cinco películas patricias; e a convicção que todas elas me deixaram foi uma única: - temos decidida vocação para as fitas cômicas. Há, no brasileiro que se dedica ao cinema, uma exata compreensão, um senso perfeito da barba postiça. Mas, como eu não sou muito dado ao humorismo, nem ao jogo do “Beaver!”, e nem sou fabricante de qualquer loção pilogênica, confesso, impatrioticamente, que essa nossa especialidade não me interessa muito.

Porisso, resolvi abster-me de filmes nacionais.

⁶ Guilherme tinha dois programas semanais na rádio, um era este sobre cinema e o outro se chamava *Momentos de poesia*.

⁷ Nesta crônica, Guilherme de Almeida compara o cinema mudo ao pensamento, enumerando as semelhanças entre os dois: “é mudo, efêmero, hesitante e gosta da escuridão”. Diz ainda: “(...) Meu querido cinema, o silêncio é a tua alma divina e pura. Estão querendo enchê-la de vozes - sorrisos ou soluços: - estão querendo humanizá-la, pervertê-la, materializá-la. Estão querendo fazer-te o mesmo mal que se costuma fazer às criancinhas e aos papagaios: ensinar a falar. Desvirginização. Que coisas tão lindas: um bebê silencioso, de talco, e um papagaio ignorante e verde, solto no mato! Que coisas tão horrendas: um nenê dizendo nomes feios à sua ‘nurse’ alva, e um ‘lôro’ revelando segredos de família, no seu poleiro de lata!”

Era grande a nossa desvantagem frente às produções das indústrias estrangeiras⁸. No cinema brasileiro dos primeiros anos, a perspectiva era a de criar e manter um mercado interno. Com o passar do tempo e com o mercado já conquistado, a insatisfação do meio intelectual com as produções nacionais acentua-se, não só pela precariedade técnica dos filmes, mas também por entenderem que eles tinham o intuito de, apenas, divertir. São essas idéias que dão origem à Vera Cruz (no começo dos anos 50), que desde a sua concepção rompe com as experiências passadas do cinema nacional e procura o reconhecimento internacional como única garantia de sucesso. Para atingir esse objetivo, importam-se os melhores equipamentos, técnicos, e constroem-se estúdios com os padrões hollywoodianos, mantendo inclusive um *star system*. Sabemos que Guilherme de Almeida foi assíduo colaborador desta indústria cinematográfica. Guilherme foi sócio-fundador do TBC, e a Vera Cruz foi praticamente um desdobramento do grupo de patrocinadores, produtores e atores do TBC. Atuando no grupo desde o início, Guilherme de Almeida é lembrado por Anselmo Duarte como tendo um curioso desempenho. Anselmo diz que na Vera Cruz “tudo tinha um especialista para fazer, até um especialista pra corrigir o que os outros deixavam passar - como o Guilherme de Almeida, que era especialista em corrigir o português errado dos diálogos dos filmes.”⁹ Esse comentário do galã da Vera Cruz ecoa no que foi feito por Inimá Simões a respeito da adaptação de *Paiol velho* para o cinema, cujos diálogos, sob a responsabilidade de Guilherme de Almeida, estavam, por esse motivo, garantidos de possuir um “português castiço”¹⁰. É verdade que estava nos planos da companhia, que

⁸ Lembremos que em um dos seus artigos sobre cinema, Borges afirma: “Este – *Los muchachos de antes no usaban gomina* – é, sem dúvida, um dos melhores filmes argentinos que já vi, o que equivale a dizer, um dos piores filmes do mundo”(“Dois filmes” in COZARINSKY, Edgardo – *Borges em / e / sobre Cinema*. Pref. Adolfo Bioy Casares. Trad. Laura J. Hosiasson. São Paulo, Iluminuras, 2000. p. 64. Publicado originalmente em *Sur*, n. 31, abril de 1937.)

⁹ GALVÃO, Maria Rita - *Burguesia e Cinema: o Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro, Vera Cruz, 1981. pp.135,136.

¹⁰ SIMÕES, Inimá - “Made in são Bernardo” in *Projeto Memória Vera Cruz*, 1987, p.27. Tal observação soa um tanto deslocada quando nos lembramos do *Pronominais* de Oswald de Andrade e toda a discussão

parecem não ter se concretizado, requisitar escritores importantes para colaborar no departamento de roteiros¹¹. No entanto, entre todos os nomes aventados, encontramos apenas o do poeta nas fichas técnicas dos filmes. Em *Tico-tico no fubá* Guilherme de Almeida escreve os diálogos, mesma tarefa que vai desempenhar em *Appassionata* com a Sra. Leandro Dupré. Guilherme escreve ainda os diálogos de *Terra é sempre terra*, filme baseado na peça *Paiol Velho* (de Abílio Pereira de Almeida) e, juntamente com Carlos Vergueiro, os diálogos adicionais de *Sinhá Moça*. No entanto, seguindo o depoimento de Anselmo Duarte e verificando a consonância entre alguns trabalhos de Guilherme e alguns filmes da empresa, temos razões suficientes para pensar que a participação de Guilherme de Almeida foi mais intensa e ativa do que simplesmente escrever diálogos ou diálogos adicionais com ou sem parceria. Muitas são as lacunas existentes entre o defensor do cinema mudo e o especialista em corrigir os sons dos filmes. Preenchê-las é um trabalho praticamente impossível, visto que muito do esforço e do trabalho de Guilherme de Almeida no cinema não teve nenhum tipo de registro (em créditos dos filmes, ou em documentos escritos), e o que sabemos foi pinçado em escassos depoimentos e referências em periódicos da época, podendo fornecer apenas uma idéia da sua atuação¹². A notícia de que Guilherme de Almeida fez a tradução para a dublagem do filme argentino *Embrujo* (1941), que chegou ao Brasil com o nome de *A Marquesa de Santos*, nos vem através do “CineRomance” dedicado a este filme, na revista *A Cena Muda* de dezembro de 1941. É a primeira participação de Guilherme de Almeida no cinema, da qual se tem notícia, e num trabalho que, hoje, não existe mais¹³.

sobre o coloquialismo, feita na década de 20 pelos modernistas. Aparece, portanto, como um excesso, artifício, o rastro da literatura no cinema, como meio de legitimar a nova arte.

¹¹ Carlos Augusto Calil, em “A Vera Cruz e o mito do cinema industrial”, ensaio que faz parte do *Projeto Memória Vera Cruz*, menciona Afonso Schmidt, Guilherme de Almeida, Carlos Drummond de Andrade, Aníbal Machado e Guimarães Rosa, que estariam entre outros.

¹² Uma especulação mais detalhada sobre a colaboração de Guilherme de Almeida nos filmes da Vera Cruz foi empreendida no terceiro capítulo da minha dissertação de mestrado.

¹³ Não restou nenhuma cópia da versão dublada do filme, e mesmo a versão original era considerada perdida até 1999, quando o Museu de Cinema de Buenos Aires conseguiu localizar uma cópia da fita com

O som e o silêncio

É muito fácil perceber que escritores, desde os anos 20, incorporavam alguma coisa da linguagem cinematográfica ou do tema em seus trabalhos. Mário da Silva Brito atribui a Oswald de Andrade a inauguração da “escrita cinematográfica” aqui no Brasil, com o primeiro livro da trilogia de *Os Condenados*¹⁴. Já fizemos algumas referências dessa influência nos trabalhos de escritores que também eram cronistas cinematográficos, como Roberto Arlt e Chas de Cruz. Mas se podemos identificar alguma influência do cinema no trabalho de Guilherme de Almeida, vai ser justamente no aspecto da tensão entre o som e o silêncio.

Em 1947 Guilherme de Almeida publica o livro *Poesia Vária*, e Sérgio Milliet, no prefácio, nos chama a atenção para os “ensinamentos técnicos” do autor - que trabalha a melodia, o ritmo e orquestração de seus versos - relacionando-o, inclusive, a poetas do simbolismo francês, tais como Verlaine e Henri de Regnier. De fato, há momentos em que parece que Guilherme brinca com os sons e com os ritmos:

“ ... A estrada sobe, pára, olha, um instante, e desce...”

Na primeira parte do livro, o poeta escreve *Dez versos para a casa na colina*, são versos “soltos”, que não dão continuidade um ao outro, cada um se atendo a um detalhe da casa:

“ ... E o dia em sol maior nas pautas da persiana.”

É na junção de todos os fragmentos que compomos a imagem da casa na colina. Mas justamente por ser dada em fragmentos temos a sugestão de movimento.

um colecionador e fez uma versão em vídeo para o museu. Foi uma cópia desta fita que conseguimos para dar prosseguimento à pesquisa, pois, depois de muitas tentativas frustradas de localizar o filme (tanto aqui no Brasil como na Argentina), eu e meu orientador já não tínhamos praticamente nenhuma esperança de encontrá-lo.

¹⁴ Ver BRITO, Mário da Silva – *As Metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1972.

Cada verso possui um ritmo próprio, as pausas constantes (neles e, principalmente, entre eles), dão impressões simultâneas de repercussão e dispersão. O autor radicaliza este mecanismo em “As chaves-de-ouro. Para onze sonetos que não foram escritos”, terceira parte de *Poesia Vária*. Nos versos da casa na colina, mesmo não havendo uma continuidade nos versos, já que não constituem um poema, há uma continuidade indicada através de reticências. O primeiro verso termina com uma reticência, todos os outros, com exceção do último, começam e terminam com reticências; e o último verso começa com reticência e termina com um ponto. Podemos dizer, então, que não há continuidade no discurso, apesar de todos os versos estarem se referindo a um mesmo tema e, mesmo que de forma dispersa, os fragmentos de imagem se completam um com o outro, formando um “todo”. Existe, portanto, uma *sugestão* de continuidade. Isso já não acontece com as chaves-de-ouro. Temos uma parte separada do livro, a terceira, com o título. Em seguida, onze páginas, cada uma com um verso no final. Aqui, como o próprio título indica, há a desmaterialização do modelo poético tardo-simbolista, o soneto, e somos apresentados apenas às chaves-de-ouro. Essa desmaterialização do objeto explicita a tensão existente entre o som e o silêncio, porque é justamente através do único verso que temos que vamos evocar os que estão ausentes. O silêncio que experimentamos depois da última palavra de cada verso é mais prolongado, expectante, e chega mesmo a evocar um tom interpessoal pois, através da expressão finita de cada chave-de-ouro do autor, assinala-se um espaço infinito: cada leitor evocará os versos ausentes através de uma imagem diferente, própria, como uma tradução. E este universo está muito próximo àquele das fantasias pessoais suscitadas pelo cinema. Eu diria mesmo que os silêncios destes versos de Guilherme de Almeida têm função semelhante à música em alguns versos de Verlaine, por exemplo: o convite a sonhar.

Assinalemos que esta estratégia não está distante da estratégia do cinema-poema. Se pensamos, por exemplo, no olho seccionado de *Le Chien Andalou*, percebemos que ele é um digno herdeiro da tradição tardo-simbolista. Sobre esta sequência inicial do filme, Buñuel teria explicado que “para submergir al espectador en un estado que permitiese la libre asociación de ideas era necesario producirle un choque casi traumático, en el mismo comienzo del film; por eso lo empezamos con el plano del ojo seccionado, muy eficaz.”¹⁵ Ora, o que Buñuel está nos dizendo é que utilizou-se de uma estratégia (a violência) para conseguir do espectador um estado de percepção alterado (através do choque, o que, como vimos no capítulo anterior, é uma estratégia inerente à própria técnica cinematográfica). E esta sensibilidade alterada, que aumenta a capacidade de percepção e gera uma indefinição semântica das coisas, é uma das propostas simbolistas, presente, por exemplo, no “De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous.”¹⁶ de Baudelaire, ou antes em “Espanquemos os pobres”, onde o autor impulsiona, através da violência física, uma conquista da liberdade. No entanto, a violência do choque cinematográfico, como vimos, não só intensifica os sentidos como também causa o entorpecimento das sensações o que permite que Jenaro Talens diga que o corte do olho na tela cega o olho do espectador, substituindo-o pelo olho invisível da câmera¹⁷. Esta sequência se mostra, portanto, um poderoso exemplo do caráter anestésico da imagem, onde o olhar do espectador aparece seccionado entre o feitiço e o fetiche.

Por outro lado, o verso final alude às técnicas de suspense, pois a narrativa extraordinária sustenta-se no efeito de surpresa final - como anotaram Borges e

¹⁵ Ver GUBERN, Román – *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona, Anagrama, 1999. P. 398.

¹⁶ BAUDELAIRE, Charles – “Enivrez-vous” e “Assommons les pauvres!” in *Pequenos poemas em prosa*. Edição bilíngue. Trad. Dorothée de Bruchard. Florianópolis, UFSC, 1996.

¹⁷ GUBERN. Cit. p. 398.

Dubois¹⁸, como vimos no primeiro capítulo. No entanto, Guilherme de Almeida confere o estatuto de chaves-de-ouro a versos que muito se assemelham às frases feitas: “Paráiso perdido que eu achei!”; “Quanto mais juntos, tanto mais sozinhos”; “Sem nunca ter começo, teve fim”. O autor explora o lugar comum, as imagens *cliché*, como o espaço em que pode compartilhar algo com os leitores, suprimindo, de uma certa forma, os vestígios do indivíduo na multidão. O que está em jogo, em qualquer dos dois casos, é um cadáver, *cadavre exquis* como *objet trouvé* da modernidade.

É claro que depende do estado de espírito do leitor que os versos despertem suas fantasias pessoais. A este propósito, Valéry sugere que:

Um poeta (...) não tem por função fazer sentir novamente o estado poético: isso é um assunto privado. Reconhece-se o poeta – ou, pelo menos, cada um reconhece o seu – pelo simples fato de que ele transforma o leitor em “inspirado”. A inspiração é, positivamente falando, uma atribuição gratuita feita pelo leitor a seu poeta: o leitor nos oferece os méritos transcendentais das forças e das graças que se desenvolvem nele. Ele procura e encontra em nós a causa admirável de sua admiração.¹⁹

De fato, Guilherme de Almeida encontra, em 1946, inspiração em *Os Sertões*. No artigo *A Poesia d “Os Sertões”*, publicado no *Diário de São Paulo* naquele ano²⁰, o autor constata um enorme número de versos metrificados, ou não, e até mesmo longos trechos poéticos no livro de Euclides. Ele empreende um mecanismo semelhante de desmaterialização discursiva àquele utilizado nas chaves-de-ouro, apontando diversos decassílabos e dodecassílabos em Euclides. O mais interessante, no entanto, é quando ele, ao falar sobre o alexandrino que encerra *Os Sertões*,

“... as linhas essenciais do crime e da loucura.”

observa que

¹⁸ Como disse Borges, foi Poe quem escreveu que a história e o poema deveriam ser escritos em vista do desfecho. Em *Filosofia da composição*, Poe diz que “todo enredo, digno desse nome, deve ser elaborado para o desfecho, antes de se tentar qualquer coisa com a caneta. É somente com o desfecho constantemente em vista que podemos conferir a um enredo seu indispensável ar de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, principalmente, em todos os pontos, o tom tendam ao desenvolvimento da intenção”. In POE, Edgar Allan – “Filosofia da composição” in *Ficção completa, poesia & ensaios*. Org. e tradução: Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro, Aguilar, 1981. P. 911

¹⁹ VALÉRY, Paul – *Varietades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo, Iluminuras, 1991. P. 206

Tão dominante é em Euclides, como em todo grande poeta, essa necessidade técnica da chave de ouro, que a derradeira linha d'*Os Sertões*, a última de "A Luta", contém, na macabra descrição do cadáver do Conselheiro, um dos mais belos alexandrinos jamais compostos em nossas letras, pela profundidade do fundo e pela formosura da forma.

Depois de coletar vários versos na obra de Euclides, Guilherme comenta:

Note-se um detalhe importante: - Todos esses versos citados são terminais de parágrafos: o que sugere, no autor, uma subconsciente vontade de versificador empenhado sempre em criar o valorizante "coup de théâtre" do fecho grandiloquo.

Desenvolvendo ainda mais a leitura de Guilherme, Augusto de Campos, em 1996, também empreende uma busca por decassílabos, dodecassílabos e outros tipos de versos em *Os Sertões*. Ele verifica que os versos encontrados predominam não só no fim de períodos, como aponta Guilherme, mas também no início e, algumas vezes, constituem, até mesmo, parágrafos isolados. "Tal constatação acentua o relevo que Euclides conferia a esses verdadeiros enclaves linguísticos, onde o enxerto de uma sequência metrificada parece querer dar à passagem uma luz própria e definida"²¹. Mas toda essa busca por decassílabos e dodecassílabos feita por Augusto de Campos (e por Guilherme de Almeida, 50 anos antes), mais parece a busca de um som com medida e ritmo perfeitos. Quando o autor faz uma "lista" dos principais versos privilegiados por Euclides (com parágrafos destacados e autônomos), esta impressão torna-se mais intensa, pois os versos estão completamente dissociados de qualquer sentido²². No ensaio de Haroldo de Campos²³ experimentamos este mesmo sentimento, pois ele busca a transposição de "pausas nasalizadas", "ecos", "sibilações", "ressonâncias" e "aliterações" presentes em trechos do texto original na sua transposição para o alemão.

²⁰ ALMEIDA, Guilherme de - "A Poesia d'*Os Sertões*" in *Diário de São Paulo*. 18-ago-46.

²¹ CAMPOS, Augusto de - "Transertões" in CAMPOS, Augusto e Haroldo - *Os Sertões dos Campos*. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1997. P. 18

²² Só para dar uma idéia do efeito desta sequência, os três primeiros versos citados são: "É uma paragem impressionadora./ É uma mutação de apoteose./ Entra-se, de surpresa, no deserto." CAMPOS, Augusto - "Transertões" in CAMPOS, Augusto e Haroldo - *Os Sertões dos Campos*. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1997. P. 19

²³ CAMPOS, Haroldo de - "Da transgermanização de Euclides: uma abordagem preliminar" in CAMPOS, Augusto e Haroldo - *Os Sertões dos Campos*. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1997

Notemos que tanto Augusto quanto Haroldo de Campos, citam a relação que Franklyn de Oliveira fez entre Euclides da Cunha e Augusto dos Anjos, por causa do “estilo científico”. E ambos também o associam a Mallarmé. Augusto relacionando Canudos e Iduméia, “a ‘terra estéril’ bíblica, tomada por Stéphane Mallarmé como símbolo da gestação solitária do poema”, acusando, desta maneira, “uma coincidência curiosa, ‘discordia concors’ textual, lembrando também que em 1897, o ano em que Euclides iniciava a árida saga da sua grande obra, Mallarmé lançava os dados do seu livro livre.”²⁴ Já Haroldo de Campos pretende demonstrar que alguns aspectos criticados em Euclides, por teóricos da literatura que o consideravam um tanto obscuro e com tendência ao excesso vocabular²⁵, são, na verdade, características próprias do Barroco. Menciona o estudo de Benjamin, que reconsidera o fenômeno Barroco no âmbito expressionista e a “lírica obscura” de Mallarmé para, enfim, dizer que “obscuridade” e “excesso” não podem ser mais tidos como traços estilísticos pejorativos²⁶. Tais menções, no entanto, nos interessam mais dentro do próprio aspecto que as leituras dos irmãos Campos e de Guilherme de Almeida empreendem: a exaltação da musicalidade dos versos, que também estão presentes em Augusto dos Anjos e Mallarmé. Este último, vai ainda mais longe ao promover uma dissociação entre a letra e o sentido, dessacralizando o conteúdo e sacralizando o código, que é, como já mencionamos, o que privilegiam as leituras de *Os Sertões* dos autores citados.

Gilberto Freyre, no seu perfil de Euclides, também já notara a importância do aspecto sonoro das frases euclidianas:

Aquelas qualidades científicas, quem às vezes as diminui no autor d'*Os sertões*, comprometendo-as na sua essência, é o orador perdido de amor – amor físico – pela palavra simplesmente bonita ou rara; o orador que a formação científica de Euclides da Cunha não conseguiu esmagar nunca no grande sensual das frases sonoras, deslumbrado desde os dias de colégio, desde o tempo de menino criado em fazenda – quando, informa o sr. Elói Pontes,

²⁴ IDEM. P. 32

²⁵ Haroldo cita passagens de *Presença da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido e Aderaldo Castelo.

²⁶ CAMPOS, Haroldo de – “Da transgermanização de Euclides: uma abordagem preliminar” cit. Pp. 51-55.

discursava aos bois no fim das tardes quietas do Rio de Janeiro – pelo efeito das frases, das palavras, dos polissílabos, primeiro sobre os ouvidos, depois sobre os olhos pervertidos em ouvidos. Daí a exagerada sensualidade verbal, (...) em que às vezes se empasta sua palavra nem sempre a serviço fiel dos seus olhos: traindo-os às vezes para seguir os ouvidos ou a imaginação de adolescente²⁷.

Freyre atribui ainda a Euclides, “um vigor novo na língua: um vigor escultural”, por suas palavras se apresentarem em “relevos” sempre impressionantes. O aspecto plástico também é muito exaltado pelos leitores de Euclides da Cunha. Augusto de Campos faz referência ao “acentuado recurso da comparação e da metáfora que reforça o teor poético de muitas passagens, sem necessariamente estar vinculado aos versos”²⁸, e Guilherme de Almeida fala sobre as “cintilantes imagens poéticas do livro”. E é então que tanto Guilherme quanto Augusto nos propõem um outro exercício. Selecionam trechos de *Os Sertões*, aos quais consideram “verdadeiros poemas autônomos” pela qualidade de suas estruturas poéticas, no adensamento rítmico, sonoro e plástico, e nos oferecem uma nova edição de tais trechos, formando poemas em versos livres. O primeiro exalta:

Muito falam os chamados ‘novos’ da velha coisa que é o ‘verso livre’. Mas tão poucos o sabem praticar! Ora, nesta prática do difícil verso livre – o verso que só existe enquanto a idéia existe, indo apenas até onde vai ela – nessa prática perigosa, Euclides é mestre. Se certas passagens d’*Os sertões*, em vez de compostas tipograficamente em forma de prosa, o fossem em forma de versos livres, muito pasmaria o compilador de uma antologia da moderna poesia brasileira, topando com poemas autênticos, muito mais legítimos que os de muitos catalogados modernistas. É tal trabalho tipográfico convidativa experiência a que não me sei furtar.

Enquanto o segundo compara o seu trabalho à desenvoltura de Oswald de Andrade, que “recortou os escritos dos nossos primeiros cronistas-viajantes nos poemas de Pau Brasil”²⁹, poemas estes que Haroldo chama de *shots* de uma *camera eye*³⁰. Augusto de Campos tem razão em tecer a comparação, e seu trabalho nos remete também às traduções modernistas de Manuel Bandeira. No mês modernista

²⁷ FREYRE, Gilberto – “Euclides da Cunha” in Perfil de Euclides e outros perfis. Rio de Janeiro, record, 1987. P. 21

²⁸ CAMPOS, cit. p. 30

²⁹ IDEM. P.33

empreendido pelo jornal *A Noite*, em dezembro de 1925, Manuel Bandeira faz “traduções” acompanhadas de comentários (tais como as leituras de Guilherme e Augusto) de poemas de Bocage, Castro Alves, Joaquim Manuel de Macedo... contando, de uma maneira nova e pessoal, as mesmas histórias³¹. É claro que Manuel Bandeira modifica muito mais do que “só” a disposição tipográfica e, vez por outra, a pontuação dos textos em que se detém (tal como fizeram Guilherme de Almeida e Augusto de Campos), mas a proposta, no fundo, é a mesma, pois, o que determina onde começa e onde acaba cada verso, qual trecho vai ser transformado tipograficamente em poesia, se na nova disposição na página mantém-se ou retira-se a pontuação é a leitura pessoal, a interpretação que fazem do texto. Poderíamos dizer então, com Agamben, que a imagem é corte e retorno. A escansão é puro corte, montagem, na medida em que trabalha simultaneamente com o dado e o construído. Este é o tipo de leitura, aliás, que de certa forma nos é proposta nas chaves-de-ouro de Guilherme, complementar o verso dado pelo poeta. Sobre este ponto, atentemos ainda para um outro detalhe. Manuel Bandeira, no prefácio para *Flores das Flores do Mal*, publicado em 1944, fala sobre a tradução: “Conta [Guilherme] que os versos que passou para a nossa língua sempre os soube de cor e à força de dize-los e redize-los, citá-los e recitá-los, acabou por se surpreender ouvindo-os de si mesmo, na sua língua mesma.” O que só vem nos mostrar que a sua tradução de Baudelaire passava pela incorporação, apropriação de sua poesia, num movimento semelhante ao que se propõe na leitura de Euclides e que propõe aos leitores em *Poesia Vária*³².

³⁰ CAMPOS, Haroldo de – “Uma poética da radicalidade” in ANDRADE, Oswald de – *Pau-Brasil*. São Paulo, Globo, 1990. (Obras Completas).

³¹ O que nos remete, por sua vez, à toda a questão sobre contar e recontar sempre as mesmas histórias para a qual apontaram Bazin e Borges, conforme vimos no capítulo anterior, ao tratarmos da adaptação cinematográfica.

³² Notemos que em todos esses trabalhos, a tradução de Baudelaire publicada em 1944, a leitura de Euclides em 1946, *Poesia Vária* em 1947, diversas traduções de poemas de Baudelaire, Mallarmé e Maeterlinck, publicadas pelas páginas de *Letras e Artes*, suplemento literário do jornal carioca *A Manhã*,

Essa nova dimensão que toma a poesia, que é a poesia vinculada à imagem e ao som (muitas vezes dissociado de sentido), é justamente o que vai caracterizar o trabalho de Guilherme de Almeida como tradutor dos diálogos de *Embrujo* para a sua dublagem ao português. Muito dessa dimensão, de imagem e som, mas sem que este último necessariamente se integre à imagem, construindo um sentido, é que permite a proliferação textual de *Embrujo*. É o caso, por exemplo, da sequência da taverna, onde o som, o que ouvimos, nos remete às vanguardas afro-cubanas ao passo que a imagem, o que vemos, nos faz referências ao *Samba* de Di Cavalcanti.

Dicionário de Cinema

O que convencionei chamar de *Dicionário de Cinema* é, na verdade, um fichário pessoal que Guilherme de Almeida mantinha sobre os artistas da tela. Este fichário ainda é conservado na sua casa, em São Paulo, que tornou-se museu. Deve contar com aproximadamente 500 fichas pequenas, de cor salmão, datilografadas. Muitas vezes percebemos que há acréscimos de informações feitos posteriormente, porque a cor da fita da máquina de escrever é diferente ou porque é simplesmente feito a mão³³. Há também a esperança de encontrar, numa próxima vez, algumas informações específicas que no momento lhe faltam, visto que inúmeras vezes são deixados espaços em branco para serem preenchidos (por exemplo, em muitas fichas Guilherme escreve: Nascimento: / / .). Também há fichas onde aparecem somente o nome do ator/atriz, sem os dados, o que denota esta preocupação de encontrar as informações posteriormente. Em geral, nas fichas, temos dados sobre a vida pessoal e lista de filmes de atores e atrizes de diversas nacionalidades, mas que tiveram, pelo menos, alguma

que variam de 1947 a 1949, denotam a preocupação de Guilherme em valorizar o aspecto sonoro do verso.

³³ Optei por transcrever os trechos visivelmente acrescentados a posteriori, sejam datilografados ou a mão, com letra diferenciada (itálico). Há também alguns casos de acréscimos onde Guilherme apenas desenhou uma cruz com uma data ao lado. Transcrevi como: “morte” e a data.

passagem por Hollywood. Artistas desde os tempos do cinema mudo, ao qual Guilherme se refere como “tempo do Silêncio”. Não é difícil encontrar correções nos nomes e datas de nascimento³⁴, o que nos remete a uma observação feita por Flora Bender a respeito da precariedade da revisão feita nos textos da época. Sendo assim, em *A Cena Muda*, muitas vezes

nas páginas iniciais do resumo vem um nome e depois, outro. Por exemplo, Finis Fox, depois é só Finix e ainda Finis; Frank L. Paschoal é o mesmo Frank Packard; Gardier Sullivan vira Gardner Sullivan. Às vezes, a diferença é maior ainda: Charles Nebelle é Charles Neille Buck em outra página³⁵.

Quanto ao período no qual Guilherme de Almeida manteve este fichário, é muito difícil dizer, mas provavelmente de meados para o final dos anos 30 foi o período em que nele mais trabalhou, porque o autor já incorporou o cinema mudo como coisa do passado e, algumas vezes, os acréscimos posteriores vêm justamente nos informar sobre alguma data, como da morte, um novo casamento ou divórcio, e, nestes casos elas variam de 1937 a 1939, com uma exceção para a notícia do suicídio de Lupe Velez em dezembro de 1944. Na ficha dedicada aos prêmios de melhores atores, temos encabeçando: “até hoje foram contemplados (...)” e, na listagem, datas que vão de 1927-28 até 1935-36. No entanto, um estudo mais preciso necessitaria ser feito, com os filmes que ele declara estar sendo feitos no momento em que escreve, para obter datas precisas.

Algumas das fichas têm recortes de revistas colados, o que nos informa de que Guilherme obtinha suas informações em periódicos daqui e do exterior, pois muitos dos recortes estão em inglês. Além disso, algumas vezes o que está datilografado é visivelmente uma tradução despreocupada, como quando ele diz, na ficha de Henry Fonda, que o ator “obteve contrato para jogar isso no cinema”, que obviamente quer dizer encenar. Outra coisa que acontece é ele manter algum termo em inglês,

³⁴ Na transcrição feita das fichas mantive apenas o dado considerado “definitivo”.

aparentemente por não ter encontrado, no momento em que escrevia, um termo adequado para traduzir. Na ficha de Norma Shearer, ele informa que a atriz havia deixado o cinema, mas “já está ‘scheduled’ para” encenar um novo filme. O mesmo se dá com a designação de *auburn* para a cor dos cabelos e *hazel* para a cor dos olhos, algumas vezes traduzidas (olhos de avelã), outras não. Além de tudo isso, prevalecem os sistemas ingleses de peso e medida – libra e pé. Mesmo quando não se trata de tradução, a despreocupação de quem faz anotações pessoais é característica, com diversas abreviaturas, palavras faltando mas que não comprometem o sentido da informação: sobre Warner Baxter, por exemplo, ele diz: “Esteve no palco durante oito anos antes de entrar, em 1922”. Quer dizer, entrar para o cinema.

Adoradores de mitos

O fato do cinema ser corte e retorno define a imagem em sua dimensão anestésica e isso, por sua vez, nos permite aventar a hipótese de uma sensibilidade de massas construída a partir desses ícones de que o *Dicionário* é vasto repositório. Aparentemente não há uma seleção do tipo de informação a ser incorporado no *Dicionário*. Qualquer uma servia, e elas são de naturezas bastante diversas. Predominam dados como altura, peso, cor dos olhos e dos cabelos, local e data de nascimento. Aurora Ponzo, ao percorrer algumas crônicas cinematográficas de Guilherme, constata que “além da descrição psicológica e íntima dos artistas, [elas] mostram com inteireza a descrição do aspecto exterior deles”³⁶. Teria ela conhecimento do fichário mantido pelo poeta? Mesmo se pensarmos o *Dicionário* como uma maneira de armazenar dados que facilitem a atividade do cronista, percebemos, ao manuseá-lo e ao ler fragmentos das

³⁵ BENDER, Flora Christina – *A Scena Muda*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Linguística e Línguas Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, na Universidade de São Paulo, em 1979. p.52

³⁶ GARCIA, Aurora Ponzo – “Guilherme de Almeida, crítico de cinema e cronista da cidade” in *Leitura*. São Paulo, 12 de setembro de 1993. P.12

crônicas de Guilherme, o indisfarçável aspecto do fã. A título ilustrativo, mencionemos a crônica do dia 12-jun-1936, intitulada *Charlie Chaplin e Walt Disney*, onde autor escreve: “Dois gênios do celulóide – o gênio do velho cinema e o gênio do novo cinema... Um é a sátira; o outro é a caricatura. Um é de todos os tempos que se foram; outro, de todos os tempos que virão”³⁷. Os tão admirados gênios do cinema são ostentados nas fotografias que estão nas paredes de sua casa. Porém, o mais interessante é observarmos uma fotografia do rosto do próprio Guilherme, pendurada em parede próxima à dos astros. A gola do casaco, a posição do rosto, o brilho nos olhos e o penteado, podemos afirmar ser de um galã de tipo mais delicado do cinema, como um James Cagney, por exemplo. Este aspecto “excessivo” do fã foi observado por Flora Bender nas diversas entrevistas que realizou com os leitores da *Cena Muda* e com o próprio pessoal da revista. A autora constata que a fase que se conservou mais viva na memória de seus entrevistados foi a que ela chamou de “endeusamento incondicional do astro”, ou primeira fase, que dura de 1921 a 1942. Durante este extenso período, os endereços das companhias são publicadas sob o título “Atuais endereços dos astros do écran” (Guilherme anota em uma de suas fichas alguns endereços e a lista dos atores e atrizes que trabalhavam para as companhias). Muitos de seus colaboradores não disfarçam a adoração real que alimentam pelos mitos da época e, diante do fato de poucos terem permanecido imunes a esta adoração, Flora especula: “parece que, no início do cinema, quando ele estava sendo ‘aprendido’, o artista era o elemento concreto que unia a tela e público”³⁸. Ela ressalta que o fã de cinema na época era mais apaixonado, mais incondicional. E que muitos dos fãs adolescentes da revista se tornaram, anos mais tarde, colaboradores. Mesmo com a revista em decadência, essa experiência se tornou importante para eles por causa da ligação sentimental que tinham

³⁷ IDEM.

³⁸ BENDER. Cit. p. 138

com ela. Como a remuneração era baixíssima, trabalhavam pela paixão que nutriam pelo cinema. Muita gente começou sua carreira de crítico cinematográfico desta maneira, ou escrevendo para a seção de cartas dos leitores.

Não sabemos quais eram as fontes de Guilherme para o seu *Dicionário*, mas observando *A Cena Muda*, a revista brasileira de cinema mais representativa na época, percebemos, pelas semelhanças entre as informações divulgadas na revista e as presentes no *Dicionário*, que elas eram coletadas em periódicos deste gênero. Por exemplo, pouquíssimos brasileiros foram capa da revista na primeira fase. Com exceção de Lia Torá, que virou capa por ter vencido um concurso da Fox, só Carmen Santos e Raul Roulien tiveram este privilégio. No *Dicionário* de Guilherme também eles são os únicos brasileiros (sendo que Carmen Santos, como Carmen Miranda, era, na verdade, portuguesa.). *A Cena Muda*, como muitas outras revistas brasileiras (por exemplo, a *Cinearte*) reproduziam, traduzidos, artigos e notícias de revistas estrangeiras. As mais consultadas eram *Motion Picture*, *Photoplay*, *Screen Play* e a publicação interna da Warner, *Warner Drama*, possíveis fontes de Guilherme.

Nesses periódicos, explorava-se ao máximo tudo quanto era tipo de notícias (muitas vezes fabricadas) sobre os astros. São notícias do mesmo teor daquelas encontradas no *Dicionário de Cinema*: veio de família milionária, nobre, ou paupérrima. Teve infância infeliz ou revelava-se um talento desde que nasceu... Bender destaca duas notícias, exemplificando: “A filha de um clown transformada em estrela. Pode-se imaginar história mais romântica do que a de Renée Adorée – humilde filha de um clown transformada em uma das mais brilhantes estrelas da cinematografia?” E também: “Já dormiu ao relento, nos bancos dos jardins... Mas agora, Johnie Johnston, o novo galã de Esther Williams, está famoso e ganha uma fortuna. Um cantor que venceu

como ator.”³⁹ Renée Adorée e Johnie Johnston não aparecem no *Dicionário*, mas ali estão outras pequenas histórias românticas: Joan Crawford foi copeira; Isa Miranda “costureirinha” e George Brent foi para Nova York pobre e perseguido por ter participado da revolução irlandesa. “Também trabalhou em minas de diamantes da África”. O aspecto aventureiro é ressaltado, e aparece de diversas maneiras. Desde a clássica “fugiu de casa com uma companhia de teatro”, caso de Ralph Bellamy, ao descompromissado “vagabundeou pela Europa” de Bruce Cabot. Mas imbatível foi Nat Pendleton, cujo conhecimento de várias línguas, corpulência e gosto por aventuras levaram-no “ao México, onde perseguiu bandidos como membro da Polícia Secreta Mexicana”... ou o pioneirismo de Ruth Chatterton, “uma das únicas mulheres-pilotos” nos EUA. Alguns acumulam definições, como Marika Roekk: “húngara, bailarina, acrobata e cantora”. As associações de gostos e qualidades as vezes são inusitadas. Don Ameche “joga pocker; voz excelente. Golf e natação”; e Martha Raye “aos 3 anos já trabalhava no palco. Só esteve no colégio 3 semanas em toda a sua vida (...). Tem desgosto da boca ser grande.” Exotismo também era importante, então ficamos sabendo que Jon Hall era “cognominado, pelos tahitianos, ‘Terutevaegiai’ (“deus moço e branco no bando-de-areia mais alto do céu...”)” O exotismo podia vir também de pertences acumulados como os de Craig Reynolds: “colecciona cachimbos, tem um criado filipino, um cão, um Ford e uma confortável vida de solteiro”. Note-se que o aspecto pitoresco da lista do ator fica por conta do criado filipino, que é só mais uma das coisas que ele “tem”. Mais elegante, Sylvia Sidney “colecciona primeiras edições e antiguidades. Tem uma ‘coiffeuse’ que pertenceu a Sarah Bernhardt e uma primeira edição de 1647, de Shakespeare”. Para alguns uma palavra basta como denominação. É o caso de Ian Keith: “bêbedor”. Uma das coisas mais intrigantes é saber que Charles Bickford era “casado com não profissional”, mas o mistério se esclarece em Michael Whalen: “(...)

³⁹ IDEM p. 110. A primeira notícia é do número 28-mar-1929 e a segunda de 1-abr-1937.

quando anunciou que queria ser um profissional, o pai horrorizado determinou fazer dele um homem de negócios”. Ser profissional era simplesmente ser ator.

Nos periódicos, as pessoas que se aproximam dos ídolos também são notícia, principalmente os protagonistas de romances, casamentos e divórcios. Brigas de família também eram comentadas. No *Dicionário de Cinema* aparecem algumas. Explorava-se, ainda, o lado trágico de Hollywood, “com um certo gozo moralizante”, observa Flora, anunciando as mortes e suicídios dos ídolos e a histeria coletiva que tomava conta do público (Bender conserva a grafia fan para nos lembrar que a palavra é abreviatura de fanático). Mas, como a *Cena Muda* já sentenciava em 1938, “o ídolo tombado não chega a representar uma lacuna. Outros ídolos se preparam para subir ao pedestal vazio”⁴⁰. Raras vezes Guilherme de Almeida registra o motivo da morte dos atores.

Monumento e documento

Nos depararmos com a existência deste fichário pessoal de Guilherme de Almeida, passados todos esses anos, é, no mínimo, pitoresco. O que teria levado o autor a escrevê-lo e conservá-lo por tanto tempo? A inquietação que ele provoca é justamente a de aparecer-nos como um código que deve ser decifrado. Possui uma dupla realidade: é documento e monumento⁴¹. Representa não só os hábitos pessoais do escritor, mas é a transmissão de uma história cultural, pelo menos a de uma época. Folhear as revistas de cinema do período, ler os depoimentos de quem vivenciou o gosto pela nova arte, nos fornece uma outra dimensão do *Dicionário*.

⁴⁰ IDEM p. 95 de 5-jul-1938.

⁴¹ Essas são as características do manuscrito ressaltadas por Louis Hay, no texto “Escrita Viva” (Trad. Leticia Fraga. Mímeo), que prefacia HAY, Louis (dir.) - *Les manuscrits des écrivains*. CNRS/Hachette, 1993.

Ir ao cinema, na primeira metade do século, era, antes de tudo, uma atividade da vida social. A regularidade das imagens, feitas de cortes e retornos, disciplinava também os corpos. Assim, era elegante comentar sobre estréias de grandes filmes, quando assistidas em determinados cinemas. Sim, porque havia os cinemas da moda e até as sessões da moda. Conforme a cidade ia crescendo, incorporava-se mudanças no roteiro. Dante Ancona Lopez, entrevistado por Flora Bender, lembra que “a função de ir ao cinema era uma função muito mais social e elegante do que qualquer outra e as pessoas preparavam trajes especiais, os homens vestiam roupa escura e gravatas escolhidas, francesas, para ir ao cinema à noite.”⁴² Beatriz Teixeira também diz que “a cinelândia era um lugar tão fino que você ia de chapéu e luvas; não podia ir sem meias, também: era meia, chapéu e luvas. Depois, quando foi inaugurada a Confeitaria Americana, era de praxe você sair do cinema e ir tomar o seu lanche (...). Sessão da tarde era sessão das moças”⁴³. Em São Paulo acontecia a mesma coisa. Maria Rita Galvão conta que quando o clube de cinema foi incorporado ao Museu de Arte Moderna, em 1949, eram promovidos programas cinematográficos para os quais eram convidados a intelectualidade e a sociedade paulista. As projeções da Filmoteca se tornaram, durante muito tempo, além de acontecimento cultural, espetáculo mundano e o “exotismo” dos freqüentadores, o ponto de encontro no qual se transformara o bar do Museu e os famosos coquetéis permaneceram tão fortes na memória dos entrevistados quanto as atividades culturais do espaço⁴⁴. Décio de Almeida Prado diz que o cinema

foi uma espécie de paixão juvenil, adolescente, me lembro que assisti à inauguração do Cine Broadway, na avenida São João, com uma fita dela (Katherine Hepburn). Lembro-me da noite, com holofotes, estavam tirando fotografias de quem comparecesse à inauguração e eu também estava lá e tinha a sensação de estar participando de um fato histórico (...). Hoje em dia, ninguém mais sabe nem o que é a Broadway!⁴⁵

⁴² BENDER. Cit. p. 104

⁴³ IDEM p. 104

⁴⁴ Ver GALVÃO, Maria Rita- *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.

⁴⁵ BENDER. Cit. p. 105

Os astros e as constelações

Ana Luiza Andrade conta que é próximo à virada do século XIX para o XX que o olhar se desdobra entre a observação dos astros em seu tempo sagrado e um olhar mundano do tempo materialista:

Os almanaques desta época testemunham esta divisão do olhar, que passa a reproduzir as constelações do céu na terra, por apresentarem calendários anuais que traziam tanto o movimento dos astros em suas posições correspondentes aos dias do ano, assim como o calendário litúrgico eclesiástico, dos dias das festas e santos sagrados, além de um calendário histórico, em que se destacavam as datas relacionadas a fatos importantes relacionados ao registro dos inventos, a conquistas, e a personagens de vulto político ou científico⁴⁶.

Este desdobramento do olhar, no entanto, é sugerido pela origem da própria palavra almanaque, que vem de *al-mankc*, “lugar onde o camelo se ajoelha, na parada da viagem, pernoite de caravanas” e seu sentido se estende “às paradas do sol nos doze signos do zodíaco em sua viagem anual do céu”. A palavra é “composta também do verbo *maná* (contar, calcular, repartir). O almanaque é, além disso, uma marca incisiva que organiza o tempo e possibilita o *calendarium*, onde os romanos apontavam seus devedores, servindo de registro, livro de contas”⁴⁷.

É justamente quando o olhar se torna mais terreno e profano que se constitui um outro tipo de constelação, uma que se oferecia ao consumo: as constelações das estrelas cinematográficas. Em 1927 aparece em *A Cena Muda* a seguinte publicidade da Metro: “As estrelas que não estão no céu fazem parte da constelação METRO GOLDWYN MAYER – FIRST NATIONAL PICTURES.”⁴⁸ Se antes os astros regiam

⁴⁶ ANDRADE, Ana Luiza – *Transportes pelo olhar de Machado de Assis. Passagens entre o livro e o jornal*. Chapecó, Grifos, 1999. P. 74. Algumas idéias desenvolvidas no decorrer deste capítulo foram sugestões de Ana Luiza Andrade, que esteve na banca de qualificação do projeto deste trabalho. Dentre estas sugestões, estão a associação entre as constelações do sistema astrológico e as constelações de estrelas cinematográficas e a divisão do olhar registrada pelos almanaques.

⁴⁷ IDEM. P. 75. Esta citação e as anteriores do parágrafo.

⁴⁸ BENDER. Cit. p. 7

a vida das pessoas, agora atores e atrizes, moldados segundo os padrões dos grandes estúdios, afim de se enquadrarem no sistema de estrelas, ditam a moda para seu público. Passamos do tempo astrológico dos almanaques para o tempo do horóscopo fetichizado, em que as pessoas são regidas pelo que ditam os astros de cinema (fetiches).

É interessante notarmos que a própria sorte dos astros e estrelas cinematográficos nos são apresentados, como no tempo mitológico, como predeterminação. Os eventos parecem que estavam escritos nas estrelas, são predestinados pelos deuses. Tanto no caso daqueles cujo talento se manifesta desde que nasceram, como em todos os outros em que o acaso fez com que estivessem no lugar certo e na hora certa. Acabaram se tornando mitos porque seus destinos “já estavam traçados”. No entanto eram mitos fabricados, pois esta “força maior” que determinava os destinos era todo um sistema de produção. O fetiche é justamente a mercadoria como fantasmagoria mítica. A estrela que dita a moda vive a situação paradoxal de lançar esta moda e ser escrava de suas mudanças sucessivas. “A moda se impõe por suas mudanças sucessivas” – anota Benjamin no seu projeto sobre as Passagens – “ela obriga a mulher a se preocupar, o tempo todo, com a sua beleza.”⁴⁹ A ânsia constante pela novidade é o que, de certa forma, o *Dicionário de Cinema* revela, na descrição de astros continuamente substituídos por outros. “O ídolo tombado não chega a representar uma lacuna”, constatava *A Cena Muda*, e eles eram relegados ao esquecimento enquanto outros, mais jovens ou mais bonitos, ou ainda com perfis diferenciados, lançavam uma nova moda (Guilherme relata a sorte de Nils Asther - foi deixado de lado por ter engordado - mostrando que não só as mulheres eram submetidas ao inferno do “sempre

⁴⁹ BENJAMIN, Walter - *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages*. Trad. Jean Lacoste. 2^a ed. Paris, CERF, 1993. P. 99 Fragmento de Helen Grund, *Vom Wesen der Mode*. Munich, 1935.

novo”⁵⁰). Paulo Emílio Sales Gomes, ao falar sobre o filme *The Lady from Shanghai* (1947), de Orson Welles, conta o que algumas mudanças poderiam fazer à carreira de uma atriz:

[O filme possui um] admirável e rancoroso ardor polêmico, não só contra valores convencionais da vida americana em geral mas também contra os mitos em série das fábricas de quimeras de Hollywood. Foi nessa perspectiva que Welles utilizou Rita Hayworth, sacrificando seus longos cabelos, fazendo-a representar bem e no fim da fita abandonando o personagem que encarna estendido no chão e agonizante. Na célebre primeira sessão privada um dos dirigentes do estúdio exclamou revoltado: ‘Ele fez com Rita o que não se faz a um cachorro’. Harry Cohn ficou tão impressionado com o mal que poderia advir para a carreira da atriz que só lançou a fita dois anos depois, quando mais duas fitas dela já tinham sido distribuídas, inclusive *Gilda*.⁵¹

Se não era a própria estrela que se preocupava com sua aparência, era a matriz, o estúdio que ditava as regras, que zelava por ela. “Ser contemporânea de todo mundo” – escreve Benjamin num outro fragmento – “é a mais secreta e ardente satisfação que a moda dá à mulher”⁵². O apelo da moda significa não envelhecer nunca, e isso provocava reações diversas nas estrelas: Greta Garbo não consentiu que o público acompanhasse a “maturação de sua beleza”, como diria Barthes, com isso a essência do mito permaneceu inalterada. Já Hedy Lamarr⁵³, sem conseguir bons papéis depois de *Sansão e Dalila* e afundada em dívidas, foi presa por ser flagrada roubando maquiagem em uma drogaria.

E se lançar uma atriz com um novo perfil significava lançar uma nova moda, as pequenas variações encobriam, na realidade, o sistema inalterado de produção de mitos em série⁵⁴. O que era desejado não era o ser humano, mas sim a aura com a qual a

⁵⁰ Sobre a concepção de Benjamin da moda como uma imagem do inferno numa configuração da repetição, novidade e morte ver o tópico “Mythic History: Fetish” em BUCK-MORSS, Susan – *The dialectics of seeing. Walter Benjamin and the arcades project*. Cambridge/Londres, MIT press, 1995.

⁵¹ GOMES, Paulo Emílio Sales – “Independência e dinheiro” in *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo* de 22-mar-1958. P. 5

⁵² BENJAMIN. Op. Cit. p. 92

⁵³ Na ficha de Hedy Lamarr, Guilherme colou um recorte no qual há o comentário de que o “misterioso sr. G” teve “a glória” de assistir *Ecstase*, filme onde a atriz, aos 17 anos, aparece nua (e que, se acreditava, o marido tinha destruído todas as cópias). Guilherme de Almeida assinava G as suas crônicas cinematográficas. Seria ele o sr. misterioso a quem se alude? Como não temos referências da fonte, não sabemos sequer de onde era o periódico.

⁵⁴ Susan Buck-Morss associa essas pequenas variações da moda com a renovação urbana de Haussmann: “Like Haussmann’s urban renewal, it [a moda] rearranges the given, merely symbolizing historical

matriz o revestiu, transformando-o em astros e estrelas. E enquanto eles brilham, é claro, deseja-se todo o tipo de objetos que mantenham alguma correspondência com eles. Seguindo o modelo dos astros, copiando as roupas, os penteados, o público se torna ele mesmo espetáculo (como pudemos observar nos depoimentos citados). É como na cidade dos espelhos descrita por Benjamin, o público se torna ele mesmo fantasmagoria. Sendo assim, muitas vezes se experimentava o prazer de alcançar o estrelato através do outro, da datilógrafa que por um capricho da sorte protagonizou um filme, ou do conterrâneo que brilha nas fitas americanas⁵⁵. As vezes o aspecto fantasmagórico é alimentado pelos periódicos, quando lançavam concursos como o da *Cena Muda*, de 1940, “Quem se parece com a estrela?”, cujas vencedoras foram capas da revista⁵⁶.

Templos tombados

Se Benjamin via as antigas arcádias abandonadas como ruína, o mesmo podemos dizer dos antigos cinemas luxuosos que fizeram a moda durante longos anos. Os mitos reclamam a eternidade⁵⁷, mas mesmo a natureza fetichizada é transitória. “O outro lado da infernal repetição ‘do novo’ da cultura de massa, é a mortificação da matéria que não está mais na moda. Os deuses saem de moda, seus ídolos se

change, rather than ushering it in. In the process of displacing nature's transiency onto commodities, the life force of sexuality is displaced there as well. For what is it that is desired? No longer the human being: Sex appeal emanates from the clothes that one wears. Humanity is what you hang your hat on.” Cit. p. 100

⁵⁵ Adorno e Horkheimer já apontaram para esta questão: “As personagens descobertas pelos caçadores de talentos e depois lançadas em grande escala pelos estúdios são tipos ideais da nova classe média dependente. A *starlet* deve simbolizar a empregada de escritório, mas de tal sorte que, diferentemente da verdadeira, o grande vestido de noite já parece talhado para ela. Assim, ela fixa para a espectadora, não apenas a possibilidade de também vir a se mostrar na tela, mas ainda mais enfaticamente a distância entre elas. Só uma pode tirar a sorte grande, só um pode se tornar célebre, e mesmo se todos têm a mesma probabilidade, esta é para cada um tão mínima que é melhor riscá-la de vez e regozijar-se com a felicidade do outro, que poderia ser ele próprio e que, no entanto, jamais é.” In Adorno / Horkheimer - *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994. P. 136

⁵⁶ BENDER. Cit. p.4

⁵⁷ Assim, podemos entender o *Dicionário de Cinema* como uma “natureza petrificada”, o fetiche congelado pela imagem de desejo.

desintegram, seus lugares de culto (...) decaem”⁵⁸. E os antigos templos tornaram-se ruínas, expressando apenas a casca do fetiche descartado. No entanto, se os fetiches descartados fizeram com que alguns desses prédios fossem demolidos, em outros exacerbaram-se o caráter de culto e de mercantilismo: como sabemos, muitos dos cinemas antigos tornaram-se lugares de cultos religiosos, enquanto outros dividiram-se em várias salas ou tornaram-se salas de jogos (bingos). Os *shopping centers* começaram a abrigar salas de cinema em quantidade, para que o consumidor tenha, como com todas as outras mercadorias disponíveis, várias opções num mesmo espaço. Mas, se esses espaços deixaram de exercer influência na imaginação das pessoas – como Benjamin afirma acerca das Passagens -, e por isso decaíram, estão vivos, no entanto, em muitas de nossas lembranças pois, não há quem tenha freqüentado esses antigos cinemas que não experimente uma estranha sensação ao passar pelo prédio transformado em igreja (ou bingo, ou salas desmembradas). É como se o antigo templo estivesse sendo profanado.

Legendas

Pensar no *Dicionário de Cinema* enquanto monumento é pensar no seu aspecto de ser construído para a posteridade, portanto, lembrança. “A ‘lembrança’ é o esquema da metamorfose da mercadoria em objeto do colecionador”⁵⁹. O colecionador, por sua vez, reúne objetos como abreviação do universo, no caso de Guilherme, abreviação do mundo cinematográfico. De fato, Benjamin diz que o colecionador congela o objeto no seu último *frisson* (que faz dele uma aquisição). Para o verdadeiro colecionador, cada particularidade se torna uma enciclopédia que reúne tudo o que se

⁵⁸ BUCK-MORSS. Cit. p. 159

⁵⁹ BENJAMIN, Walter - *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo, brasiliense, 1995. P. 180

sabe sobre o objeto e o que o cerca. Colecionar é uma forma de reviver⁶⁰. O *Dicionário* procura, assim, restaurar, através das biografias, a história do cotidiano, apresentando-se como um objeto híbrido entre a vida dos biografados e as letras que a cristalizam no papel; entre a foto, pela ligação que mantém com o corpo, e o cinema, por colocar este corpo em movimento. Trata-se de fazer comparecer a imagem, através da escrita, como legenda explicativa, compondo um rastro de imagens. Se Apollinaire diz, em “Os poetas e o espírito novo”, que o cinema é “um livro de figuras”, podemos entender o *Dicionário* de Guilherme de Almeida como uma coleção de legendas que, tal como aponta Bourdieu, são tão importantes quanto as próprias fotografias na constituição de sua “razão de ser”⁶¹. Nesse sentido, os verbetes estão em consonância com as chaves-de-ouro de *Poesia Vária*, são legendas para imagens ausentes.

A consonância não cessa por aí. Da mesma maneira que, como vimos no capítulo anterior, a adaptação cinematográfica pode ser tida como um objeto-fetichê, por tornar presente o ausente através de sua própria negação, Agamben observa um processo mental de tipo fetichista implícito nos tópicos mais comuns da linguagem poética, como na sinédoque e na metonímia.⁶² Ele recorda que tanto Schlegel quanto Novalis assinalavam que toda obra terminada estava, necessariamente, sujeita a um limite do qual só o fragmento podia escapar.

É supérfluo recordar que, nesse sentido, quase todas as poesias modernas, de Mallarmé em diante, são fragmentos, por quanto remetem a algo (o poema absoluto) que não pode evocar-se nunca integralmente, mas só fazer-se presente através de sua negação. A diferença com respeito à metonímia linguística normal é aqui que o objeto substituído (o “todo” ao que remete o fragmento) é, como o pênis materno, inexistente ou já não

⁶⁰ BENJAMIN, Walter - *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages*. Trad. Jean Lacoste. 2ª ed. Paris, CERF, 1993. P. 222

⁶¹ BOURDIEU, Pierre - *As regras da Arte*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo, Cia. das Letras, 1996. P. 276.

⁶² “Que não se trata simplesmente de uma analogia superficial é o que prova o fato de que a substituição metonímica não se esgota na pura e simples substituição de um termo a outro: o termo substituído é, pelo contrário, de uma só vez negado e evocado pelo substituto com um procedimento cuja ambiguidade recorda de perto a *Verleugnung* freudiana”. AGAMBEN, Giorgio - *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. Tomás Segovia. Valencia, Pre-textos, 1995. P. 70

existente, e o não acabado se revela portanto como um perfeito e pontual *pendant* da *Verleugnung* fetichista.⁶³

Se enquanto presença o objeto-fetichista é algo concreto e até mesmo tangível, enquanto presença de uma ausência, por estar sempre se remetendo a algo que está além de si mesmo, torna-se imaterial e intangível. Esta sua ambigüidade explica, então, a tendência do fetichista em colecionar e multiplicar os seus fetiches:

Precisamente enquanto é negação e signo de uma ausência, o fetichista não é de fato um *unicum* irrepitível, mas é, pelo contrário, algo substituível até o infinito, sem que nenhuma de suas sucessivas encarnações possa nunca esgotar completamente o nada do qual é cifra. E enquanto o fetichista multiplica as provas de sua presença e acumula um harém de objetos, o fetichista se lhe escapa fatalmente das mãos e, em cada uma de suas aparições, celebra sempre e somente a própria mística fantasmagoria.⁶⁴

Imagem como presença e como falta

Talvez seja no que estas curtíssimas narrativas tenham de mais banal que encontremos a chave para um possível acesso ao astro, é no gosto compartilhado ou em alguma pequena característica que vislumbramos que eles possuem semelhanças com todos nós. Pode ser uma maneira “compensatória” de reposição do sujeito, uma tentativa de valorizar a marca pessoal no que já se tornou mercadoria. Embora em suas descrições, tanto no *Dicionário* quanto nos periódicos, como já vimos, procurem exaltar justamente algo que os torne diferentes, aquele *plus* que faça deles os astros, o que percebemos é uma acumulação do banal, desprovida de qualquer acento heróico. Se enquanto presença a vida do mito se mostrava como predestinação, enquanto falta o que se mostra é que para virar um grande astro ou estrela depende-se muito mais de um golpe de sorte, de estar no lugar certo e na hora certa, do que de qualquer mérito

⁶³ IDEM. P. 71

⁶⁴ IBIDEM. P. 72

peçoal. Enfim, tudo acontece para nos confirmar que a América do Norte é a “terra das oportunidades”. “Agarrar” estas oportunidades é o que dá, a esses homens e mulheres, o estatuto heróico. As poucas linhas que nos indicam seus percursos mostram como a história de vida passa a ser modelizante. E nem tanto através da persuasão (alguns tiveram finais trágicos), mas através da sedução. Mas Leonor Arfuch nos chama a atenção de que

“Las imágenes en la mente motivan la voluntad”, había anotado Benjamin, a propósito del poder político que les otorgaba el surrealismo, frase que hoy podría ser uno de los lemas de mercado en la era de la “cultura visual”. Viejas o nuevas ideas en torno de este poder comparten una concepción de la seducción icónica como irradiación fascinadora que captura la mirada (la voluntad) del sujeto. Mitchell invierte el círculo, colocando su poder en la falta y por ende, su atracción en lo que intentan, según el caso, conseguir de nosotros.

La dimensión mágica, el ícono, el fetiche, la larga historia de nuestra relación con las imágenes, impregnada de creencias y rituales, se actualiza así en una tensión dialógica, doblemente participante: no somos, en tanto sujetos de la percepción, ni dóciles víctimas de la pulsión escópica, ni devoradores de indistinción⁶⁵.

Talvez seja justamente essa falta de heroicidade dos astros em suas vidas pessoais, no seu aspecto trivial, no que compartilham com seu público, que os tornem especiais e desejáveis, pois alimentam, desta forma, as esperanças de milhares de moças e rapazes em um dia serem também descobertos pelos agentes. Madelénat especula que a experiência do biógrafo (e podemos estender para o leitor de biografias, quando este se identifica com o biografado) se dá através do gesto de *imitari-immutare*: se transforma no outro ou o assimila, se constrói ao construir: “L’enquêteur se perd que pour se retrouver et se rêver: il s’analyse, ou s’‘aliénalyse’, dans un transfert efficace où ses pulsions se subliment”⁶⁶.

Não há exagero ao falarmos em biografia quando pensamos os verbetes de Guilherme, uma vez que eles não deixam de sê-lo, em miniatura, apresentando-se em

⁶⁵ ARFUCH, Leonor – “Espacio biográfico y experiencia estética” in ANTELO, Raul; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros; ANDRADE, Ana Luiza; ALMEIDA, Tereza Virgínia (orgs.) *Declínio da arte/Ascensão da cultura* – Florianópolis, ABRALIC/Letras Contemporâneas, 1998. P. 44

⁶⁶ MADELÉNAT, Daniel - *La biographie*. Paris, Presses Universitaires de France, 1984. P. 93

narrativas simplificadas onde se concentram as ações em algumas poucas palavras. E, de fato, os verbetes apresentam algumas características que são próprias das biografias:

L'imagination de la référence peut attiser le désir de possession d'un ailleurs absolu, d'un tout autre, une consommation bovaryste et parasitique de vies multipliées: attitude de distraction passive, et presque d'aliénation, métamorphoses chimériques. La révélation des ressorts secrets d'une personnalité permet des investissements affectifs, des transferts, des identifications successives; le lecteur, prisonnier de l'illusion, voue une fétichiste admiration à une figure privilégiée, ou entre en dissidence intérieure au centre d'une société idéale; à ces frères virtuels, dont la mémoire est confiée, sur les flots du temps, au léger esquif du texte, il prête son existence: ils comblent son vide et sa solitude. Alibi proprement exotique, lieu de satisfactions substitutives (...) la biographie devient une drogue qui détourne du quotidien, ou impose une attitude et une conduite rigidifiées.⁶⁷

Alguns vêem as biografias como mosaicos⁶⁸, porque são construídas ficcionalmente a partir de um conjunto de documentos, cartas, depoimentos, fatos, etc. Não é difícil ver o conjunto de verbetes do *Dicionário de Cinema* como tal. Não só porque se apresentam como uma justaposição de imagens virtuais num sistema que visa a apropriação, ou antes a cristalização dessas imagens, mas também porque é, em grande parte, um conjunto de citações arrancadas de seu contexto original, que “renascem” num novo universo relacional, contribuindo para a formação de um novo todo (a coleção). Percebemos no *Dicionário* uma concepção cíclica tal como no *Livro das Passagens* de Walter Benjamin, onde podemos ler os fragmentos de forma aleatória ou seguir um código de leitura, organizado por uma lógica interna própria da narrativa. Por ser composto de breves biografias, o *Dicionário* nos remete ao *Dicionário de Bolso* de Oswald de Andrade, ou ainda aos epitáfios da *Antologia de Spoon River*, de Edgar Lee Masters. São poemas-vida que se tornaram brasas mortas pois o que há em todas as obras a que o *Dicionário* nos remete, mas que está ausente nele, é o aspecto crítico, seja de forma direta, mais velada ou irônica. É o consenso com os periódicos dirigidos para os fãs, que eram fonte para o fichário, é a adesão incondicional com todo o tipo de

⁶⁷ MADELÉNAT, Daniel - Cit. pp. 184, 185.

⁶⁸ EDEL, Leon - *Vidas ajenas (Principia Biographica)*. Trad. Evangelina Nuño de la Selva. Buenos Aires, México, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1990. P. 11

informação, e a indistinção entre elas, que faz Guilherme de Almeida passar de produtor, ser individualizado, a consumidor, integrante anônimo da massa. No entanto, os próprios mitos colecionados no *Dicionário* explicitam a sua condição de mercadoria na era da imagem massificada. A inúmera quantidade de artistas que passam pelos nossos olhos, vai se sucedendo indeterminadamente como as próprias imagens de um filme (ou antes como as legendas dos filmes mudos que, ao mesmo tempo, evocam e explicam as imagens ausentes), mostrando a sua condição temporária e substituível com o gradativo surgimento de novos astros e estrelas a cada instante. Com algum distanciamento, acabam por produzir um efeito cômico muito semelhante a um recurso antropofágico. Com efeito, a seção *Brasiliana*, presente na *Revista de Antropofagia*, reunia trechos de notícias de jornais, discursos, anúncios e só por terem sido retirados de seus contextos originais e reproduzidos ali, se constituíam como crítica ou denúncia da banalidade cultivada, de uma forma geral.

O efeito que essas pequenas biografias nos causam, nos lembra, também, àquele que Michel Foucault sente diante dos livros e documentos que utilizou para compor a sua *Vida dos homens infames*:

Estamos diante de uma antologia de vidas. Existências contadas em poucas linhas ou em poucas páginas, desgraças e aventuras infinitas recolhidas em um punhado de palavras. (...) *Exempla* que, em contraposição aos que os eruditos recolhiam no decurso de suas leituras, são espelhos que se inclinam menos a servir de lições de meditação do que a produzir efeitos breves cuja força se acaba quase ao instante. O termo de “avisos” poderia servir bem para designá-los por causa da dupla referência que encerra: brevidade na narração e realidade dos acontecimentos estabelecidos; e é tal a concentração de coisas ditas que estes textos contêm que não se sabe se a intensidade que os atravessa se deve ao caráter centelhante das palavras ou à violência dos feitos existentes neles. Vidas singulares convertidas, por sortes obscuras, em estranhos poemas (...).⁶⁹

Foucault pretende mostrar como aquelas narrativas que ele recolheu foram determinantes no destino daquelas pessoas, e ao mesmo tempo, como marcaram uma nova relação de poder, a uma só vez temido e desejado, do Estado sobre o cotidiano dos

cidadãos. É claro que devemos guardar as respectivas proporções e nos lembrarmos sempre que Foucault trata de “narrativas negras” enquanto nós estamos nos ocupando com as “narrativas douradas”, mas também o fichário de Guilherme constitui um “livro da pequena mania que construiu seu próprio sistema”⁷⁰ e, se não foi determinante nos destinos dos biografados, de uma certa forma, também marcou uma nova relação de poder exercida pelos Estados Unidos sob o nome de “política de boa vizinhança”. No nosso caso, “anúncios” estaria mais bem colocado que “avisos”.

La Perricholi

A nova relação entre poder, discurso e cotidiano - a que se refere Foucault - não servia tanto para assegurar a arbitrariedade do abuso de poder no âmbito cotidiano da vida, mas para assegurar um jogo complexo de demandas e respostas. Quer dizer, o abuso de poder podia ser manipulado, por quem soubesse jogar bem o jogo, para se atingir objetivos pessoais, em benefício próprio ou contra os demais. Desta maneira, a soberania política atingia os níveis mais elementares do corpo social.

Mas é necessário apropriar-se, ao menos por um instante, deste poder, canalizá-lo, possuí-lo e dirigí-lo até onde se quer; é necessário, para utilizá-lo em proveito próprio, (...) é portanto desejável e isto na medida mesma em que é absolutamente temível. A intervenção de um poder político sem limites nas relações cotidianas se converte, assim, não só em algo aceitável e familiar, mas também em algo profundamente desejado, não sem transformar-se, porisso mesmo, no tema de um temor generalizado⁷¹.

Nesta época em que éramos “dominados” culturalmente pelos Estados Unidos, a figura de uma Carmen Miranda, por exemplo, se torna controversa justamente porque se podia ver nela os dois aspectos antagônicos: o da representante de uma mestiçagem, que de alguma forma está ligada ao poder, subvertendo-o, ou, de maneira

⁶⁹ FOUCAULT, Michel - *La vida de los hombres infames*. Trad. Julia Varela e Fernando Alvarez Uría. Buenos Aires/Montevidéo, Altamira/Editorial Nordan-Comunidad, s/d. p. 175.

⁷⁰ IDEM p. 178

⁷¹ FOUCAULT. Op. Cit. p. 192

contrária, sendo subvertida por ele. De alguma maneira, esta é a problemática que se desenvolve em *Embrujo*, onde se trava uma luta pelo poder ao tentarem manipular o imperador Pedro I. A Marquesa de Santos representa uma ameaça para a “ordem” do Império, pois coloca em cheque as questões de linhagem e dinastia. Alegoriza o perigo da união entre a mestiça fatal e o poderoso. Sendo assim, podemos ver na sua renúncia ao pedido de casamento de D. Pedro, a vontade de não se deixar “corromper” por este poder. Mas, em 1938 esta alegoria já nos era apontada por Jorge Amado. Tendo viajado pela América Latina no ano anterior, ele publica no *Dom Casmurro*⁷², o seguinte texto:

LA PERRICHOLI, A MARQUESA DE SANTOS, MARLENE E OUTRAS MULHERES FATAIS

Hoje o cinema é quem dá as mulheres fatais para o mundo. No século do coletivo as mulheres fatais são para todos. Marlene ou Greta Garbo não são fatais para um galã apenas. São fatais para o mundo todo, para milhares de homens, gente de cor branca, preta e amarela e mestiços também. Passaram-se os tempos em que a mulher era fatal com exclusividade para um. No Brasil, há uma célebre: a Marquesa de Santos, que foi o tipo da mulher fatal. Pedro I teve exclusividade dela. No Peru a Marquesa teve uma precursora numa mestiça como ela. Essa mestiça é dona da história mais bonita da América Espanhola. Se chamava Micaela Villegas, mas ainda hoje todos falam dela como de La Perricholi, nome que lhe ficou. Foi em 1700. Lima já tinha o ar de hoje, tirando as novas avenidas. Já existiam os balcões, os belos palácios, as igrejas maravilhosas. Só não existia o palácio de La Perricholi pois a mestiça ainda não havia nascido. No ano 39 do século 18, nasceu ela do casal José Villegas, mestiço, e dona Teresa Hurtado de Mendoza Villegas. Micaela cresceu linda e mestiça nas ruas de Lima, de mistura com frades inquisidores e mestiços de índios espanhóis. Cresceu e foi atriz. Mas, por este tempo chegou ao Peru um novo vice-rei enviado por Espanha. Don Manuel de Amat y Junient se chamava ele. E com esse nome francês o nobre espanhol, sexagenário, veio se bater nas terras cheias de ouro do Peru. Porém melhor que ouro ele encontrou La Perricholi e por ela se apaixonou e pela sua paixão fez as maiores loucuras. Construiu inclusive o palácio que hoje leva o nome da sua amante. Foi o mais lindo romance de uma mulher fatal na América do Sul espanhola.

É justamente Jorge Amado, representante da aliança de classes, da mestiçagem simbólica e do nosso mercado cultural que vai apontar a alegoria acima referida, e projetá-la em personagens como Gabriela e D. Flor. O mais interessante, porém, é notar que Jorge Amado chega a esta alegoria através de Greta Garbo e Marlene Dietrich, talvez pelo fato, que se torna emblemático, de La Perricholi ter sido

⁷²AMADO, Jorge - Peru de “Ronda as Américas” in *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 9-jun-1938.

atriz. No entanto, *Embrujo* vai antecipar, cinematograficamente, esta alegoria da mestiça fatal. Esta se torna uma imagem referencial para seu público⁷³, pois representa justamente a tensão dialógica existente nas imagens, como salientou Arfuch, se constituindo num objeto que, ao mesmo tempo, possui e é possuído (“as mulheres fatais são para todos”), manipula e é manipulado. Quando não podemos manter o diálogo com essas imagens, então o que resta é uma cópia silenciosa e passiva:

Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de “paraíso”, de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia – silêncio -, uma cópia muitas vezes fora de moda, por causa desse retrocesso imperceptível no tempo, de que fala Lévi-Strauss. Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência. A passividade reduziria seu papel efetivo ao desaparecimento por analogia. Guardando seu lugar na segunda fila, é no entanto preciso que assinale sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda. O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador⁷⁴.

Ressaltemos, neste ponto, a “abstenção” de Guilherme de Almeida com respeito aos filmes nacionais. Até mesmo *A Cena Muda*, na fase do “endeusamento incondicional” de astros e estrelas americanos, insistia na idéia de que era preciso assistir aos filmes brasileiros, mesmo que eles fossem ruins.

E como justificativa para esta necessidade há por vezes vagamente delineado o mesmo argumento que encontramos explicitado com clareza muitos anos mais tarde por Paulo Emílio Sales Gomes: “O filme brasileiro, mesmo sem proporcionar prazer estético, enriquece o espectador, já que não faz dele apenas um receptor, mas estabelece um diálogo com ele. Talvez seja mais importante odiar um filme brasileiro do que adorar um estrangeiro”⁷⁵.

⁷³ Lembremos o enorme sucesso de *Xica da Silva* (contemporânea de La Perricholi) entre os cineastas do Cinema Novo, ao ser lançado em 1976.

⁷⁴ SANTIAGO, Silviano – “O entre-lugar do discurso latino-americano” in *Uma literatura nos trópicos. Ensaios sobre a dependência cultural*. São Paulo, perspectiva, 1978, pp. 18, 19.

⁷⁵ BENDER. Op. Cit. p. 157.

O silêncio de Guilherme sobre qualquer de nossos filmes é o mesmo silêncio que encontramos na aceitação incondicional das notícias fabricadas sobre os astros, é a ausência de diálogo com eles. Ora, se vimos que a repetição e o corte, enquanto condições de possibilidade da montagem, permeiam as leituras e a produção de Guilherme de Almeida nos trabalhos mencionados, não podemos deixar de perceber que existem também duas formas diferentes de montagem. A montagem, como vimos, trabalha com o dado e o construído, possuindo, portanto, um momento de criação. No momento de construção, pode-se exaltar o hiato existente entre o signo e o referente ou, de forma contrária, fundi-los de maneira que a legenda se torne simplesmente uma duplicata da imagem, sem questioná-la. Daí a diferença estabelecida por Duchamp entre o *ready-made* e o *already found*, esclarecendo que “intervinha em modo operativo para separar aquele deste. Aí se colocaria, podemos dizer, o momento da construção”⁷⁶.

Se entendemos a escritura de Guilherme de Almeida nos trabalhos mencionados como tradução, então percebemos que a intensidade do processo se dá de forma distinta. Nas traduções de Baudelaire e Euclides da Cunha, Guilherme incorpora e repete, mostrando novas possibilidades. Nas chaves-de-ouro ele propõe que encontremos novas possibilidades, mas através do lugar comum que, enquanto imagem, de certa forma o absorve (daí a comparação com a narrativa policial, que suprime os vestígios do indivíduo). A perda da sua tradução de *Embrujo* se torna, para nós, também emblemática, porque reproduz o seu silêncio no *Dicionário*, o silêncio diante dos mitos, o silêncio daquele que repete, não enquanto nova possibilidade, mas reafirmando a *mesma* possibilidade.

⁷⁶ CAMPOS, Haroldo de – “Uma poética da radicalidade”. Cit. p. 25

Embrujo ou o feitiço da palavra outra

Movimento de textos

O modernismo, como se sabe, construiu amplos objetos culturais multiformes, o mais relevante dos quais é a própria idéia de nação moderna e transculturadora, surgida a partir da necessidade de resolver o conflito entre “nacional” e “cosmopolitismo”, aguçado com a eclosão das vanguardas européias nas primeiras décadas do século XX. Jorge Schwartz resume, com as seguintes questões, as preocupações dos modernistas latino-americanos diante da polêmica: “Como manter-se a par do ‘espírito novo’, da ‘nova sensibilidade’, sem perder as características regionalistas? Como assimilar as novas técnicas desenvolvidas na Europa e contribuir para a evolução literária do próprio país, sem cair na mera imitação ou tornar-se vítima do modelo importado? Por outro lado, como exprimir o nacional, sem resvalar nas limitações empobrecedoras da ‘cor local’?”¹.

Mário de Andrade, em artigo escrito por ocasião da publicação de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, faz a distinção da postura dos modernistas em relação aos escritores que os antecederam. Ele diz:

As poucas tentativas dum Basílio da Gama, dum Gonçalves Dias, dum Alencar eram falhas porque intelectuais em vez de sentidas, porque dogmáticas em vez de experimentais, idealistas em vez de críticas e práticas, divorciadas do seio popular, descaminhadas da tradição, ignorantes dos fatos e da realidade da terra. Apenas alguma coisa da ironia do caboclo, da sua melancolia, do sentimentalismo do brasileiro urbano, da petulância pernóstica do mulato e sua chalaça lusa se podia aprender na obra dum Gregório de Matos, dum Casimiro de Abreu, dum Álvares de Azevedo. Outros pouquíssimos. O resto eram pátrias-latejo-em-ti, gritalhões idealistas, inócuos. (...)

Verdade é que se todos esses homens de grande talento mas paupérrimos de inteligência crítica (esta observação não é minha) nada conseguiram, isto se deu também porque ainda não existia uma consciência nacional. (...) O fato de em tais períodos existir um grupo de homens orgulhosos da sua nacionalidade e cuidadosos dos destinos do país

¹ SCHWARTZ, Jorge – *Vanguardas Latino-Americanas*. São Paulo, Iluminuras/Edusp/Fapesp, 1995. P.465

não implica e infelizmente nem gera uma consciência nacional que tem de ser íntima, popular, unânime. (...)

O Brasil não é para tais artistas [os modernistas brasileiros] um assunto literário escolhido entre mil. É preocupação imperiosa que abrange mesmo os seus gestos europeus. A realidade brasileira, agora criticada e não apenas sentimental caracteriza já claramente o trabalho desse grupo, não escola, grupo que por vários caminhos se dirige para o mesmo fim. É trabalho consciente. E deve ser sobretudo prático, tradicional e experimental.²

Mário de Andrade aponta, portanto, para a mescla, ou transculturação, não apenas entre as culturas local e europeia, mas também entre as diversas manifestações culturais dos diferentes estratos sociais. O autor é ainda mais explícito quando compara o trabalho empreendido para escrever *Macunaíma* ao trabalho dos rapsodos. Mário, ao ler o verbete sobre Koch-Grünberg no *Dicionário de cousas da Amazônia*, de Raimundo Moraes, deparou-se com uma referência ao seu trabalho, que dizia:

Os maldizentes afirmam que o livro *Macunaíma* do festejado escritor Mário de Andrade é todo inspirado no *Vom Roraima zum Orinoco* do sábio Koch-Gruenberg. Desconhecendo eu o livro do naturalista germânico, não creio nesse boato, pois o romancista patricio, com quem privei em Manaus, possui talento e imaginação que dispensam inspirações estranhas”.³

Mário respondeu em carta publicada no *Diário Nacional*:

O sr. muito melhor do que eu sabe o que são os rapsodos de todos os tempos. Sabe que os cantadores nordestinos, que são nossos rapsodos atuais, se servem dos mesmos processos dos cantadores da mais histórica antiguidade, da Índia, do Egito, da Palestina, da Grécia, transportam integral e primariamente tudo o que escutam e lêem pros seus poemas, se limitando a escolher entre o lido e o escutado e a dar ritmo ao que escolhem pra que caiba nas cantorias. Um Leandro, um Ataíde nordestinos, compram no primeiro sebo uma gramática, uma geografia, ou o jornal do dia, e compõem com isso um desafio de sabença, ou um romance trágico de amor, vivido no Recife. Isso é o *Macunaíma* e esses sou eu.

Foi lendo de fato o genial etnógrafo alemão que me veio a idéia de fazer do *Macunaíma* um herói, não de “romance” no sentido literário da palavra, mas de “romance” no sentido folclórico do termo. Como o sr. vê, não tenho mérito nenhum nisso, mas apenas a circunstância ocasional de, num país onde todos dançam e nem Spix e Martius, nem Schlinchhorst, nem von dem Steinen estão traduzidos, eu dançar menos e curiosar nas bibliotecas gastando o meu troco miudinho, miudinho, de alemão. Porém, *Macunaíma* era um ser apenas do extremo norte e sucedia que a minha preocupação rapsódica era um bocado maior que esses limites. Ora, coincidindo essa preocupação com conhecer intimamente um Teschauer, um Barbosa Rodrigues, um Hartt, um Roquette Pinto e mais

² ANDRADE, Mário de – “Osvaldo de Andrade” in BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona e LIMA, Yone Soares (orgs) *Brasil: 1 tempo modernista*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1972. p.224, publicado pela primeira vez na *Revista do Brasil* n.105, São Paulo, set., 1924.

³ ANDRADE, Mário de – “A Raimundo Moraes” in BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona e LIMA, Yone Soares (orgs) *Brasil: 1 tempo modernista*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1972. P. 295. Publicado pela primeira vez no *Diário Nacional*, São Paulo, 20 set., 1931.

umas três centenas de cantadores do Brasil, dum e de outro fui tirando tudo o que me interessava. Além de ajuntar na ação incidentes característicos vistos por mim, modismos, locuções, tradições ainda não registradas em livro, fórmulas sintáticas, processos de pontuação oral, etc. de falas de índio, ou já brasileiras, temidas e refugadas pelos geniais escritores brasileiros da formosíssima língua portuguesa.⁴

Certamente é também pelo método empregado por Mário que *Macunaíma* tornou-se representativo do espírito antropofágico: deglutir o outro, assimilar seus atributos de uma forma dinâmica tendo como resultado um novo produto, a síntese das diferenças. Antonio Candido, há muito já havia enxergado na antropofagia a abreviatura da proposta transculturadora modernista, ressaltando que

O admirável “Tupi or not Tupi”, do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade – mestre incomparável das fórmulas lapidárias – resume todo este processo, de decidida incorporação da riqueza profunda do povo, da herança total do país, na estilização erudita da literatura. Sob este ponto de vista, as intuições da Antropofagia, a ele devidas, representam o momento mais denso da dialética modernista.⁵

Candido mostra, ainda, como o modernismo representou um esforço para que a literatura deixasse seu caráter de classe e se transformasse “em um bem comum a todos”, “fundando-a, não no gosto e no interesse de um limitado setor da sociedade, mas na vida profunda de toda esta, na sua totalidade”, ou seja, sendo receptiva às “novas sugestões da vida, em constante fluxo”⁶. E são justamente esses atributos (dinâmico, relacional, crítico) que se inscrevem na natureza de qualquer sociedade, que levam

⁴ IDEM p. 296. O autor continua: “Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade, é os maldizentes se esqueceram de tudo quando sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Gruenberg, quando copiei todos. E até o sr., na cena da Boiúna. Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas ainda, na Carta pra Icamíabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais, e devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da *Revista de Língua Portuguesa*. Isso era inevitável pois que o meu... isto é, o herói de Koch-Gruenberg, estava com pretensões a escrever um português de lei. O sr. poderá me contradizer afirmando que no estudo etnográfico do alemão, Macunaíma jamais teria pretensões a escrever um português de lei. Concordo, mas nem isso é invenção minha pois que é uma pretensão copiada por 99 por cento dos brasileiros! Dos brasileiros alfabetizados.

Enfim, sou obrigado a confessar duma vez por todas: eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo. Mas nem a idéia de satirizar é minha pois já vem desde Gregório de Matos, puxa vida! Só me resta pois o acaso dos Cabrais, que por terem em provável acaso descoberto em provável primeiro lugar o Brasil, o Brasil pertence a Portugal. Meu nome está na capa de *Macunaíma* e ninguém o poderá tirar. Mas só por isso apenas o *Macunaíma* é meu.” Pp. 296, 297.

⁵ CANDIDO, Antonio – “A literatura na evolução de uma comunidade” in *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1985. P. 164

⁶ IDEM. P. 166

Balandier a ver nela “o aspecto de uma obra coletiva jamais acabada e sempre a ser refeita”⁷.

De fato, é justamente a noção de movimento que vai incentivar inúmeras experiências, desde o final do século XIX, em captá-lo, reproduzi-lo e decompô-lo⁸, sendo o cinema uma destas diversas manifestações. Devemos lembrar que a palavra cinematografia vem do grego *kínema-ématos* + *gráphein* (escrita do movimento). E não é surpreendente que o cinema tenha se aplicado, em suas origens, a traduzir relatos históricos, não raro, fundacionais. Com o desenvolvimento da narrativa pelo cinema, havia uma preferência de contar histórias que já eram conhecidas pelo público (daí, por exemplo, o surgimento de inúmeras “paixões” de Cristo, adaptações cinematográficas de operetas, romances e peças teatrais de sucesso), bem como explorar seu caráter

⁷ BALANDIER, George – *As dinâmicas sociais*. Trad. Gisela Stock de Souza e Hélio de Souza. Rio de Janeiro, Difel, 1976. P.3 Balandier ressalta a importância da análise, pela antropologia e ciências sociais, dos dinamismos do sistema, que são gerados pelas diferenças das quais se compõe, sendo as duas características inseparáveis. Faz também a analogia de sua proposta com as pesquisas feitas pela linguística moderna que consideram a língua como um sistema instável, em permanente estado de construção, e cujas estruturas comportam um dinamismo que se traduz por mudança. (Na “Primeira Parte” de *As dinâmicas sociais*)

⁸ Uma delas foi a cronofotografia, desenvolvida pelo fisiologista francês Étienne-Jules Marey. Suas experiências fotográficas visavam obter uma espécie de gráfico do deslocamento do corpo no espaço-tempo, através da fusão, num mesmo suporte, das distintas fases do movimento. (Sobre inúmeras experiências “ancestrais do cinema”, ver as partes I e II de MACHADO, Arlindo – *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, Papirus, 1997. Sobre a cronofotografia ver, principalmente, “a quarta dimensão da imagem”) Segundo Arlindo Machado, suas experiências causaram um impacto tão grande que teriam ensinado toda uma geração de artistas a “reinventar” a visão. O autor anota que deriva diretamente desta experiência, por exemplo, o *Nu descendant l’escalier* (1912) de Duchamp, que conhecia o trabalho de Marey não só através dos livros, que o artista citava em notas e entrevistas, mas também através do seu irmão que teve contato com as experiências da cronofotografia desenvolvidas no hospital de Salpêtrière, em Paris. Arlindo ressalta que “a influência foi tão marcante que, se observarmos bem, pode-se ver no *Nu* até mesmo as linhas pontilhadas (à altura do cotovelo da figura), correspondentes à evolução dos pontos metálicos nas séries de Marey, e os arcos de círculos (à altura da barriga da perna) que Marey usava em seus gráficos para marcar a direção dos deslocamentos. Note-se também que, seguindo a orientação do fisiologista, Duchamp funde as diferentes fases do movimento, dissolvendo os contornos da figura como expediente para reduzir os intervalos de tempo e tornar mais fluente o movimento.” (pp. 67, 68) O processo de Marey teria, ainda, encontrado sua expressão estética mais vigorosa no futurismo italiano, em obras como *Ragazza che corre sul balcone* (1912), *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (1912) e vários vôos de pássaros de Giacomo Balla, e “mesmo trabalhos mais abstratos e de maior maturidade, notadamente esculturas de Umberto Boccioni tais como *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* (1912) e *Forme uniche nella continuità dello spazio* (1913), guardam influências remotas da cronofotografia, sobretudo na concepção de uma matéria elástica, que se deforma para inscrever o tempo e o movimento. Há quem considere que na origem secreta de tais trabalhos de Boccioni estão algumas estranhas esculturas em bronze realizadas pelo próprio Marey em 1887, em que se vêem os corpos de determinados pássaros exageradamente alongados no sentido de sua direção, como forma de representar as diferentes posições das asas durante o vôo.” (p. 68)

educacional. Os relatos históricos, além de se enquadrarem nessas perspectivas, muitas vezes manifestavam a preocupação da busca de uma identidade nacional.

Alguns críticos vêem o relato histórico como alegórico. Aijaz Ahmad critica a posição de Jameson de que todos os textos do terceiro mundo são, *necessariamente*, “alegorias nacionais” de várias maneiras: a de todos os conflitos e experiências serem reduzidos à uma experiência única de opressão nacional, o que nos faria destinados a reproduzir sempre a mesma alegoria; de que essa “experiência do terceiro mundo” só possa ser comunicada através de uma única forma narrativa; e, finalmente, desta ser a única forma narrativa reconhecida como autêntica, uma vez que exclui todas as outras, e somente esta ser “admitida” na teoria de Jameson.

Doris Sommer também faz críticas a Jameson, passando rapidamente por algumas questões já enfatizadas por Ahmad e, de certa forma, tenta diferenciar seu objeto de estudo. Sommer propõe como alegoria nacional os romances latino-americanos do século XIX. A autora explica que a sua definição de alegoria (contraposta a um padrão de interpretação que descreve a alegoria como uma narrativa com dois níveis paralelos de significação) tenta ver, no romance nacional latino-americano, uma relação recíproca, e não paralela, entre erotismo e política. Diz ainda que a coerência entre estes romances nacionais

comes from their common project to built through reconciliations and amalgamations of nacional constituencies cast as lovers destined to desire each other. (...) Whether the plots end happily or not, the romances are invariably about desire in young chaste heroes for equally young and chaste heroines, the nation's hope for productive unions.⁹

Mas que os dois níveis de desejo são diferentes, o que a permite falar de uma estrutura alegórica. O desejo se tece entre a família individual e a pública, de uma

⁹ SOMMER, Doris – *Foundational Fictions - The National Romances of Latin America*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1991. P. 24

maneira que mostra os termos como contíguos, co-extensivos, se opondo ao meramente análogo.

Se podemos nos valer, em linhas gerais, da teoria de Sommer para melhor avaliarmos *A Marquesa de Santos*, de Paulo Setubal (texto do qual se originou *Embrujo*, adaptação cinematográfica que analisaremos no decorrer deste capítulo), deveríamos, no entanto, pensar o relato histórico moderno não como um valor denotativo fechado mas como uma enciclopédia em aberto. A linguística pode nos auxiliar nesse sentido. Umberto Eco, por exemplo, desenvolve um conceito de texto onde todo signo é uma potencialidade de textos e todo texto, de maneira enciclopédica, é a expansão de um signo. Isto porque o texto enciclopédico prevê os vários sentidos do signo, e estes se mostram, mesmo que pareçam inseridos numa seleção contextual precisa; ou de forma que possam resultar outros possíveis sentidos, ainda que não expressos.

Todo o signo interpreta um outro signo, e a condição basilar da semióse é, justamente, esta condição de regresso infinito. Segundo esta perspectiva, todo o interpretante de um dado signo, sendo por sua vez um signo, torna-se construção meta-semiótica transitória e, apenas nessa ocasião, age como *explicans* relativamente ao *explicatum* interpretado, tornando-se por sua vez interpretável por um outro signo que age como seu *explicans*.¹⁰

O limite lógico do texto enciclopédico seria o “universo do discurso”. O texto enciclopédico, proliferante, nos remete à Biblioteca Total de Borges, cujo projeto estaria relacionado com “o atomismo e com a análise combinatória, com a tipografia e com o acaso”. Tudo estaria nesta biblioteca cujos volumes seriam formados por inúmeras combinações de um determinado número de símbolos, fazendo Borges concluir: “uno de los hábitos de la mente es la invención de imagines horribles. (...) Yo he procurado rescatar del olvido un horror subalterno: la vasta Biblioteca contradictoria, cuyos desiertos verticales de libros corren el incesante albur de

¹⁰ ECO, Umberto – *Leitura do texto literário. Lector in fabula*. Lisboa, Editorial Presença, 1979. Trad. Mário Brito. P. 41

cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira”¹¹.

A representação em forma enciclopédica contém, ainda, uma série de instruções, chamadas *frames*, relativas às ações que se podem realizar em correspondência com um determinado termo. Um *frame* é, portanto, um exemplo de hipercodificação. Eco recorre à Minsky para explicar que

quando se encontra uma situação nova... seleciona-se na memória uma estrutura substancial chamada *frame*. Trata-se de um enquadramento rememorado que deve adaptar-se à realidade, se necessário mudando certos pormenores. Um *frame* é uma estrutura de dados que serve para apresentar uma situação estereotipada (...). Cada *frame* comporta um certo número de informações. Algumas referem-se ao que alguém pode esperar que ocorra como uma consequência. Outras referem-se ao que se deve fazer se estas expectativas não forem confirmadas¹².

Desta maneira, a própria hipercodificação de um *frame* é o resultado da circulação precedente de outros textos, o que leva Eco a afirmar que “a enciclopédia ou *thesaurus* é o destilado de outros textos”¹³, e que um *frame* “é sempre um texto virtual ou uma história condensada”¹⁴. O autor também faz a analogia do texto enciclopédico com um tecido cheio de buracos, são “não-ditos” que o leitor preenche ou tem a possibilidade de preencher¹⁵.

A postura do leitor que preenche o “não-dito”, se aproxima daquela do leitor do texto plural (escritável) de Barthes, onde o leitor deixa de ser consumidor e torna-se, ele mesmo, produtor. Barthes define a leitura como um trabalho metonímico pois ler é encontrar sentidos, encontrar sentidos é nomeá-los e os nomes se atraem mutuamente, nos levando, portanto, em direção a outros nomes. Sendo assim, o texto escritável é plural, “é uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados; não tem início; é reversível; nele penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma possa ser

¹¹ BORGES, Jorge Luis – “La Biblioteca Total” in MONEGAL, Emir Rodríguez – *Borges por el mismo*. Barcelona, Lias, 1984. P. 142

¹² ECO, Umberto. Op. Cit. p. 84

¹³ IDEM p. 26

considerada principal”¹⁶. Re-escrever, portanto, consiste em “disseminar o texto, dispersá-lo no campo da diferença infinita”¹⁷. A releitura multiplica o texto na sua pluralidade e diversidade, salvando-o da repetição. Rer ler um texto nos leva, portanto, ao texto plural, mesmo e novo, ao “jogo” do retorno do diferente. E é justamente neste jogo que Silviano Santiago encontra a atuação do escritor latino-americano.

A leitura em lugar de tranquilizar o leitor, de garantir seu lugar de cliente pagante na sociedade burguesa, o desperta, transforma-o, radicaliza-o e serve finalmente para acelerar o processo de expressão da própria experiência. Em outros termos, ela o convida à práxis. Citemos de novo Barthes:

quels textes accepterais-je d'écrire (de ré-écrire), de désirer, d'avancer comme une force dans ce monde qui est le mien?

Esta interrogação, reflexo de uma assimilação inquieta e insubordinada, antropófaga, é semelhante a que fazem há muito tempo os escritores de uma cultura dominada por uma outra: suas leituras se explicam pela busca de um texto escrevível, texto que pode incitá-los ao trabalho, servir-lhes de modelo na organização da sua própria escritura. Tais escritores utilizam sistematicamente a digressão, essa forma mal integrada do discurso do saber, como assinala Barthes. A obra segunda é pois estabelecida a partir de um compromisso feroz com o *déjà-dit*.¹⁸

Se podemos reconhecer no modernismo este movimento de textos, não é difícil constatar em *Embrujo* uma releitura, tal como assinala Barthes, de *A Marquesa de Santos*. E se os realizadores do filme tomaram o texto de Paulo Setubal como uma enciclopédia, desenvolvendo sentidos não expressos, ou minimamente expressos, também podemos dizer que a releitura apresentada é, ela mesma, um texto enciclopédico, que mescla *frames* já há muito difundidos com outros que denotam a preocupação de tornar os subcódigos transculturadores modernistas acessíveis a novas camadas de consumidores culturais urbanos.

Como é sabido, a institucionalização das vanguardas, que acarretou a criação de novos públicos, se deu não só através das inúmeras revistas que foram surgindo, e que divulgavam a nova estética, mas também através da imprensa massiva

¹⁴ IBIDEM p. 85

¹⁵ ECO, Umberto - *Conceito de texto*. Trad. Carla de Queiroz. São Paulo, Edusp, 1984. P. 97

¹⁶ BARTHES, Roland - *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992. P. 39

¹⁷ IDEM. P. 39

¹⁸ SANTIAGO, Silviano - “O entre-lugar do discurso latino-americano” in *Uma literatura nos trópicos. Ensaios sobre a dependência cultural*. São Paulo, perspectiva, 1978. P.21

que, exercendo um papel de mediador entre os setores culturais, democratizava e divulgava as novas tendências. Os jornais constituíam um espaço onde tudo podia virar notícia e, como diria Sylvia Saitta, no seu estudo sobre *Crítica*, funcionavam como uma grande enciclopédia moderna de tradução de mundos culturais diferentes. Lembremos, a esse respeito, que a segunda denteção da *Revista de Antropofagia* ocupava uma página inteira do *Diário de São Paulo*. E que, em Buenos Aires, a *Martín Fierro*, ao mesmo tempo que elegeu e constituiu um público específico, tinha grande tiragem a preços baixos, e muitos de seus colaboradores também participavam do suplemento literário do jornal sensacionalista *Crítica*. Mesmo antes de tudo isso, sabemos que os eventos promovidos pelos modernistas, e seus ideais, eram divulgados na imprensa da época, através de inúmeros membros do grupo. Basta lembrar que Oswald de Andrade, por exemplo, exerceu a atividade de jornalista durante toda a sua vida, enquanto outras figuras de relevo ocuparam, posteriormente, importantes cargos públicos. Notório é o anúncio do jornal *A Noite* sobre o seu “mês modernista”:

Futurismo!... futuristas! Que vem a ser isto, que vem a ser aquilo?
Não sabemos e acreditamos que os leitores também não saibam.
Para nós, os leigos, o futurismo é tudo quanto é extravagante e futurista todo indivíduo que, escrevendo, pintando, esculpindo e compondo pratica a extravagância. (...)
E foi para sacudir, para agitar, para estender uma corrente elétrica sobre a escola artística, que *A Noite* se lembrou de criar o “mês modernista”.
Durante um mês, publicaremos diariamente nas nossas colunas produções literárias dos mais conhecidos filiados à “escola”¹⁹.

¹⁹ “O mês modernista” in BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona e LIMA, Yone Soares (orgs) *Brasil: 1 tempo modernista*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1972. pp 232, 233. O mês modernista aconteceu em dezembro de 1925. Junto com o anúncio o jornal publica uma entrevista feita com Mário de Andrade, que começa assim:

“Mostramo-lhe [a Mário] o desejo de entrevistá-lo. Repeliu.

- Não dou entrevistas a vocês jornalistas.
- Por que?
- Porque *A Noite*, certamente, há de querer modificar o meu português.
- Mas *A Noite* publicará as suas palavras tim-tim por tim-tim.
- Com todos os meus solecismos, ou melhor, com aquilo que vocês passadistas chamam solecismo?
- Perfeitamente.
- Pois, então, vamos lá. Mas, para que saia tudo exatamente como eu disser, você faz as perguntas e eu as responderei escrevendo na máquina.” (IDEM. P. 234)

E a assimilação da nova estética pelo público se faz sentir pelo artigo “O Grupo de Festa e sua Significação” escrito por Mário de Andrade e publicado no sexto número da revista *Festa*:

E aliás, o grupo de *Festa* carece não esquecer que quem aguentou a pancadaria, as descomposturas, os insultos, as perfídias e as calúnias, fomos nós, unicamente nós, enquanto o grupo de *Festa* na maciota passeava ileso e até ajudava na pancada e no assobio. Mas, hoje está se beneficiando do que a gente praticou, brigou e aguentou. Porque se *Festa* com suas letras minúsculas, bancando maiúsculas em nomes e títulos, com suas disposições tipográficas divertidas, com suas linguagens sintéticas e telegráficas, com seus versos livres, com suas afirmativas desassombradas a respeito de Bilac e outros ídolos, se *Festa* aparecesse de supetão no Brasil, antes de *Klaxon*, de *Estética* (tão livre que acolheu gente de *Festa*), de *Terra Roxa* e da *Revista* de Minas, havia de causar escândalo e tomava pancadaria na certa. Mas, como houve tudo o que houve antes de *Festa*, ela está sendo acolhida com simpatia e interesse²⁰.

Verificamos, assim, que o público já estava familiarizado com algumas questões defendidas pelos modernistas, quero dizer, já havia uma circulação precedente de textos que podia tornar (ao menos uma parcela de) o público capaz de decifrar alguns dos *frames* modernistas presentes num filme como *Embrujo*.

Indústria cultural, representação nacional e política de boa vizinhança

Digamos, para início de conversa, que *Embrujo* é um dos raríssimos filmes históricos argentinos que se dedica à história de um outro país, por isso, somente o fato de ser a adaptação de um texto histórico brasileiro para o cinema argentino é suficiente para gerar curiosidade e interesse sobre a fita. É, de fato, curioso pensarmos na escolha de Susini e Obligado, os roteiristas de *Embrujo*, pelo romance de Setubal como base para o enredo de seu filme. O gosto pela narrativa mimética, a ênfase ao referente, praticado pelo autor em seus romances históricos são exatamente o oposto do que os vanguardistas buscavam nesta mesma época. Lembremos, por exemplo, da preocupação com a desregionalização nos diversos prefácios que Mário de Andrade escreveu para

Macunaíma, ou, ainda, seu conceito de polifonia poética, que buscava, justamente, uma expressão anti-mimética, descontínua e fragmentária.

Monteiro Lobato, que foi editor dos primeiros livros de Setubal, inclusive de *A Marquesa de Santos*, conta que este romance “teve um sucesso inaudito sobretudo entre as mulheres de idade. Podemos sem medo de erro afirmar que foi o romance de maior sucesso que tivemos na República. Subiu rapidamente ao algarismo para nós fantástico de 50 mil exemplares – e ainda hoje tem procura firme. É livro de saída permanente.”²¹ E fez tanto sucesso que, ainda em vida de seu autor, teve tradução francesa, inglesa, russa, croata e árabe. Percebemos então, pela própria eleição desta obra, a intenção de mesclar os discursos, pluralizando o texto de origem e, talvez, de utilizá-lo como mediador para a divulgação de uma nova estética.

Podemos, ainda, tecer outras especulações quanto aos motivos que levaram os roteiristas a empreenderem esta adaptação, nos voltando para o contexto geopolítico da época.

O fortalecimento do fascismo e do nazismo na Europa e a deflagração da Segunda Guerra geram, em alguns setores do campo intelectual continental, uma espécie de “solidariedade” latino-americana no reconhecimento de suas atividades culturais. É assim, por exemplo, que a revista argentina *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, e que nunca anteriormente havia se interessado por questões brasileiras, dedica inteiramente seu número de setembro de 1942 à literatura brasileira, incorporando ainda, no final da edição, parte do discurso do presidente do Brasil onde ele declara simpatia e apoio aos Estados Unidos na guerra. Logo em seguida, parte de um outro discurso, pronunciado pela Assembléia de Solidariedade Argentina com o Brasil, felicitando a postura brasileira pró-aliada diante da guerra contra os nazistas.

²⁰ Citado em SCHWARTZ, Jorge – “Festa” in *Vanguardas Latino-Americanas*. São Paulo, Iluminuras/Edusp/Fapesp, 1995. P.227

Neste mesmo clima de solidariedade e apoio frente aos acontecimentos na Europa, em 1945, a “Imprenta del Congreso Nacional” Argentina publica o livro *La Confraternidad Argentinobrasileña es inviolable*, que nas páginas de abertura vêm justificar o seu propósito:

Este libro se publica, (...) para hacer conocer a las viejas civilizaciones de Europa y Oriente las costumbres hospitalarias y de fecunda y sincera amistad de Brasil, Argentina, Perú, Chile y todos los países latinoamericanos, sin excepción de ninguno de ellos.

Los intelectuales de la Argentina trabajan incesantemente por el amor de los pueblos, por la armonía y el entendimiento de todos los países de América; su política continental es de igualdad ante el derecho, sin hegemonías ni avasallamientos; donde éstos comienzan brota la injusticia, que las naciones de América nunca soportaron.

La serenidad, la tolerancia y el amor son las bases de la paz americana.

El derecho debe ser igual y uno mismo para los grandes como para los pequeños Estados. Pretender imponer el derecho con la ley de la selva, es decir, con la fuerza, sería retrogradar a la época pre-colombina²².

O livro explica os “antecedentes históricos e os fundamentos da confraternidade argentino-brasileira”. São trechos de discursos, cartas, artigos publicados em periódicos, que exaltam e comprovam a “fraternidade” e o intercâmbio cultural entre os dois países: eventos como “a primeira caravana universitária argentina que visitou o Rio de Janeiro”, “Congressos médicos realizados no Rio de Janeiro ao cumprir-se o centenário da Academia Nacional de Medicina”, atividades de uma delegação de periodistas brasileiros em Buenos Aires, etc. Não falta a colaboração do então vice-presidente da Argentina e ministro de guerra, o coronel Juan Perón. Porém, interessa-nos particularmente a colaboração de Pedro Miguel Obligado²³, um dos roteiristas de *Embrujo*, que escreveu dois poemas para a publicação. Na sua apresentação ressalta-se que esse “poeta esclarecido” “no mês de novembro de 1944 foi

²¹ LOBATO, Monteiro - “Paulo Setubal” in *Diários Associados*, São Paulo, 5 de maio de 1937.

²² SPERONI, David - *La Confraternidad Argentinobrasileña es inviolable*. Buenos Aires, Imprenta del Congreso Nacional, 1945. pp. 9 e 10.

²³ Pedro Miguel Obligado ganhou muitos prêmios com os livros que publicou. Em 1922 obteve o primeiro prêmio municipal com *El ala de sombra*, em 1925 o prêmio nacional de literatura com *El hilo de oro*, em 1931 o prêmio nacional de literatura com *La isla de los cantos*, no triênio 1945 - 46 - 47, o primeiro prêmio nacional de poesia com *Melancolia*.

especialmente convidado pela Academia Brasileira de Letras para dar conferências de literatura naquela douta corporação do Rio de Janeiro”²⁴.

Um pouco distante desse âmbito, mas também com o claro intuito de divulgação cultural, registre-se a atuação de Newton Freitas, brasileiro que vive exilado na Argentina e que na década de 40 publica livros como *Los Braganza, Literatura del Brasil* (este em colaboração com Lídia Besouchet), *Jaburuna* (livro de contos e relatos), *Maracatú - motivos típicos y carnacavescos*, *Cantos y leyendas brasileñas*; e aqui no Brasil, prefaciado por Mário de Andrade, *Ensaio Americanos*, onde o autor se ocupa de estudar vários escritores e obras representativos de toda a América Latina. Mário de Andrade, no seu prefácio, faz questão de exaltar a diferença na postura de Newton Freitas, dizendo

Eu falei que essa propriedade, essa força original de Newton Freitas, que o torna tão único e exemplar no ambiente intelectual americano, existia livre de qualquer teoria e intenção preliminar. Isso é para mim a grande felicidade da ação argentina de Newton Freitas, das suas obras sobre o Brasil, publicadas lá e especialmente destes “Ensaio Americanos”. (...) É um homem que não escamoteia as diferenças, substituindo-as por complacências dominicais, porque ele ignora ou supera as intenções diplomáticas. Um homem está vivendo em tudo isto, e ele é toda a ação de Newton Freitas e neste livro, em particular, não há sombra da teoria do “intercâmbio”, não nos abafa uma só dessas fadigas preliminares das comemorações.

E depois ataca impiedosamente as políticas de boa-vizinhança:

Ah, meus amigos! acaso já maltratastes os olhos no desfile salamalequente dos intercâmbios? acaso já lambustastes o lábio no açúcar sintético da boa-vizinhança?... Mas que estabana de suficiência, num delírio supremo de incompreensão, ignora psicologias, maltrata diferenças, atucana complexos, tripudia sobre inferioridades, e alcança afinal essa expressão mais agressiva do intercâmbio, criando a palavra do “bom-vizinho” que jamais devera ser pronunciada!... Que prepotência grotesca não conseguiu prever, grosseira e impiedosa, que o personagem novo, mesmo nascido de um ideal possível e de uma possível boa-vontade, era também imediatamente uma máscara!...

(...) E eis que somos os latino-americanos raçadíssimos, berram no milho, na lhama e na macumba as hispanidades de última hora, imaginando disfarçar fachismo num zabumba de batacotô mais castanhola. É horrível... E num segundo esses pelotiqueiros das idéias transformam qualquer simpatia humana num espectro, e derrotam num divórcio prematuro, o amor que vai nascer.²⁵

²⁴ SPERONI, David - Op.cit. p 41.

²⁵ ANDRADE, Mário de - “Newton Freitas” in FREITAS, Newton - *Ensaio Americanos*. Rio de Janeiro, Zelio Valverde, 1945. pp. 8, 9 e 10. Acrescente-se que este livro de Newton Freitas teve capa ilustrada por Carybé que, apesar de ter nascido na Argentina, tornou-se um dos mais conhecidos artistas baianos. Tendo visitado a Bahia pela primeira vez em 1938, apaixonou-se pelo Brasil e fixou residência em Salvador alguns anos depois.

Dos anos 30 aos 50 foi a época em que, na Argentina, mais e melhor se desenvolveu a indústria-cultural, como analisa Jorge B. Rivera²⁶. Exportavam livros não só para todos os países de língua hispânica na América Latina, como para a própria Espanha. Algo semelhante acontece com a sua indústria cinematográfica, que vive, então, um de seus períodos mais fecundos : “desde mediados de la década del 30 hasta aproximadamente 1956, la cinematografía argentina va ganando terreno en las preferencias del mercado local e inclusive de importantes mercados latinoamericanos, hasta llegar a convertirse en una aventajada competidora de Hollywood y Europa en muchos de ellos.”²⁷ Apesar de não conhecer a mesma produtividade no que diz respeito à indústria cinematográfica, neste mesmo período o Brasil também se desenvolve muito industrialmente e, muitas dessas “pelotiquices de idéias”, das quais nos fala Mário de Andrade, vão partir da própria imagem (agora já capaz de atingir maciçamente os públicos) com que freqüentemente nossas classes dirigentes e parte da intelectual tinham interesse em vender. Afinal de contas, não podemos esquecer do projeto abortado de Orson Welles, apesar de nos periódicos da época abundarem os elogios ao seu gênio e seu trabalho em realização aqui. Relembremos que o diretor americano

²⁶RIVERA, Jorge - *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires, Atuel, 1998. Alguns dos dados apresentados por Rivera são:

População por milhões de habitantes

Ano	América do Sul	México	América Central	Espanha	Total
1940	90	41	20	26	177
1950	112	51	26	28	217

Quantidade de livros editados na Argentina (elaborada sobre a base estatística da Câmara Argentina do Livro)

Período	Total de exemplares	Período	Total de exemplares
1936-1940	34.290.000	1946-1950	145.800.000
1941-1945	123.700.000	1951-1955	169.791.478

O autor anota ainda que de 1940 até 1950, 80% dos livros vendidos na Espanha vinham da Argentina. Para maiores detalhes consultar o tópico “El auge de la industria cultural”.

²⁷ IDEM p. 107. Fato que indica o prestígio que o cinema argentino tinha no Brasil, neste período, é a vinda de Homero Manzi, poeta, compositor popular e também roteirista de sucesso, por ocasião do lançamento, aqui, de *La Guerra Gaucha*, filme para o qual compôs o roteiro com Petit de Murat. E não é fortuito que *A Cena Muda*, uma das revistas cinematográficas de maior circulação da época, mantenha correspondentes na Argentina que com uma certa freqüência publicam uma seção, “Coisas e casos do Cinema Argentino”, onde contam as últimas novidades sobre os filmes e os atores. Publicam também alguma crítica sobre a situação do cinema platino, que julgam precária e incipiente, como também se

esteve no Brasil, durante o período de fevereiro a julho de 1942, para fazer um documentário “cujo propósito seria estimular a defesa nacional e o esforço de guerra dos EUA e o estreitamento dos laços com as outras repúblicas americanas”²⁸, trazendo na bagagem Lynn Shores, o gerente de produção posto pela RKO para fazer relatórios de operações das filmagens. Nesses relatórios, Shores informava coisas como: “Terça-feira, 5 de maio - Welles ensaiou com bailarinas para o Cassino da Urca até as 8 hs. da noite, enquanto 150 pessoas pretas esperavam em torno.” Ou ainda

“Quarta-feira, 6 de maio - Filmagem terminou às 12,45 hs. 55 extras pretos foram usados.”

Sérvulo Siqueira descreve as consequências desses relatórios:

Esses informes provocaram um memorando do comitê de Rockefeller recomendando à companhia que evitasse “qualquer referência à miscigenação” e sugerindo que se deveria “omitir sequências do filme nas quais mulatos ou mestiços apareçam de forma conpíscua”.(...)

Em carta ao Departamento de Imprensa e Propaganda, Shores refere-se às filmagens nas favelas cariocas da Saúde, Cantagalo, Humaitá e Praia do Pinto e pede a ajuda do DIP para controlar “a tendência do Sr. Welles para utilizar as nossas câmeras em assuntos que eu sinto não estão de acordo com os desejos do Governo Brasileiro e, estou certo, nem em harmonia com os sentimentos dos nossos executivos em Hollywood”.

Um indício do desaparecimento de parte do material rodado no Brasil pode ser encontrado 5 parágrafos depois. Shores propõe encontrar-se com o Sr. Alfredo Pessoa, diretor do Departamento, e anuncia:

“Estou segurando o negativo deste filme e não o mandarei revelar até talvez ter uma conversa com o senhor sobre este assunto, para estar certo de que não estou alarmado sem razão sobre suas possíveis consequências.”

Em seu relatório de operações da 12a semana de filmagens, Lynn Shores confirma uma das hipóteses para a perda de algumas latas: “O Governo está com este negativo em seu poder”.²⁹

Contra-ponha-se a este, quase transgressivo, o projeto bem sucedido e mais oficial de Disney, que veio para o Brasil na mesma época, enviado pelos estúdios americanos, para realizar o



falava do cinema brasileiro. Mas, a maioria dessas críticas eram feitas porque se tomava como modelo o cinema norte-americano.

²⁸ SIQUEIRA, Sérvulo - “É tudo verdade - Política, samba e racismo no filme brasileiro de Orson Welles” in *Folhetim* n° 411, da *Folha de São Paulo* de 2-dez-84.

²⁹ IDEM p.5

que Orson Welles não teria conseguido, e que resultaria no filme *Alô amigos!* Frente a essa máquina muito mais poderosa que as nossas (de brasileiros e argentinos), que era o cinema de Hollywood e que também estava sendo empregada na política de boa-vizinhança, só nos restou, quando muito, assistir de longe às caricaturas que faziam de nós. Zé Carioca vende, Carmen Miranda também. Até pequenas estatuetas do busto da mais conhecida “baiana” eram oferecidas nas páginas das revistas cinematográficas como presentes de natal. E bonecas de papel de Carmen Miranda, com diversas de suas indumentárias, ainda podem ser compradas hoje nos Estados Unidos.



Nicolau Sevcenko resume desta maneira a influência dos modelos norte-americanos durante este período da política de boa-vizinhança:

Quanto às composições cênicas mirabolantes dos filmes musicais, o visual de luxo e esplendor dos figurinos e a atmosfera mista de sonho, fantasia e mitos modernos/mitos americanos de suas produções, em meio ao vasto âmbito de sua influência, eles tiveram também um papel significativo, no Brasil e a partir do Rio de Janeiro, na configuração da estética do Carnaval em geral e das escolas de samba em especial. Muitos colaboraram para essa fertilização cruzada, tanto o desenvolvimento da forma paródica da chanchada quanto o apoio que o Estado varguista passou a dar às escolas de samba, com vistas a fazer delas uma alavanca na difusão de seu ideário nacionalista, calcado numa versão de cultura popular amalgamada como pastiche populista. Não por acaso essa fusão de influências e intenções ocorreu durante o namoro do governo americano com as ditaduras latino-americanas, durante o contexto da Segunda Guerra, conhecido como a “política de boa vizinhança”, conduzida pela tripla via dos investimentos econômicos, da diplomacia e da

glamourização da imagem da América Latina no cinema de Hollywood. É quando o Pato Donald vem ao Rio e conhece o Zé Carioca.³⁰

O autor nos atenta ainda para o fato de que Zé Carioca representa a figura ambígua do “sambista da Cinelândia”, pois desce do morro e se apresenta na área mais moderna do centro do Rio. O mesmo aconteceu com as associações populares que deram origem às primeiras escolas de samba no Rio (como bem o notou Sevcenko), depois que passaram a ser “organizadas” pelo Estado, que oficializou o carnaval: as associações recebiam verbas do governo desde que atendessem a algumas exigências, tais como adotar nomes julgados mais apropriados pelas autoridades (como foi o caso da “Vai como Pode”, que passou a se chamar “Grêmio Recreativo Escola de Samba da Portela”) e escolher, para seus enredos, temas de caráter patriótico e ufanista ou de incentivo ao trabalho. Através das subvenções culturais, o Estado construía a representação nacional da forma que lhe convinha, é desta maneira que Portinari, por exemplo, torna-se o pintor oficial “das coisas nacionais”³¹.

Apesar da grande popularidade dos filmes musicais que enfocavam o carnaval e os sucessos do rádio, cujas produções se iniciaram com a Cinédia (esta já aproveitando o caminho aberto pelo americano Wallace Downey com *Coisas Nossas*, de 1931, e que posteriormente se associou ao grupo da Cinédia) e tiveram sua solidificação nas produções da Atlântida, havia também filmes que denotavam alguma preocupação

³⁰ SEVCENKO, Nicolau - “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio” in IDEM (edit.) *História da Vida Privada no Brasil 3: República da Belle Époque à era do Rádio*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1998. P.609.

³¹ É também com este intuito que Getúlio cria o INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), o SNT (Serviço Nacional de Teatro) e o INL (Instituto Nacional do Livro). Sobre este ponto, Sérgio Miceli comenta que: “É nesse contexto, sem dúvida, que tomou corpo a concepção de ‘cultura brasileira’ sob cuja chancela, desde então, se constituiu uma rede de instâncias de produção, distribuição e consagração de bens simbólicos, às custas das dotações oficiais.” Em MICELI, Sérgio - *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo/Rio de Janeiro, Difel, 1979. P.159. E, mais adiante, pondera: “Mesmo que não tenha chegado a monopolizar o controle do mercado e a contratação de serviços no campo da produção cultural, o poder público impôs-se não obstante como concessionário mor dos padrões da legitimidade intelectual. As encomendas, os prêmios, as viagens de representação, as prebendas, tudo que ostentasse o timbre do oficialismo, passou a constituir a caução daqueles que aspiravam ingressar no panteão da ‘cultura brasileira’.” P. 161.

com a questão social, como foi o caso de *Moleque Tião* (1943), primeiro filme da Atlântida de grande repercussão. Dirigido por José Carlos Burle, o filme era baseado em dados biográficos de Grande Otelo, focalizando a vida e a difícil trajetória até a consagração de um garoto pobre de Minas Gerais. Estrelado pelo próprio Grande Otelo, foi neste filme que ele alcançou o sucesso. Alguns anos mais tarde, Burle dirige *O Gol da Vitória* (1946), uma sátira ao mundo do futebol mas “em tons realistas e com calor humano”³², onde Grande Otelo interpretava o personagem Laurindo, um craque construído sobre o modelo do jogador Leônidas. A esta altura, o ator já gozava de uma grande popularidade e, neste papel, representou um outro “encontro da modernidade com a ginga”³³. De fato, na copa do mundo de 1938, realizada na França, o Brasil não trouxe o título de campeão, mas deslumbrou o mundo com o talento do jogador Leônidas da Silva, que celebrizou com grande estilo os “gols de bicicleta”. Considerado o maior jogador dos anos 30 e 40, foi apelidado pelos franceses de “Diamante Negro”³⁴. Acho que não seria exagerado anteciparmos para Leônidas e Grande Otelo as observações que Sevcenko fez sobre os craques Didi, Garrincha e Pelé, que trouxeram o título da copa de 58: vindos da população “invisível” do país, tornaram-se, cada qual a sua maneira, heróis nacionais³⁵.

³² VIEIRA, João Luiz – “A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)” in RAMOS, Fernão (org.)– *História do Cinema Brasileiro*. Secretaria do estado da cultura/Art, São Paulo, 1990. P. 158. Sobre a produção cinematográfica brasileira do período ao qual nos ocupamos aqui, consultar também o módulo 5 deste mesmo livro, bem como GOMES, Paulo Emilio Sales – *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1996.

³³ Sevcenko, ao tentar entender a peculiaridade da anarquia do carnaval recupera uma acepção da palavra ginga: “Ela procede da capoeira e se refere à movimentação fundamental do capoeirista, que balança seu corpo constantemente, de modo rítmico mas imprevisível, impedindo assim que o adversário tenha uma referência fixa para definir sua estratégia de ataque. O segredo da eficácia do capoeirista, portanto, está na qualidade do seu gingado. Outro aspecto interessante é que o capoeirista não se põe a gingar para precipitar a luta, mas ginga a partir do momento que está sob assédio. Ou seja, o efeito da ginga é desestabilizar a lógica combativa do oponente. Nesse sentido a ginga é literalmente uma contrafação, um jogo, uma destreza desenvolvida em um nível instintivo que rouba ao adversário a sua capacidade de ação ao lhe tolher os padrões usuais de percepção e representação. Ela tem suas técnicas, mas seu desempenho efetivo exige um estado de espírito, aquele dos que vêem o mundo pelo viés do que é fluido, inconstante, vário e contingente.” Cit. pp. 613 e 614.

³⁴ Nome que a Lacta, aproveitando a enorme popularidade do craque, deu ao chocolate lançado também em 1938.

³⁵ SEVCENKO, cit. p. 615.

Lembremos, no entanto, que o fenômeno da chanchada, que celebrizou Grande Otelo, entre outros, era visto com grande desprezo por críticos e estudiosos que entendiam como “bom cinema” o modelo de produção glorificado por Hollywood. As revistas cinematográficas que defendiam tal modelo, no entanto, nem sempre viam com bons olhos a “glamourização da imagem da América Latina” a que Sevcenko se refere. De vez em quando, um protesto aparecia publicado em suas páginas. *A Cena Muda*, por exemplo, em junho de 1941, num artigo assinado por Renato de Alencar, nos traz, sob o irônico título de “O cinema como fraternização americana”, a notícia de que em Buenos Aires houve um grande protesto com a exibição do filme *Argentine Nights*, que lá teria sido batizado como *Burlones Burlados* para “despistar” o público. Este, no entanto, não se intimidou e protestou contra a maneira como eram representados seu povo e seus costumes. Com medo de que o episódio se tornasse mais sério, o filme foi retirado de cartaz. Renato de Alencar conta, ainda, que também no Brasil apresentaram uma “monstruosidade”: um fugitivo de uma prisão na Guiana Francesa, se mete em florestas e pântanos da Amazônia e logo depois chega no Rio de Janeiro. “Entretanto, apesar desse escandaloso erro de argumento e direção filmica, a ignorância de Hollywood culminou, quando emprestou à bela cidade da Guanabara, o aspecto horroroso de infamíssima cubata africana!”³⁶ O cronista brada contra o desrespeito e a ignorância de Hollywood que pensa que ser latino-americano “é só tomar chimarrão e dançar sambas”.

Florencia Garramuño, em seu texto “Vanguardistas primitivos: tango, samba e literatura”, atenta para o fato de que durante os anos 20 e 30 tanto o samba quanto o tango passam por um processo de revalorização, saindo da condição de obscuros produtos desdenhados pelas elites e classes médias e alcançando o status de

³⁶ ALENCAR, Renato de - “O cinema como fraternização americana” in *A Cena Muda*. Nº 1057, Rio de Janeiro, 24 de junho de 1941. p. 3

símbolos de identidade nacional. Se Garramuño afirma, no entanto, que é do confronto entre o nacionalismo cultural e o nacionalismo de Estado que se assinalam posições possíveis nas lutas por imaginar a nação, talvez pudéssemos pensar que uma destas possibilidades seja a de se movimentar entre os dois, que é o que me parece ter acontecido com o samba. A autora atenta para o fato de que o tango e o samba, enquanto produtos primitivos, encerram a duplicidade existente no conceito de primitivo na vanguarda latino-americana³⁷, de ser simultaneamente moderno (dentro do conceito europeu de primitivo, caro às vanguardas) e primitivo (primitivo nacional). Mas não devemos esquecer, também, que o êxito desses produtos, nesses anos, vai ganhando, pouco a pouco, uma nova dimensão: sendo capaz de atingir maciçamente o público, através dos novos meios de comunicação, sofrem uma espécie de pasteurização, para se adequarem à nova linguagem. Apesar do processo de revalorização destes produtos terem sido intermediados pela Europa – Florencia Garramuño destaca que o tango triunfou primeiro em Paris, e que o samba tornou-se conhecido depois que Cendrars e Darius Milhaud o incorporaram em suas obras³⁸ - é

³⁷ A autora mostra, em primeiro lugar, como o termo cosmopolitismo é um termo colonial, porque assinala a relação entre um sujeito ou uma nação e um “fora” determinado e específico: Europa, ocidente, as culturas não-primitivas. Ou, “traduciéndolo para la vanguardia: son cosmopolitas los latinoamericanos cuando se refieren a Europa; no los europeos cuando se refieren a Latinoamérica o Africa.” GARRAMUÑO, Florencia – “Vanguardistas Primitivos: tango, samba y literatura”, texto apresentado no Congresso da ABRALIC em julho de 2000. Mimeo, p. 1. Depois nos lembra que na Europa o apelo ao primitivo implicava num corte com a tradição nacional, enquanto que na América Latina o primitivo era o nacional, pois, articulava “una respuesta posible a conflictos típicamente latinoamericanos que rodean la pregunta por una identidad nacional para la cual lo europeo, en tanto “universal”, funciona como horizonte siempre traumático.” IDEM p. 3. Sendo assim, lançar mão do primitivo, aqui, era uma forma de articular diferenças culturais que condensava, a um só tempo, o cosmopolita e o nacionalista. Mas a autora ainda faz referência ao fato de que em alguns casos do primitivismo na Europa também recorreu-se ao passado nacional, como é o caso do primitivismo russo, que não deixa de ser, porém, segundo ela, periférico em relação ao Surrelismo.

³⁸ Nicolau Sevcenko conta como o cabaré Le Boeuf sur le Toit, criado por Milhaud e Cocteau - inspirado no maxixe de Zé Boiadero, e que Milhaud usara como tema para uma composição da qual Cocteau transformou em espetáculo teatral – apresentava, na seção musical, execuções de composições de Villa-Lobos, de Marcelo Tupinambá e Ernesto Nazaré, numa seleção de inúmeros sambas e maxixes que Milhaud recolhera nos morros e subúrbios do Rio de Janeiro. Sevcenko relata que “Foi ali [no cabaré] ademais que os viajantes e turistas brasileiros, desejosos de tomar o tradicional “banho de civilização” em Paris, descobriram o quanto era “importante” e “genial” a cultura da população que os envergonhava pela miséria, ignorância e matiz da pele e que tanto seduzia os franceses. O mesmo aliás acontecia com os norte-americanos, que tinham vertigens ao ver como as francesas disputavam escandalosamente os

através da versão pausterizada, oficializada, que vai se tornar popular e, portanto, “símbolo nacional”.

Concomitantemente ao sucessó de Leônidas no futebol, a ocupação fascista na Etiópia traz uma grande preocupação, para os italianos, quanto à “preservação” de sua raça. Ruth Ben-Guiat, no seu estudo do cinema fascista, vai se referir justamente aos filmes que tinham a intenção de “educar” os soldados para não se envolverem com as mulheres africanas durante as campanhas de ocupação. A autora relata que:

While preventing insurrections was officially the top priority for the regime, controlling the behavior of Italian soldiers to prevent miscegenation was no less a concern, since many fascists considered miscegenation a “plague” that would lead to the degeneration of the Italian race and, eventually, to the decline of Western civilization. The terror of racial mixing prompted the development of new exclusionary mechanisms to maintain the purity of the national body. Starting in 1936, Italian politicians, ethnographers, scientists, and other intellectuals elaborated a comprehensive racial policy (*politica di razza*), which affected both cultural discourse and social policy. Biology, not culture, now became the determining factor in definitions of national identity, and race appeared as a new marker of difference in both high and low culture. Italian colonial films advocated the rechanneling of sexual energies into labor reflect the increased concern with bodily discipline in the post-1935 period. These films temper their exhortations to conquer new terrain with warnings against the consequences of unchecked desire. In the process, they *lay bare* the contradictions at the heart of fascist ideology – between individual initiative and collective duty, revolution and reaction, conquest and continence – that would haunt the regime for the duration of the dictatorship.³⁹

Susan Buck-Morss, por sua vez, destaca que a resolução destas contradições se dá através do desenvolvimento de um padrão de superfície⁴⁰, que “como uma

músicos negros de jazz e que acompanharam, entre o pasmo e o terror, a trajetória de uma obscura dançarina negra de cabaré, proibida de se apresentar em teatros de brancos, malsinada e repudiada no seu país, chamada – ninguém sabia da sua existência até 1924 – Josephine Baker, que atravessou o oceano para se tornar, do dia para a noite, a “Cleópatra do Jazz”, a “Rainha de Paris”, em todo o restante dos anos 20.” *Orfeu Extático na Metrópole*. São Paulo, Cia das Letras, 1992. P. 278.

³⁹ BEN-GUIAT, Ruth - “Envisioning Modernity: Desire and Discipline in the Italian Fascist Film” in *Critical Inquiry*. V.23, Nº 1, The University of Chicago Press, 1996. P. 115

⁴⁰ Sobre a estética da superfície, Buck-Morss recorre às observações de Adorno sobre o modelo wagneriano de drama musical, como a “tentativa mais monumental de criar um ambiente total”. Poesia, música e teatro se combinam para criar uma “infusão intoxicante” onde a unidade é superimposta. “Enquanto que ‘sob as condições da modernidade’, na ‘experiência contingente do indivíduo’ fora da casa de óperas, ‘os sentidos separados não se unem’ numa percepção unificada, aqui ‘procedimentos díspares simplesmente são agregados de forma que pareçam coletivamente ligados’. No lugar da lógica interna à música, a ópera wagneriana evoca uma ‘unidade de estilo’ da superfície, que se torna avassaladora ao não parar para ganhar fôlego.” (...) “A tarefa da sua música é esconder a alienação e a fragmentação, a solidão e o empobrecimento sensual da existência moderna que foi o material a partir do qual ela se compõe”. BUCK-MORSS, Susan – “Estética e anestésica: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”. Trad. Rafael Lopes Azize. In *Travessia* nº33. Florianópolis, UFSC, 1996. Pp. 29, 30.

representação abstrata da razão, da coerência e da ordem, se tornou a forma dominante de representação do corpo *social* que a tecnologia havia criado”. Ela fala sobre fotografias onde a marca da tecnologia instrumental pode ser identificada nas imagens onde “cidades e campos alemães formam uma planta superficial de ordenação abstrata”, desenvolvendo uma estética reconhecível também no quadro organizacional soviético.

Nestas imagens, a estética da superfície devolve ao observador a percepção tranquilizadora da racionalidade do conjunto do corpo social, que quando visto a partir do seu corpo particular é percebida como uma ameaça à inteireza. E no entanto, se o indivíduo encontra um ponto de vista a partir do qual possa ver-se a si mesmo como inteiro, o tecno-corpo social desaparece de vista. No fascismo (e isto é uma chave para a estética fascista), este dilema de percepção é superado por uma fantasmagoria do indivíduo enquanto parte de uma multidão que forma, ela própria, um conjunto integral – um “ornamento de massa”, para usar o termo de Siegfried Kracauer, que agrada como uma estética da superfície, um padrão desindividualizado, formal e regular – bastante assemelhado ao plano soviético. A ur-forma desta estética já está presente nas óperas de Wagner na encenação do coro, a qual antecipa a saudação a Hitler pela multidão. Mas, não fôssemos esquecer que o fascismo não é ele próprio responsável pela percepção transformada, as produções musicais dos anos 1930 usaram este mesmo motivo-padrão (Hitler era um aficcionado em musicais estadunidenses)⁴¹.

Especulações sobre o filme

É essa a dinâmica material-formal que transparece num filme como *Embrujo*. Mais ainda, seguindo as indicações de Beatriz Sarlo em *A imaginação técnica*, diríamos que um de seus criadores, Enrique T. Susini, diretor do filme e roteirista dele em parceria com o poeta martinfierrista Pedro Miguel Obligado, ilustra com perfeição a irresistível atração da técnica. Susini, com efeito, foi um pioneiro nas áreas mais diversas da sociedade de sua época, como na de medicina e de combustíveis. Junto com César José Guerrico, Luis Romero Carranza e Miguel Mugica (todos médicos dedicados à eletrônica) fizeram a primeira transmissão radial argentina⁴² e seus

⁴¹ IDEM Pp.36, 37.

⁴² “El 27 de agosto de 1920 se realiza en la Argentina la primera emisión radiotelefónica, merced a los esfuerzos pioneros de Enrique T. Susini, Miguel Mujica, César Guerrico y Luis Romero. Se trata de la histórica transmisión inalámbrica, para un grupo de cincuenta oyentes, de la ópera *Parsifal*, ejecutada desde el viejo teatro Coliseo Argentino.” RIVERA, Jorge - Op. cit. p. 90 Notemos, portanto, a qualidade

nomes estão também associados com a rede sonora Vía Radiar. Criaram ainda a Sociedad Anónima Radio Cinematográfica Lumiton. (“Lumi-tón queria dizer luz e som”⁴³).

Embrujo estreou em junho de 1941. É uma adaptação do romance histórico, e vastamente documentado, *A Marquesa de Santos*, de Paulo Setubal, que foi publicado em 1925, embora não haja, nos créditos do filme, qualquer referência ao escritor brasileiro, fato que teria levado a sua família a entrar na justiça e conseguir a proibição de que o filme fosse apresentado em São Paulo⁴⁴.

Embrujo chega ao Brasil com o título de *A Marquesa de Santos*, e a tradução para a dublagem foi feita por Guilherme de Almeida⁴⁵, futuro colaborador das produções da Vera Cruz. O filme nos conta os amores de D. Pedro com Domitila de Castro, levando-o a ser muitas vezes incoseqüente e provocando escândalos na corte. Em segundo plano, justificando o nome argentino para a história, temos a aia Teresinha, fiel companheira de Domitila que, para obter o sucesso desta e vê-la tornar-se

de transculturação entre classes pertinente ao feito: a transmissão de uma ópera de Wagner por um novo aparato técnico de comunicação de massas.

⁴³ ESPAÑA, Claudio - “El cine sonoro y su expansion” in CONSUELO, Jorge Miguel (dir.) - *Historia del cine argentino*. Buenos Aires, Centro Editor América Latina, 1992. p. 57 A primeira produção da Lumiton foi o filme *Los tres berretines* (1933), adaptação cinematográfica de uma peça teatral homônima e de enorme sucesso. O filme conta a história de uma família que conhece a desunião desde que seus membros passaram a se dedicar a três distintas obsessões, que tomam conta da cidade. As mulheres da família (filha, mãe e avó) não saem do cinema. Um dos filhos quer ser craque de futebol: quando não está jogando, está assistindo jogos. Um segundo filho sonha tornar-se um famoso compositor de tangos. Por não ter conhecimentos musicais, assobia suas composições para outros escreverem na partitura, causando enormes confusões. O terceiro filho é um arquiteto que ganha muito mal e, num corte de pessoal da empresa onde trabalha, acaba sendo demitido. Graças ao sucesso do primeiro filho, que foi expulso de casa, é que a vida dos outros dois se arruma: ele consegue patrocínio para o irmão compositor e que seu irmão arquiteto seja contratado para fazer o projeto de um estádio que seu clube pretende construir. Com este desfecho, o pai, arrependido, pondera: “Aunque se tengan distintos gustos, distintas aficiones, la familia debe ser una sola”. A trama é simples e a moral da história mais ainda: diante do surgimento de uma sociedade de massas, não há nada que se possa fazer, a não ser tentar adaptar-se a ela. O filme faz uma série de referências interessantes que mostram o surgimento dessa “cultura das multidões”: o poeta do bairro aceita escrever letras para tango em troca de um café com leite “completo”, o que mostra não só a penúria em que vive, mas a maneira automática com que ele faz o que se propõe, obtendo o resultado desejado e explicitando que as letras de tango “funcionam” segundo modelos dados. Mostra ainda a edificação de estádios nos primeiros anos do profissionalismo do futebol, as transmissões das partidas pelo rádio, os comerciais durante as transmissões, etc.

⁴⁴ O Cd-rom *Cine Argentino* nos informa que o próprio Paulo Setubal e, posteriormente, sua viúva, teria entrado na justiça por tal proibição. No entanto, sabemos que o escritor morreu em 1937 e, portanto, atribuímos tal iniciativa à sua família.

Imperatriz do Brasil, freqüenta sessões de macumba. No desfecho da trama, após a morte de D. Leopoldina e com a possibilidade de finalmente Domitila conseguir o que sempre desejou, ela mesma, por um súbito sentimento de dever à Pátria, recusa o pedido de casamento de D. Pedro.

Como foi recebido o filme no Brasil? Na coluna “CineRomance” dedicada ao filme *A Marquesa de Santos*, na revista carioca *A Cena Muda* de dezembro de 1941, o colunista ocupa um bom espaço do seu texto para advertir o leitor das modernizações que o filme faz na história do Brasil ou suas personagens. Sob o título “Duas palavras ao leitor”, o colunista começa dizendo que o filme vai provocar muitas discussões entre os críticos, e que uma delas é a ausência de bigodes “no feroso Príncipe D. Pedro”⁴⁶(ponto sobre o qual faz diversas observações). O cronista tenta ressaltar que o público deve se habituar e tolerar a liberdade dos cinegrafistas e adaptadores. Argumenta que “em todos os países do mundo onde se faz cinema, os autores, produtores e diretores procuram atualizar o que é preciso, desde que essas alterações não comprometam o núcleo básico da história”. Indaga aos leitores sobre certos episódios da vida de D. Pedro - como, de quem seria a culpa da morte de D. Leopoldina? - e conclui: “para que estar a reunir mesquinhas para salvar a tal verdade histórica, se ninguém pode, realmente, filmar essas verdades históricas?” O texto termina com um agradecimento à Lumiton, seus dirigentes e ao diretor do filme, “pela excelente mostra que nos dão de amizade continental e de boa vizinhança, revivendo na tela episódios da História do Brasil, embora tenha a Argentina tantas páginas dignas de um filme”.

⁴⁵ Conforme notícia a revista *A Cena Muda* no n° 1083, 23 - dez - 1941. Cf. texto em anexo.

⁴⁶ “CineRomance - A Marqueza de Santos” in *A Cena Muda*. Rio de Janeiro, 21° ano, n° 1083, 23-dez-1941. p. 19, bem como as próximas citações.

O cronista nos coloca a questão, onde e como estabelecer fronteiras⁴⁷? Ao se tratar de cinema, ele nos diz, devemos ser tolerantes. Tolerantes em nome da modernização. Os agradecimentos e parabenizações aos realizadores da película são tão importantes quanto todas as advertências para o público sobre as atualizações do mundo civilizado, pois só assim o público está assegurado (através de uma opinião de quem entende do assunto) de que deve orgulhar-se ao assistir *Embrujo*, ao invés de indignar-se pela ausência de bigodes de D. Pedro. Afinal de contas, se há um padrão do que pode ou não ser mostrado nas telas, devemos ficar felizes de haver, na história do país, páginas que sejam “dignas” de serem revividas no cinema. A liberdade com que o tema é tratado, no entanto, dá um novo sabor aos métodos convencionais do restabelecimento da ordem no final da trama e da evidente preocupação com o ajustamento da história (e

⁴⁷ Ruth Ben-Guiat, no seu estudo sobre o cinema fascista observa que a sociedade de massas apareceu como um destruidor de fronteiras entre indivíduos, classes sociais, nações, sexos e raças; e que o fascismo foi uma espécie de “modernismo político”, porque institucionalizou o pensamento das doutrinas de vanguarda - como o culto da juventude, a primazia do mito e a idéia de uma “revolução espiritual”. Nessa perspectiva, o agente de modernização presente no cinema fascista deve ser entendido como “um processo disciplinar que poderia normalizar os pensamentos, visões e desejos dos italianos” [Cit. p.111]. Mostra ainda como, em seus filmes, os cineastas fascistas tentavam conciliar a propaganda política com uma narrativa dramática ou cômica. Seu intuito era desenvolver uma estética nacional que pudesse, ao mesmo tempo, influenciar as audiências italianas e aumentar seu prestígio no exterior. Por causa disso, no entanto, os cineastas fascistas estudavam os elementos de sucesso do cinema estrangeiro dominante para reescrevê-los em seus trabalhos. “O resultado textual híbrido dos filmes dá testemunho das contradições e complicações que cercam o projeto fascista de fazer um cinema verdadeiramente nacional.” [Cit. p.117] A tentativa de desenvolver uma estética nacional diante da ameaçadora destruição de fronteiras da sociedade de massas, não foi, obviamente, uma preocupação exclusiva do fascismo. Enquanto os fascistas utilizavam o cinema como meio de propaganda de suas doutrinas, muitos países procuravam restabelecer suas fronteiras através de um olhar histórico sobre o passado, numa tentativa de preservar uma cultura nacional em oposição à cultura do “estrangeiro”, que predominava nos meios de comunicação. É com esse intuito, por exemplo, que Homero Manzi e Ulyses Petit de Murat realizam a adaptação cinematográfica de *La Guerra Gaucha*, filme que se torna um clássico do cinema argentino. Ulyses Petit de Murat chegaria mesmo a afirmar que “ ‘La guerra gaucha’ fue una necesidad para los espectadores de cine” [HUBERMAN, Silvio - *Hasta el alba con Ulyses Petit de Murat*. Buenos Aires, Corregidor, 1979. p.99]. No entanto, não é difícil constatar neste filme um tipo de narrativa hollywoodiana onde se recorre à repetição e ao estereótipo e se ajusta a narrativa à trama sentimental. Também pode-se perceber seu parentesco com o gênero de narrativa de alguns filmes produzidos na década subsequente pela Vera Cruz, no Brasil, como *O Cangaceiro*, *Tico-tico no fubá*, *Sinhá-Moça*... Na verdade esses filmes reproduziam, com roupagens nacionais e escamoteações inventivas, o modelo ditado por Hollywood, ou, nas palavras de Aníbal Ford, jogavam com as margens de liberdade que lhes permitia a indústria cultural [FORD, Aníbal - *Homero Manzi*. Buenos Aires, Centro Editor de America Latina, 1971. p.13]. Jogar com as margens também é o caminho encontrado por *Embrujo*, como alternativa para a renovação do cinema do período, diante do conflito do como e onde estabelecer as fronteiras destruídas pela sociedade de massas.

da figura de D. Pedro) aos padrões do cinema internacional⁴⁸. Na Argentina, entretanto, a crônica publicada em *El Heraldo Cinematográfico*⁴⁹, à diferença das prevenções da RKO em relação a Welles, vai destacar precisamente os episódios dos “bailes rituais e cerimônias afro-brasileiras”, da “bruxaria de negros semiselvagens”, anotando que filmes assim apontam novos caminhos - transculturais, modernizadores - para o cinema argentino. Este enxerto afro, filtrado por sons caribenhos, na história de Paulo Setubal coloca, é claro, um pouco de exotismo, de “mescla” nas tradições brasileiras. Porém, mais do que a mescla de elementos defensivos e residuais junto aos programas renovadores, é possível verificar nessa realização da Lumiton a construção de um peculiar hipertexto cultural.

Larvatus prodeo

Barthes pensa no rosto de Garbo como uma máscara, um rosto-objeto, um arquétipo do rosto humano. Simultaneamente frágil e compacto, perfeito e efêmero. Um rosto cuja beleza essencial sobrepuja a beleza existencial⁵⁰. Um caso semelhante nos é apresentado no filme de Susini, ao optar por um Imperador sem bigodes. O rosto de D.

⁴⁸ Apesar de na crônica de *El Heraldo Cinematográfico* dedicada a *Embrujo* afirmar-se que não há estrelas no filme, alguns dos atores que nele atuaram já haviam trabalhado no cinema internacional. Este é o caso de Pepita Serrador (Leopoldina), que antes de atuar na Argentina já tinha trabalhado na Espanha, de Ernesto Vilches (José Bonifácio), que trabalhou no cinema espanhol e nos primeiros filmes falados de Hollywood, Francisco Pablo Donadio (Marquês de Barbacena), que trabalhou no cinema italiano (fez, por exemplo, um pequeno papel em *Quo Vadis*) e do galã Jorge Rigaud (D. Pedro), que tendo ido para a França menino, fez *14 de julho* de René Clair e também atuou em Hollywood, trabalhando com estrelas como Dorothy Lamour, George Raft e Henry Fonda. Aliás, Jorge Rigaud desembarcou em Buenos Aires especialmente para atuar em *Embrujo*, conforme notícia *A Cena Muda* (Rio de Janeiro, 11 de março de 1941, n° 1042). Acrescente-se, ainda, que, em sua realização, o filme contou também com José María Beltrán como diretor de fotografia. José María Beltrán já havia trabalhado com Buñuel e, posteriormente, trabalhou em filmes brasileiros como *Tico-tico no fubá*.

⁴⁹ “Embrujo” in *El Heraldo Cinematográfico* N°98. Buenos Aires, 1941.

⁵⁰ Sobre sua beleza, diz Barthes: “O seu apelido, Divina, certamente pretendia menos conferir-lhe um estado superlativo de beleza do que restituir a essência de sua pessoa corpórea, vinda de um céu onde as coisas são formadas e acabadas na maior claridade. Ela própria sabia-o: quantas atrizes consentiram que a multidão seguisse a maturação inquietante de sua beleza. Ela, não: a essência não se podia degradar, era necessário que o seu rosto tivesse por única realidade a da perfeição, intelectual mais ainda do que plástica”. BARTHES, Roland – “O rosto de Garbo” in *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro, Bertrand, 1993. p.48.

Pedro, então, vem como que para representar a “essência” do mocinho (sem se preocupar com a aparência real do Imperador). Funciona como uma máscara.



Além de atualizar a personagem, como sugere a *Cena Muda*, a ausência de bigodes em D. Pedro e sua presença no Chalaça⁵¹ nos remete ao apelo para as personagens padronizadas, desenvolvidas pelo desejo de entrar em comunicação direta com o público (e que foram largamente difundidas no final do séc. XIX), onde um “ritual” marca a significação psicológica e moral da personagem. Assim, o vilão sempre tinha bigodes, usava uma capa e entrava em cena cobrindo a parte de baixo do rosto com o braço, que segurava uma das pontas da capa. Em *Embrujo*, a caracterização imediata do Chalaça se dá pela presença dos bigodes e pela música que toca quando ele aparece pela primeira vez, espreitando a mucama de Domitila e, depois, cochichando com ela. Mais tarde, na taverna, usando capa e chapelão, mais uma vez espreitando e armando intrigas, temos a perfeita caracterização do vilão.

⁵¹ Na *Mostra do Redescobrimento do Brasil*, no pavilhão dedicado à arte do século XIX, havia um retrato do Chalaça onde este aparecia sem bigodes.

Notemos que Guilherme de Almeida, em uma de suas crônicas cinematográficas, intitulada “Beaver”, criticava justamente o uso excessivo, no cinema nacional, das barbas postiças: “A barba é, positivamente, o nosso mal maior. Dir-se-ia que os nossos “astros” cinematográficos, com medo ou com vergonha de ser reconhecidos por aí, nas telas, ocultam arditosamente a sua formosura sob pelos espessos e hostis.

Não parecem galãs: parecem anúncios de Pilogenio ou de Loção Anti-caspa.”⁵² À diferença desta tendência do cinema nacional, que tanto desagradava Guilherme, “Jorge Rigaud preferiu filmar sem barbas”⁵³, pois, além do mais, estas sempre deram ao Imperador, um “ar de valete de baralho”, conforme sentenciava o cronista de *A Cena Muda*.



Releituras

Foram inúmeras as transformações, substituições e fusões que o romance entre D. Pedro e Domitila de Castro sofreu antes que chegasse, finalmente, ao público brasileiro no início da década de 40. Na abertura do romance publicado por Paulo Setubal em 1925, o próprio autor nos informa da enorme pesquisa por ele empreendida para escrevê-lo. Consultou livros de historiadores, monografias, revistas, memórias, periódicos, arquivos, ofícios, correspondências, enfim, extraiu deles todas as “deliciosas futilidades do Primeiro Império”, e fez gravitar tudo isso “ligado por uma leve teia de fantasia, em torno dessa vida única de mulher”⁵⁴.

⁵² ALMEIDA, Guilherme de – “Beaver!” in *O Estado de São Paulo*, s/d.

⁵³ “CineRomance - A Marquiza de Santos” in *A Cena Muda*. Rio de Janeiro, 21º ano, nº 1083, 23-dez-1941. P.19

⁵⁴ SETUBAL, Paulo - *A Marquiza de Santos*. São Paulo, Monteiro Lobato, 1925. pp. 5 e 6

O romance foi traduzido para o espanhol por Benjamin de Garay (cuja primeira edição saiu pelo Club del Libro em 1939). Garay era conhecido divulgador da cultura brasileira no Prata, tendo traduzido, entre outros, *Os Sertões*.⁵⁵ Cabe destacar que um fragmento da tradução deste último foi antecipada no suplemento literário de *Crítica*, dirigido por Petit de Murat e Borges, o mesmo em que este publicou suas histórias infames.



Petit de Murat, responsável pela seção de música, dedicava sua atenção para a música popular e para o jazz, o que nos remete a algumas ilustrações que aparecem neste suplemento mostrando negros dançando ou tocando, em imagens que nos remetem ao espetáculo americano⁵⁶. Percebemos, então, que no jornal disputavam espaço uma

⁵⁵ Edgard Cavalheiro, em artigo onde trata da tradução de Benjamin de Garay de *Os Sertões* para o espanhol, destaca os comentários que o então reitor da Universidade de Oregon, nos Estados Unidos, teria feito desta obra, a qual teve acesso graças à tradução mencionada. O prof. J. C. Nelson teria justamente ressaltado o caráter épico da narrativa, chegando a afirmar ser *Os Sertões* “o maior livro já escrito no hemisfério ocidental” e, em carta a de Garay: “Penso que você julga, como eu, a grandeza de “Os Sertões”, devido ao fato de que o autor não se limitou a contar simplesmente a história da campanha, mas sim, narrou-a de tal maneira, que a mesma se tornou uma história geral do Brasil, revelando todas as qualidades e tendências dos brasileiros, etc.” CAVALHEIRO, Edgard – “*Os Sertões*, em versão espanhola” in *Vamos Ler*. Rio de Janeiro, 13-abr-1939. Pp19, 20. Podemos dizer que este mesmo caráter épico que Nelson viu nos *Sertões* está presente também em *La Guerra Gaucha*, que teve a sua tradução para a linguagem cinematográfica também por estes anos, em 1942 (a direção é de Lucas Demare e o roteiro de Ulyses Petit de Murat e Homero Manzi). O livro de Lugones, publicado em 1905, é um mosaico que se compõe de situações ocorridas durante a guerra de independência. Não há continuidade de uma dada situação na outra, a grande maioria das personagens que desfilam suas desgraças e vitórias, ou suas “qualidades e tendências”, diante de nossos olhos, não têm nome. Representam um povo heróico. E de maneira tão contundente que, num dos textos de abertura do filme, fala-se sobre o momento de sua realização, destacando o “heroísmo” dos que levaram a carga a “empreitada”, tão importante na constituição da vida cultural argentina da época (como podemos comprovar com a placa recordatória fixada na parede exterior do café “El Ateneo”, frequentado por um grupo do qual fazia parte Homero Manzi, e que diz: “Aqui se gesto La Guerra Gaucha y Artistas Argentinos Asociados. 20-11-1942 - 20-11-1967.” A fotografia da placa está em FORD, Aníbal – *Homero Manzi*. Buenos Aires, Centro Editor America Latina, 1971. p.72) quanto o filme – que se tornou um clássico - no meio cinematográfico e o livro no meio literário.

⁵⁶ Em uma dessas imagens, podemos ver três dançarinos, todos de frente, em pose típica. A mulher na frente, em destaque e os homens atrás, como meros coadjuvantes. As roupas são extremamente coloridas, bem como os cabelos da mulher, e os adornos exagerados. Os olhos e bocas em destaque, numa maquiagem que muito nos lembra a de Al Jolson. Os babados das mangas do vestido da dançarina são cubanos, em estilização americana. As curvas de seu corpo, acentuadas, assim como o decote, fazem sobressair, pelo vestido, seus seios, sexo e coxas.

estética e poética emergentes com uma mais tradicional, ou mimética, como aquela da narrativa histórica de Setubal.

Depois de finalmente ser transformado em filme, o romance passou ainda por uma dublagem para o português, a rigor, uma retroversão, antes de ser exibido no Brasil. O autor da dublagem foi ninguém menos que Guilherme de Almeida, cujas traduções gozam, até hoje, de bastante prestígio. O trabalho de Guilherme, no entanto, para nós está perdido. Não restou nem uma cópia sequer da versão dublada de *Embrujo* e nenhuma anotação ou notícia sobre a realização deste trabalho em seus papéis e documentos guardados na Casa Guilherme de Almeida, em São Paulo. Ficamos apenas com a idéia de que para Guilherme não foi uma tarefa penosa, visto existir uma certa consonância entre o seu trabalho e o do também poeta Pedro Miguel Obligado⁵⁷. Esta é, na verdade, a sua primeira participação no fazer cinematográfico da qual se tem notícia. E a sua colaboração em - talvez - a última das transformações pela qual passou o filme antes de chegar ao público brasileiro.

No entanto, o que nos interessa aqui não são tanto as peculiaridades do processo transformacional gerado por essas intermináveis leituras sobrepostas (embora seja impossível deixar de considerá-las, já que se incorporam à obra, como uma de suas dimensões), mas as peculiaridades do produto final, ou seja, do filme em si.

Se no filme temos, de um lado, a apresentação das futilidades do Primeiro Império, sua vida suntuosa, e que é a parte que vai ter um tratamento mais enquadrado nos modelos dominantes, de outro, têm-se a preocupação de se cruzar a esse discurso, da tradição, um discurso popular, na medida em que pretende explorar, mesmo que de forma um tanto estereotipada, as crenças e costumes radicalmente diferentes das

⁵⁷ No final da 4ª edição de *El hilo de oro*, de Pedro Miguel Obligado, há uma série de fragmentos de críticas que o livro recebeu por parte de escritores, dentre elas encontra-se a de Ribeiro Couto (que teria saído no *Correio Paulistano*), onde este compara: “Pedro Miguel Obligado deve representar em seu país

camadas populares. Podemos ver, então, nesta opção de Obligado e Susini por uma narrativa mimética e, basicamente, linear, algo semelhante ao que Florencia Garramuño fala sobre o *Evaristo Carriego* de Borges. A autora destaca que

La linealidad sirve (...) como forma de remarcar la heterogeneidad, no sólo de los posibles tipos de tangos, sino de la cultura argentina que produce esos distintos tipos de tango. (...) La nación no es un espacio, sino el pasado. Y el pasado es una construcción. El culto del coraje y del primitivo funcionan en la primera edición del Carriego como apelación a una tradición bárbara, diferente. Si la copia de Europa era en Argentina un gesto corriente, repetirlo hubiera de alguna manera significado continuar - y no romper - con las convenciones. El retornar en cambio a un pasado nacional - y no romper con la tradición - era en cambio un gesto más disruptivo de la convención y, por esa razón, aunque aparezca como una vanguardia tímida, de un vanguardismo claramente más radical en relación con el espacio cultural argentino⁵⁸.

Da mesma maneira, a linearidade presente em *Embrujo*, suspensa pela inserção dos dois “espetáculos negros” (as sequências da taverna e da macumba), marca a heterogeneidade cultural da corte e das camadas populares. Se o passado é uma construção, na versão filmica da *Marquesa de Santos* há uma reivindicação de uma outra tradição cultural, que nos é apresentada no mesmo plano que - e interferindo na - convencionalmente aceita. Procura-se recuperar representações que foram deixadas de lado ou “abafadas” pelo discurso oficial, rompendo com ele, e não devemos esquecer que essas representações estavam, muitas vezes, distantes do âmbito socio-cultural dos próprios vanguardistas. Não é por acaso que Mário de Andrade tenha se tornado um incansável pesquisador do nosso folclore, que Oswald tenha descoberto o Brasil a partir de Paris⁵⁹ e que a viagem do grupo de modernistas com Blaise Cendrars para Minas Gerais tenha dado novo impulso à vanguarda brasileira. A busca do primitivo nas

o mesmo papel que no nosso Brasil Alvaro Moreira, Ronald de Carvalho ou *Guilherme de Almeida*”[grifo meu]. (*El hilo de oro*, Buenos Aires, Anaconda, 1942. P. 107)

⁵⁸ GARRAMUÑO, Florencia – Cit. p. 10

⁵⁹ Sevcenko anota que esse “redescobrimto da América” a partir da Europa foi muito comum entre os jovens artistas e intelectuais latino-americanos: “As viagens e a figura do viajante se tornam, pois, centrais nesse processo de renovação formal e temática. Para se ter uma idéia, cumpriram esse papel, dentre os poetas, figuras decisivas como Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes, César Vallejo, Vicente Huidobro, Miguel Angel Asturias, Rómulo Gallegos, Alejo Carpentier e o intelectual José Carlos Mariáteghi, todos permanecendo por mais ou menos tempo em Paris. O mesmo ocorreu com muitos pintores mais marcantes do período, como Diego Rivera, Siqueiros, Pettoruti, Amelia Peláez, Pedro

tradições nacionais foi uma maneira de encontrar nela as diferenças culturais, que articulavam, muitas vezes, de forma a acentuá-las.

Embrujo ou o feitiço da imagem

O próprio título do filme de Susini encerra a possibilidade de uma dupla leitura. *Embrujo*, foi traduzido pela revista *A Cena Muda*, em explicação aos leitores, como “feitiço, bruxaria, sortilégio”. As revistas citavam “sortilégio” como um dos possíveis títulos (“Sortilégio” ou “A Marquesa de Santos”) que o filme teria quando trazido para o Brasil. Não custa, portanto, lembrar que a palavra sortilégio vem do latim *sortilegiu*, que quer dizer “escolha de sortes”, ou, de objetos destinados a predizer o futuro. No sentido corrente, é a sedução ou fascinação exercida por dotes naturais ou por artificios⁶⁰. Ou seja, podemos entender que a paixão cega de D. Pedro por Domitila, que fez com que ela quase fosse Imperatriz do Brasil, foi pura obra dos “trabalhos” feitos por sua aia que freqüentava sessões de macumba, traçando o destino de Domitila, ou, simplesmente, devido ao irresistível magnetismo pessoal da própria Domitila⁶¹. A palavra feitiço também encerra essa duplicidade, visto que pode ser entendida como encanto, fascínio ou, como nos conta Pierre Verger⁶², a palavra portuguesa que deu origem ao termo *fetiche*, utilizado pelos viajantes europeus para designar as divindades

Figari, Xul Solar, Joaquín Torres-García e Armando Reverón, por exemplo”. In *Orfeu extático na Metrópole*. Cit. pp. 217 e 218.

⁶⁰ É interessante vermos que Benjamin, ao tratar da questão do fascínio que as Passagens exerciam nos transeuntes, também utiliza a palavra “sortilégio”. Diz Benjamin: “Podemos comparar o sortilégio puro das paredes de gelo, conhecidas a partir da época feudal, ao sortilégio asfixiante que exercem as paredes de vidro das passagens, nos convidando a entrar nas lojas sedutoras” in BENJAMIN, Walter - *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages*. Trad. Jean Lacoste. 2ª ed. Paris, CERF, 1993. P. 557

⁶¹ Mário de Andrade em suas notas para a conferência “Música de feitiçaria no Brasil”, destaca que C. Schlichthorst, em seu livro *Rio de Janeiro wie es ist* (Hannover, 1829), na página 65, “diz que o povo brasileiro só explicava a paixão de D. Pedro pela Marquesa de Santos, por algum feitiço que ela tivesse botado no Imperador. E diz que se essa explicação podia ser ridícula na Europa, não o era aqui em que a crença nas simpatias e meios sobrenaturais estava universalmente generalizada.” ANDRADE, Mário de – Op. Cit. p.141

⁶² VERGER, Pierre - *Notas sobre o culto aos orixás e voduns*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo, Edusp, 1999. p. 35

das religiões africanas. Percorrendo a etimologia da palavra feitiço, Giorgio Agamben nos aponta que o termo não deriva diretamente da raiz latina *fatum, fari, fanum*, que tem o sentido de coisa encantada; mas de *factitius*, que quer dizer artificial⁶³. O autor ainda o relaciona com *fas, fanum, feria*, que tem na origem um valor religioso. Daí a idéia de transcendência do objeto (falso) que podemos atribuir ao significado moderno do termo⁶⁴.

A mescla dos dois discursos propostos aparece logo na abertura do filme, nas imagens que servem de fundo para os créditos. A primeira é uma choça cercada por densa vegetação e, na frente, um grande lago que ostenta vitória-régias.



Idéia Flor

Mário de Andrade, no *Turista Aprendiz*, descreve a vitória-régia como flor nacional, natural da Amazônia, e destaca seus aspectos agressivos: espinhos espalhados por todas as partes fazendo com que só seja possível pegá-la pelas pétalas, estragando-a. Desfazendo-se dos espinhos do caule, para cheirá-la de perto, o aroma, que de longe era suave e encantador, agora dá náuseas. No entanto, é com todas as suas mutações e contradições que Mário de Andrade considera que “em todas essas cores a vitória-régia,

⁶³ AGAMBEN, Giorgio – *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. Tomás Segovia. Valencia, Pre-textos, 1995. P. 76.

⁶⁴ Percorrendo o uso do termo fetiche por Freud e Marx, Agamben pensa o fetichismo da mercadoria: “À superposição do valor de troca sobre o valor de uso corresponde, no fetichismo, a superposição de um particular valor simbólico ao uso normal do objeto. E assim como o fetichista não consegue nunca possuir inteiramente seu fetiche, porque é o signo de duas realidades contraditórias, assim o possuidor da

a grande flor, é a flor mais perfeita do mundo, mais bonita e mais nobre, é sublime. É bem a forma suprema dentro da imagem da flor (que já deu idéia Flor).”⁶⁵

Á diferença de todo o aspecto primitivo e de resistência destacado por Mário de Andrade na vitória-régia, Guilherme de Almeida reivindicará, em “Orquídea, flor de altura”, o estatuto, para esta, de flor heráldica brasileira. Ele nos chama a atenção para o “requite de gosto” que é apreciar essa flor nas estufas que lhe oferecem habitat no Jardim Botânico de São Paulo. Estas são “rigorosamente técnicas”, afeiçoadas ao urbanismo e aos cuidados de orquidófilos tão técnicos quanto importados.

A orquídea, portanto, alegoriza o triunfo do conhecimento técnico-científico importado utilizado nos “produtos” nacionais. Vale citar a proposição de Italo Moriconi de que a dessublimação nada mais seria senão a modalidade moderna do sublime⁶⁶ para destacar o “rebaixamento” da orquídea à condição de mercadoria e à sua “transcendência” ao se propor que seja a “flor heráldica do Brasil”. Não é menos sintomático, entretanto, que assim como o próprio texto de Guilherme é publicado como matéria de capa na *Seleções de Reader’s Digest*, não deixa, simultaneamente de receber a chancela oficial ao ser assinado por “Guilherme de Almeida da Academia Brasileira de Letras”.

A questão da flor não é meramente ornamental. Dir-se-ia até que a flor representa na programação modernista um fermento teórico de luta anti-mimética. Relembremos, por exemplo, a “Arte Poética” de Huidobro:

Por qué cantáis la rosa, ¡ oh poetas!

mercadoria não poderá nunca gozar contemporaneamente dela enquanto objeto de uso e enquanto valor.” P. 79

⁶⁵ ANDRADE, Mário - *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1976. Pp.86, 89. Em nota Telê Ancona explica que Mário também descreve a vitória-régia em “Flor Nacional”, crônica publicada no *Diário Nacional* em 7-jan-30.

⁶⁶ MORICONI, Italo – “Quatro (2+2) Notas sobre o Sublime e a Dessublimação” in *Revista Brasileira de Literatura Comparada* n° 4. Florianópolis, ABRALIC, 1998. P. 105

*Hacedla florecer en el poema.*⁶⁷

A rosa não é mais o símbolo preso a uma lógica substitutiva e metafórica e sim um índice de alegorização descontínua e fragmentária, como Huidobro ressalta em *Non serviam*, texto no qual o poeta declara o seu desejo por uma arte autônoma e anti-mimética, afirmando: “nós também podemos criar realidades num mundo que espera sua fauna e sua flora próprias”⁶⁸ De tal sorte, concluiríamos que a flor de *Embrujo* é um elo em uma cadeia variada, sutil, de alegorias da nação moderna.

Ainda o feitiço da imagem

Deixemos a flor de lado. Num segundo momento, passamos lentamente por uma densa vegetação, depois, congela-se a imagem numa vista de vegetação tropical. Num terceiro momento, avistamos apenas duas longas filas de palmeiras⁶⁹.



⁶⁷ Sobre esta questão ver o tópico “Vicente Huidobro ou a cosmópolis textualizada” in SCHWARTZ, Jorge – *Vanguarda e Cosmopolitismo na década de 20*. São Paulo, Perspectiva, 1983.

⁶⁸ HUIDOBRO, Vicente – “Non serviam” in SCHWARTZ, Jorge – *Vanguardas Latino Americanas*. São Paulo, Iluminuras/EDUSP/Fapesp, 1995. P. 80

⁶⁹ Aliás, a sequência inicial do filme delata uma inequívoca documentação nos viajantes europeus ao Brasil, notadamente Rugendas, e não seria extremado associar que *Embrujo* é pouco posterior a *...E o vento levou* e seu quadro do regime escravocrata sulista.

A música que acompanha o primeiro e o segundo momentos tem características de valsa, e vai voltar a ser executada justamente na festa de Domitila quando esta recebe o título de Marquesa de Santos publicamente, das mãos do próprio Pedro I. Quando a imagem se congela, a música muda para um ritmo mais popular, assemelhando-se com um samba. Esta

música também será executada na taverna onde o povo se reúne para se divertir. Obviamente há aí uma inversão entre o que é visto e o que é ouvido, pois no início, o único sinal de civilização em meio da já citada e desordenada vegetação, é a humilde choça. Já as palmeiras enfileiradas, por sua própria disposição, nos explicitam que estamos



num lugar onde a vegetação é “civilizadamente” disposta. De fato, esta parece ser uma vista bastante comum para o Rio de Janeiro, pelo menos até meados deste século⁷⁰. Embora ainda hoje possa ser observada em alguns parques e jardins.

Da mesma forma em que a flor não é mais um símbolo metafórico, o som também aparece aqui despojado de qualquer função ornamental. É interessante, a esse respeito, vermos a maneira como é empregada a música no filme. De uma forma geral, ajuda na criação de uma atmosfera, ampliando o sentimento que se quer transmitir, mas, como vimos, algumas vezes isso se dá através de um contraste. Assim, quando Domitila oferece o baile no qual D. Pedro comparece e a Imperatriz pergunta por ele, ao mesmo

⁷⁰ No número 4 da revista *Travel in Brazil* (Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa e Propaganda, 1941), por exemplo, no artigo sobre as impressões européias do Rio de Janeiro, há uma fotografia com a seguinte legenda: “A typical avenue of royal palms in Rio de Janeiro”. Também estão presentes aí as

tempo que escuta a valsa, há toda uma alusão ao desrespeito que ela está sofrendo, pois são os “seus músicos vienenses” que tocam. Assim, a música alegre atinge uma conotação dramática. Também a música temática é utilizada, se repetindo toda vez que determinada personagem ou situação surge. Podemos então dizer que a trilha vai além de um fundo musical. Ela repete e pontua diferentes vozes, interfere, participa, enfatiza.

*

Logo no início do filme, na festa de casamento de Domitila de Castro com o alferes Felício Pinto Coelho de Mendonça, a fiel Terezinha (papel interpretado por Maria Ruanova), aia de Domitila, ao ser interpelada pelo Chalaça, diz pressentir “lágrimas e tristezas”, no casamento que se realiza, o que já nos alude ao mundo das adivinhações com o qual se relaciona, embora ainda não o saibamos. O Chalaça, cortejando a aia, também nos adianta os traços gerais da trama quando canta o lundú da mucama:

Por mais chôcho que o caso pareça,
A verdade é que adoro uma dama:
Não sois vós, minha nobre Condessa,
- Mas és tu, minha linda mucama!

Essa diaba, levada e travessa,
Pôs em mim a paixão que me inflama.
Até creio Senhora Condessa,
Que é feitiço da linda mucama...

E esse amor, que talvez me enlouqueça,
É meu sonho, meu ai, minha chama;
Eu já vivo tão zozzo, Condessa,
Que só penso na linda mucama!

Trago assim tão perdida a cabeça
Que esta noite enganei-me de cama:
E acordei-me (que engano, Condessa!)
Entre os braços da linda mucama...⁷¹

vitórias-régias, em fotografia do Jardim Botânico. Na verdade, Marc Ferrez já tinha registrado em fotografia a aléia das palmeiras do Jardim Botânico no Rio de Janeiro em 1875.

⁷¹ O lundú da mucama, tal como foi transcrito aqui, aparece em SETUBAL, Paulo - Op. cit. p. 20. No filme a canção é a mesma, apenas traduzida para o espanhol.

Como representantes das camadas populares temos a aia Terezinha, que faz de tudo para assistir a glória de sua patroa, sem que esta nem desconfie de seus métodos e, o Corta-orelhas (papel representado pelo músico cubano Bola de Nieve), negro liberto que trabalha para José Bonifácio. Terezinha e Corta-orelhas representam, portanto, as duas vertentes que se formam na corte: a dos partidários de Domitila, que têm o único intuito de agradar D. Pedro e conseguir boas posições, favores, etc., e a dos partidários dos Andradas, que tentam assegurar o respeito às tradições, a preocupação com a moral, com a imagem do Imperador e, conseqüentemente, do Império. Enquanto Terezinha só demonstra ambições para a patroa, tentando destruir, através da magia, a Imperatriz, o Corta-orelhas exerce alguma influência nas camadas populares. Comenta os últimos acontecimentos: D. Pedro já não sai da “quinta” e procura, através de sua incontestável influência, conseguir o divórcio de Domitila. No entanto, o que o Corta-orelhas ressalva é que tais atitudes de D. Pedro se devem ao fato de tal “fulana” tê-lo dominado. “Quem manda, manda. Sobretudo quando o resto não vê.” - sentencia o negro em comentário jocoso. Para arrematar, canta uma modinha com a qual ele pretende chegar às bocas de todos no Rio de Janeiro. Trata-se de uma dama da corte que domina furtivamente, como a figueira-brava, que acaricia com sua sombra enquanto espalha sua raiz⁷².

A escolha de um afro-cubano para o papel de um escravo brasileiro não parece ser gratuita. Nos estudos de Pierre Verger ele destaca a repetição de lendas africanas na Bahia e em Cuba, fato que evidencia a unidade das tradições transmitidas da África para tais países. Essa unidade deve-se ao fato de que tanto na Bahia quanto em Cuba havia mercadorias (tabaco e cachaça) muito apreciadas em Daomé. O rei do

⁷² Conta-se que o chá feito com a raiz da figueira-brava é um poderoso alucinógeno, recorrendo-se no tema, portanto, de que a fascinação exercida por Domitila em D. Pedro se dá através de artifícios. Notemos, ainda, que a alegoria botânica (vitória-régia como signo de resistência nacional, a figueira brava como emblema da insídia da corte) filia-se à tradição art-nouveau e será tema de reflexão das teorias paranóico-críticas dos anos 30. Os surrealistas, aliás, tirariam partido teórico desse fenômeno, como é o caso de Dali, que vê nas “apetitosas” formas orgânicas da arquitetura do Modern’ Style uma relação

Daomé promovia freqüentes guerras contra seus vizinhos yorubás, que no momento estavam enfraquecidos, e em troca das mercadorias, mandava prisioneiros de guerra para Cuba e Bahia. Dessa maneira, grande número de cativos yorubás foram trazidos para o Brasil e para Cuba, além disso, depois de um certo tempo, esses dois países eram os únicos para os quais era possível enviar prisioneiros de guerra, pois a escravidão fora abolida em toda a América do Sul, com exceção do Brasil, e, nas Antilhas, com exceção de Cuba. Mário de Andrade, por sua vez, constata a influência da feitiçaria cubana sobre a pagelança amazônica ao lembrar que nas pesquisas folclóricas de Luís da Câmara Cascudo este teria registrado o uso da palavra “cuba” como sinônimo de “feiticeiro”, e que esta palavra teria vindo da própria ilha de Cuba⁷³.

Ao mesmo tempo que a presença de Bola de Nieve no papel do Corta-Orelhas pode evocar esta imersão no passado, mostra o “resultado” desta transculturação das raças, assegurando a sua voz diante da dominação americana do cinema, presente também no próprio filme.

Enquanto Terezinha age às escondidas, o Corta-orelhas influencia uma grande parcela da população, mas ambos são manipulados pela luta pelo poder que se instaura na corte. D. Pedro, neste sentido, é apenas um fantoche articulado ora por José Bonifácio, ora por Domitila. Mas, deixando um pouco de lado essa disputa, detenhamo-nos um pouco nessas duas figuras que representam, justamente, posições extremadas das elites.

estreita com o sonho, o devaneio, um “êxtase erótico contínuo” (“De la beauté terrifiante et comestible, de l’architecture Modern’ Style” in *Minotaure* n°s 3,4, Paris, dez 1933).

⁷³ ANDRADE, Mário de – *Música de Feitiçaria no Brasil*, pp. 28 e 62.

Bola de Nieve, o Corta-orelhas, canta na taverna

O Corta-orelhas é um negro bastante popular. Simpático, debochado, compositor de modinhas e de músicas com um ritmo próximo aos batuques de origem africana. O espetáculo que ele dá na taverna é de um sabor bastante diverso daqueles que a corte presencia. É uma verdadeira explosão de alegria e sensualidade. Nos lembra, pela música que canta, as vanguardas afro-cubanas. Como se não bastasse sua simples presença para nos remeter a elas, Ignacio Villa, o Bola, interpreta no filme uma canção baseada em poema de Nicolás Guillén. Trata-se de “Canto Negro”, poema de *Sóngoro cosongo* (1931), que diz o seguinte:

¡Yambambó, yambambé!

Repica el congo solongo,
repica el negro bien negro;
congo solongo del Songo,
baila yambó sobre un pie.

Mamatomba,
serembe cuserembá.

El negro canta y se ajuma,
el negro se ajuma y canta,
el negro canta y se va.

Acuememe serembó,
aé;
yambó,
aé.

Tamba, tamba, tamba, tamba,
tamba del negro que tumba;
tamba del negro, caramba,
caramba, que el negro tumba:
¡yamba, yambó, yambambé!

Não podemos deixar de perceber a plasticidade da linguagem que supõe este poema cantado por Bola de Nieve. Marilyn Miller, num estudo sobre aspectos compartilhados pelas obras de Guillén e Hughes, está sempre destacando a sonoridade, as repetições, o uso das onomatopéias dos versos de *Motivos de son* e *Sóngoro cosongo*. Sobre este último, exemplifica:

The book's title is a delightful example of the *jitanjáfora*, that is, of a word or phrase that derives its meaning and literary power only from its oral or aural qualities. This *jitanjáfora* is particularly rich, including the phoneme *son* twice, and suggesting that other African and New World rhythm marker, the *bongó*.⁷⁴

Essa ênfase do aspecto oral empregada por Guillén nos remete a estratégias aplicadas pela vanguarda, por Marinetti, por exemplo, nas suas *parole in libertà*, que se utilizavam de um elaborado sistema de artificios onomatopaicos, para substituir o “código cifrado abstrato” da sintaxe. Os conceitos de Marinetti foram aplicados no poema *Zang Tumb Tuuum* (1914) que, durante o ano de 1913 foi apresentado performaticamente em diversas capitais européias, pois, como anota Perloff

O extenso poema sonoro de Marinetti explora a capacidade do *performer* para usar a voz, gesto e entonação a fim de recriar a imagem de mobilização de tropas, a partida para o *front*, o cerco da cidade e finalmente o terrível destino de um trem completamente carregado de soldados feridos deixados entregues à morte no calor.⁷⁵

Assim como esta aplicação das *parole in libertà* propicia à performance do poema⁷⁶; quando os *Motivos de son* foram publicados, diversos compositores se propuseram, quase que imediatamente, a musicá-los, o que ocorreu, muitas vezes, sem o

⁷⁴ MILLER, Marilyn – “(Gypsy) Rhythm and (Cuban) Blues: The Neo-American Dream in Guillén and Hughes” in *Comparative Literature*. V. 51, Nº 4, 1999, p.330.

⁷⁵ PERLOFF, Marjorie – *O Momento Futurista*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, EDUSP, 1993. P. 119

⁷⁶ Notemos que quando Marinetti fez a leitura de *Zang Tumb Tuuum* em São Petersburgo, foi duramente criticado pelos russos. Livshits, por exemplo, lhe perguntou: “Qual o sentido de amontoar palavras amorfas, um conglomerado que você chama de “palavras em liberdade”? Eliminar o papel intermediário da razão pela produção da desordem, certo? Contudo, há um grande abismo entre a composição tipográfica do *Zang Tumb Tuuum* e a sua recitação. (...) vale a pena destruir a sentença tradicional, mesmo do jeito que você faz, a fim de reinstalá-la, restaurar o seu atributo lógico através de gestos sugestivos, mímica, entonação e onomatopéia?” (PERLOFF. Op. Cit. p. 127) Tal exemplo nos mostra que a relação entre a escrita e a oralidade se dá, muitas vezes, de forma conflituosa, num jogo que Derrida chama de *concidentia oppositorum*, e que ele desvenda na figura do deus Thot: “A figura de Thot opõe-se ao seu outro (pai, sol, vida, fala, origem ou Oriente, etc.), mas suprimindo-o. Ela se liga e se opõe repetindo-o ou tomando seu lugar. De um só golpe, ela toma forma, ela adquire a forma daquilo mesmo ao que ela resiste, ao mesmo tempo, e se substitui. Ela se opõe, desde então, a si mesma, passa em seu contrário, e esse deus-mensageiro é mesmo um deus da passagem absoluta entre os opostos. Se tivesse uma identidade - mas precisamente ele é o deus da não-identidade -, ele seria essa *coincidentia oppositorum* (...). Distinguindo-se de seu outro, Thot também o imita, torna-se seu signo e representante, obedece-lhe, *conforma-se* a ele, o substitui, quando preciso, por violência. Ele é, pois, o outro do pai, o pai e o movimento subversivo da substituição. O deus da escritura é portanto, de uma só vez, seu pai, seu filho e ele próprio. Ele não se deixa assinalar um lugar fixo no jogo das diferenças. Astucioso, inapreensível, mascarado, conspirador, farsante, como Hermes, não é nem um rei nem um valete; uma espécie de *joker*, isso sim, um significante disponível, uma carta neutra, dando jogo ao jogo.” (DERRIDA, Jacques - *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo, Iluminuras, 1991. P. 37)

conhecimento de Guillén⁷⁷. Em algumas edições de *Sóngoro cosongo*⁷⁸, “Canto Negro” aparece dedicado ao músico cubano García Caturla⁷⁹, a dedicatória é, *per se*, ilustrativa da poética mesclada de *Embrujo*. Relembremos que Alejandro García Caturla, de formação musical europeia e admirador de Stravinsky e Darius Milhaud, contou durante a sua estadia em Paris com grandes simpatias no meio surrealista e só deixava sua mesa de trabalho para apreciar os concertos e as apresentações do *Ballets Russes*. Possuía profunda admiração por compositores que faziam a fusão de elementos clássicos com os ritmos negros das Américas e desde as suas primeiras composições procurou incorporar

⁷⁷ Em seu livro de memórias, Guillén fala sobre a influência que *Motivos de son* - livro publicado em 1930 e cujos poemas foram incluídos em *Sóngoro cosongo* - exerceu sobre a música cubana: “no estaría de más recordar que dicha influencia abarcó así el campo popular como el “culto”, expresión ésta que pongo entre comillas porque no me gusta. En el primer caso están los sones de los hermanos Grenet (Emilio y Eliseo), y en el segundo los de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla. De Roldán, por desdicha, no tengo ningún recuerdo personal, aunque sabía quién era y alguna que otra vez leí referencias tuyas a mi obra (...) me enteré de que había puesto música [nos seus versos] sólo cuando leí la noticia en los periódicos. Me parece que los cantó por primera vez la soprano cubana Lydia de Rivera, en Caracas, Venezuela. Con Caturla las cosas ocurrieron de otro modo. (...) Caturla se entusiasmó con el texto y me escribió pidiéndome un ejemplar, que yo le mandé. (...) De inmediato Caturla se puso a trabajar los *Motivos*, pero interrumpió su tarea muy dolido y contrariado cuando supo que Roldán se le había adelantado (...). Quiere decir, pues, que mientras Roldán puso música a *todos* los *Motivos*, y logró estrenarlos e incorporarlos para siempre a la música cubana (para siempre, claro, por parte de él), Caturla no tuvo tan buena suerte y sólo alcanzó a terminar el poema titulado “Tú no sabe inglés” (“Bitó Manué”) (...).”

E acrescenta: “La música popular se inspiró también, como he dicho, en los *Motivos*. Eliseo Grenet y su hermano Emilio trabajaron de inmediato estos versos, sobre todo Eliseo. Cuando se publicaron, yo no era todavía amigo de éste, aunque – como en el caso de Roldán – también sabía quién era. Grenet no me dijo nada, pero musicalizó a su vez los ocho poemas de esta *suite*, que prendieron rápidamente en el pueblo, por su música sencilla y fresca.” In *Páginas Vueltas*. Madrid, Mondadori, 1988. Pp. 62, 63, 64.

⁷⁸ Vale a pena ler, pelas palavras de Guillén, como este conseguiu dinheiro para a publicação do livro, cuja posse de um exemplar era “una distinción expresa del autor”, visto que sua primeira edição não figurou em livrarias: “Cómo pude obtener el dinero necesario para la impresión del *Sóngoro cosongo*, sobre todo teniendo en cuenta que en modo alguno iba yo a emplear el mismo procedimiento que algunos colegas, de salir a pedirlo como para el entierro de su hijo. ¿Saben ustedes cómo? Pues, ganándome el premio mayor de la lotería con el número 6162 del sorteo 776, del 4 de mayo de 1931. No era, por cierto, la totalidad del premio, que en tal caso habrían sido cien mil pesos, sino tres céntimos o pedazos. Los compré en el Cementerio de Cólón a un niño de pocos años a quien no pude volver a ver, pese a mis esfuerzos, para gratificarlo. Hecho inolvidable: a la presentación de los billetes en el National Royal Bank of Canada, su importe me fue pagado en monedas de oro, relampagueantes centenes cubanos envueltos en varios paquetes, que al tacto se hubiera dicho que eram fragmentos de una cañería disimulada bajo un sólido papel color amarillo, o niples para fabricar bombas”. IDEM pp. 68 e 70.

⁷⁹ Como é o caso da *Antología de la Poesía Negra Americana*, publicada em Santiago do Chile no ano de 1936, pelo vanguardista uruguaio Ildefonso Pereda Valdes, cuja obra era conhecida no Brasil. Emilio Moura, por exemplo, resenha dois de seus livros em setembro de 1925, no último número de *A Revista*. Na revista *Verde*, Cataguases, no nº 3, publica um poema dedicado a Germana Bittencourt (a cantora brasileira casada com o martinfierrista Pedro Juan Vignale), e no último número, de maio de 1929, um “Elogio a Voronoff”. Ainda no nº 4 desta mesma revista, Enrique de Resende resenha a edição portenha de *Cinq poèmes nègres*.

ao seu trabalho a base do folclore crioulo. Escreveu um grande número de obras para voz e piano com poemas de Nicolás Guillén e de Alejo Carpentier. Este último destaca que “Caturla dejó una obra considerable, sometida íntegramente a un mismo orden de preocupaciones: hallar una síntesis de todos los géneros musicales de la isla, dentro de una expresión propia.”⁸⁰ É interessante ainda notarmos a consonância entre a posição musical de Caturla e a de Mário de Andrade, que além de destacar a importância e o mérito de compositores como Camargo Guarnieri⁸¹, sempre exaltando a influência do maxixe e do batuque frenético de caráter negro em sua obra, ao pensar a música de seu tempo, não cessa de mostrar, em primeiro plano, a transculturação lírica entre o estrato popular e as estruturas da música concertante. Afirmando que “jamais não se inventou tanta música”⁸² como na nova forma de compor, incorporando-se os ritmos populares, e explorando as diversas possibilidades de forma, melodia, harmonia e ritmos, enfim, utilizando-se de elementos e características de todos os gêneros de acordo com a “matéria musical” inventada por cada compositor, Mário de Andrade não deixa de notar, também, que as formas eruditas exercem influência decisiva (apesar de inconsciente) na compreensão que o “ouvinte inculto” possa ter delas, fornecendo a base para sua própria concepção musical. Além disso, não podemos deixar de mencionar que o autor estudou a influência da música de feitiçaria e dos cultos de origem africana (candomblé, macumba e xangô), sobre a música popular, revelando,

⁸⁰ CARPENTIER, Alejo – *La musica en Cuba*. México, Fondo de cultura Económica, 1984. P 323. A primeira edição deste livro se deu pela Tierra Firme em 1946.

⁸¹ Opiniões sobre a obra de Camargo Guarnieri (e outros compositores) não estão só em *Pequena História da Música*, aparecem também nos artigos que publicou como crítico musical, como, por exemplo, “Uma Sonata de Camargo Guarnieri” e “Camargo Guarnieri”, ambos no *Diário de São Paulo* em abril e maio de 1935. Ver *Música e Jornalismo – Diário de São Paulo*. Pesquisa, estabelecimento do texto, introdução e notas: Paulo Castagna. São Paulo, Edusp/Hucitec, 1993.

⁸² ANDRADE, Mário de – “Atualidade” in *Pequena História da Música*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1953. P.217

além do mais, que estava a par da nova estética cubana, pois em 1934 já cita trechos do *Écue-yamba-ó* de Carpentier nos seus textos sobre os congos⁸³.

No entanto, parece que a versão de “Canto Negro” que ouvimos em *Embrujo* foi musicada por outro cubano já citado, Eliseo Grenet, que, tanto como Caturla, mesclava os gêneros tradicionais ao ritmo e tema negros, recebendo o título de *Yambaó* e sendo mais tarde incorporado ao repertório de Bola de Nieve. Também o trabalho de Carpentier se desenvolve nesta mesma estética e um de seus críticos, Hilario Gonzáles, observaria que, na sua obra⁸⁴, “todas las temáticas, acciones o ‘dibujos’ planteados por los poemas, aparecen en una u otra forma, fugazmente o detenidamente, integradas a la acción central o como simple mención de paso, en la novela *Écue-Yamba-Ó*”. E a canção de Bola de Nieve realmente vai nos lembrar das festas promovidas por Cristalina Valdés ou Juana Lloviznita na novela de Carpentier.

*

Plasticamente as *parole in libertà* deviam ter uma tipografia inovadora e expressiva, usando diferentes espaçamentos, tamanhos de letras e de palavras, bem como diferentes tipologias e cores de tinta. Ora, Perloff anota que muitos dos livros dos vanguardistas publicados nos anos anteriores à guerra não eram confiados a tipógrafos, mas a artistas, e que muitos dentre os primeiros futuristas russos “vieram da pintura para a poesia ou trabalharam nos dois meios.”⁸⁵ Lembra também que Gramsci compara o

⁸³ Sobre a música de feitiçaria ver o capítulo sobre a música popular brasileira em *Pequena História da Música*, e também *Música de Feitiçaria no Brasil*. Itatiaia/Instituto Nacional do Livro/ Fundação Nacional Pró-Memória, Belo Horizonte/Brasília, 1983. Estabelecimento do texto: Oneyda Alvarenga. Menções sobre *Écue-yamba-ó* aparecem nos artigos “Os Congos – I” (1934) e “Por que Congos?” (1935), no *Música e Jornalismo – Diário de S. Paulo*.

⁸⁴ GONZÁLES, Hilario - “Alejo Carpentier; precursor del ‘movimiento’ afrocubano” in CARPENTIER, Alejo - *Obras Completas de Alejo Carpentier*. Vol.1. México, siglo veintiuno editores, 1983. p. 12

⁸⁵ PERLOFF. Op.cit. p. 221. Perloff prossegue dizendo: “Quase todos passaram algum tempo numa escola de arte, e muitos, como David Burliuk, o jovem Kruchôníc, Elena Guro e o seu marido – o poeta e compositor Mikhail Matiúchin -, fizeram regularmente exposições com artistas tais como Maliévich e Tátlin”.

Bombardeio de Andrianópolis de Marinetti com a pintura de Picasso pois, em ambos os casos, “testemunha-se a decomposição da imagem que é essencial à ‘nova arte’”.⁸⁶

Esta questão da desintegração da imagem é relevante para a problemática de um inconsciente ótico, ou seja, de uma hiperestesia apática na modernidade de massas. Cabe para tanto lembrar que Foucault extrai, da relação entre o que se vê e o que se lê numa tela de Magritte, *Isto não é um Cachimbo*, a idéia de um arabesco ou anagrama. Em outras palavras, a verdade da imagem radica num jogo que teve a sua origem no caligrama⁸⁷, e sobre a última versão que Magritte deu a esta obra, ele compreende que “na medida em que se trata de uma pintura, as letras são apenas a imagem das letras; na medida em que se trata de um quadro-negro, a figura é apenas a continuação didática de um discurso” e “colocando esse quadro sobre um triado de madeira espessa e sólida, Magritte faz tudo o que é preciso para reconstituir (seja pela perenidade de uma obra de arte, seja pela verdade de uma lição de coisas) o lugar-comum à imagem e à linguagem.”⁸⁸

Talvez seja neste lugar-comum que se insiram os preceitos das *parole in libertà*, uma vez que podem ser reconhecidas em muitas das colagens empreendidas por artistas naquela época, como é o caso da chamada *Manifesto Intervencionista* (1914) de Carrà, ou ainda, no poema-pintura de Blaise Cendrars e Sonia Delaunay *La Prose du*

⁸⁶ IDEM P. 79

⁸⁷ O caligrama “faz o que mostra e o que diz escorregarem um sobre o outro” e “por astúcia ou impotência, pouco importa, o caligrama não *diz* e não *representa* nunca no mesmo momento; essa mesma coisa que se vê e se lê é matada na visão, mascarada na leitura”. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989. Pp, 26 e 27. Podemos dizer que procedimento semelhante é utilizado em *Un Coup de Dés*, de Mallarmé. Segundo o autor, no prefácio deste livro, a vantagem literária da sua inovação tipográfica estaria no fato de que uma visão simultânea da página conduziria a declamação do leitor, deixando, assim, a ficção surgir e se dissipar segundo a mobilidade da escrita. “Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition. La différence des caractères d’imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d’adjacents, dicte son importance à l’émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l’intonation”. In MALLARMÉ, Stéphane – *Œuvres complètes*. Org. e notas: Henri Mondor e G. Jean-Aubry. Paris, Gallimard, 1945. P. 455

⁸⁸ FOUCAULT. Op. Cit. p. 34

Transsibérien (1913), também chamado de *Le Premier libre simultané*. Sobre esta obra, Apollinaire a teria defendido dizendo que

Blaise Cendrars e Mme Delaunay-Terk produziram uma experiência única em simultaneidade, escrita em cores contrastantes a fim de levar o olho a ler de um só golpe de vista o conjunto do poema, tal como um maestro lê com um golpe de vista as notas colocadas acima e abaixo da barra de compasso, ou como se lêem com um único golpe de vista os elementos plásticos impressos num cartaz.⁸⁹

Se Perloff destaca a comparação que Apollinaire faz da obra com os cartazes publicitários, não devemos deixar de lado a parte que diz que o conjunto do poema pode ser visto de um só golpe, “como um maestro lê com um golpe de vista as notas colocadas acima e abaixo da barra de compasso”. De fato, abaixo do título do poema, estava escrito “*dediée aux musiciens*”, e esta dedicatória pode estar fazendo referências a aspectos tão diversos como ao ritmo do trem, capturado nos versos, ao aspecto a que se refere Apollinaire, de que cada elemento (ou instrumento) da composição, apesar de individual, deve ser “lido” conjuntamente, ou ainda de que se este poema-pintura fosse exposto em algum salão (como de fato ocorreu em Paris, Berlim, Londres, Nova York, Moscou e São Petersburgo), poderia tornar-se um acontecimento de recepção “coletiva”, bem como um concerto ou um “cartaz publicitário”.

Se a plasticidade da obra de Guillén não é a primeira vista comparável a das vanguardas, em termos tipográficos, não deixa, no entanto, de se aproximar à arte dos cartazes, pois pode muito bem ser associada, pelo ritmo musical que lhe é própria, aos desenhos de Miguel Covarrubias e Paul Colin. O primeiro, como nos fala Marilyn Miller, ao ilustrar a capa de *The Weary Blues* (1926) de Hughes, mostra retratos similares de um par de dançarinos no Harlem e em Havana, o que aliás marcaria as

⁸⁹ PERLOFF. Cit. P. 41 A autora arremata : “O poema-pintura como uma espécie de cartaz de propaganda – eis a analogia contida no âmago das *parole in libertà*, as “palavras em liberdade” artificialmente arranjadas na página em tamanhos, tipologias e cores diferentes.”

evidentes conexões entre os projetos de Hughes e de Guillén.⁹⁰ As caricaturas de Miguel Covarrubias tomando como assunto os negros do Harlem, que apareceram na edição de dezembro de 1924 da *Vanity Fair*, influenciaram os primeiros desenhos que Paul Colin fez de Josephine Baker, que tornaria seu traço mais livre pela constante observação das apresentações de *La Revue Nègre*⁹¹. De qualquer maneira, tanto Covarrubias quanto Colin buscavam captar os movimentos das “danças selvagens” produzidas pelos ritmos sincopados da “música negra”, que é o que nos sugere o “Canto Negro”, o poema de Guillén cantado por Bola de Nieve em *Embrujo*.



Todas estas especulações servem para mostrar como nesta sequência filmica (o Corta-orelhas cantando na taverna) converge toda uma tradição sinestésica das vanguardas, onde imagem, palavra e som são, na verdade, desdobramentos⁹² um do outro. São imagens e ritmos que são lançados na escrita e a partir da escrita⁹³. É a utilização, na arte, do poder multiplicador da técnica. De fato, poderíamos pensar que

⁹⁰ MILLER. Op. Cit. p. 326

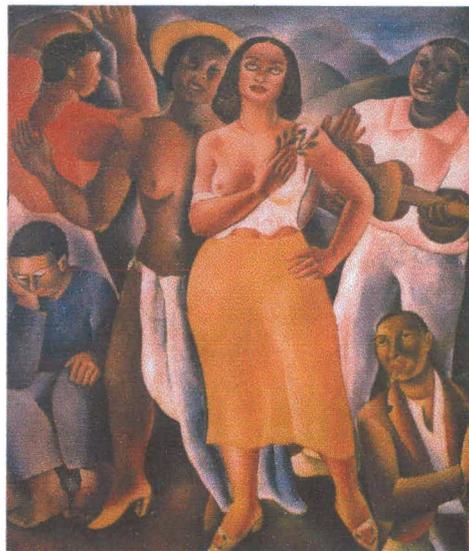
⁹¹ Notemos, ainda, que podemos aqui ler o termo *revue* tanto como espetáculo de music-hall quanto como “revista”. Sobre o trabalho de Paul Colin e as apresentações de Josephine Baker em Paris ver DALTON, Karen e GATES JR., Henry Louis – “Josephine Baker and Paul Colin: African American Dance Seen through Parisian Eyes” in *Critical Inquiry*. Vol. 24, nº 4, University of Chicago, 1998.

⁹² Como nos diz Deleuze “dobrar-desdobrar já não significa simplesmente tender-distender, contrair-dilatar, mas envolver-desenvolver, involuir-evoluir. O organismo define-se pela sua capacidade de dobrar suas próprias partes ao infinito e de desdobrá-las não ao infinito, mas até o grau de desenvolvimento consignado à espécie. Desse modo, um organismo está envolvido na semente (pré-formação dos órgãos), e as sementes, como bonecas russas, estão envolvidas umas nas outras até o infinito (encaixe de germes): é a primeira mosca que contém todas as moscas futuras, destinando-se cada uma delas, por sua vez, chegado o momento, a desdobrar suas próprias partes.” *A Dobra – Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas, Papyrus, 1991. P. 21

esta sequência evoca, visualmente, a tela *Samba*⁹⁴ (1925) de Di Cavalcanti, apresentando-se como sua tradução. É, por sinal, Di Cavalcanti quem confessa a Mario de Andrade em 1930:

Não quero nunca realizar obras primas como quis o Brecheret o Villa e mesmo já o Celso Antonio o que acontece é que eles sem auto-crítica já estão paus. E eu me sinto de uma mocidade comovente. Não é orgulho é vaidade. Eles não amam a vida. Amam a arte como a um mito. E eu amo sobretudo a vida esta vida que vem como os calores sexuais de baixo para cima.⁹⁵

Ora, é Mário de Andrade, precisamente, quem reivindica a obra, “Samba”, e o artista Di Cavalcanti, aludindo a seu aspecto



alegórico e anti-mimético. Como observa em 1932, em artigo que analisa a obra do pintor:

Di Cavalcanti conquistou uma posição única em nossa pintura contemporânea. Em nossa pintura brasileira. Sem se prender a nenhuma tese nacionalista, é sempre o mais exato pintor das coisas nacionais. Não confundiu o Brasil com paisagens; e em vez de Pão de Açúcar nos dá sambas.⁹⁶

⁹³ Sobre a questão do lisível / escritível, ver o ensaio de Raul Antelo - “O ponto de vista *subjectile*” in *Travessia*. Nº 33, Florianópolis, Editora da UFSC, 1996.

⁹⁴ Esta vivificação do quadro, chamada de *tableau vivant*, é conhecida pelo cinema desde o seu princípio. Segundo Áurea Ortiz e María Jesús Piqueras, autoras de *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual* (Barcelona, Paidós, 1995) os *tableaux vivants* eram utilizados principalmente nos filmes históricos ou de temas religiosos, com o intuito de evocar uma referência visual anterior, de forma que a tradição artística legitimasse o novo meio técnico. Na verdade, segundo afirmam as autoras, na Itália, o *tableau vivant* era um tipo de espetáculo bastante conhecido e praticado nos salões literários, bem como no teatro de variedades e permanecera ativo até em *Passion* de Godard ou *Caravaggio*, de Derek Jarman. Sobre estes dois filmes, Jameson anota que “a separação entre a forma e o conteúdo, implícita no fato de que alguns atores possem para um *tableau* pré-existente, reconfirma e reforça as qualidades de simulacro da própria imagem filmica, através da reposição de um “mundo real” do qual esse não é mais que a encenação visionária em uma imagem aleatória”. Ver “Transformações da imagem na pós-modernidade” in *Espaço e Imagem*. Trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro, UFRJ, 1995. P. 127

⁹⁵ Carta de Di Cavalcanti a Mário de Andrade datada de 1930 in BATISTA, Marta Rossetti, LOPEZ, Telê Porto Ancona e LIMA, Yone Soares (org.)- *Brasil: 1º Tempo Modernista*. São Paulo, IEB, 1972. p. 157

⁹⁶ ANDRADE, Mário de - “Di Cavalcanti”, artigo publicado no *Diário Nacional* em 1932, in *Brasil: 1º Tempo Modernista*. cit. pp.159, 160. Anos mais tarde, também impulsionado pela importância da obra do artista no panorama brasileiro, o polêmico Glauber Rocha exaltaria a sua brasilidade e escreveria por ocasião de sua morte, cujos pormenores filmou durante o discreto enterro, que o pintor era o “nosso grande barroco sensual tropical erótico e humaníssimo Di Cavalcanti.” Carta de Glauber a João Carlos Rodrigues in BENTES, Ivana (org. e pref.) - *Glauber Rocha - Cartas ao mundo*. São Paulo, Cia. das

Guillén, que esteve algumas vezes no Brasil e conheceu Di Cavalcanti, parece compartilhar com a posição de Mário de Andrade quando diz que ele era “uno de los más grandes pintores que ha dado aquella gran tierra. Su pintura tuvo un carácter sensual, ardiente y nacional. Sus mulatas y sus negras tienen una fuerza incontenible, y son en el fondo una expresión de vida en un medio rodeado por la miseria y el dolor.”⁹⁷

Porém o valor do Di pintor definia-se, não raro, em contraposição à obra de Candido Portinari, que também enfatizaria o Brasil enquanto tema de sua arte. No início dos anos 40, época em que começou a ter sua obra prestigiada no exterior, pinta oito painéis que compoariam a série *Os Músicos*, encomendados por Assis Chateaubriand para a Rádio Tupi do Rio de Janeiro, Portinari era figura dominante⁹⁸.

Quando, em dezembro de 1942, sua série *Os Músicos* é apresentada na Rádio Tupi do Rio, o discurso de Chateaubriand exalta precisamente:

Grandezas e misérias do Brasil, sua sensibilidade, suas tragédias secretas, a contra-revolta obscura das suas classes desafortunadas, o frenesi dos sambas, dos batuques, o desengonço do frevo, a melancolia, sem azedume, dos negros e dos mulatos, (...) o tocador de flauta e o malandro dos morros, em toda essa comédia humana a paleta de Portinari deita cores imortais (...). Aqui ele está solto. Não teve governo, Capanema, admoestações estatais, nada, para o sufocar ou estrangular. Ficou por conta do demônio interior que o possui, e compôs estas fábulas que sobem pelas paredes acima como labaredas de fogo do gênio infernal que o devora⁹⁹.

Letras, 1997. P. 618. A reportagem sobre o filme “Glauber e Di a história proibida” (in *Folha de São Paulo*, ilustrada, 11 de jun de 1999) conta que, de fato, Di Cavalcanti teve o velório e o enterro filmados por Glauber Rocha (outubro de 76), que transformou num curta intitulado *Di* e onde também incluiu cenas de Pitanga dançando capoeira na frente de quadros de Di Cavalcanti, que estavam expostos em uma galeria de Ipanema, exaltando a brasilidade do artista. A família de Di Cavalcanti conseguiu que o filme fosse proibido de ser apresentado no Brasil, embora o curta já tivesse ganhado um prêmio especial em Cannes.

⁹⁷ GUILLÉN – Cit. p. 154

⁹⁸ Nicolás Guillén conheceu e tornou-se amigo de figuras como Di Cavalcanti, Dorival Caymmi, Jorge Amado, Flávio de Carvalho e Candido Portinari. Não conheceu todos no Brasil. Portinari, por exemplo, ele conheceu em Buenos Aires e desde então tornou-se grande amigo do pintor e admirador de sua obra. O enorme carinho que dedicava a Portinari o fez escrever, em seu livro de memórias, uma pequena biografia do pintor. Conta que ficou hospedado em sua casa durante uma visita ao Brasil e fala um pouco de sua carreira destacando: “Visitó Nueva York para decorar el Pabellón Brasileño en la Exposición Internacional de 1939; expuso en el museo de Arte Moderno; pintó un ciclo monumental de frescos en la sección hispánica de la Biblioteca del Congreso de Washington. De la propia época son los cuadros inolvidables de *La música negra*, para la radio *Tupi*, de Rio de Janeiro (...)” IDEM p. 152

⁹⁹ PENNA, Christina Scarabòtolo Gabaglia (org) - *Candido Portinari*. Texto de Antonio Callado. Buenos Aires, Edições Finambras, 1997. pp. 257, 258.

Essas observações, que nos ajudam a contextualizar o espetáculo da taverna comandado pelo Corta-orelhas, como um peculiar texto modernizador e transculturador, são interessantes se atentarmos para as ressalvas que Chateaubriand faz de não haver admoestações estatais para atrapalhar o trabalho de pintor, caso bem diverso do que aconteceu no mesmo ano (1942) com o trabalho de mesmo tema empreendido por Orson Welles, como já pudemos observar.

Mas não há como interpretar esta cena, este verdadeiro dispositivo transculturador enxertado em *Embrujo*, sem o recurso da problemática da colagem. A colagem é o procedimento dominante na sintaxe vanguardista. Em *O Momento Futurista*, quando Perloff aproxima as práticas vanguardistas das artes plásticas com as da literatura, evidencia que tal proximidade se deve ao fato de ambas empregarem, cada uma a sua maneira, as técnicas da colagem. É assim que coleta algumas definições do termo.¹⁰⁰ O grupo Mu, por exemplo, diz que

Cada elemento citado quebra a continuidade ou a liberdade do discurso e conduz necessariamente a uma dupla leitura: a do fragmento percebido em relação ao seu texto de origem, e a do mesmo fragmento como incorporado em um novo conjunto, uma totalidade diferente. O estratagema da colagem consiste também em nunca suprimir inteiramente a alteridade desses elementos reunidos em uma composição temporária.

Já Aragon teria dito que: “a noção de colagem é a introdução [na pintura] de um objeto, uma substância, tirada do mundo real e pela qual o quadro, quer dizer o mundo imitado, se acha totalmente posto em questão.”

De fato, esta seqüência em que o negro Corta-orelhas aparece cantando, pode ser entendida como uma colagem de ambas as maneiras tal como foram definidas pelo grupo Mu e por Aragon. É um fragmento que pode ser lido, ao mesmo tempo, separadamente e no seu conjunto, embora quebre a sua continuidade, e por isso mesmo coloca em questão este conjunto no qual está inserido, quero dizer, a diegese da história

¹⁰⁰ PERLOFF. Cit. pp. 102 e 103.

de amor entre D. Pedro e Domitila. Genette, ao formular a sua teoria do hipertexto, já havia notado a sua semelhança com a colagem:

L'hypertextualité, à sa manière, relève du *bricolage*. (...) Disons seulement que l'art de "faire du neuf avec du vieux" a l'avantage de produire des objets plus complexes et plus savoureux que les produits "faits exprès": une fonction nouvelle se superpose et s'enchevêtre à une structure ancienne, et la dissonance entre ces deux éléments coprésents donne sa saveur à l'ensemble.(...) Cette duplicité d'objet, dans l'ordre des relations textuelles, peut se figurer par la vieille image du *palimpseste*, où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence.¹⁰¹

Desta maneira, o *tableau vivant* que nos é apresentado, difere daqueles usados nos primeiros filmes, que procuravam apenas dar autenticidade à história que contavam evocando uma referência visual anterior. Na verdade, ele nos remete à releitura de Barthes, ao "jogo" do retorno do diferente; de ser, simultaneamente, mesmo e novo.

Transição

Segundo Jorge Schwartz, o prólogo de *Sóngoro cosongo*, escrito pelo próprio Guillén, é um dos únicos documentos, se não for o único, que defende a poesia mestiça. Escreve o poeta cubano:

Diré finalmente que éstos son unos versos mulatos. Participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba, donde todos somos un poco nisperos. (...) Opino por tanto que una poesía criolla entre nosotros no lo será de un modo cabal con olvido del negro. El negro – a mi juicio – aporta esencias muy firmes a nuestro coctel. Y las dos razas que en la Isla salen a flor de agua, distantes en lo que se ve, se tienden un garfio submarino, como esos puentes hondos que unen en secreto dos continentes. Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá: "color cubano".

Estos poemas quieren adelantar ese día.¹⁰²

Ressaltar o elemento africano como referência da identidade nacional, discriminada, funciona como uma forma de resistência à dominação econômica e

¹⁰¹ GENETTE, Gérard – *Palimpsestes – La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982. P.451

¹⁰² Do prólogo de *Sóngoro cosongo* in GUILLÉN, cit. p. 70 Este prefácio-manifesto desenvolve um tom de previsão, de nova aurora, que é tipicamente futurista, fundindo, à maneira dos futuristas do pré-guerra, nacionalismo e futurismo.

cultural dos modelos norte-americanos. Sendo assim, o poeta atribui uma coerência histórica ao elemento negro - que deixa então de funcionar como mero “aspecto turístico” ou “exótico” - ao reconhecer que escreve uma poesia do povo, uma poesia mestiça¹⁰³. Schwartz ainda atenta para o fato de que cabe a Fernando Ortiz e Nicolás Guillén a primazia na luta pelos direitos dos negros em Cuba. E que tanto neste país como no Brasil, é especialmente nos anos 30 que surgirão manifestações políticas mais concretas em defesa dos direitos dos negros.¹⁰⁴

Sempre é bom ressaltar que também é de Fernando Ortiz o conceito de transculturação do qual nos utilizamos em todo este capítulo, para tratar, principalmente, da mescla dos elementos popular e da alta cultura que podemos verificar neste filme. Conforme o autor, “todo cambio de cultura,(...) toda

¹⁰³ É bom termos em vista, aqui, dois aspectos. O primeiro deles é a distinção que Jorge Schwartz faz de negrismo e negritude. O primeiro seria um movimento difundido nos anos 20 e seria assim caracterizado pelo autor: “Nota-se de imediato que o negrismo, enquanto tema da vanguarda, constitui um repertório importado, desvinculado de uma realidade vivenciada. Trata-se de um discurso plástico produzido por uma elite artística branca e europeia que incorpora uma temática negra para divulgá-la junto a um público também branco, em geral pertencente ao mesmo grupo de elite cultural. Por tudo isso, as manifestações artísticas europeias inspiradas no negrismo, embora tenham revolucionado a arte moderna, não são uma tendência ideológica de fundo liberacionista. Em momento algum visam preservar a identidade do negro através de sua história, ou mesmo representar um movimento de conscientização, como ocorreria mais tarde com a negritude, de caráter acentuadamente político. Numa época em que os valores europeus entram em crise, os elementos da cultura africana incorporados à literatura europeia ficam reduzidos a ambientes e sons, à descrição do negro pelo que ele tem de exótico, à mitologia de sua sensualidade e à nostalgia de um universo primitivo.” Embora o próprio autor admita uma relação entre os dois movimentos, na medida em que o primeiro teria ajudado a fazer uma tomada de consciência preparatória para o segundo. Ver SCHWARTZ, Jorge - *Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo, Iluminuras / Edusp / Fapesp, 1995. P. 580. O segundo aspecto é o deslocamento que Fernando Ortiz faz da ênfase do conceito de “raça” para o de “cultura” (da qual Guillén parece compartilhar no prólogo a *Sóngoro cosongo*) em uma conferência realizada em 1928 na Espanha. Esta conferência, “Nem Racismos nem Xenofobias”, foi de grande importância, pois “Ortiz sustentou uma posição política muito radical e corajosa, principalmente em um país obrigado a comemorar o Dia da Raça (justamente a 12 de outubro, um mês antes da conferência) e numa época em que ainda era incontestável o argumento oficial em favor do “papel benéfico” da Espanha na conquista e colonização da América”. IDEM p. 587. Para maiores observações sobre o prólogo de *Sóngoro cosongo*, ver SCHWARTZ, pp. 582 e 583 e MILLER, Marilyn, p. 330, Além do próprio Guillén, entre as páginas 60 e 70 de suas *Páginas Vueltas*.

¹⁰⁴ No Brasil, a associação Frente Negra Brasileira foi, na época, o maior movimento de conscientização da causa negra, chegando até mesmo a registrar-se como partido político, que acabou sendo fechado com a instauração do Estado Novo. Em Cuba, a fundação do Partido Comunista “contribui para a formação de uma consciência de classe, aglutinando negros e brancos na reivindicação de suas prerrogativas. Tal movimento resulta em progressivo abandono da idéia de “raça” e, ao mesmo tempo, na difusão do conceito de “cultura cubana”, na qual o negro passa a ser percebido como membro de uma classe social.” SCHWARTZ. Cit. p.586 É interessante consultar a parte “Identidades” do livro de Schwartz. Para uma discussão mais objetiva, ver o tópico “Negrismo e Negritude”.

transculturación, es un proceso en el cual siempre se da algo a cambio de lo que se recibe; es un ‘toma y daca’, como dicen los castellanos. Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas.”¹⁰⁵

A presença de “Canto Negro” num filme de 1942, quando a pregação da supremacia ariana tomava proporções incalculáveis, é transgressivamente “o carnaval carioca, a ‘festa da raça’ do ‘Manifesto pau-brasil’ (1924), de Oswald de Andrade”¹⁰⁶ ou, em outras palavras, a afirmação de uma cultura mestiça. Esta afirmação extradiegética estende-se ainda como contraposição aos modelos culturais impostos pela América do Norte¹⁰⁷. Se nos anos 40 os Estados Unidos ainda exercem a sua exploração econômica e cultural em Cuba, a afirmação de uma cultura cubana já ultrapassou os limites da ilha, e Bola de Nieve passa por cima de fronteiras com sua figura aglutinadora do alto e do baixo, pois toca piano no cabaré, mas vestindo smoking, e executa músicas, como as que já falamos anteriormente, que mesclam elementos tradicionais com o popular, como é o caso de Yambó (Canto Negro) e Bitó Manué (Tú no sabe inglés). Nessa perspectiva, é interessante pensarmos esta “afirmação”, inclusive,

¹⁰⁵ ORTIZ, Fernando - *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Barcelona, Ariel, 1973. P. 7. O conceito foi, mais tarde, aproveitado por Gilberto Freyre e Angel Rama. Também nos caberia o conceito de dialogismo que podemos encontrar disseminado em diversas obras de Bakhtin. Segundo este conceito, a comunicação se dá através da diferença, pois ela impõe um aprendizado da linguagem do outro, fazendo com que os elementos distintos impliquem numa modificação mútua. A esse respeito ver, por exemplo, a terceira parte de BAKHTIN, Mikhail - *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hucitec, 1995 ou “O discurso na poesia e o discurso no romance” in *Questões de Literatura e de Estética*. Trad. Aurora Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Nazário, Homero de Andrade. São Paulo, Unesp/Hucitec, 1993.

¹⁰⁶ Observações feitas por Paulo Herkenhoff sobre a tela *Samba* in - “A cor no modernismo brasileiro – a navegação com muitas bússolas”, no catálogo da *XXIV Bienal de São Paulo (1998) – Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*. São Paulo, Camara Brasileira do Livro. P.338.

¹⁰⁷ Como enfatiza Silviano Santiago, “a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz.” Silviano evoca Oswald de Andrade numa citação contundente do autor sobre esta questão, dizendo “em artigo de significativo título ‘Sol da Meia-Noite’, Oswald de Andrade percebia por detrás da Alemanha nazista os valores de *unidade* e *pureza*, e no seu estilo típico comentava com rara felicidade: ‘A Alemanha racista, purista e recordista precisa ser educada pelo nosso mulato, pelo chinês, pelo índio mais atrasado do Peru ou do México, pelo africano do Sudão. E precisa ser misturada de uma vez para sempre. Precisa ser desfeita no *melting-pot* do futuro. Precisa mulatizar-se’ in *Ponta de Lança*”. SANTIAGO,

em relação ao próprio filme, pois houve uma preocupação, por parte dos realizadores, em trabalhar com atores que já tinham figurado no cinema europeu e, inclusive, em Hollywood, como já tivemos oportunidade de observar. Seria, então, uma mescla dos dois discursos, o discurso da cultura massificada hollywoodiana e aquele das vanguardas, visando incorporar o popular à alta cultura; e esta mescla não deixa de ser peculiar, pois se esta seqüência foge, como dissemos, à diegese do filme, não é só por toda esta questão sócio-cultural contemporânea aos anos em que foi rodado, mas também pela *mise en scène* que apresenta: as moças que dançam com o Corta-orelhas estão vestidas como as havaianas de Hollywood, mas são havaianas que, de qualquer forma, exercem apenas papel coadjuvante no espetáculo.

Lendo este fragmento diegéticamente, o espetáculo protagonizado pelo Corta-orelhas vem nos mostrar que a cultura africana não só subsiste à dominação européia, como sua vivência é a única maneira através da qual o negro consegue se libertar desta dominação, que é o que também podemos ler no outro “espetáculo negro” que o filme nos apresenta, a macumba da qual participa Terezinha.

Maria Ruanova, a Terezinha, encomenda uma macumba

Detenhamo-nos, agora, em Terezinha. Sua primeira aparição fazendo magia é durante o baile oferecido por Domitila de Castro, o que simboliza a sua vitória: toda a corte do Rio de Janeiro estava lá, e mais, presenciou o próprio D. Pedro concedendo-lhe pessoalmente o título de Marquesa de Santos. No entanto, alguns comentários, ridicularizando a situação, foram ouvidos por Terezinha, que, mais do que depressa se dirige aos seus aposentos (nessa hora uma música incidental, que remete a algo primitivo, cria um clima de suspense), retira uma boneca de pano de um armário e

Silviano – “O entre-lugar do discurso latino-americano” in *Uma literatura nos trópicos. Ensaios sobre a*

espeta uma agulha no seu coração¹⁰⁸. Ao espetar a boneca, no entanto, ironicamente o efeito que se produz em D. Leopoldina é o oposto do que se esperava. Não há dúvidas de que seu comportamento é aquele identificado por Pierre Verger como *estado de transe*¹⁰⁹ (quando as divindades se incorporam nos iyawos, os filhos-de-santo): as expressões do rosto e o modo de andar completamente modificados. Seu rosto não apresenta mais a expressão suave de sempre, parece e age como outra pessoa. Decidida, se inteira do paradeiro de D. Pedro e dá a sua grande cartada. Cansada das humilhações públicas que sofre, resolve transferir D. Pedro para a casa de sua rival e, ao ser interpelada por ele, faz todas as cobranças cabíveis de seu papel de esposa ultrajada e Imperatriz do Brasil. D. Pedro, arrependido, tenta corrigir-se.

Ao saber da súbita viagem de D. Pedro (na trilha sonora, repete-se o tema incidental de suspense), Terezinha vai até o terreiro com duas galinhas negras, algum dinheiro e uma camisa¹¹⁰ de D. Leopoldina, e pede auxílio ao pai-de-santo, dizendo que já fez de tudo e não conseguiu o seu intento. Encomenda uma macumba¹¹¹. Fica

dependência cultural. São Paulo, perspectiva, 1978. P. 18

¹⁰⁸ Alejo Carpentier quem explica: “Un muñeco de madera, bautizado con el nombre de Menegildo, se vuelve el amo de su *doble* viviente. Si hay enemigos que hundan una puntilla enmohecida en el costado de la figura, el hombre recibirá la herida en su propia carne.” CARPENTIER, Alejo – *Écue-Yamba-Ó* in *Obras Completas de Alejo Carpentier*. Vol.1. México, siglo veintiuno editores, 1983. p.66

¹⁰⁹ Notemos a semelhança entre o estado de transe e o êxtase que Bataille vê nos participantes dos sacrifícios sangrentos, como no sacrifício vudú, onde o horror vertiginoso e a ebridade se unem. Êxtase também experimentado no ato sexual pois, “para ir até ao fim do êxtase em que nos perdemos no gozo, devemos sempre colocar-lhe o imediato limite e esse imediato limite é o horror. Não apenas a dor dos outros ou a minha própria dor, aproximando-me do momento em que o horror se apodera de mim, me pode fazer chegar ao estado de alegria quase delirante ou até de delírio, mas não há forma de repugnância em que não exista uma afinidade qualquer com o desejo”. (in *O erotismo*. Rio de Janeiro, Moraes, 1968. P.238) Sobre o sacrifício vudú ou o suplício chinês, ver *Breve história do erotismo*. Trad. Alberto Drazul. Uruguai, Calden, 1970.

¹¹⁰ Em *Música de Feitiçaria no Brasil* há a seguinte anotação de Mário de Andrade: “Pode-se dizer universal o processo de feitiçaria que consiste em conceber o ser tão desintegrado em suas partes, alma, corpo, sombra, que o feiticeiro pode conseguir uma destas (por meio de retrato, fotografia, etc. ou uma parte (cabelo, unha, roupa) e atuar sobre o todo, convertendo-o a um amor, lhe dando a morte, etc. Frazer cita numerosos exemplos disso. Nossa feitiçaria, principalmente a de origem diretamente africana, está cheia disso.” Cit. Pp. 162, 163.

¹¹¹ Pierre Verger atenta para o fato de que as cerimônias africanas são denominadas macumba, no Rio de Janeiro, candomblé, na Bahia e têm outros nomes em outras regiões do país. Diz ainda que os orixás (entidades do candomblé) correspondem às cerimônias dos yorubá, enquanto os voduns às cerimônias dos fon e dos ewe. Mas que orixás e voduns se correspondem, não havendo distinção entre eles. Mário de Andrade, em suas pesquisas sobre a música de feitiçaria, explica que : “No Rio de Janeiro, todos sabem, a feitiçaria dominante é a Macumba. Esta palavra “makumba” é africana, evidentemente, e indicou a

combinada para a mesma noite, que é noite de lua cheia¹¹². Pierre Verger fala ainda sobre a proteção dos deuses e dos favores que eles podem prestar aos seus adoradores sob a condição destes cumprirem com suas obrigações para com eles¹¹³. Essas obrigações consistem em sacrifícios de animais e em oferendas de comidas feitas no peji, que é como se denomina o recinto onde estão os altares das divindades.

Terezinha está prestes a conseguir o que deseja. O peji, as comidas e o sacrifício dos animais não são mostrados, vão aparecer somente os batuques, as cantigas e as danças que evocam a presença dos santos. E a incorporação deles no pai-de-santo e em Terezinha. O favor vem rapidamente. D. Leopoldina parece novamente ter entrado em transe, fica com o rosto alterado, fala em bruxaria, roga pela ajuda de Deus e morre¹¹⁴.

princípio um instrumento de percussão. A evolução semântica que levou o nome de instrumento a designar a cerimônia em que ele aparece não é rara entre nós.” ANDRADE, Mário de – *Música de Feitiçaria no Brasil*. Cit. P. 59. Numa outra passagem deste livro, Mário afirma que “a macumba foi primitivamente um instrumento negro de percussão de princípio idêntico ao do reco-reco”. P. 35

¹¹² Alejo Carpentier observa que “el gallo negro que picotea una mazorca de maiz ignora que su cabeza, cortada por noche de luna y colocada sobre determinado número de granos sacados de su buche, puede reorganizar las realidades del universo” CARPENTIER, Alejo - cit. p. 66

¹¹³ Nas palavras de Pierre Verger: “Lembremos que os cultos prestados aos *Orixá* dirigem-se, em princípio, às forças da natureza. Na verdade a definição de *Orixá* é mais complexa. É verdade que ele representa uma força da natureza, mas isso não se dá sob sua forma desmedida e descontrolada. Ele é apenas parte dessa natureza, sensata, disciplinada, fixa, controlável, que forma uma cadeia nas relações dos homens com o desconhecido. Outra cadeia constituiu-se por meio de um ser humano, divinizado, que viveu outrora na Terra e que soube estabelecer esse controle, essa ligação com a força, assentá-la, domesticá-la, criar entre ela e ele um laço de interdependência, através do qual atraía sobre ele e os seus ação benéfica e protetora dessa força e direcionava seu poder destruidor para seus inimigos; em contrapartida, esse ser humano fazia a essa parte da força fixada, sedentarizada, as oferendas e os sacrifícios necessários para manter seu poder, seu potencial, sua força sagrada, denominada *axé*.” VERGER, Pierre - Op. cit. p. 37

¹¹⁴ É interessante notarmos que Paulo Setubal, com base em documentos pesquisados para o seu romance histórico, afirma que “o Barão de Inhomerim, e mais o Cirurgião-Mór do Império, o dr. Guimarães Peixoto, assistiram efetivamente a um parto prematuro de Sua Majestade. Desde esse fatal insucesso, principiou a roer a vida da Imperatriz, impiedosa e implacável, uma tremenda septicemia puerperal.” P. 304 e que, segundo as crônicas, D. Leopoldina, no delírio provocado pela febre, “falava muito em feitiçaria, em negras bruxas, e coisas semelhantes”. P.306 E, mais adiante informa também que “correu, entre muitas versões, a de que D. Leopoldina fôra envenenada. Carlos Seidler, tenente alemão que estivera no Rio por essa época, recolhendo esse boato, estampou-o no seu livro”. P.323 Mas atentemos também para um outro boato que corre sobre a morte da Imperatriz. Conta-se que quando Leopoldina quis transferir o marido para a casa da rival, ele teria reagido de maneira violenta e surrado a Imperatriz, o que teria provocado o aborto, seguido da infecção. Esta versão explica as insinuações de *A Cena Muda* sobre existir um culpado pela morte da Imperatriz e sobre a impossibilidade de se filmar a verdade histórica. No filme, os estados alterados de Leopoldina como resultado da magia de Terezinha, tanto nesta seqüência como na do vudú, são reforçados pela trilha sonora que continua a música que toca nas seqüências protagonizadas pela aia nos primeiros momentos em que aparece a Imperatriz.

A biógrafa de Maria Ruanova, Inés Malinow, afirma que esta cerimônia, no filme, tem a função de dar a “cor local”, mas a importância desta seqüência vai muito além disso. Ela sintetiza uma questão social muito profunda conservada por essas tradições africanas no sentido de afiançar identidades socialmente construídas. Assim, os praticantes

extraem esse sentimento de orgulho da fé real que conservaram em relação ao poder de seus *Orixá* e *Vodun*, que, para eles, nos momentos penosos, são o amparo mais seguro contra a angústia e as humilhações e que, nos momentos de alegria, lhes proporcionam o sentimento exaltado do gênio de sua própria raça.

(...)Durante as cerimônias, o corpo dos adeptos é visitado pelos Deuses e, quando estes partem, permanecem em seus filhos reflexos que os engrandecem e enobrecem.

De empregadas domésticas e lavadeiras humilhadas, de carregadores e operários mal pagos, eles se tornam filhos e filhas de Deus, respeitados, admirados, cortejados.¹¹⁵

Como o Corta-orelhas, Terezinha só consegue se libertar da dominação branca através de uma vivência cultural outra, em seu caso, da religião de origem africana.

Embora possamos relacionar alguns pontos das seqüências de magia protagonizadas por Terezinha com os estudos empreendidos por Pierre Verger sobre as religiões de origem africana, ou ainda com as explicações das tradições dessas religiões em Cuba presentes no *Écue-Yamba-Ó* de Carpentier, se nos detemos seriamente nessas obras ou ainda em outras, como o livro de Alfred Métraux sobre o vudú haitiano ou as pesquisas de Mário de Andrade sobre os rituais de origem africana no Brasil, podemos facilmente perceber o caráter estilizado destas seqüências, inserindo-as mais no universo do imaginário construído sobre tais religiões do que no que podemos conhecer de suas tradições¹¹⁶.

¹¹⁵ VERGER, Pierre - cit. p.24

¹¹⁶ Sevcenko, se referindo à busca do primitivismo pelas vanguardas européias, atenta que “transitando da cultura popular para a transcendência metafísica ou a utopia tecnológica, o que assistimos é uma dramatização dessa busca do “outro mágico”, que adquire nas figurações não objetivas, reduzidas a cores e elementos mínimos, um apelo acentuado pela falta mesmo de referências e estranheza, que lhes atribui uma força evocativa exponencial.” *Orfeu Extático na Metrópole*. Cit. p. 210

De fato, a mescla é o recurso dominante tanto na seqüência da macumba¹¹⁷ como em outras onde os negros aparecem. Nos preparativos para o casamento de Domitila, por exemplo, temos imagens que evocam os trabalhos dos viajantes onde estes representam o cotidiano de escravos e empregados, mas uma música que nos lembra mais os escravos da América do Norte. No navio, onde apenas rapidamente nos



são mostrados homens descansando no porão, ouvimos o tempo todo sua cantiga, também americanizada¹¹⁸, que vem evidenciar, mais do que o antagonismo entre os dois universos, a “ausência presente” dos escravos no cotidiano da corte. Na macumba apresentada, a música é bem distinta dos batuques afro-brasileiros¹¹⁹. Realmente há um batuque que marca o ritmo, mas logo entram os metais, aludindo ao jazz, à voz do negro americano. Começa a percussão e um coro masculino, que são sempre repetitivos e monótonos, enquanto outros instrumentos são introduzidos num crescendo. As linhas musicais se misturam, variando sobre o tema. A música parece querer evocar um clima de “*jungle africana*”, de forças primitivas da natureza, estando presente, inclusive, um som que se assemelha aos balidos dos elefantes. Observemos que os negros que

¹¹⁷ E, neste caso, torna-se emblemático o fato da seqüência ser protagonizada por uma personagem mestiça, Terezinha, o híbrido entre os dois pólos.

¹¹⁸ Esta música, presente o tempo todo, parece reproduzir o balanço do navio no mar, e podemos lê-la como uma identificação do universo destes homens com as forças primitivas da natureza.

¹¹⁹ Mário de Andrade, em seu estudo sobre a música de feitiçaria atenta para o fato de que o estado de transe, que ele chama de estado de hipnose, seria induzido pela “monotonia dos ritmos batidos e repetidos com insistência maníaca.” Desta maneira, o “elemento principal desse poder da música não é propriamente sonoro, é rítmico”. E ainda que “nas feitiçarias de origem imediatamente africana, o que predomina é a violência do ritmo rebatido. Um pequeno motivo rítmico é repetido centenas de vezes, de

promovem a macumba no filme são os únicos personagens representados por brasileiros. A biógrafa de Maria Ruanova lembra que a bailarina “se asustaba con los pases de macumba y, aunque no fuera supersticiosa, no le agradaba el clima que un grupo de muchachos brasileños, sin desearlo, creaba en su autenticidad.”¹²⁰ Conta ainda que a coreografia dançada por Ruanova e seu par foram números inspirados no candomblé, e representaram para a bailarina “el conocimiento de un mundo distinto al que frecuentaba artísticamente”¹²¹. Estes relatos nos evidenciam que, apesar de todo o ficcionismo utilizado na criação da macumba, esta obteve êxito em sua dramaticidade da evocação das forças primitivas.



Maria Ruanova, nestes anos, já era primeira bailarina do Teatro Colón¹²² e gozava de uma grande admiração no meio do ballet. Ruanova teve uma formação relacionada com o ballet de maior prestígio da época; dentre os coreógrafos que eram contratados pelo Teatro Colón, ela teve a oportunidade de ter aulas, ser dirigida e

forma a provocar a obsessão. Tornam-se assim as peças de eminente caráter coreográfico. E geralmente são mesmo acompanhadas de dança”. ANDRADE, Mário. Cit. p.37

¹²⁰ MALINOW, Inés - *Maria Ruanova*. Editorial Planeta, Buenos Aires, 1993. p. 105

¹²¹ IDEM p. 105

¹²² María Ruanova tornou-se primeira bailarina muito nova, depois de ter conseguido seu primeiro papel importante em *Pájaros de Fogo*, no ano de 1931. “Fokine programa para la misma noche tres ballets, “El pájaro de fuego”, “Sífides” y “Carnaval”. Spessitseva ha de ser substituida por un elemento local. María, a los diecinueve años, es elegida cuarenta y ocho horas antes del espectáculo por Fokine, para aparecer en “Pájaro”. Para hacerlo, deja de lado a la primera bailarina De la Vega y a otras importantes “favoritas”.

En el Colón eso suena a escándalo, a sacrilegio. ¡Una solista promovida por voluntad del coreógrafo a Primera Bailarina! ¡Nunca había ocurrido nada semejante!” MALINOW – cit. p.46

trabalhar com vários nomes relacionados com a companhia de Diaghilev, seja com bailarinos que se destacaram na companhia, seja com colaboradores, entre esses nomes estão Leonidas Massine, Adolph Bolm, Michel Fokine, Boris Romanoff, Bronislava Nijinska e Georges Balanchine. Além disso, atuou em importantes companhias internacionais, como *partenaire* da principal estrela dos *Ballets de Montecarlo*, Serge Lifar, bem como na companhia de René Blum e em *El Gran Ballet del Marqués de Cuevas*.

Apesar de se tratarem de dois mundos artisticamente distintos, não são completamente dissociados, como pode parecer num primeiro momento. Enquanto bailarina, María Ruanova protagonizou a maioria dos ballets compostos por Stravinsky, que incorporava o folclore, o “popular”, o primitivo em seu trabalho. Sobre este aspecto de suas composições, Frederick Karl observa ser um procedimento semelhante àquele da colagem:

Quando Picasso e Braque introduziram materiais estranhos na pintura que faziam, o primeiro com a colagem, o segundo com o *papier collé*, eles ampliavam a idéia de inserir letras do alfabeto na tela. Passavam da comunicação verbal para a comunicação não-verbal e introduziam a própria vida cotidiana - recortes de jornais, maços de cigarros, pedaços de fazenda, papel de parede, outros tecidos - na "arte nobre". Esse novo tipo de trabalho era político no sentido mais profundo, e também social, dando idéia de uma rejeição não apenas da arte nobre tradicional mas das idéias sociais e políticas que a envolviam. Esteticamente, tais desenvolvimentos recriam nossa maneira costumeira de observar, forçando-nos a nos adaptar a alguma coisa de muito radical, o que Stravinsky buscava em *A Sagração da Primavera*, precisamente no mesmo momento. A obra de Stravinsky suscitou muito escândalo porque, aparentemente, um assalto auditivo é maior do que um assalto visual. Além disso, na sala em que ouvimos os concertos, ficamos presos pelo lugar, enquanto numa galeria ou museu, a porta está sempre à nossa disposição, e o custo dos ingressos é bem menor¹²³.

Podemos, então, dizer que encontramos realizado em *Embrujo* um procedimento que se assemelha a essas composições de Stravinsky na medida em que também na macumba verificamos a incorporação do primitivo e popular por uma outra linguagem, e que esta incorporação tem igualmente um significado político pois, dentro

¹²³ KARL, Frederick R. – *O moderno e o modernismo*. Trad. Henrique Mesquita. Imago, Rio de Janeiro, 1988. Pp. 397, 398.

do contexto da Segunda Guerra, reivindica como força atuante na constituição da nação a tradição e a cultura africanas. Trabalha-se num duplo aspecto. De um lado temos a mescla do primitivo ou popular com a alta cultura (María Ruanova com o grupo de artistas brasileiros), de outro a transformação desta mescla numa linguagem assimilável¹²⁴ pelas massas (a exploração de um imaginário primitivo com clara influência do cinema norte-americano). Deste segundo procedimento também não escapou Stravinsky, quando teve a *Sagração da Primavera* utilizada em *Fantasia*, de Disney¹²⁵. O compositor russo narra a impressão que teve ao ir assistir, em 1939, a versão finalizada do filme:

Lembro que alguém ofereceu-me uma partitura e, quando respondi que tinha levado a minha própria, disseram-me 'Mas está tudo mudado!'. E de fato estava, (...) embora isto não tenha salvo a interpretação musical da peça, que era execrável. Não direi nada a respeito do complemento visual, já que não desejo criticar uma imbecilidade irretorquível. Digo e repito, no entanto, que o ponto de vista musical do filme ocasionou um perigoso mal-entendido [a carta de Disney ao *Saturday Review*]¹²⁶.

Como conseqüência desta transculturação entre o estrato popular e o da alta cultura temos os representantes deste último muitas vezes levados ao estatuto das estrelas das multidões. Foi o que aconteceu com María Ruanova que teve todos os seus gostos e hábitos difundidos na revista *Sintonía* que, como periódico popular e de grande tiragem, costumava dedicar tais artigos aos ídolos do público massivo. O artigo é do mesmo ano da estréia de *Embrujo* na Argentina¹²⁷. Outra participação da bailarina no cinema ocorreu no ano de 1945 em um outro longa-metragem argentino – *Donde mueren las palabras* -, produzido pela AAA (Artistas Argentinos Asociados), desta vez

¹²⁴ Percebemos a preocupação de mostrar este primitivo assimilável, ou assimilado, com outros exemplos do filme. A choça que aparece na abertura, no meio da mata, vai reaparecer como pano de fundo de uma sequência romântica entre D. Pedro e Domitila.

¹²⁵ Disney pretendia popularizar a música de concerto e, para isso, utilizou, além da *Sagração*, obras de Bach, Beethoven, Ponchielli, Mussorgsky e Tchaikovsky.

¹²⁶ Citação do *Exposition* de Stravinsky in WHITE, Eric W. e NOBLE, Jeremy – *Stravinsky*. Trad. Magda Lopes. Apresentação e notas críticas: Celso Loureiro Chaves. L&PM, Porto Alegre, 1991. P. 121. Walt Disney teria afirmado numa entrevista para o *Saturday Review* que Stravinsky “concordara com certos cortes e rearranjos [na partitura] e, ao assistir o produto finalizado, deixara a sala de projeção visivelmente emocionado”. IDEM p.120

¹²⁷ Malinow reproduz o artigo e o comenta entre as páginas 101 e 105 de sua biografia.

dançando a sétima sinfonia de Beethoven, “Resurrección”, com grande sucesso. Notemos que esta atuação foi uma grande inovação para o cinema argentino, pois em janeiro de 1942 temos, pelas páginas da *Cinearte*, a notícia de que em Hollywood, filmar trechos ou ballets integrais não era coisa, de forma alguma, usual e que, ainda, algumas das vezes que projetos assim foram empreendidos, não chegaram ao público norte-americano¹²⁸.

Também a dança de *Embrujo* foi bastante inovadora para o cinema da época. Podemos ter uma idéia do feito através dos comentários dos periódicos e se levarmos em conta um outro caso de dança popular brasileira que seria transposta para o cinema nestes mesmos anos, o caso Eros Volusia, que mereceu também a atenção da *Cinearte*¹²⁹. Chamada de “primeira dançarina brasileira”, pelo fato de construir suas coreografias baseada nas pesquisas que fazia sobre as danças folclóricas, Eros Volusia era considerada uma “desbravadora”. A distância entre a dança popular e o “mundo artístico” aparece no aspecto ímpar que conferem à dançarina¹³⁰ bem como em comentários tais como “Eros Volusia mostra uma coisa que parece não existir: a dança brasileira”; ou ainda “esta viagem poderá lhe proporcionar meios para a realização de

¹²⁸ A reportagem - “O Ballet Russo no cinema”, assinada por Gilberto Souto - nos conta que Tanya Tuttle teria produzido e dirigido um “short” baseado no *Après Midi d’un Faune*, protagonizado por Nana Golner e David Lichine. O filme não foi mostrado ao público norte-americano mas teria sido apresentado no Brasil com o título *Sonho de Primavera*. Souto faz referências aos bailados de Vera Zorina em *Goldwyn Follies* e também em *Sedutora Aventureira*. E finalmente se detém em dois “shorts” que estavam sendo produzidos pela Warner naquele momento, *Capriccio Espagnol*, com música de Rinsky Korsakoff e *Gaité Parisienne*, com música de Offembach. Coreografia de Massine, bem como interpretação, fazendo par com Tamara Toumanova. A direção dos dois “shorts” foi de Jean Negulesco. A Warner se programava para filmar mais dois “shorts” com a direção coreográfica de Leonidas Massine. Gilberto Souto comenta ainda que: “Uma nota interessante é a que li num jornal de Los Angeles. Dizia que ‘o público sul-americano conhece a Arte da Dança muito melhor do que os americanos em geral. Por isso os ‘shorts’ seriam exibidos na América do Sul sem comentário explicativo, ao passo que para a América do Norte, um narrador iria explicando as várias fases da dança, ou melhor, fazendo a platéia compreender o que se estava dançando’”. Ou seja, embora mantendo a linguagem desta arte, utilizava-se de um outro artifício – a narração “explicativa”- para tornar o ballet “assimilável”.

¹²⁹ No número de dezembro de 1941 aparece o primeiro artigo sob o título “Dança Brasileira”, e no de fevereiro de 1942 dois longos artigos de Gilberto Souto, o representante da revista em Hollywood, intitulados “Eros Volusia em Hollywood” e “O filme de Eros Volusia”.

¹³⁰ Entre os integrantes que formavam a comitiva que foi receber Eros Volusia na sua chegada em Hollywood, estavam a pianista Pilar Ferrer, que morava nos Estados Unidos, bem como o então consul brasileiro em Los Angeles, Raul Bopp.

trabalho mais profundo pela dança do nosso país, que se encontra em estado de verdadeira virgindade, existindo, no entanto, latente de norte a sul”.¹³¹ A dançarina foi contratada pela Metro para dançar no filme *Rio Rita*, e antes de deixar o Brasil teria ressaltado que só dançaria o que fosse brasileiro, não deixando “confundir o que é nosso com o que é de outros países”. Já em Hollywood, a ação de Eros Volusia na dança é comparada à de Carmen Miranda na música, enquanto divulgadoras do ritmo brasileiro. Antes de chegar nos Estados Unidos, a dançarina já contava com uma enorme publicidade nas páginas de uma das revistas de maiores tiragens daquele país, a *Life*. Ressalta-se que seria “a primeira vez que (...) a nossa dança vai ser gravada no cinema de Hollywood”¹³². Depois de semanas ensaiando suas danças, - “passos de macumba, dança selvagem, batuque, maracatú, samba” – sua participação no filme foi repensada e a artista dançou apenas duas músicas, *Tico-tico no fubá* e *Óia o Congo*. Na verdade, no primeiro artigo publicado na revista de fevereiro de 1942, escrito antes das filmagens começarem, Gilberto Souto já havia alertado o público para que não esquecesse que Eros Volusia “está sob contrato com estúdio de Hollywood e que, assim, a sua ação depende de discussões, trocas de idéias e – em último caso – obediência aos que a contrataram. Por mais que queiramos analisar uma produção americana, temos que nos curvar diante do fato de que um filme é, antes de mais nada, um produto para as platéias americanas”¹³³. No artigo escrito depois das filmagens, e que aparece no mesmo número da revista, Souto arremata dizendo que “Hollywood é assim! (...) O artista põe e o estúdio dispõe”¹³⁴. Depois de tantas expectativas em torno da divulgação do que seria “realmente brasileiro”, há somente constatações de que tudo tornara-se uma vaga

¹³¹ “Dança Brasileira” in *Cinearte*. 15 de dezembro de 1941, p. 17. Grifo meu.

¹³² SOUTO, Gilberto - “Eros Volusia em Hollywood” in *Cinearte*. Fevereiro de 1942, p. 33

¹³³ SOUTO, Gilberto - “Eros Volusia...” p. 33. Souto complementa dizendo que “Felizmente, nestes últimos anos, os produtores andam dando mais atenção ao mercado sul-americano, no receio de os ofender com pequenos ou grandes erros. Essa atenção, agora, é guiada pela própria censura interna dos estúdios, por pessoas que sabem do assunto e, assim, evitam que a ignorância anterior seja repetida”.

¹³⁴ SOUTO, Gilberto - “O filme de Eros Volusia” in *Cinearte*. Fevereiro de 1942. P. 43

estilização, desde a roupa utilizada pela dançarina¹³⁵ até a execução das músicas dançadas¹³⁶.

A Imperatriz e a Marquesa

Voltemos à análise de *Embrujo*. O filme de Susini destaca um aspecto peculiar: o da melancolia da Imperatriz. Inés Malinow conta que, na época da estréia de *Embrujo* em Buenos Aires, “ambos intelectuales [Susini e Obligado] gozaban de mucho predicamento entonces y los bellos y melancólicos poemas de Obligado reflejaban un alma sutil”¹³⁷. Poderíamos dizer que as falas da Imperatriz Leopoldina traduzem, de fato, essa alma sutil e melancólica, esboçada nos poemas de *Melancolía* e *El hilo de oro*. Ela chega, com efeito, a monologar sobre uma estranha melancolia que a envolve, e Leopoldina vai realmente sofrer com saudades de sua pátria, sua família e do marido, cada vez mais distante. Como neste monólogo da Imperatriz, Leopoldo Lugones, num ensaio sobre a poesia de Obligado, fala da “suavidade da angústia” de seus versos, e que a sua expressão melancólica possui uma “intimidade confidencial”. De fato, assim como em Leopoldina, nos poemas de Pedro Miguel Obligado a melancolia é sempre decorrente da evocação de tempos felizes que não existem mais, o que provoca um “deslocamento” da personagem/eu-lírico, diante do momento presente, o seu desajustamento à nova realidade, como nos seguintes versos de “Melancolía”:

Estoy solo. Se siente que el otoño es un viaje...
Hay un alma que llora porque algien se despide.
Este ocaso de plantas que enrojece el paisaje,

¹³⁵ “Não é tipicamente brasileira, mas isso é coisa que sempre acontece por aqui, uma vez que o cinema pretende tomar liberdades teatrais para efeitos de filmagem ou por qualquer outras das muitas razões que se alegam em Hollywood.” – “O filme de Eros Volusia”, p. 43

¹³⁶ Eros Volusia teria dito a Souto que “a orquestração está assim assim... um dos números é tocado muito depressa e infelizmente não havia músicos brasileiros em Hollywood por ocasião da gravação” – “O filme...”

¹³⁷ MALINOW, Inés - cit. p. 105

con mi desalentada serenidad coincide¹³⁸.

Ou nas falas da Imperatriz de que sente como se estivesse para ir a algum lugar ou como se ainda não houvesse chegado. Este desajustamento é uma das principais características da melancolia, e em Leopoldina ele aparece através desta sensação incerta e em suas próprias palavras. Quando briga com D. Pedro, Leopoldina o acusa de tê-la desrespeitado enquanto sua mulher, mãe de seus filhos e Imperatriz do Brasil. E de que ele a teria “arrancado de sua família e sua pátria para dar-lhe um mundo onde tudo lhe era hostil”. Jean Starobinski anota que “l’expérience affective de la mélancolie, si souvent dominée par le sentiment de la pesanteur, est inséparable de la représentation d’un espace hostile, qui bloque ou engluie toute tentative de mouvement, et qui devient de la sorte le complément externe de la pesanteur interne.”¹³⁹ Agamben, por sua vez, vai buscar nas descrições medievais das manifestações do “demônio meridiano” uma citação de Joannis Cassiani, onde este explica que “apenas este demônio começa a obsidiar a mente de algum desventurado, lhe insinua em seu interior um horror do lugar onde se encontra (...).”¹⁴⁰ Cassiani fala ainda da evocação de lugares ausentes e distantes onde o desventurado pensa que poderia ser são e feliz, enquanto tudo o que tem ao alcance das mãos lhe parece áspero e difícil. Agamben observa que, mesmo depois de tantos séculos, estas descrições não perderam sua atualidade, pelo contrário, parecem se oferecer como modelo para a literatura moderna que se debate com o *mal du siècle*. E é justamente pensando na obra de Baudelaire que Benjamin vai apontar para o papel preponderante da lembrança na nostalgia que evoca uma vida anterior. Constatando que no séc. XIX a alegoria saiu do mundo exterior para se estabelecer no mundo interior, Benjamin mostra que na lembrança “se sedimenta a

¹³⁸ OBLIGADO, Pedro Miguel – “Melancolía” in *El hilo de oro*. Buenos Aires, Anaconda, 1942. 4ª ed. P. 25.

¹³⁹ STAROBINSKI, Jean – *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*. Paris, Julliard, 1989. P.41

crescente auto-alienação do ser humano que inventariou seu passado como propriedade morta”¹⁴¹. Nela se estabelece o abismo temporal das coisas, enquanto que na solidão se abre o “abismo espacial diante do ser humano”¹⁴². Esta auto-alienação, que instala um vazio no interior do sujeito, provoca um movimento alternativo de centralização e vaporização do eu, o que determina uma constante e intercambiável expressão do velho no novo. O mundo, nesta perspectiva, é a repetição do mesmo. O viver na desilusão ou na irrealdade permanente é a circunstância na qual atua aquele que representa o papel do herói, pois “a modernidade heróica se revela como uma tragédia onde o papel do herói está disponível”¹⁴³.

Voltando ao ensaio de Lugones sobre a poesia do roteirista de *Embrujo*, ele parece estar falando da própria Leopoldina, ao afirmar, por exemplo, que “lo que la melancolía expresa (...) es la belleza de morir. Así resulta, a la vez, heroica y mística”¹⁴⁴. E também que “aunque no se le vea la herida fatal, palidece porque sangra. Y con ser así, discreta, parece que nos penetra mejor la suavidad de su angustia”¹⁴⁵. E é na resignação de Leopoldina no cumprimento do seu dever que seu sofrimento parece ser mais contundente. Notemos ainda que a pequena Glória é educada para reproduzir o comportamento materno. Quando a chamam para falar com Leopoldina em seu leito de morte, aconselham-na a conter sua tristeza e a “dissimular”, e sua mãe, antes de morrer, deseja “queira Deus que a minha lembrança te afaste de toda tentação”. Esta anulação do sujeito em favor da sua ocupação, do papel que tem a cumprir (e que é exatamente a postura oposta a de D. Pedro, que chama de “monstruoso” e “ridículo” o fato de

¹⁴⁰ AGAMBEN, Giorgio – *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. Tomás Segovia. Valencia, Pre-textos, 1995. P. 25

¹⁴¹ BENJAMIN, Walter – *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo, brasiliense, 1995. P. 172

¹⁴² IDEM p. 171

¹⁴³ IBIDEM p. 94

¹⁴⁴ LUGONES, Leopoldo – “La Poesia de Pedro Miguel Obligado” in OBLIGADO, Pedro Miguel – *Melancolía*. 2ª ed. Buenos Aires, Kraft, 1949. P. 13

¹⁴⁵ LUGONES, cit. p. 12

inúmeras princesas européias terem recusado assumir o lugar de Leopoldina, depois de sua morte), é que dá o caráter místico e heróico à morte da melancólica Imperatriz.

Lembremos que em *Estancias*, Agamben vai procurar no significado original da acídia a origem da idéia de fantasmagoria na cultura ocidental¹⁴⁶. Ele mostra como na Idade Média acreditava-se que tal estado, do qual o melancólico deriva (e como melancolia e amor eram vistas, nos tratados médicos, como enfermidades afins ou idênticas), podia ser resultado da personificação do “demônio meridiano”¹⁴⁷. Desta maneira, a própria melancolia de Leopoldina pode assumir um caráter sobrenatural – e que já seria efeito dos trabalhos de Terezinha? Não é fortuito, portanto, no momento do primeiro “transe” da Imperatriz, que ela esteja sentada lendo e, interrompendo sua leitura, impacientemente, mude completamente de atitude. Agamben, ao recolher as descrições das manifestações do demônio meridiano no comportamento de suas vítimas¹⁴⁸ destaca duas atitudes típicas do acidioso: Se lê, interrompe sua leitura a todo instante, inquieto, perde o olhar na parede, e acaba por cair num sono breve e não profundo, do qual acorda com sentimento de privação e fome, que deve saciar. Também olha obsessivamente pela janela, criando uma fantasia de que alguém vem visitá-lo. Não



¹⁴⁶ Agamben especula sobre os termos psicológicos do acidioso, e mostra que o seu retraimento não revela um eclipse do desejo, mas o fazer-se inalcançável do objeto. Pois, para o acidioso, “existe um ponto de chegada, mas nenhum caminho”, e tampouco pode-se sair desta situação pois “não se pode fugir do que não se pode alcançar”(Cit. p. 32). De forma semelhante, a melancolia não é tanto uma reação ante a perda do objeto de amor, mas a “capacidade fantasmática” de fazer parecer perdido um objeto inapropriável. Sendo assim, “na melancolia o objeto não é nem apropriado nem perdido, mas as duas coisas ao mesmo tempo. E assim como o fetiche é o signo de algo e de sua ausência, e deve a esta contradição seu próprio estatuto fantasmático, assim o objeto da intenção melancólica é ao mesmo tempo real e irreal, incorporado e perdido, afirmado e negado”(Cit. p. 54).

¹⁴⁷ O autor nos chama a atenção, ainda, de que a acídia era um dos nomes utilizados, pelos padres da Igreja, para designar a “morte que se induz na alma”. Cit. p.23

¹⁴⁸ AGAMBEN, cit. pp. 24, 25.

parece ser por acaso, então, que nas poucas aparições da personagem no filme, em duas delas assuma comportamentos semelhantes aos acima narrados.



Como dizíamos, no momento de seu primeiro transe, Leopoldina aparece sentada em uma poltrona lendo, quando fixa o olhar no nada e deixa cair o livro de suas mãos. Balança o sino para chamar a criada e pergunta se Pedro já chegou ao palácio. A criada responde que chegou, vestiu seu traje de gala e saiu, foi à festa de Domitila. Então Leopoldina conclui: “Esta música é na casa dela. E são os meus músicos vienenses que tocam...” Podemos constatar apenas uma pequena variação da descrição medieval do acidioso. Leopoldina lê inquieta, perde o olhar no nada, espera pela chegada de alguém e experimenta o sentimento de privação. Quando a Imperatriz monologa sobre a estranha melancolia que se abate sobre ela, também o faz olhando pela janela e, logo depois, perde seu olhar no vazio. Assume, como podemos facilmente observar, o comportamento típico do sujeito melancólico.

Depois da morte de Leopoldina, quando D. Pedro, num acesso de raiva, quebra o vidro do porta-retratos onde está o retrato da Imperatriz e, simultaneamente, o espelho no qual Domitila está em frente se quebra, acontecimento que leva Domitila a persignar-se, este é um aviso de que algo ruim – para Domitila – está para acontecer. Na verdade, as imagens sobrepostas numa seqüência associativa são muito claras: o relicário com a imagem de Domitila é atirado por D. Pedro e atinge o retrato de Leopoldina, que se quebra, e o espelho na frente do qual Domitila se arruma também se parte em pedaços. Podemos ver o desfecho desta seqüência - o espelho de Domitila se quebrando – como uma manifestação sobrenatural que vem cobrar uma “dívida

simbólica”¹⁴⁹, o respeito à posição de mãe dos herdeiros e Imperatriz do Brasil. E é exatamente o que Domitila faz, pois recusa o pedido de casamento de D. Pedro depois de contemplar o retrato quebrado da Imperatriz. É precisamente pela inexistência que a Imperatriz se constitui enquanto presença, e é nesta hora que Domitila percebe a sua morte “heróica e mística”, fazendo a vontade daquela que em vida nunca influenciou em suas ações.

Em suas pesquisas, Agamben nota uma “curiosa contradição pela qual uma mulher na frente do espelho simboliza, na iconografia medieval, ora a luxúria ora a prudência. Com notável incoerência, o espelho é aqui por vez um objeto real ou por outra um símbolo da contemplação espiritual”¹⁵⁰. Uma vez que o espelho se quebrou, as duas possibilidades podem estar corretas para o restabelecimento da ordem: a paixão não vai ser o argumento decisivo e o altruísmo da renúncia denota uma mudança na postura da “extraordinária pecadora”. Jean Starobinski também destaca o espelho, ou melhor, a atitude de contemplar a imagem refletida no espelho como um emblema da tradição iconológica da melancolia. Starobinski diz que o espelho é o emblema da verdade, mas também um acessório obrigatório da *coquetterie*, e que a *coquetterie* no espelho da verdade é a futilidade, reflete o perecível. “Et il n’est point de mélancolie plus ‘profonde’ que celle qui s’élève, face au miroir, devant l’evidence de la précarité,

¹⁴⁹ Zizek, analisando os filmes dos mortos-vivos, esclarece “Por que os mortos voltam? A resposta de Lacan é a mesma que encontramos na cultura popular: porque não estão adequadamente enterrados, quer dizer, porque em suas exéquias houve algo errado. O retorno dos mortos é signo da perturbação do rito simbólico, do processo de simbolização; os mortos voltam para cobrar alguma dívida simbólica não paga. Esta é a lição básica que Lacan extrai de Antígona e Hamlet. As tramas destas duas obras incluem ritos funerários impróprios, e o “morto vivo” (Antígona e o espectro do pai de Hamlet) volta para saldar contas simbólicas. A volta do morto materializa então uma certa dívida simbólica que subsiste para além da morte física. (...)”

Enquanto que este último [o rito funerário adequado] implica uma certa reconciliação, uma aceitação da perda, o retorno do morto significa que não pode encontrar seu lugar no texto da tradição”. ZIZEK, Slavoj – *Mirando al sesgo - Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Trad. Jorge Piatigorsky. Paidós, Buenos aires/Barcelona/México, 2000. p. 48

¹⁵⁰ AGAMBEN, cit, p. 152. O autor conclui dizendo que “a contradição se resolve se se interpreta o espelho como a imaginação, levando em conta a polaridade existente na concepção medieval da fantasia: em um caso como *imaginatio falsa* ou *bestialitas* e no segundo como *imaginatio vera* ou *rationalis*.”

du manque de profondeur, et de la Vanité sans recours.”¹⁵¹ Talvez tenha sido justamente esta consciência de precariedade que tenha levado Domitila a renunciar o cargo, pois, na verdade, se Domitila olha e reflete, o notamos melhor quando ela está diante do retrato da Imperatriz do que diante do espelho.

Domitila apresenta semelhanças com a figura da mulher fatal do *film noir*: manipula interminavelmente o seu par, aparecendo como senhora de D. Pedro mas, ao mesmo tempo, escrava de sua paixão. A cada conquista (tornar-se Primeira dama de companhia e ir viajar com a corte para a Bahia) ela sofre, porque deseja mais (que D. Pedro reconheça a filha). A cada derrota (ser barrada no teatro ou deixada sozinha na Igreja) ela se compraz por enfrentar o inimigo e impor sua presença. Mas, ao contrário do desfecho clássico da mulher fatal do *film noir*¹⁵², ela não perde seu poder de sedução. Muito pelo contrário, a decisão histórica coletiva está em suas mãos, na decisão individual de um sujeito singular, alegoria sutil das opções extremas em um momento de guerra como o que se vivia durante as filmagens.

*

Como já dissemos anteriormente, elementos tão díspares e que nos revelam uma gama tão ampla e complexa de distintos enunciados convivem em *Embrujo* como num hipertexto. A magia e a técnica, as tradições mais requintadas da corte com as tradições mais primitivas africanas são possíveis porque o texto filmico se constrói como num “palimpsesto do tempo e do espaço”, onde “essas vistas discordantes” são “incessantemente opostas e incessantemente aproximadas por um infatigável movimento de dissociação doloroso e de síntese impossível”¹⁵³.

¹⁵¹ STAROBINSKI, Jean – Cit. P.21

¹⁵² Zizek nos fala que a mulher fatal, nesse tipo de filme, acaba perdendo seu poder de manipulação e se tornando vítima de seu próprio jogo. Este é o momento de triunfo de seus pares, “quando a figura fascinante da mulher fatal se desintegra numa porção de máscaras históricas, ele finalmente é capaz de tomar distância dela, e pode rejeitá-la”. In ZIZEK, cit, p. 113.

¹⁵³ GENETTE, Gérard – “Proust Palimpsesto” in *Figuras*. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo, Perspectiva, 1972. P.52

A proposta modernizadora do filme torna-se, assim, mais clara com a incorporação das diferenças sem, entretanto, escamoteá-las, confirmando, portanto, a observação de Mário de Andrade a respeito do novo intelectual de massas, e mais ainda, a reavaliação do primitivismo (no caso, a macumba) reapropriado como prefiguração do próprio futuro, atitude que se mantém até o último minuto do filme, quando a Marquesa de Santos, que representa uma ameaça efetiva para as questões de linhagem, dinastia, enfim, para a “ordem” do Império brasileiro, é pedida finalmente em casamento por D. Pedro. Neste último instante, porém, ela nega o que mais desejou sempre, “para o bem de sua pátria”. A ordem, portanto, é restabelecida.

A interseção entre a palavra e a imagem

A análise parcimoniosa que nos exigiu *Embrujo* foi útil para mostrar os caminhos sutis através dos quais se constrói um complexo mecanismo de transculturação e hipercodificação. O caso de Susini e Obligado, adaptando o romance de Setubal, não é evidentemente, caso isolado. Também no roteiro cinematográfico escrito por Aníbal Machado, adaptação de seu próprio conto *O Telegrama de Ataxerxes*, percebemos uma transculturação entre o popular e a alta cultura. Raul Antelo já enfatizou que em Aníbal “o dialoguismo, que lirismo e vulgaridade ensaiam em sua obra”, aparecem num “raro equilíbrio de aristocratismo e democracia”¹. De fato, Aníbal Machado pratica um dos postulados da poética pau-brasil, submetendo o cotidiano à sua sensibilidade, valorizando poeticamente seus elementos e, com isso, mostrando as coisas sob uma nova perspectiva. Ele vê com olhos livres. Transforma o corriqueiro, justapondo suas múltiplas facetas, mostrando-nos, como veremos, que o real está muito além daquilo que é feito ou acontece.

Mas talvez o foco central para nossa argumentação quanto ao problema do roteiro em Aníbal Machado resida na funcionalidade concedida aos recursos, já apontados, do corte e do retorno. Aníbal persegue, através do roteiro, uma experiência do sublime modernista que se articula na questão do êxtase ou, em outras palavras, do silêncio. Por outro lado, o roteiro representa uma retomada quase obsessiva do tópico, um mesmo lugar que mais uma vez volta a ser visitado. Assim, na reformulação de seu conto, transformado em roteiro, o autor aplicou muito do que já havia observado nas elaborações surrealistas, em seus textos sobre cinema (enquanto técnica ou linguagem bem como enquanto patrimônio imaginário do moderno em personagens tais como

Carlitos e os Irmãos Marx²). Desenvolve, aliás, na personagem principal desse filme nunca realizado, um aspecto fantasioso, muito próximo daquele que via em Carlitos, ao qual atribuía a possibilidade de resolução onírica desse conflito da sensibilidade rebaixada do indivíduo burocrático, contrapondo a sua humanidade à insensibilidade da fria obediência às obrigações do ofício. Desta maneira, Aníbal a um só tempo desenvolve em Ataxerxes alguns dos temas recorrentes em sua obra, como o faz através do filtro de uma linguagem popularizada, da qual lança mão pois, tanto os irmãos Marx, quanto Carlitos, “conseguem desorganizar a ordem normal das cousas e produzir catástrofes com uma naturalidade que desconcerta e liberta, como se obedecessem às leis de um outro mundo que parodiasse o nosso”³. Essa questão nos remete a uma outra, à do herói moderno. Seguindo a sugestão de Aníbal, poderíamos dizer que Carlitos é uma paródia do herói⁴. Lembremos que Benjamin, ao estudar Baudelaire, aponta para uma singularidade do herói moderno. Este, que é o sujeito fragmentado, não encontra lugar na modernidade, que, nos diz Benjamin, se revela como uma fatalidade para ele⁵. Sem convicções, ele encarna personagens, como o *flâneur*, o dândi, o trapeiro ou, ainda, o conspirador (que são os heróis que Benjamin identifica em Baudelaire), “pois o herói moderno não é herói – apenas representa o papel do herói”⁶. No entanto, Benjamin diz também que ele é o verdadeiro objeto da modernidade, pois “para viver a modernidade,

¹ Ver a introdução de ANTELO, Raúl (org.) – *Parque de diversões Aníbal Machado*. Belo Horizonte/Florianópolis, Editora UFMG/Editora UFSC, 1994. P. 32

² Sobre o cinema enquanto técnica ver MACHADO, Aníbal - “O cinema e sua influência na vida moderna” in *A arte de viver e outras artes*. Rio de Janeiro, Graphia, 1994. Sobre personagens do cinema ver a parte intitulada “Máscaras” em *Parque de diversões Aníbal Machado*. Op. Cit.

³ Ver “O cinema e sua influência na vida moderna” Op. cit. p. 164 Carlitos, de fato, foi uma figura importante para Aníbal Machado. Drummond, na sua “Balada em prosa de Aníbal M. Machado, publicada por ocasião da morte de Aníbal, diz que Chaplin era “o irmão mais velho” do escritor.

⁴ Mencionemos que Francisco Ayala, como Borges, vê na faculdade do cinema de elaborar heróis e criar mitos um caráter épico. Para ele, Carlitos protagoniza epopéias, disseminando a emoção épica. Ver o tópico “Charlot” in *El cine. Arte y espectáculo*. Buenos Aires, Argo, 1949.

⁵ BENJAMIN, Walter – *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo, brasiliense, 1995. p. 93

⁶ IDEM p. 94

é preciso uma constituição heróica”⁷. É preciso se libertar do corriqueiro, reverter a ordem das coisas, nem que seja mergulhando no imaginário.

O Telegrama de Ataxerxes não foi o único roteiro cinematográfico elaborado por Aníbal Machado⁸. Em *Parque de diversões Aníbal Machado*, há um fragmento, intitulado *Diálogo com a pedra*, de um outro roteiro seu. Mas, ao que parece, nenhum deles foi realizado, embora alguns de seus contos, independentes de sua participação, conheçam versões filmadas⁹. Em julho de 1957, pelas páginas da revista *Leitura*, temos a notícia de que “há possibilidades de voltar ao programa de produção da Brasil Filmes, sucessora da Vera Cruz, o argumento cinematográfico extraído do conto ‘O Telegrama de Ataxerxes’, de Aníbal Machado”¹⁰ – o que indica que antes desta data o argumento já havia feito parte daquele programa de produção. Renard Perez, em um ensaio sobre Aníbal¹¹, explica que

Para o cinema, além de sua conferência de 1941, que ficaria famosa e é ainda hoje atual, deu a contribuição de vários roteiros, alguns baseados em contos seus. É o caso de “O Telegrama de Ataxerxes” e “A Morte da Porta-Estandarte”, encomendados pela extinta Vera Cruz, e nos quais desenvolveu e aprofundou os temas iniciais. Roteiros dos quais uma autoridade como Alex Vianny viu a importância, dizendo não terem sido aproveitados pelo simples motivo de estarem “muitos anos-luz à frente do programa da Vera Cruz e mesmo fora do alcance do que o tímido cineminha patricio fazia então”, acabando o crítico por propor a organização de uma edição desses escritos, “bem como de todas as idéias de cinema encontradas em seus papéis.

Parece, portanto, que o roteiro que apresentamos aqui seja este formulado para a extinta companhia ou, ao menos, uma de suas versões. Fica aventada também

⁷ IBIDEM p. 73

⁸ É interessante vermos que a temática de *O Telegrama de Ataxerxes* aparece, de uma outra maneira, num dos fragmentos dos *Cadernos de João*, “Sonho de uma noite de fevereiro”, onde Aníbal diz: “Sem fazer a menor alusão ao desastre que me separara de Amélia, disse que precisava de meus serviços; que ele e um amigo ao lado tinham importante negócio em perspectiva: necessitava de uma apresentação minha, “mas com a maior urgência, seu Machado”, para um íntimo meu que subira ao governo da República; que eu não reparasse, mas o desastre tinha sido arranjado de propósito por ele e seu cúmplice, pois precisava falar-me de qualquer maneira.” In *A arte de viver e outras artes*. Cit. p. 78

⁹ Carlos Hugo Christensen fez três filmes baseados em contos de Aníbal Machado. Um dos episódios de *Esse Rio que eu amo* (1962) foi extraído de “A morte da porta-estandarte”, *Viagem aos seios de Dullia* (1965) do conto homônimo e *O menino e o vento* (1968) de “O iniciado do vento”. E Bruno Barreto utilizou-se de “Tati, a garota” para o filme *Tati* (1973).

¹⁰ No “Noticiário Nacional” de *Leitura*. Rio de Janeiro N. 1, Nova Fase, ano XV, julho de 1957. P. 51

uma hipótese do motivo pelo qual não se verificou o cumprimento da programação, a incompatibilidade entre o que a empresa costumava produzir e os temas explorados por Aníbal. Verificamos, porém, que o autor apreciava o cinema e as possibilidades da nova linguagem, e chegou a fazer uma conferência sobre o tema, onde mostra-se afinado com os clássicos do cinema europeu e americano, bem como com a mais contemporânea teoria e técnica desta arte.

O tempo da imagem chegou!

O que mais chama a atenção em sua conferência sobre cinema, proferida em 1941, *O cinema e a sua influência na vida moderna*, é que ele coloca em relevo várias das questões sobre as quais nos referimos neste trabalho, ainda numa época em que, como ele mesmo assinala, muito se apreciava o cinema mas muito pouco se meditava sobre sua importância aqui no Brasil.

Se a nova linguagem permitia a exploração do “inconsciente ótico” e ainda a exploração do mundo onírico, como exalta Benjamin, tais aspectos não passam despercebidos por Aníbal Machado, que explica

É sem dúvida o cinema que vem desvendando à nossa percepção a alma do detalhe, a presença poderosa dos pequenos objetos, o fragmento das coisas. O pintor Legér, alguém portanto que deve ter a retina mais sensível que a do comum dos homens, confessa não saber o que era u'a mão antes de a ter visto no cinema. O objeto por si mesmo, diz ele, “é capaz de transformar-se numa cousa absoluta, comovedora e trágica”. Uma botina pintada por Van Gogh vale uma personagem de Balzac.

Pelo cinema o detalhe se torna ainda mais monumental.

(...) A máquina de projeção desperta em cada fragmento do mundo um mundo admirável e, pelo *ralenti*, nos permite apreciar o crescimento de uma planta ou a chegada vagarosa de um projétil ao seu termo com a marcha de quem termina um passeio.

Tudo confirma a exclamação do cineasta francês [Abel Gance]: “O tempo da imagem chegou!”¹²

¹¹ PEREZ, Renard – “Aníbal Machado: vida e obra”, como uma das introduções para o *João Ternura*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1965. P. xxx

¹² MACHADO, Aníbal - “O cinema e sua influência na vida moderna” cit. pp 165, 166. Em outra passagem do texto ele diz: “Louis Delluc compreendia que a fotogenia era mais que a fotografia em movimento, era o ‘espírito poético extremo das coisas e dos homens capaz de nos ser revelado exclusivamente pelo cinematógrafo’”. IDEM. P. 149

Mas não era só essa face do cinema que chamaria a atenção de Aníbal Machado. Ele observa que o cinema traduz o dinamismo da vida moderna e que ensina às pessoas a conhecerem-se a si próprias. Na verdade, em algumas passagens de seu texto notamos a percepção dos espectadores como uma espécie de “comunidade internacional”, o que proporcionava, como vimos no primeiro capítulo, que a multidão experimentasse a massa numa experiência de massas. Aníbal diz:

Inventava-se um novo meio de expressão que vinha pôr nas mãos dela [humanidade] o instrumento capaz de distraí-la, exaltá-la, instruí-la, ensiná-la a conhecer-se a si mesma, a se ver.

A era industrial ia utilizar um invento adequado a traduzir o seu dinamismo. A primeira película, que representava a saída dos operários das Usinas Lumière, parecia o símbolo de uma arte destinada principalmente às massas¹³.

Ele nota ainda que

A descoberta do cinema e o seu desenvolvimento se operaram entrelaçada, senão paralelamente a outras formas de atividade social e técnica do século. Nesse sentido, pode-se afirmar que a arte animada veio corresponder à época em que, apesar das guerras e por causa mesmo delas, os povos mais necessitam conhecerem-se reciprocamente e conjugarem as suas aspirações de felicidade coletiva¹⁴.

Aníbal Machado destaca o aspecto educativo dos documentários e a importância de se fazer apresentar aos próprios olhos, como maneira de conhecer-se. Exalta o caráter de arte popular e coletiva do cinema, e “sua influência no comportamento humano, na concepção da vida, na maneira de sentir e amar, nos usos e costumes e na indumentária”, notando que até mesmo “as moças da província mais remota seguem os penteados dominantes em Hollywood”¹⁵, e, no entanto, parece escapar de Aníbal o aspecto alienante que tamanha influência pode exercer. Ele reconhece que nos sistemas de produção industrial cinematográficos, “há qualquer

¹³ IBIDEM p. 146.

¹⁴ IBIDEM p. 147.

¹⁵ IBIDEM. Pp. 166, 167.

coisa que lembra a fabricação de salsichas”¹⁶, porém enxerga mais vantagens do que desvantagens nesta indústria.

O autor menciona ainda o conflito cinema mudo X cinema falado, quando do surgimento deste último, notando que com a palavra o cinema perderia um elemento feérico. Mesmo assim, assinala que “o elemento verbal não prejudicaria a essência do cinema, desde que se colocasse a serviço da imagem”. “Realizar um bom filme falado” – sentença – “é, pois, saber valorizar o silêncio”¹⁷.

Como tantos outros, conforme vimos anteriormente, também Aníbal Machado vê qualidades poéticas na nova linguagem, que possui a aptidão para “traduzir os movimentos secretos da alma humana”. Explorando as possibilidades da expressão cinematográfica (os diversos ângulos, a mobilidade da câmera, a deformação, o panorama, o *fou*, o contraponto visual, a câmera lenta, etc.) ele atenta que o cinema é capaz de nos dar um outro sentido do real. No entanto, nos diz o autor, os elementos técnicos não são suficientes para se conseguir uma obra de arte filmada, da qual depende, ainda, da interpretação, da decoração, da iluminação e do ritmo. Esse último é fundamental para o filme, por ser garantia de sua unidade. Verifica, assim, que a construção de um filme se assemelha à composição sinfônica, pela analogia entre ritmo musical e ritmo cinegráfico. Em cada imagem deve estar latente o espírito geral do filme e a criação de arte aparece na sucessão de diversos elementos escolhidos da realidade que, ordenados de uma certa maneira, constituem uma nova realidade.

Em observações que estão em consonância com estas de Aníbal Machado (quem, por sua vez, faz referências a Moussinac), Jean-Pierre Esquenazi define o filme:

Cada acontecimento é portador dos acontecimentos passados, mesmo se alguns não são chamados: sua eliminação mesma constitui um fato positivo e participa da constituição do acontecimento atual. De tal maneira que cada acontecimento não pára de participar da elaboração atual do filme, sem parar de trocar de sentido e função de suas reatualizações sucessivas dentro de outros acontecimentos.

¹⁶ IBIDEM p. 159.

¹⁷ IBIDEM p. 157.

Cada acontecimento não é somente parte do passado. Ele se oferece também como um potencial para as concretizações futuras¹⁸.

Para Aníbal, o gesto inscrito na imagem-movimento representa diretamente a vida. E nesta, “tudo é ritmo e movimento”. “A alma das cousas está no seu movimento, não na sua inércia”¹⁹. Talvez por isso a analogia entre a composição sinfônica e a construção de um filme artístico.

Existe ainda mais um ponto da conferência de Aníbal para o qual gostaríamos de chamar a atenção. É quando ele aborda a questão da adaptação cinematográfica, ao tratar as especificidades da linguagem cinematográfica, advertindo:

A prova de que as leis da sétima arte não se confundem com as de qualquer outra, de expressão verbal, é que do pior livro e da mais insignificante peça de teatro se pode tirar o trecho para o melhor filme e vice-versa. A realização visual não depende da literária, mas poderá seguir cinematograficamente o desenvolvimento de um romance ou novela como ilustração, - espécie de transcrição por imagens, o que permite a realização da maioria dos grandes filmes destes últimos anos. São obras descritivas como *Terra dos Deuses*, *Vinhas da Ira*, *O vento Levou* e tantas outras. Sem dúvida, o cinema perde aqui bastante do que lhe é próprio, isto é, daquilo que só pode ser restituído pela poesia da luz na cadência das imagens em movimento. O filme recheado de diálogos é feito mais para contar do que para ser visto.

Que maravilha entretanto poder a máquina de projeção, em mais ou menos de duas horas, desenrolar na tela um romance que o espectador ocupadíssimo ou analfabeto nunca lerá, e que tanto o comove e prende na transposição visual. Tem ele assim, por outros meios, as emoções do leitor do livro e o contato com a alma de suas personagens. O cinema permite pela rapidez dos movimentos essa extrema contração da vida no espaço e na duração. E está aqui o seu mais importante papel: - a rapidez com que reúne e condensa os elementos produtores de uma emoção de arte.²⁰

Aníbal ressalta, como Bazin, o aspecto de democratização cultural da adaptação cinematográfica, mas com prejuízos das especificidades da nova linguagem.

¹⁸ ESQUENAZI, Jean-Pierre – “Le devenir du film” in *Protée* Vol. 25 N°1. Chicoutimi, 1997. P. 112. Hugo Santiago também associa a construção cinematográfica com a composição sinfônica. Ele diz: “Yo trato temas: los trato como si fueran temas musicales. Y eso tiene que estar ya, de algún modo, en el guión; esse requerimiento debe determinar la manera como esse guión será compuesto: *estableciendo temas musicales*. Temas que se encuentran y se desarrollan según determinados principios de tratamiento, de desarrollo y de armonización.” E comentando o filme *Écoute voir*: “Los temas están tratados a la manera de algunos grandes músicos del siglo (...); los elementos sonoros se disponen en series que reaparecen en ciertos lugares y de cierto modo. Estos temas no son simplemente leit-motifs wagnerianos; tampoco son discursivos, sino puramente audiovisuales, y se refieren a la simultaneidad.” SANTIAGO, Hugo – “Partituras” in OUBLIÑA, David e AGUILAR, Gonzalo (orgs.) – *El guión cinematográfico*. Buenos Aires, Paidós, 1997. P.112

¹⁹ MACHADO, Aníbal – “O cinema e sua influência na vida moderna”. Cit. p. 167.

²⁰ IDEM pp.157, 158

Isto porque reconhece no gênero apenas uma “ilustração” do texto escrito. Uma cópia filmada mais do que uma recriação em outra linguagem, que de certa forma contradiz seu argumento inicial de que “do pior livro e da mais insignificante peça de teatro se pode tirar o trecho para o melhor filme e vice-versa”. Francis Vanoye, no seu *Roteiros modelo e modelos de roteiro*, volta à questão levantada por Aníbal, dizendo que a adaptação muito submissa ao texto trai o cinema, e a adaptação muito livre trai a literatura. Somente uma “transposição” não trairia nenhuma das duas linguagens, situando-se nos confins das duas formas de expressão artística²¹. O que é uma outra maneira de se referir à mescla entre as duas linguagens.

Creio que Aníbal Machado tinha esse problema em vista, ao transformar seu conto em roteiro, pois, como já dissemos, ele utiliza as características que apreciava do cinema cômico americano, mesclando-as em sua personagem principal. De fato, o autor empreende uma recriação de seu conto para a nova linguagem. O texto, por não apresentar ação suficiente para um filme de longa metragem, passa por um processo de dilatação, onde o autor explora aspectos psicológicos em suas personagens, desenvolve algumas de suas ações, suprime outras, cria novas situações. Alguns nomes de personagens são trocados, novas personagens surgem e temos aproximadamente 150 páginas manuscritas a lápis, em caderno pequeno, com um roteiro que contém, ainda, algumas informações técnicas.

Mesmo e novo

Como dizíamos, no roteiro, Aníbal Machado explora novas situações, onde estímulos exteriores nos fazem perceber melhor aspectos psicológicos das personagens, como, por exemplo, o apego de Esmeralda pelo sítio onde vivia e pelos animais,

²¹ VANOYE, Francis - *Guiones modelo y modelos de guión*. Paidós, Buenos Aires, 1996. p 18

quando, a caminho do Rio de Janeiro, o chefe do trem e seu ajudante descobrem, num cesto que Esmeralda leva consigo, alguns porquinhos. Logo no início, Ataxerxes aparece como pessoa atrapalhada, tal como observa sua mulher no táxi, quando chegam na pensão - “você está sempre se enganando, Xerxes”. Essa ressalva nos faz, até mesmo, duvidar de que o presidente seja mesmo Zito, o colega de infância de Ataxerxes, tamanhas são as confusões e hesitações empreendidas por ele para marcar o encontro que não chega nunca. No conto, Ataxerxes vive mais o prestígio do telegrama e seus sonhos se ampliam, chega a pensar até em ser “ministro no estrangeiro”. No roteiro, suas ambições vão se arruinando juntamente com a situação de sua família: da pensão humilde ao quatinho de favor na casa dos primos pobres no Catumbi, de um cargo público a um simples abraço no amigo de infância. A realidade, no conto, parece ser mais cruel do que no roteiro: Ataxerxes, que gostava da mulher no sítio, na cidade sente-a como um estorvo, acha-a ridícula. O sítio é arrematado em leilão, Esmeralda e Ataxerxes morrem e Juanita fica entregue à desgraça provocada pela aventura do pai. No roteiro, o sítio não é completamente perdido (só há a perda da plantação e febre aftosa no gado!), Esmeralda goza de boa saúde após a morte do marido e há, até mesmo, a possibilidade de Juanita deixar a inglesa e voltar aos cuidados de sua mãe, uma vez que a morte de Ataxerxes lhe promove uma diferente visão do drama de sua família, da vida de seu pai e da sua própria. A personalidade de Ataxerxes, no conto, é descrita com precisão por ocasião de sua dúvida - mandou ou não o telegrama? - “durante a noite, convencia-se de que o havia mandado; ao amanhecer, acordava com a dúvida horrível. Em seu espírito tudo passava facilmente do real para o imaginário, do sonho para a realidade.” Enquanto Ataxerxes oscila entre essas duas posições, Esmeralda, apesar de ser submissa aos delírios do marido, apresenta-se com os pés firmes na realidade, e Juanita, ao contrário, é completamente alheia aos

acontecimentos, dançando incêndios, bananeiras e ondas do mar. Já no roteiro, Ataxerxes, como a filha, fica completamente distante ao que não diz respeito ao presidente, largando tudo nas mãos de Esmeralda, que só faz se desesperar, já que, também aqui, ela se rende à decisão do marido. Mesmo antes de deixar o sítio, ela argumenta com ele: “Nós somos tão diferentes!.. Juanita é o mesmo que você passando pelo meu ventre.”

O ideal inalcançável de Ataxerxes faz com que, no roteiro, ele assuma uma postura semelhante à de Carlitos:

A cada momento recebe advertência da realidade: ingratidões, pontapés, desprezo, mas não se convence. Quando parece convencer-se, será por breve instante; a lágrima não chega a engrossar no fundo de seus olhos, porque logo o toma o impulso poético da vida e ele prossegue irresistivelmente em busca de um prato que lhe negam ou do sorriso da mulher que o abandona. Sua pobreza franciscana no amor idílico das coisas simples e dos animais torna-se de um grotesco pungente, quando em contraste com os falsos esplendores da cidade. Pungente para nós, não para ele, porque Carlitos não se enxerga, como dizemos na gíria.²²

Como Carlitos, Ataxerxes se expõe voluntariamente às ingratidões e pontapés, pois sua pobreza e os insultos que sofre se devem a um falso prestígio de “amigo do presidente”. Ele passa meses no Rio de Janeiro sem trabalhar, vivendo da boa vontade alheia, em função de uma possível nomeação. No entanto, o que comove é a sua ingenuidade. Os que o bajulam ou desprezam são movidos, como ele, por interesse, o que nos dá um panorama da rede de favores e do cabide de empregos. Mas Ataxerxes cede da ambição a um ideal sentimentalista: rever o colega de infância. Zamboni também abre mão de seus objetivos interesseiros, em relação a Ataxerxes, para simplesmente ajudar o amigo que vive do sonho evanescente, e é assim que experimentamos, diante dessa história, sensação semelhante ao público de Carlitos, descrita por Aníbal Machado: do riso promovido pelo *clown* (no início do roteiro, com o absurdo de seu entusiasmo e decisão: “Vamos para o Rio! Acabei de descobrir que fui

²² MACHADO, Aníbal - “Carlitos” in *Parque de diversões Aníbal Machado*. Cit. p. 71.

colega de escola primária do Presidente da República!”) ao sorriso triste diante do “desajustamento entre uma figura humana até o absurdo, e a sociedade indiferente até a crueldade”²³ (como na festa a que todos vão, já no final do roteiro, e Ataxerxes afirma “Já começo a perder a esperança”!!!).

A semelhança não é só da inocência, nem da “obstinação em enfrentar as realidades da vida com a irrealidade do sonho”²⁴, mas por ser vítima das coisas que conspiram contra ele, como no episódio em que o vento carrega os manuscritos de seu telegrama e o caminhão leva uma das páginas sob o pneu. Notemos que Ataxerxes, quando perambula pelas ruas da cidade, torna-se volátil. Poderíamos dizer que ele experimenta um preceito de Breton pelo avesso: é a realidade que o desconcerta, tornando-o errado²⁵. Se dentro do seu quarto, na pensão, ou na sala de espera do Palácio do Catete ele se obstina em perseguir seu sonho, o movimento da cidade o embriaga, suas certezas se dissipam nesta embriaguez. Perde as páginas do telegrama, não se lembra do aniversário do Presidente, entra numa agência bancária para enviar o telegrama, perde outras páginas, já nem pode mais ter certeza de que o enviou. O ambiente urbano o torna disfuncional e, algumas vezes, a bebida aparece para justificar as perdas e o andar trôpego. Mas a boate é muito escura, a rajada de vento leva-lhe os papéis das mãos, e ele perde as coisas e a si próprio, colocando-se cada vez mais distante de Zito. O sonho de vida de Ataxerxes se aproxima cada vez mais da ilusão. Na

²³ IDEM. P. 71

²⁴ MACHADO, Anibal - “Chaplin e os irmãos Marx” in *Parque de diversões Anibal Machado* cit. 74. Notemos ser essa uma qualidade cultivada pelo escritor que, em 1943, ao ser indagado sobre “o tipo que mais o impressionou”, responde: “(...) o tipo que mais me impressionou é um que ultrapassou as medidas humanas, de tão humano que foi: um que é a figura mais viva e real jamais criado pela imaginação: - D. Quixote.” (*Parque de diversões Anibal Machado* cit. P. 69) Além do mais, Anibal desenvolve essa característica em várias de suas personagens, e não apenas em Ataxerxes.

²⁵ O intuito do choque surrealista era justamente questionar o corriqueiro desenvolvendo um gosto pelo estranho, pelo maravilhoso, e, assim, causando uma surpresa que desconcertasse, “pois desconcertar o espírito é torná-lo errado”. BRETON, André - “Manifesto do Surrealismo” in TELES, Gilberto Mendonça - *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 1976. P. 203 No entanto, também Ataxerxes consegue desorganizar a ordem das coisas. É como Anibal ressalta sobre Carlitos, o destino pretende esmagá-lo, preparando-lhe ciladas, mas ele também está atrapalhando a ordem do mundo, tal como ela está organizada. Ver “Carlitos” in *Parque de diversões Anibal Machado*. Cit. p. 70

queima de fogos a que comparece com a família e os amigos, ele comenta com Zamboni: “O presidente está cada vez mais longe!”, logo depois

Um rojão mais forte sobe aos ares. Ao explodir, surge na altura a imagem luminosa do Presidente da República.

Todo mundo a contempla. Alguns batem palmas. Um sujeito com cara de alucinado assovia.

Ataxerxes contempla longo tempo e em êxtase a imagem do amigo ainda nítida no espaço.

- É mesmo divino! exclama.

Zito não é mais real, é um deus iluminado no céu. Aníbal Machado diz que o homem recorre aos mitos porque estes são antípodas das condições anti-humanas que a sociedade burguesa impõe ao indivíduo. “E quando se identifica nalgum personagem histórico ou figura cotidiana qualquer traço ou reflexo da loucura de Quixote – ai dele! Que será esmagado, sob uma saraivada de motejos, pela onda prosaica, se antes não for recolhido nas malhas do poder policial”²⁶. É exatamente o que acontece com Ataxerxes. Quando acha que o presidente lhe reconheceu de dentro do carro, rompe o cordão de segurança, é espancado, xingado e levado pela polícia. Na divulgação do fato, passa por louco ou terrorista. Depois que se constata que não estava armado e nem tinha más intenções, vira débil mental. “Só podia ser um débil mental, não acha primo?”, comenta o parente do Catumbi. Os rompantes de espontaneidade precisam ser classificados, justificados de alguma forma, pois não são aceitos pelo senso comum (vide a passagem em que Juanita dança o mar e depois tem que fugir dos banhistas), tornando-se imediatamente “o escândalo”, como diz Aníbal. Qualquer que seja a investida de Ataxerxes, da mais simples à mais atrevida, ele será sempre ridicularizado e agredido. Ora, dissemos anteriormente que Ataxerxes se assemelhava às descrições que Aníbal fez de Carlitos, e vimos também que este possui em comum com Quixote o traço de enfrentar a realidade da vida com a irrealidade do sonho. Devemos dizer que o próprio Aníbal afirmara que “sem ser substancialmente parecido com D. Quixote, Carlitos

pertence à mesma família”²⁷. E qual o maior mérito que Aníbal vê em personagens tais como Quixote, Carlitos ou ainda os irmãos Marx? É a não aceitação das formas usuais de viver, um “valor da vida acima do nível prosaico em que ela nos obrigou a vegetar”²⁸.

Em sua autobiografia, depois de se referir a vários acontecimentos de seu passado, Aníbal Machado tece os seguintes comentários:

Mas todo este passado sem importância, análogo ao de tantos outros, parece-me, às vezes, ter sido de outrem. Como se a minha vida verdadeira ainda nem houvesse começado. É essa ilusão que nos dá idéia de todas as possibilidades, a sensação de que se pode partir a todo o momento para qualquer direção. O nosso “eu” histórico, o que nos fixa a nós mesmos, constituído de tudo o que fizemos e nos aconteceu, é varrido tantas vezes de seu leito por uma rajada de paixão e de poesia. Sabemos serem muito prosaicas, mas também muito poderosas, as forças que o compelem a voltar ao primitivo lugar que é o do hábito e o do conformismo quotidianos. O principal da vida de um homem, de um escritor principalmente, não está nos fatos aparentes; o principal é o constante esforço do espírito e da vontade, no sentido de organizar o destino sob o fogo dos acontecimentos, no jogo arbitrário dos acasos; o principal é essa integração do indivíduo, apanhado em sua solidão inicial, às forças sociais e ao sentido geral do universo. A biografia de um homem não é mais que a projeção exterior dos episódios desta luta pela adaptação entre dois mundos que a princípio parecem estanques. Essas barreiras tendem a desaparecer no futuro²⁹.

É a cisão do indivíduo entre aquela vida que leva no dia a dia e o seu mundo interior, imaginário, ou antes o seu transbordamento³⁰, por estar passível de ser levado por ele numa rajada de paixão ou poesia. Em outra oportunidade, Aníbal dirá justamente que o poder da poesia se confunde com a vida, e que

²⁶ MACHADO, Aníbal – “Introdução” in *Parque de diversões Aníbal Machado*. Cit. pp. 80, 81

²⁷ IDEM p. 82

²⁸ IBIDEM p. 83 Ver também “Chaplin e os Irmãos Marx”.

²⁹ MACHADO, Aníbal – “Autobiografia” in *Parque de Diversões*. P. 41

³⁰ Esses dois mundos ao qual o indivíduo luta para se adaptar (ou a luta para se conter o transbordamento) me fazem lembrar da questão da dualidade no enquadramento cinematográfico na qual se detém Deleuze. Ele diz que “Esta dualidade se expressa de uma maneira exemplar entre Renoir e Hitchcock; para um, o espaço e a ação excedem sempre os limites do enquadramento, que só opera extraíndo uma amostra de toda uma área; para o outro, o enquadramento realiza um “fechamento de todos os componentes” e atua como um quadro de tapeçaria mais ainda do que pictórico ou teatral. Mas, se um conjunto parcial não se comunica formalmente com seu fora de campo, senão por caracteres positivos do quadro e da correção do enquadramento, é certo também que um sistema fechado, inclusive muito fechado, não suprime o fora de campo, senão em aparência, dando-lhe a sua maneira uma importância decisiva, inclusive mais decisiva. Todo enquadramento determina um fora de campo. Não há dois tipos de quadro dos quais só um remetaria ao fora de campo, o que há são dois aspectos muito diferentes do fora de campo, cada um dos quais se remetendo a um modo de enquadramento.” DELEUZE, Gilles – *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Trad. Irene Agoff. Barcelona, Paidós, 1994. Pp. 32, 33.

O mal dos poetas foi ter consentido no distanciamento entre o sonho e a realidade. A meu ver, só os surrealistas e seus precursores lutaram contra essa ruptura. Se passou a idade de ouro do surrealismo, os seus reflexos perduram, pois não se trata apenas de literatura, mas de uma doutrina que busca a libertação total do homem³¹.

Como aponta Raul Antelo³², Aníbal se ordena à norma bretoniana do primeiro *Manifesto do Surrealismo*, de que “Viver e deixar de viver é que são soluções imaginárias. A existência está alhures.” Basta lembramos de João Maria, o protagonista de um dos seus contos mais conhecidos, *Viagem aos seios de Duília*, que, mergulhado nas fantasias proporcionadas pela namorada distante (no tempo e no espaço), empreende difícil jornada para chegar até Pouso Triste. No entanto, quarenta anos depois, constata tristemente que “aquela mulher, flor de poesia, era agora aquilo! Fantasma da outra, ruína de Duília... Dona Duília... Dudu!”. Todos os anos de evocação de um instante do passado remoto – até os morros de Santa Teresa se transformavam nos seios de Duília – e toda a emoção da longa viagem estraçalhados pela realidade incontestável. No Rio, a existência parecia se abrigar em Pouso Triste. Já do pequeno povoado, ainda haveria existência possível? Como confessa o *Homem em preparativos*, “não chegará jamais o dia da minha inauguração. Pois o meu pavor é a viagem concluída, a coisa acabada”³³. José Maria perdeu o refúgio da imagem sonhada. O percurso se mostra infinitamente mais excitante do que o destino. E assim, o *Viajante sem passaporte*, fazendo coro com o *Homem em preparativos*, reflexiona:

Enfim, o que importa é o frêmito da partida; a pista, a praia e a plataforma se afastando... a palpação das águas no sulco distanciante da popa...

O que importa é a esperança vaga do encontro (que encontro?) alimentada pelo perpétuo adiamento da chegada³⁴.

³¹ MACHADO, Aníbal - “Divergir não importa – diz Aníbal Machado. O principal é buscar a solução dialética das contradições” in *Parque de diversões Aníbal Machado* Cit. p. 60

³² Ver a introdução de Raul ao *Parque de diversões Aníbal Machado*, p. 27

³³ MACHADO, Aníbal – “Cadernos de João” in *A arte de viver e outras artes*. Cit. p. 39

³⁴ IDEM p. 19. No número 3-4 da revista *Minotaure*, de dezembro de 1933, há a publicação do resultado de uma pesquisa feita entre os surrealistas sobre o encontro. O inquérito possui relevância para a questão, central para Breton e para o sistema paranóico-crítico de Dalí. A revista indaga aos correspondentes qual foi o encontro capital de suas vidas, e até que ponto o entrevistado deu a este encontro (ou o encontro deu ao entrevistado) a impressão de fortuito ou necessário. No texto que precede as respostas, Breton e Eluard atentam para que o acaso foi definido como “o encontro de uma causalidade externa e de uma finalidade

Na pesquisa empreendida pela revista *Minotaure* a respeito do encontro, Ferdinand Alquié conta que o encontro capital de sua vida lhe dá a impressão de necessário, pois reestruturou toda a sua existência: o presente parece não ter outro sentido, senão o que ele lhe deu e o passado parece que lhe anunciava a sua vinda. Mesmo assim, considera-o antes fortuito do que uma exigência racional. Notemos, agora, uma semelhança entre a posição de Alquié e a que expressa Aníbal Machado ao escrever em seu *Diário*:

Ainda a esperança de um milagre.
Nossa vida subterrânea parece estar sempre à espera de um grande e único momento que virá justificá-la toda, de súbito³⁵.

Aníbal espera o encontro, mesmo que a esperança seja vaga e que se adie eternamente a sua chegada. Para ele o encontro, como aquele de Alquié, é capaz de reconstruir a realidade à guisa de uma nova iluminação. Este encontro também é perseguido por suas personagens, pois é só através dele que suas vidas têm algum sentido. Nas personagens, porém, o encontro é mediado por objetos e na “luta delirante para sugar ao máximo um objeto magnificado e avivado pela imaginação, murcham-se os seios de Duília, outrora tímidos e tentadores; (...) desfaz-se em rabiscos e sujeiras um telegrama que nunca saiu do rascunho”³⁶. O percurso que leva ao encontro adquire mérito especial, é a sua evocação. Já o tão esperado encontro, para essas personagens, nem sempre representa o “milagre” acalentado, torna-se antes a perda do mistério, a destituição do sonho. E o que não fazem Ataxerxes e Carlitos senão, através de seus sonhos, lançarem protestos solitários às convenções do mundo moderno? Aníbal desenvolve em Ataxerxes o aspecto onírico com a função de criticar o mundo

interna” e que o encontro capital é aquele subjetivado ao extremo, podendo ser visto como obra do acaso, sem que isso ocasione imediatamente em uma petição de princípio.

³⁵ ANTELO, Raul – Introdução ao *Parque de diversões*. Cit. p. 28

burocrático, questionando o expediente pelo avesso – como observou Raul Antelo – pois, mesmo sem ter sido enviado, o telegrama teria que gerar transformações³⁷. Breton afirmou que “é verdadeiramente para nossa fantasia que vivemos, quando estamos lá”³⁸, e Ataxerxes está de tal forma mergulhado na sua fantasia que nem consegue responder aos apelos da necessidade prática (como enviar o telegrama). O mesmo acontece com Juanita que vive tão intensamente a sua imaginação, dançando tudo o que produz movimento, sem reprimir os seus impulsos e, na verdade, libertando-se através deles, que é constantemente chamada de “selvagenzinha”³⁹. Apesar de ser admirada por sua sensibilidade que foge aos aspectos comuns, é também vítima por seu comportamento não se enquadrar ao corriqueiro. No entanto, é a partir dos fatos cotidianos que Juanita extrai o seu impulso criativo: os ventos que balançam as folhas da bananeira, o vai e vem das ondas do mar. Já o falso prestígio de Ataxerxes junto ao governo promove temporariamente um rearranjo de relações, tornando reais as relações imaginárias, nos mostrando, desta maneira, o absurdo cotidiano. Por outro lado, é no impenetrável do cotidiano real que Ataxerxes encontra, sempre mais uma vez, algo que lhe incita a imaginação, num movimento de fuga da vida e por isso mesmo, reconciliação com ela. Promove então novas investidas. Lembremos que Walter Benjamin aponta que “de nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano,

³⁶ DIMAS, Antonio – “Magia e ternura” in DIMAS, Antonio (seleção) - *Melhores contos de Anibal Machado*. São Paulo, Global, 1997. P. 12

³⁷ ANTELO, Raul – Introdução ao *Parque de diversões*. Cit. p. 31

³⁸ BRETON, André – “Manifesto do Surrealismo” Op. Cit. p. 186

³⁹ Notemos que para os surrealistas, o aspecto lúdico existe apenas nas crianças, nos loucos e nos povos primitivos, mas poderíamos tentar estimulá-lo desenvolvendo processos de associação mental. Assim, resgatariamos capacidades que possuíamos antes de terem sido reprimidas por um processo fragmentário de civilização, e que nos dariam capacidade para resistir à descontinuidade de maneira emocional e intuitiva. Ver *Manifesto do Surrealismo*.

graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano”⁴⁰.

A morte de Ataxerxes nos confirma que não há no mundo espaço para ele. É preciso detê-lo, e como ele sempre encontra forças para prosseguir no seu objetivo, a morte torna-se o único desfecho plausível. O encontro com Zito, o amigo presidente, talvez representasse a destituição de todo o sonho possível, como o encontro de José Maria e Duília. Notemos que a história de Ataxerxes alegoriza a própria condição do roteiro cinematográfico. Como já vimos anteriormente, o roteiro é uma das etapas de um filme, é o seu programa. Depois do filme pronto ele perde sua função e morre. Morre não só por ter perdido a sua função, mas porque, ao perdê-la, torna-se, na maioria das vezes, inexpressivo. A este propósito, Beatriz Sarlo comenta:

La novedad de *Hiroshima* es filmica y la belleza de sus textos es también filmica: la lectura del guión publicado evoca sólo como un reflejo desvaído esa belleza que se cree literaria y es cinematográfica. Quien haya leído un guión de Bergman podrá comprobar, con alguna desilusión, esta diferencia que vuelve las escenas más densas semánticamente algo banales en la transcripción escrita de sus diálogos⁴¹.

Ora, o roteiro é percurso. O filme é o destino da viagem. É claro que ao chegar ao destino planejado sempre há a possibilidade de, a partir dele, traçar novos destinos e, com isso, novos percursos (a chegada não precisa ser, necessariamente, a chegada a um ponto estéril). Mas, de qualquer maneira, a chegada representa sempre o fim de uma etapa, o término do percurso que levou até ela. No entanto, quando só o roteiro existe, e não o filme, nos tornamos viajantes sem passaportes, evocando sempre o ponto de chegada sem nunca chegarmos até ele. Tal como o próprio Ataxerxes.

⁴⁰ BENJAMIN, Walter – “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia” in *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1987. p. 33

⁴¹ SARLO, Beatriz – “Un escrito irresponsable” in OUBLIÑA, David e AGUILAR, Gonzalo (orgs.) – *El guión cinematográfico*. Buenos Aires, Paidós, 1997. P. 141 Neste mesmo livro, Jean-Claude Carrière adverte que “uma coisa muito estranha para mim, desde que comecei a trabalhar no cinema, é que não existe uma *história do roteiro*. Na História do cinema há histórias de cada um dos aspectos técnicos, menos do roteiro. Como se o roteiro fosse uma não-existência. Na realidade é assim: um roteiro não

A dança e o sonho

Podemos ver na imersão de Juanita na dança uma outra influência do cinema americano. Como sabemos, na comédia musical a dança é uma maneira de induzir o espectador ao mundo do sonho. Deleuze, pensando sobre este tópico, nos chama a atenção para a passagem de uma “motricidade pessoal a um elemento supra-pessoal, a um movimento de mundo que a dança vai traçar”⁴². Esta passagem se dá no momento em que a personagem ainda caminha, mas os movimentos da dança já começam a dominá-lo. E eles são tantos e tão freqüentes em Juanita. “O ato cinematográfico” – continua Deleuze – “consiste em que o próprio bailarino entra na dança, como se entra no sonho. Se a comédia musical nos apresenta explicitamente tantas cenas que funcionam como sonhos ou pseudo-sonhos (...), é porque toda ela é um gigantesco sonho, mas um sonho implicado, e que por sua vez implica a passagem de uma suposta realidade ao sonho”⁴³. Na comédia musical podemos perceber que qualquer coisa é um pretexto para que a personagem faça esta passagem entre os dois mundos. Em *Cantando na chuva*, por exemplo, a dança de Gene Kelly “parece nascer do desnível da calçada”⁴⁴. Poderíamos dizer que este movimento é análogo àquele de Ataxerxes, de encontrar nos aspectos prosaicos o impulso para transcender no sonho. É como se estivéssemos constantemente nos deparando com a sobreposição dos dois mundos. E Aníbal Machado explicita isso quando alterna as imagens do desenrolar de Juanita dançando na praia com as de sua mãe rezando na igreja. O interessante é que em todas as passagens de Juanita para Esmeralda, e desta de volta para Juanita, o autor

existe; é só uma etapa de um filme. No final da rotação, esse objeto efêmero e paradoxal que se chama “roteiro” vai parar no lixo. Não existe mais, perdeu a vida.” In “Una novela de aprendizaje” p. 15

⁴² DELEUZE, Gilles – *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine II*. Trad. Irene Agoff. Barcelona, Paidós, 1994. P. 88

⁴³ IDEM. P. 89

⁴⁴ IBIDEM. P. 88

indica a fusão, e não o corte, como se por esse procedimento tornasse ainda mais clara a interpenetração dos dois mundos antagônicos. Se “a alma das coisas está no seu movimento, não em sua inércia”, nada mais natural do que expressar a riqueza imaginativa de Juanita através da dança, enquanto Esmeralda aparece constantemente sentada, fazendo seu crochê. Poderíamos dizer que Esmeralda é ainda épica e, como Penélope, tece e espera. Já Juanita é gesto-visual, celebra a vida dançando. A dança de Juanita aparece como o movimento do mundo (porque ela dança as coisas que se movimentam) e também a passagem entre realidade e sonho. Ao dançar “as coisas” Juanita ainda expressa, de uma certa maneira, uma outra característica da obra de Aníbal que é a de humanizar a paisagem ou os objetos, revestindo-os com um toque surrealista. O mundo imaginário aparece, portanto, ligado à realidade, interpenetrando-se com ela. Porém, à diferença da comédia musical americana, onde parece haver uma espécie de “solidariedade” entre as personagens no momento da dança, nem sempre as personagens do roteiro de Aníbal Machado conseguem compartilhar com Juanita ou Ataxerxes seus mundos imaginários. É nesses momentos em que exaspera-se o antagonismo entre as duas realidades e que, normalmente, Juanita e Ataxerxes vão ser hostilizados pelos demais.

Com e contra o cinema

Há, porém, um ponto da teoria que Aníbal Machado desenvolve n’ *O cinema e sua influência na vida moderna* que não é exatamente verificado em seu roteiro. Ao abordar a questão do surgimento do cinema falado, como vimos, Aníbal exalta que “realizar um bom filme falado é (...) saber valorizar o silêncio”.⁴⁵ Diante de

⁴⁵ MACHADO, Aníbal – “O cinema e sua influência na vida moderna”. Cit. p. 157

afirmação tão contundente, é até desconcertante passar pela cena do monólogo de Juanita, que aparece como uma “moral da história”, depois da morte de seu pai:

Só agora te compreendo, meu pai!.. Foi preciso que morresses... foi preciso que te matassem... Para se encontrar um amigo, para se atingir um ideal... há sempre um muro... há sempre um tiro... (pausa) Culpa não tem o Presidente... culpa não tem o soldado da guarda... Ninguém tem culpa... o destino é irresponsável!.. (pausa) Quem de nós não guarda no íntimo um telegrama para alguém... um telegrama para longe?... um telegrama para o desconhecido, para o impossível!.. Ah, papai!..

A valorização do silêncio já havia sido celebrada pelos cronistas cinematográficos da revista *Klaxon*. No comentário a *Esposas Ingênuas*, von Stroheim é louvado por ter eliminado “os palavrórios fatigantes que quebram a unidade de ação. Palavras soltas, sugestões simples. É um passo a mais para a supressão dos dizeres.”⁴⁶ Opinião que vai de encontro à de Mário de Andrade, que criticava o excesso de “cartazes explicativos, cujo maior mal é cortar bruscamente a ação, seccionando a visão e conseqüentemente a sensação estética”⁴⁷.

Essa verborragia em que incorre Aníbal Machado nesta passagem de seu roteiro, e que delata a sua extração literária, vasada na retórica de um realismo grandiloquente, aparece como um “excesso” explicativo final e está relacionado com o aspecto educativo que ele ressaltava como uma das funções da indústria cultural e também pode ser percebida no final de *Perigo Negro*, roteiro cinematográfico de Oswald de Andrade. Publicado na *Revista do Brasil* em outubro de 1938, o roteiro focaliza a trajetória de um craque de futebol. O excesso aparece no único letreiro de que o autor se utiliza. Depois de fazer, através da música ou pela descrição, a associação do sentimento da torcida pelo seu time e do sentimento patriótico, um letreiro vem esclarecer que “Como um mutilado de guerra, numa manifestação patriótica, ‘Perigo Negro’[o craque que se tornara deficiente] acompanha o embarque

⁴⁶ FABRIS, Mariarosaria - “Cinema: da modernidade ao modernismo” in Fabris, Annateresa (org.) - *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Mercado de Letras, Campinas, 1994. (Coleção arte: ensaios e documentos) p. 105

da nova equipe olímpica de seu clube.” Assim como em Aníbal Machado, também no caso de Oswald de Andrade, a verbosidade está relacionada com o aspecto educativo que percebia nos espetáculos para as massas, mesmo que, em consonância com as teorias adornianas sobre a indústria cultural, Oswald relacione o cinema com formas simbólicas de massa (futebol, adivinhação) já comprometidas com a alienação da mercadoria. Nos roteiros que elabora, o autor explicita o mecanismo pelo qual essas “manifestações de massa” são, na verdade, impostas à ela como uma maneira de dominação cultural. O que Oswald de Andrade procura fazer nos seus roteiros é se utilizar do próprio veículo da indústria cultural para desmontar o seu caráter mistificador. Vejamos como estas questões são trabalhadas por ele.

*Perigo Negro*⁴⁸, como terminamos de dizer, foi publicado em 1938 e *A Sombra Amarela*, argumento para filme, saiu pelas páginas da mesma revista, em março de 1942. Este argumento Oswald de Andrade dedicou a Orson Welles que, na época, estava no Brasil. Ambos os textos são extraídos de *Marco Zero*, romance que o próprio autor considera um “afresco” social, com linguagem cinematográfica, porém menos agressiva que os romances anteriores⁴⁹. Neles, enquanto Lírio do Brasil representa um líder negro em busca de direitos para a sua raça, Genuca aparece como herói nacional negro graças à sua condição de craque do futebol. Oswald explora o tema da alienação

⁴⁷ IDEM, p. 105

⁴⁸ Rogério Sganzerla fez um curta-metragem em 1993, adaptando livremente o *Perigo Negro* de Oswald de Andrade. O filme de Sganzerla se passa numa época mais atual, não havendo nele nenhuma referência histórica nem associativa. Explora-se apenas a questão do futebol, mas mostrando como este é dominado pelos “cartolas”. Seu aspecto alienante também aparece, embora o diretor se preocupe muito em explicitar que todos os envolvidos na trama são um tanto toscos, desde o cartola (que em uma passagem, diz “você é um quadrúpede de 28 patas”) até os clientes da barbearia (tem um que insiste ter “visto o jogo pelo rádio”, o que adquire uma nova dimensão já que o filme se passa numa época mais recente), que se tornam um tanto caricatos, pelo exagero. Apresento, como parte dos textos em anexo, a transcrição feita deste filme.

⁴⁹ Considerações sobre *Marco Zero* na entrevista “Um escritor paulista classificado na seleção preliminar para o II concurso literário latino-americano” in *Os dentes do dragão*. São Paulo, Globo, 1990, pp.76, 77. Notemos que Francisco Ayala adota a posição de Roger Caillois de que o cinema está muito mais próximo do romance do que do teatro, com o qual é habitualmente aproximado. Ele anota que tanto o cinema como o romance são artes populares. Ayala defende o cinema popular pois, para ele, “los ensayos

das classes desfavorecidas, pois como forma de escapar de sua condição se entregam à adoração dos mitos fabricados, e não à articulação e luta política. Em *A Sombra Amarela*, Lírio do Brasil, chefe do movimento negro de São Paulo, fracassa em suas tentativas políticas de lutar por melhores condições sociais e econômicas. É somente enquanto charlatão, atuando em “consultório” espírita próprio, que consegue estabilidade financeira, pois “Pra preto só feitiçaria é que rende!” Mesmo afastado da luta política e social, é assassinado por um japonês, que em todas as seqüências aparece espreitando. Tão forte quanto a dominação econômica exercida pelos japoneses, estão presentes a necessidade de um herói para mobilizar os negros em sua luta, mesmo que esse herói seja forjado, e a descrença geral do povo numa união em busca de uma situação melhor. O assassinato de Lírio do Brasil quando este exercia as atividades de feiticeiro e adivinho⁵⁰ só vem explicitar que é enquanto manipulador (mesmo que falso) do sobrenatural que ele realmente representa um perigo. Não porque sua magia seja eficaz, como a de Terezinha, mas porque é nesta função que ele consegue exercer influência, e em membros de diversas classes sociais. É como falsário que Lírio do Brasil torna-se líder. A situação do protagonista também vêm nos mostrar a condição a que ficou relegada a sua raça que, já destituída da identidade africana, ainda não conseguiu se integrar na nova sociedade, permanecendo nas margens, desarticulada.

Já em *Perigo Negro* narra-se a trajetória de um craque do futebol, mostrando os interesses que movem o incentivo ou descaso aos jogadores. Trata-se obviamente de uma referência ao jogador Leônidas da Silva, o Diamante Negro que, como já mencionamos, tornou-se ídolo nacional com a projeção que obteve por sua

de cine para minorías dan la impresión de cosa superflua, falsa, pedantesca”. Ver AYALA, Francisco – *El cine. Arte y espectáculo*. cit. P. 31 A aproximação de seu ponto de vista com o de Caillois na P. 135

⁵⁰ Notemos a semelhança entre Lírio do Brasil enquanto charlatão e os “dois bonitões” do roteiro de Aníbal. Assim como aqueles acumulam atividades disparatadas, Lírio é feiticeiro, adivinho e espírita, atividades que exerce num “consultório” de espiritismo. Esta caracterização, aliás, também não se distancia muito da de certos astros do *Dicionário* de Guilherme de Almeida. Basta que lembremos, por exemplo, que Marika Roekk é húngara, bailarina, acrobata e cantora.

atuação na copa do mundo de 38, mesmo ano do roteiro. Nesse texto Oswald procura exaltar o caráter alienante do futebol enquanto espetáculo para as massas, mostrando como tudo na vida de suas personagens gira em torno deste esporte. As manifestações da identidade travada entre a torcida e seu time é ainda relacionada ironicamente com um sentimento patriótico dos espectadores em dia de parada. Assim, se num primeiro momento o uniforme dos jogadores é caracterizado como “cuecas esportivas”, mais tarde se apresenta como “farda”, ao som de uma música militar. O campo do estádio, quando o time está em disputa internacional, transforma-se em campo de combate. Na verdade, todas essas referências têm alguma correspondência com os acontecimentos da copa de 1938. Esta foi a primeira copa do mundo que mobilizou o Brasil que, mesmo não tendo sido campeão, teve uma brilhante atuação para uma seleção ainda inexperiente. A Alemanha nazista e a Itália fascista procuravam demonstrar o seu poder. A seleção italiana, que saiu campeã do mundial, era a única que contava com transporte aéreo, enquanto as demais seleções se submetiam a longas e cansativas viagens de trem para chegarem aos locais dos jogos. A Áustria foi classificada para a copa, mas a Alemanha proibiu-a de participar e reforçou o time alemão com jogadores austríacos. Conta-se, inclusive, que Hitler teria dado ordens expressas de que o mantivessem informado da atuação da seleção. Daí, certamente, a ironia de Oswald no roteiro: “O Hitel mandô dizê: - ‘Nêgo ansim póde vim!’” referindo-se ao craque Genuca. Nas quartas de final, o Brasil jogou contra a Tchecoslováquia que, agredindo duramente os jogadores brasileiros, mandou dois deles para o hospital⁵¹. Em *Perigo Negro*, quando Genuca é agredido, um dos torcedores exclama: “Uma canelada ariana!” Temos, portanto, alusões no roteiro à dominação nazista e suas demonstrações de poder que, se de um lado, são banalizadas porque reduzidas às agressões entre jogadores de futebol,

⁵¹ Leônidas da Silva também foi contundido neste jogo, e ficou de fora das semi-finais, quando o Brasil enfrentou a Itália, perdendo a partida. Recuperado, o Diamante Negro jogou na disputa pelo terceiro lugar

por outro mostra como, no tenso momento que antecedia a Segunda Guerra ela se faz sentir até mesmo nos jogos de futebol, que tornam-se verdadeiros campos de batalha numa disputa pelo melhor desempenho esportivo entre as raças⁵². Sobre este aspecto, caberia recorrer a Gumbrecht que ao pensar a violência no futebol percebe que

Há uma relação intrínseca entre esportes e violência, ao menos entre esportes coletivos e violência, e portanto é impossível separar claramente a beleza dos jogos da sua violência. Ora, o que é exatamente violência? É a performance de um poder. E o que é poder? Poder é a possibilidade de ocupar e bloquear espaços com corpos. Essa definição ainda vigora, por convencional que se possa ter tornado em sociedades modernas encobrir a base física do poder. Não há forma de poder que não se baseie em último recurso no domínio físico. Mas, nos esportes, as relações de poder não são nada encobertas.⁵³

Os jogos do mundial de 1938, portanto, constituíram apenas mais um evento de demonstração de dominação mas também de resistência. Não parece fortuito, então, que nesta copa do mundo transmita-se pela primeira vez as partidas pelo rádio, para todo o Brasil, o que explica a mobilização da torcida brasileira no roteiro de Oswald onde, inclusive, os mais simples insistem em “assistir” aos jogos pelo rádio. Muitos destes torcedores e, inclusive o próprio Genuca, têm a vida regida pelo amor ao mito. Este último, mesmo depois das injustiças que o teriam degradado de ídolo nacional a limpa-campo maltrapilho, continua fiel ao clube, indo, inclusive, dar vivas aos novos craques do time. Sua resignação também se relaciona com a pouca possibilidade de, na época, conseguir outro emprego, uma vez deficiente. Como o próprio Oswald argumenta em outro texto, os jogadores não contavam com qualquer garantia que os socorresse e indenizasse, ficando a mercê da caridade de seus antigos patrões, para lhe arranjam qualquer outra função no meio em que trabalhavam. É dessa maneira que se assemelham aos “potros quebrados nas corridas dos prados milionários”, associação que Oswald utiliza no roteiro, quando nos transporta ao Jockey Club, onde Moscosão

contra a Suécia, marcando dois gols. Sobre a história das copas do mundo ver o site www.futbrasil.com

⁵² Silvio de Abreu, que foi da Atlântida, desloca o conflito racial para a questão de gênero. Em sua novela que passou recentemente na rede globo, *As filhas da mãe*, Dominó Negro, o lutador de vale-tudo que vivia disfarçado era, na verdade, a personagem Joana, que se utilizava do artifício para poder lutar.

⁵³ GUMBRECHT, Ulrich – “A forma da violência” in *Mais!*, *Folha de São Paulo*, 11-mar-2001.

analisa um puro sangue com a perna partida e recomenda ao veterinário: “Mande matar esse diabo! Me fez perder o prêmio.” Esta associação também aparece em “Carta a um torcida”, onde Oswald de Andrade se pergunta:

Quem negará ao futebol esse condão da catarse circence com que os velhos sabidos de Roma lambuzavam o pão triste das massas? Não podendo xingar o patrão que o rouba, o operário xinga os juizes da partida e procura espancá-los, como se o bandeirinha mais próximo fosse o procurador da preponderância, do arbítrio e dos outros sinais do mundo injusto que o oprime. (...) É você⁵⁴ quem defende, histérico e incisivo, a exploração de rapazes pobres, bruscamente retirados do seu meio laborioso, para o esplendor precário dos grandes cartazes e dos grandes cachês, a fim de despencarem depois de lá e ficarem como os potros quebrados nas corridas dos prados milionários.⁵⁵ (...)

Não sei qual a solução social que se dá ao caso dos jogadores inutilizados nos encontros e aos quais se nega qualquer renovação de contrato ou qualquer garantia que o socorra e indenize. Sei apenas que eles penosamente se mexem com água-no-joelho, canela furada, equimoses, tuberculosas e traumas, sem amparo e sem emprego, encostados muitas vezes dramaticamente à família pobre, donde os arrancaram.⁵⁶

Como vemos, num primeiro momento, Oswald de Andrade equipara o futebol ao circo, enquanto espetáculo grandioso e cuja realização está acima de qualquer idioma. Se no circo há uma união entre espectadores e artistas, independente de nacionalidade ou classe social, através da diversão, no futebol, os jogadores e a torcida se integram, igualmente, num espetáculo de proporções e emoções inusitadas⁵⁷. No

⁵⁴ No texto, “você” se refere a José Lins do Rego, a quem é direcionado. Ele faz parte da polêmica entre Oswald e os nordestinos populistas.

⁵⁵ Como ocorre, muitos anos mais tarde, com o protagonista de *Pixote*. Já os prados milionários aparece como alusão à família Prado. Recurso semelhante é usado por Mário de Andrade na meditação sobre o tietê.

⁵⁶ ANDRADE, Oswald de - “Carta a um torcida” in *Ponta de lança* pp. 46-47

⁵⁷ Gumbrecht publicou um texto interessante no qual fala sobre o valor estético do jogo de futebol. Ele começa sua especulação ao referir-se ao consenso entre os fãs de dizer se um jogo foi bonito ou feio, independentemente do placar final, mesmo que não se saiba de que critérios se utilizaram para emitir tais valores. “Ora, simples como possa parecer essa descrição, ela corresponde exatamente à resposta de Immanuel Kant à questão referente à especificidade do juízo estético. A especificidade do juízo estético, segundo Kant, repousa justamente em sua capacidade de produzir consenso baseado num juízo que não tem consciência de seus próprios critérios e conceitos”. E mais adiante, continua: “Ouvi certa vez um atleta de calibre mundial, o californiano Pablo Morales, (...) descrever o humor que reúne os atletas e seus espectadores com uma fórmula admirável: (...)“Praticar esportes e assistir a esportes”, disse Morales, “é perder-se em concentrada intensidade”. A palavra “perder-se” na expressão de Morales há de se referir à “insularidade” do evento em questão. Como dissemos antes, o evento a que assistimos absorve nossa atenção em um grau que acaba pondo entre parênteses qualquer percepção do mundo cotidiano circundante. “Intensidade” indica um estado de tensão e hipersensibilidade que afeta ao mesmo tempo espíritos e corpos de atletas e espectadores. Com tal intensidade esperamos que coisas aconteçam a outros corpos e a nossos próprios corpos que, seja lá o que de fato aconteça, produzirá reações particularmente fortes (...). Finalmente, essa tensão específica em que se unem os atletas e seus espectadores é “concentrada” - o que significa que não é simplesmente aberta a qualquer tipo de acontecimento. (...) O que eles esperam é uma epifania, isto é, a aparição súbita e transitória de algo que, ao menos durante o tempo de sua aparição, tenha substância e forma simultaneamente. Mas epifania significa, além disso,

futebol, entretanto, além do entretenimento, o público tem a possibilidade política de extravasar as reações que reprime no seu dia-a-dia. Oswald associa também futebol e cinema, exaltando que “o cinema como o estádio exprimem a nossa época”⁵⁸. A identidade entre eles torna-se explícita na caracterização que ele faz do “esplendor precário dos grandes cartazes e dos grandes cachês”, meio em que vão se inserir os jogadores retirados de suas vidas pobres. A palavra cachê aqui é de grande significação, pois, usada para designar o pagamento dos atores de companhias teatrais e cinematográficas, mostra ainda a inexistência de um termo apropriado ao esporte em moldes capitalistas que só mais tarde cunhará o conceito específico, o passe. O percurso para a descoberta de novos craques e novos atores também é análoga, se dá através dos “caçadores de talentos”.

Neste roteiro Oswald nos apresenta, ainda, uma versão degradada de La Perricholi na manicure Finfa, que se torna amante do cartola para manter seu guarda-roupa. Porém, com o dinheiro do futebol, Moscosão compra tantas amantes quanto Finfa compra vestidos, e o poder de sedução cede lugar para os mitos do futebol e o dinheiro gerado com eles. É a “era da máquina que atinge o seu zênite”, promovendo a alienação das massas. Oswald de Andrade, nos seus dois roteiros, procura explicitar os mecanismos de alienação promovendo uma discussão dentro de outro mecanismo, o cinema, aproveitando-se de seu fundamento imediato como técnica de produção para difusão em massa, ou seja, seu caráter coletivo, para estabelecê-lo na práxis política. Desta maneira, Oswald utiliza outro aspecto do espetáculo popular, que defende, o

aparência-como-evento. O que aparece "como um evento" bem pode ser surpreendente - por exemplo: a defesa de um goleiro tal como você nunca viu antes." Tal descrição de Gumbrecht, de absorver a atenção e criar um estado de hipersensibilidade está próxima daquela que descrevemos no primeiro capítulo, nos referindo a Buck-Morss, sobre a recepção cinematográfica. GUMBRECHT, Ulrich. cit.

⁵⁸ ANDRADE, Oswald de - “Do teatro que é bom...” in *Ponta de Lança*. p.102 Francisco Ayala faz a mesma observação, aproximando os estádios e o cinema como artes jovens, dirigidas para a coletividade. Ver *El cine. Arte y espectáculo*. Cit. p. 33

educativo, através do qual o futebol se transforma em um teatro de estádio, capaz de participar nos debates do homem.

Perigo Negro e A Sombra Amarela são desenvolvidos utilizando-se dos métodos de montagem para os quais Eisenstein nos chama a atenção, simultaneamente, em *Montagem 1938*, texto que vem explicitar que “a montagem cinematográfica é somente uma aplicação particular do princípio geral da montagem, princípio que, assim compreendido, ultrapassa de longe os limites da simples junção de fragmentos de películas”⁵⁹. A montagem difere da representação porque obriga o espectador a criar. Somente dessa forma ele percebe a imagem sintética final, formulada pelo autor através da soma e justaposição de imagens fragmentárias, que procuram materializar afetivamente o tema. Essa imagem é fixada em elementos descontínuos, explorando o dinamismo. É assim que podemos perceber como o futebol domina a vida de Seu Rafael em diversos fragmentos que mostram como isso altera suas relações profissionais (na impaciência dos clientes, o que acarreta na sua demissão), pessoais (a completa falta de diálogo com a mulher) e política (“Sou do Estella-Club! Pru sindicato num ligo!”). E assim sucessivamente com todas as personagens, fazendo com que cada nuance venha juntar-se à anterior. De sua soma forma-se, com plenitude, a imagem de uma conjectura sem solução, ou melhor, a solução só se torna possível com uma transformação radical do mundo que nos é apresentado. É assim que, sem aparentar o sentimento, ele é provocado pela reunião e justaposição dos detalhes, característica que também podemos verificar n’*A Sombra Amarela*. Neste argumento são utilizados fragmentos de naturezas heterogêneas, mas que se integram pela presença de um mesmo elemento em todos eles: Lírio do Brasil e as frustrações de sua luta social e política. O japonês que espreita, o outro elemento que deve dar unidade à trama, possui enfoque quase imperceptível em

⁵⁹ EISENTEIN, Serguei - “Montagem 1938” in *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro, Zahar, 1969, p. 92

algumas sequências e é abundantemente explorado, por associação à raça, em um único quadro, proporcionando ao conjunto um maior dinamismo. As personagens mostram-se, assim, caleidoscópicas porque, em sua qualidade de sujeitos coletivos e fragmentários, evidenciam, através das sucessões rápidas e cambiantes, suas contradições, cuja investigação leva a deduzir o sentido do todo que se coloca como necessidade de transformação⁶⁰.

Oswald de Andrade, portanto, situa suas incursões cinematográficas dentro do âmbito de sua produção teatral de cunho panfletário dos anos 30, marcando sua adesão ao comunismo e o momento histórico que vivia. Procura fazer pensar nas condições das classes desfavorecidas pelo sistema e, particularmente, na condição do negro.

Quanto à relação de Oswald com o cinema americano, cabe lembrar que pelas páginas d'*O Homem do Povo*, jornal fundado por Oswald de Andrade e Pagú, a coluna *Palcos, telas e picadeiros* é impiedosa em seus ataques contra ele. Esses ataques são reiterados em alguns artigos e entrevistas concedidas por Oswald, abrindo exceção para Chaplin, que o escritor considerava um “gênio”. Para ilustrarmos a sua posição, vale mencionarmos uma anedota sobre o tema. Paulo Emílio Sales Gomes conta que foi uma vez com Oswald e Nonê até Santos entrevistar a atriz Lupe Velez, que estava a caminho de Buenos Aires. A atriz era casada com Johnny Weissmuller na época, e a primeira pergunta de Oswald para ela foi *Usted tiene celos de Tarzan?* Sendo afastado da entrevista coletiva pelo empresário, Oswald “refugiou-se num canto com a secretária da artista, uma velhota, a quem atribuiu declarações extraordinárias na reportagem que

⁶⁰ Ao fazer diversas referências aos recentes acontecimentos da copa do mundo de 38 em *Perigo Negro*, publicado poucos meses depois do evento, torna-se bastante explícito o questionamento do sistema e a criação do conflito no “espectador”, pois o mundo apresentado conecta-se diretamente com a realidade que se vivia. Sob este aspecto, é muito feliz a realização de Sganzerla, deixando de lado as referências históricas e explorando apenas o que mantém correspondência com a sua época, ou seja, a corrupção do mundo do futebol.

publicou: Lupe Velez não saberia ler ou escrever, aliás em Hollywood toda gente era mais ou menos analfabeta com a única exceção de Chaplin.”⁶¹

Como vemos, tanto Aníbal Machado, com a história do improvável amigo do presidente, como Oswald de Andrade, com as fábulas dos ilusórios heróis do povo, retornam em seus roteiros à experiências prévias no plano da narrativa. Quanto ao roteiro de Aníbal Machado, não sabemos ao certo quando o autor o elaborou. Se foi uma encomenda da Vera Cruz, possivelmente data do início dos anos 50. Tampouco podemos precisar o período em que se passa a história de Ataxerxes. A inglesa lamenta-se pelas guerras, e Ataxerxes pergunta, indignado, “Isto aqui é ou não é uma democracia?” Talvez seja uma referência às eleições que colocaram Getúlio de volta ao poder. No entanto, percebemos que Aníbal Machado, à maneira dos surrealistas, nos anos 20, através da inglesa que acolhe, patrocina e admira Juanita, vê na destruição causada pelas guerras as conseqüências de uma supervalorização do avanço tecnológico e da razão em detrimento da sensibilidade. Ao incentivar Juanita, esboça uma saída na reconciliação entre real e imaginário. Vemos, portanto, que através do cinema, que para Aníbal Machado era, antes de tudo, educativo, o autor celebra a não-aceitação da realidade tal como ela é, recorrendo ao imaginário para questioná-la. Explicita também as engrenagens de uma sociedade regida pelas redes de influências. Poderíamos dizer, no entanto, que também é válido para este roteiro o fragmento que Aníbal Machado formulou no prefácio ao seu *João Ternura*, o que vai marcar a sua diferença em relação à poética fragmentária, quase brechtiana, de Oswald: “É ela [a obra] dirigida menos à inteligência que à imaginação e sensibilidade do leitor”⁶².

⁶¹ GOMES, Paulo Emílio Sales – “Um discípulo de Oswald em 1935” in *Crítica de cinema no suplemento literário*. Vol. II, Rio de Janeiro, Paz e Terra/Embrafilme, 1981. P. 442

⁶² MACHADO, Anibal - *João Ternura*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1965. P. 6

Considerações finais

Beatriz Sarlo, ao pensar o roteiro cinematográfico, diz que ele é irresponsável da escritura filmica pois o roteiro pode ser tomado como um programa do filme, mas nunca como sua escritura. Sergio Wolf adverte sobre este mesmo ponto¹ ao mencionar que a escritura cinematográfica é realizada através de todos os seus materiais, ou seja, o enquadramento, o tipo de luz ou imagem, os movimentos de câmara, a maneira de cortar ou mudar de cena, a entonação dos atores, etc. Mesmo que o roteiro contenha todas as informações técnicas para a sua realização, Sarlo explicita a diferença com um exemplo. Ela conta que François Truffaut afirmava que a cada vez que tinha problemas durante uma filmagem, assistia a algum filme de Hitchcock, de onde sempre tirava algumas soluções. Então ela se pergunta, o que Truffaut buscava em Hitchcock?

Truffaut director-guionista encontraba en la filmación obstáculos que el guión no había resuelto, porque el guión no se había planteado todos los problemas de la escritura del filme (el guión que los tenga planteados es el filme hecho guión). Y encontraba en Hitchcock formas de la escritura filmica que ningún guión (suyo o ajeno) podía darle².

Não tivemos, neste trabalho, a pretensão de ignorar as especificidades existentes no cinema e na literatura para tratá-los como análogos. Procuramos mostrar, nos trabalhos abordados, as influências que puderam exercer-se mutuamente, o diálogo existente entre eles. Mas a partir desta questão – o roteiro é o programa do filme, não sua escritura – temos o desdobramento de algumas outras, pertinentes aos temas já tratados. O roteiro pode não ser a escritura do filme, mas é uma de etapas. Encerra esta duplicidade de ser a sua totalidade virtual e sua parte

¹ WOLF, Sergio – *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires, Paidós, 2001. Pp. 39-44

² SARLO, Beatriz – “Un escrito irresponsable” in OUBIÑA, David e AGUILAR, Gonzalo (orgs.) – *El guión cinematográfico*. Buenos Aires, Paidós, 1997. P. 140

não localizável, tal como demonstram Oubiña e Aguilar. Os autores destacam a sua relevância para o filme ao dizerem que

Si la escritura fuera sólo un mal necesario, el filme bien podría planearse mediante un story board (como sucede en el cine publicitario) o incluso grabando apuntes en vídeo; pero lo cierto es que se escribe porque hay allí una dimensión en donde el proceso de creación y de adaptación se abre a nuevas posibilidades³.

Para eles, o roteiro torna-se capital para a realização filmica justamente porque é através da imprecisão da palavra que ele dá lugar à imaginação do filme. Eles ressaltam que é justamente no desacordo existente entre a palavra e a imagem que surge um “hiato criativo”:

No es que el guión sea imperfecto, sino que el guión no es el filme. Su aparente debilidad sólo surge al comparar dos materialidades. Ciertamente, frente a la película terminada, el guión no es más que un resto fósil; en esse caso no interesa como objeto autónomo porque su valor es instrumental. Pero si resulta estéticamente necesario en el filme es porque importa rescatar la relación que establece con él una lectura. Esse particular tipo de lectura que reescribe las palabras como imágenes⁴.

Voltamos, então aos pontos abordados no decorrer deste trabalho. Se ler é reescrever as palavras com imagens, estas podem ser as imagens filmicas mas também nossas imagens mentais. Na verdade, estas últimas antecedem àquelas no processo de leitura que dá origem ao filme, que é o que Oubiña e Aguilar chamam de hiato criativo e para o qual Ouellet também nos chama a atenção: o espaço-tempo interior que se transforma num esquematismo onde se funda a imaginação filmica. Seria, então, esta interseção que permite o encontro entre a imagem literária (que é evocada pela palavra) e a imagem cinematográfica (que é fantasmagoria de uma presença). Dentro desta perspectiva, poderíamos dizer que a leitura que um roteiro cinematográfico exige para a sua realização filmica, não difere, pois, daquela empreendida numa adaptação de uma obra literária para o cinema, uma vez que

³ OUBIÑA, David e AGUILAR, Gonzalo – “La alquimia de las imágenes” in *El guión cinematográfico*. Cit. P. 177

⁴ IDEM p. 178

tanto o roteiro quanto o texto literário devem ser transformados em outra coisa⁵. Sergio Wolf se detém em alguns problemas encontrados na adaptação. Num texto descritivo, por exemplo, observa Wolf, se há uma paisagem, pressupõe-se que o realizador faça uma panorâmica dela ou uma série de planos em detalhe que tentem nos integrar a este lugar (este último procedimento, aliás, utilizado por Guilherme de Almeida nos seus versos para a casa na colina). No entanto – acrescenta –, no texto a paisagem é vista, pelo autor ou narrador, de uma perspectiva subjetivamente singular⁶. Mas, lembremos, Hitchcock reelaborava as histórias que lhe interessavam até estas converterem-se num filme seu, ou seja, mostrava estas histórias de uma perspectiva igualmente singular. Talvez, ponderam Oubiña e Aguilar, o maior problema da realização de um roteiro seja justamente que:

La mayoría de las películas se hacen bajo la consigna “no leamos el guión, simplemente ilustremos lo que dice ahí” cuando, en realidad, la lectura es el momento en que el guión puede salvarse a sí mismo, destruyéndose. Su destino no es pasar a la pantalla tal como fue concebido, sino ampliar, enriquecer, redimensionar su lugar a través de la lectura del director.⁷

E concluem:

Si hay buenos y malos lectores es sólo porque hay buenos y malos filmes. Es verdad que un guión se puede arruinar o mejorar en la realización y en el montaje, pero también es cierto que cada una de las etapas de una película importa como efecto de lectura (es decir, no por lealtad a su punto de partida sino como producción a partir de él) y siempre en relación com el único objeto finalmente existente: el filme como totalidad concreta. En este sentido, leer un guión no es sólo traducirlo a imágenes sino, sobre todo, leer sus zonas oscuras, incluso como oscuridades que no preexistían a la lectura sino que son producidas por ella misma⁸.

Hugo Santiago transmite uma opinião semelhante quando se remete a Robert Bresson para dizer que um filme nasce e morre muitas vezes. Existe, na sua realização, um princípio no qual o material constantemente morre para renascer de

⁵ A diferença, obviamente, é do próprio texto: o roteiro já é concebido para transformar-se em filme.

⁶ WOLF, Sergio. Op. Cit. p.35 Ele mesmo aponta, entretanto, que não é impossível, no cinema, expressar algo como uma paisagem mostrada de maneira subjetivamente singular, ao referir-se a um plano fixo de Godard.

⁷ OUBIÑA, David e AGUILAR, Gonzalo – “La alquimia de las imágenes”. Cit. P. 179

uma outra maneira⁹. Podemos dizer que se o material renasce várias vezes é porque a cada nova leitura extrai-se dele um novo sentido, isto é, a cada retomada do material, dá-se-lhe novas possibilidades. Dar novas possibilidades através da leitura é como Barthes descreve a atividade de re-escrever: multiplicar o texto em sua pluralidade. É o jogo do retorno do diferente¹⁰. Ler, portanto, é expandir o texto, seja o produto desta expansão um filme (*Embrujo*) ou um outro texto (a leitura de Euclides feita por Guilherme, os roteiros de Aníbal Machado e Oswald de Andrade).

Expandir (enriquecer, redimensionar) um texto (literário, filmico), então, é fazê-lo dialogar com a pluralidade de vozes culturais. É assim que encontramos, também, um modelo, tema ou personagem cinematográfico remodulado num texto literário. Esta transmutação de elementos pode se dar de uma maneira mais ou menos conflituosa. Poderíamos dizer que a leitura que é apenas ilustrativa faz retornar os elementos sem abrir-lhes novas perspectivas (que é o que Guilherme de Almeida faz no seu *Dicionário*). Já a leitura que faz com que estes elementos retornem em novas possibilidades, algumas vezes se valem de procedimentos que tornam explícitos os conflitos desta transculturação, exacerbando-os. Este é o caso da colagem que, como vimos, ao não suprimir completamente a alteridade dos elementos reunidos, conduz-nos a leituras múltiplas, como a que fizemos em *Embrujo*, que apresenta-se como um hipertexto cultural.

É interessante observarmos que toda esta questão apareceu, de certa forma, neste trabalho sob uma outra perspectiva. Nós mencionamos que no princípio do cinema, escritores e intelectuais o reconheciam como criador de poesia visual

⁸ IDEM p. 184

⁹ “Uno tiene una idea, la mata escribiendo el guión y, posteriormente, mata el guión al rodar el filme. Después, durante la compaginación y la sonorización, el material filmado vuelve a morir. E, incluso, la mezcla de sonido y la clasificación de luces vuelven a matar el material para llegar a la copia final”. Ver SANTIAGO, Hugo – “Partituras” in *El guión cinematográfico*. Cit. p. 111

porque sua linguagem permitia a experimentação de estruturas rítmicas. Vimos, também, como é esta experimentação que permeia os trabalhos estudados de Guilherme de Almeida. Artaud afirmara que o ritmo cinematográfico promovia nosso afastamento da vida aproximando-nos de seu aspecto ilusório. Aníbal Machado, no entanto, reconhecendo na vida ritmo e movimento, encara a imagem-movimento como sua representante direta, justamente por causa do ritmo que lhe é latente. Aliás, aproxima, ainda, a criação cinematográfica com a composição sinfônica, fazendo uma analogia rítmica entre ambas. Mas não podemos perceber exatamente como antagônicas as posições de Aníbal Machado e Artaud, uma vez que Aníbal entende o ilusório como parte constituinte da realidade. Mesmo assim, temos esboçada a problemática realidade/irrealidade do cinema. O mais interessante, no entanto, é vermos que Mário de Andrade aponta que o trabalho dos rapsodos é escolher qualquer material e dar-lhe ritmo próprio, para que caiba em suas cantorias. A questão rítmica, então, nos traz novamente o diálogo entre diferentes formas de expressão culturais (cinema, literatura e música) explicitando a proliferação textual decorrente da transculturação: ler e dar ritmo próprio é redimensionar o texto. O diálogo entre as diferentes formas de expressão, por sua vez, nos mostra a sinestesia presente nesta prática cultural: imagem, palavra e som são percebidos como desdobramento um do outro.

Em contraposição à leitura que mescla e expande, está a que apenas reproduz, promovendo, como vimos, um padrão desindividualizado, a fantasmagoria do indivíduo.

¹⁰ Oubiña e Aguilar escrevem: “Poco importan las imágenes que pueden haber pasado por la cabeza del guionista; importan las imágenes que pueden derivarse de su texto. Esta deriva no puede ser controlada por la escritura (...)” cit. p. 183

Este trabalho quis mostrar de que forma estas questões aparecem no material heterogêneo que analisamos e de que maneira seus autores ensaiam soluções para este conflito entre cinema e literatura que, seguindo as proposições de Oubiña e Aguilar, poderíamos dizer que é inerente à própria criação cinematográfica.

Bibliografia:

ADORNO, Theodor W. - *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo, Martins Fontes, 1988.

IDEM e Horkheimer - *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.

AGAMBEN, Giorgio – *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. Tomás Segovia. Valencia, Pre-textos, 1995.

IDEM – *Image et mémoire*. França, Hoëbeke, 1998.

AGUILAR, Nelson (org.) – *O Olhar Distante. Mostra do Redescobrimento*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo/ Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

AHMAD, Aijaz – *In Theory*. Londres/Nova York, Verso, 1994.

ALENCAR, Renato de - “O cinema como fraternização americana” in *A Cena Muda*. Nº 1057, Rio de Janeiro, 24 de junho de 1941.

ALMEIDA, Guilherme de - *Nós*. São Paulo, Ofic. Estado de São Paulo, 1917.

IDEM - *A dança das horas*. São Paulo, Ofic. Estado de São Paulo, 1919.

IDEM - *Livro das horas de Sôror Dolorosa*. São Paulo, Ofic. Estado de São Paulo, 1920.

IDEM - *A fruta que eu perdi*. Rio de Janeiro, Anuário do Brasil, 1924.

IDEM - *Meu*. São Paulo, José Napoli, 1925.

IDEM - *Raça*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.

IDEM - *Messidor*. São Paulo, Martins, s/d.

IDEM - *Natalika*. Pref. Suzi Frankl Sperber. Campinas, Ed. Unicamp, 1993.

IDEM - *Flores das “Flores do Mal” de Charles Baudelaire*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1944.

IDEM - “O Albatroz”, “A uma passante”, “Perfume Exótico”, “Remorso Póstumo” e “Recolhimento” de Charles Baudelaire in *Letras e Artes*. Suplemento literário de *A Manhã*. Rio de Janeiro, 15 ago 1948.

IDEM - “Spleen” de Charles Baudelaire in *Letras e Artes*. Suplemento literário de *A Manhã*. Rio de Janeiro, 19 set 1948.

IDEM - "A Beleza" de Charles Baudelaire in *Letras e Artes*. Suplemento literário de *A Manhã*. Rio de Janeiro, 06 mar 1949.

IDEM - "Brisa Marinha" de Stéphane Mallarmé in *Letras e Artes*. Suplemento literário de *A Manhã*. Rio de Janeiro, 13 abr 1947.

IDEM - "O infiel" e "Busquei trinta anos, irmãs" de Maeterlinck in *Letras e Artes*. Suplemento literário de *A Manhã*. Rio de Janeiro, 15 maio 1949.

IDEM - "Orquídea, flor de altura" in *Seleções de Reader's Digest*. Rio de Janeiro, vol. 22, Nº 126, julho 1952.

IDEM - "A Poesia d'Os Sertões" in *Diário de São Paulo*. 18-ago-46.

IDEM - *Poesia Vária*. São Paulo, Cultrix, 1976.

AMADO, Jorge - Peru de "Ronda as Américas" in *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 9-jun-1938.

ANDRADE, Ana Luiza - "Passagens de bond, com Machado" in *Travessia* nº 33. Florianópolis, Editora da UFSC, ago.-dez. 1996.

IDEM - *Transportes pelo olhar de Machado de Assis. Passagens entre o livro e o jornal*. Chapecó, Grifos, 1999.

ANDRADE, Carlos Drummond - *Farewell*. Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 1996.

ANDRADE, Mário de - "Newton Freitas" in FREITAS, Newton - *Ensaio Americanos*. Rio de Janeiro, Zelio Valverde, 1945

IDEM - *Música de Feitiçaria no Brasil*. Estabelecimento de texto: Oneyda Alvarenga. Itatiaia/Instituto Nacional do Livro/ Fundação Nacional Pró-Memória, Belo Horizonte/Brasília, 1983.

IDEM - *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1976.

IDEM - *Música e Jornalismo - Diário de São Paulo*. Pesquisa, estabelecimento do texto, introdução e notas: Paulo Castagna. São Paulo, Edusp/Hucitec, 1993.

IDEM - *Pequena História da Música*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1953.

ANDRADE, Oswald de - "Perigo Negro" in *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, outubro de 1938.

IDEM - "A Sombra Amarela" in *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, março de 1942.

IDEM - *Ponta de Lança*. (Obras Completas) Pref. Silviano Santiago, Mário da Silva Brito. São Paulo, Globo, 1991.

IDEM - *Dicionário de bolso*. (Obras Completas) Pref. Maria Eugênia Boaventura. São Paulo, Globo, 1990.

IDEM - *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. (Obras Completas) Pref. Mário da Silva Brito, Haroldo de Campos. São Paulo, Globo, 1992.

IDEM - *Marco Zero I - A Revolução Mecólica*. (Obras Completas) Pref. Maria de Lourdes Eleutério. São Paulo, Globo, 1991.

IDEM - *Marco Zero II - Chão*. (Obras Completas). São Paulo, Globo, 1991.

IDEM - *Pau-Brasil*. (Obras Completas). Pref. Paulo Prado (1924), Haroldo de Campos. São Paulo, Globo, 1990.

IDEM - *Revista de Antropofagia*. Pref. Augusto de Campos. Ed. fac-similar. São Paulo, Abril/Metal Leve, 1975.

IDEM - *O Homem do Povo*. Pref. Augusto de Campos. Ed. Fac-similar. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado/IMESP. Divisão de Arquivo do Estado de São Paulo, 1984.

IDEM - *Os dentes do dragão*. (Obras Completas). Pref. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo, Globo, 1990.

IDEM - *A Utopia Antropofágica*. (Obras Completas). Pref. Benedito Nunes. São Paulo, Globo, 1990.

IDEM - *Estética e Política*. (Obras Completas). Pref. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo, Globo, 1991.

ANTELO, Raul - "O ponto de vista *subjectile*" in *Travessia*. Nº 33, Florianópolis, Editora da UFSC, 1996.

IDEM – *Algaravia. Discursos de nação*. Florianópolis, UFSC, 1998.

IDEM (org. e pref.) - *João do Rio. A alma encantadora das ruas*. São Paulo, Cia. das Letras, 1997.

IDEM (org.) – *Parque de diversões Aníbal Machado*. Belo Horizonte/Florianópolis, Editora UFMG/Editora UFSC, 1994.

IDEM – *Literatura em revista*. São Paulo, Ática, 1984.

IDEM, CAMARGO, Maria Lúcia de Barros, ANDRADE, Ana Luiza e ALMEIDA, Tereza Virgínia (org.) – *Declínio da arte/ascensão da cultura*. Florianópolis, ABRALIC/Letras Contemporâneas, 1998.

APOLLINAIRE, Guillaume – *Calligrammes*. Pref. Michel Butor. Gallimard, 1999.

ARLT, Roberto - *Notas sobre el cinematógrafo*. Buenos Aires, Simurg, 1997. Pref. Jorge B. Rivera. Org. Gastón Sebastián Gallo.

- IDEM - *Noche terrible. Una tarde de domingo*. Madrid, Alianza Cien, 1995.
- ARTAUD, Antonin – *El cine*. Trad. Antonio Eceiza. Madri, Alianza, 1998.
- AYALA, Francisco – *El cine. Arte y espectáculo*. Buenos Aires, Argos, 1949.
- BAKHTIN, Mikhail – *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hucitec, 1995.
- IDEM - *Questões de Literatura e de Estética*. Trad. Aurora Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Nazário, Homero de Andrade. São Paulo, Unesp/Hucitec, 1993.
- BALANDIER, George – *As dinâmicas sociais*. Trad. Gisela Stock de Souza e Hélio de Souza. Rio de Janeiro, Difel, 1976.
- BALLAGAS, Emilio - *Mapa de la poesía negra americana*. Buenos Aires, Pleamar, 1946.
- BARTHES, Roland – *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992
- IDEM - *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro, Bertrand, 1993.
- IDEM – *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Cultrix, 2000.
- IDEM – *O grau zero da escrita*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- BATAILLE, Georges – *Breve Historia del Erotismo*. Trad. Alberto Drazul. Uruguai, Calden, 1970.
- IDEM – *O erotismo*. Trad. João Bénard da Costa. Rio de Janeiro, Moraes, 1968.
- IDEM; LEIRIS, Michel; GRIAULE, Marcel; EINSTEIN, Carl; DESNOS, Robert e escritores associados com os grupos Acefálico e Surrealista – *Enciclopædia Acephalica*. Org. e Intr. Alastair Brotchie. Trad. Iain White, Dominic Faccini, Annette Michelson, John Harman, Alexis Lykiard, etc. Londres, Atlas, 1995.
- BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona e LIMA, Yone Soares (orgs) *Brasil: 1 tempo modernista*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.
- BAUDELAIRE, Charles – *Pequenos poemas em prosa*. Edição bilíngue. Trad. Dorothée de Bruchard. Florianópolis, UFSC, 1996.
- IDEM - *Le Spleen de Paris*. Paris, Librairie Générale Française, 1964.
- BOURDIEU, Pierre - *As regras da Arte*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo, Cia. das Letras, 1996.

- IDEM - *Razões Práticas*. Trad. Mariza Corrêa. Campinas, Papirus, 1996.
- BENDER, Flora Christina - "Ficção baseada em cinema: a scena muda" in *Almanaque. Cadernos de Literatura e Ensaio*, nº 14. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1982.
- IDEM – *A Scena Muda*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Linguística e Línguas Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, na Universidade de São Paulo, em 1979.
- BEN-GUIAT, Ruth - "Envisioning Modernity: Desire and Discipline in the Italian Fascist Film" in *Critical Inquiry*. V.23, Nº 1, The University of Chicago Press, 1996.
- BENJAMIN, Walter - *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages*. Trad. Jean Lacoste. 2ª ed. Paris, CERF, 1993.
- IDEM – *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo, brasiliense, 1995.
- IDEM – *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- IDEM – "Sobre la facultad mimética" in *Ensayos escogidos*. Trad. H. Murena. Buenos Aires, Sur, 1967.
- IDEM – "Doctrine of the similar" in *Selected writings*. Ed. M.Jennings, H. Eiland, G. Smit. Harvard University Press, 1999, vol.2.
- IDEM - *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- BENTES, Ivana (org. e pref.) – *Glauber Rocha – Cartas ao mundo*. São Paulo, Cia. das Letras, 1997.
- BERNADET, Jean-Claude – *O autor no cinema*. São Paulo, Edusp/Brasiliense, 1994.
- BOLLE, Willi – *Fisiognomia da metrópole moderna. Representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo, FAPESP/Edusp, 1994.
- BORGES, Jorge Luis – *Esse Ofício do Verso*. Org. Calin-Andrei Mihailescu. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo, Cia. das Letras, 2000.
- BRITO, Mário da Silva – *As Metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1972.
- BROCA, Brito - *A vida literária no Brasil 1900*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1960.
- BUCKLEY, Ramón e CRISPIN, John - *Los vanguardismos españoles 1925-1935*. Madrid, Alianza, 1973.

BUCK-MORSS, Susan (trad. Rafael Lopes Azize) – “Estética e Anestésica: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado” in *Travessia*. nº33. Florianópolis, Editora da UFSC, ago-dez 1996.

IDEM – “The Cinema Screen as Prosthesis of Perception: A Historical Account” in SEREMETAKIS, Nadia (ed.) – *The Senses Still. Perception and Memory as material culture in Modernity*. Boulder, Westview Press, 1994.

IDEM – *The dialectics of seeing. Walter Benjamin and the arcades project*. Massachusetts/Londres, MIT Press, 1995.

IDEM - *Origen de la dialéctica negativa*. Trad. Nora Rabotnikof Maskivker. México, Siglo Veintiuno, 1981.

BÜRGER, Peter - *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona, Ediciones península, 1987.

CAMPOS, Augusto e Haroldo - *Os Sertões dos Campos*. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1997.

CAMPOS, Augusto de - *Poesia, Antipoesia, Antropofagia*. São Paulo, Cortez & Moraes, 1978.

CAMPOS, Haroldo de - *Metalinguagem*. São Paulo, Perspectiva, 1992. (4 ed. Revista e ampliada)

CANDIDO, Antonio – *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1985.

CARONE, Edgard – *A República Velha*. Rio de Janeiro, Ed. Bertrand Brasil, 1988.

CARPENTIER, Alejo – *La musica en Cuba*. México, Fondo de cultura Económica, 1984.

IDEM - *Écue-Yamba-Ó* in *Obras Completas de Alejo Carpentier*. Vol.1. México, siglo veintiuno editores, 1983.

CAVALHEIRO, Edgard – “Os Sertões, em versão espanhola” in *Vamos Ler*. Rio de Janeiro, 13-abr-1939.

CONSUELO, Jorge Miguel (dir.) - *Historia del cine argentino*. Buenos Aires, Centro Editor América Latina, 1992.

COZARINSKY, Edgardo – *Borges em / e / sobre Cinema*. Pref. Adolfo Bioy Casares. Trad. Laura J. Hosiasson. São Paulo, Iluminuras, 2000.

CRUZ, Chas de - *La butaca vacia y otros cuentos*. Buenos Aires, Editorial Tor, s/d.

DALI, Salvador - “De la beauté terrifiante et comestible, de l’architecture Modern’ Style” in *Minotaure* nºs 3,4, Paris, dez 1933.

DALTON, Karen e GATES JR., Henry Louis – “Josephine Baker and Paul Colin: African American Dance Seen through Parisian Eyes” in *Critical Inquiry*. Vol. 24, nº 4, University of Chicago, 1998.

D’ARAUJO, Maria Celina (org.) – *As instituições na era Vargas*. Rio de Janeiro, Eduerj/FGV, 1999.

DELEUZE, Gilles - *A Dobra – Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas, Papirus, 1991.

IDEM – *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine*. Vols. I e II Trad. Irene Agoff. Barcelona, Paidós, 1994.

DERRIDA, Jacques - *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo, Iluminuras, 1991.

IDEM – *Dar (el) tiempo. La moneda falsa*. Trad. Cristina de Peretti. Buenos Aires, Paidós, 1995.

DIMAS, Antonio (seleção) - *Melhores contos de Aníbal Machado*. São Paulo, Global, 1997.

DUBOIS, Jacques – *Le roman policier ou la modernité*. Paris, Nathan, 1992.

ECO, Umberto – *Leitura do texto literário. Lector in fabula*. Trad. Mário Brito. Lisboa, Editorial Presença, 1979.

IDEM - *Conceito de texto*. Trad. Carla de Queiroz. São Paulo, Edusp, 1984.

EDEL, Leon - *Vidas ajenas (Principia Biographica)*. Trad. Evangelina Nuño de la Selva. Buenos Aires, México, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1990.

EISENTEIN, Serguei - “Montagem 1938” in *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.

FABRIS, Mariarosaria - “Cinema: da modernidade ao modernismo” in Fabris, Annateresa (org.) - *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Mercado de Letras, Campinas, 1994. (Coleção arte: ensaios e documentos)

FARGE, Arlette – *La atracción del archivo*. Trad. Anna Montero Bosch. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1991.

FORD, Aníbal - *Homero Manzi*. Buenos Aires, Centro Editor de America Latina, 1971.

FOUCAULT, Michel - *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.

IDEM - *La vida de los hombres infames*. Trad. Julia Varela e Fernando Alvarez Uría. Buenos Aires/Montevideo, Altamira/Editorial Nordan-Comunidad, s/d.

- IDEM – *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- FREITAS, Newton - *Ensaio Americanos*. Pref. Mário de Andrade. Rio de Janeiro, Zelio Valverde, 1945.
- IDEM - *Los Braganza*. Buenos Aires, Emecé, 1943.
- IDEM - *Jaburuna (cuentos y relatos)*. Buenos Aires, Botella al mar, 1949.
- IDEM - *Cantos y Leyendas Brasileñas*. Trad. Lorenzo Varela. Buenos Aires, Editorial Poseidon, 1943.
- IDEM - *Maracatú*. Buenos Aires, Pigmalion, 1943.
- IDEM e BESOUCHET, Lidia - *Literatura del Brasil*. Buenos Aires, Sudamericana, 1946.
- FREYRE, Gilberto – *Perfil de Euclides e outros perfis*. Rio de Janeiro, record, 1987.
- GALVÃO, Maria Rita - *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.
- GAMERRO, Carlos e SALOMON, Pablo (comp.) – *Antes que en el cine. Entre la letra y la imagen: el lugar del guión*. Buenos Aires, La Marca, 1993.
- GARCIA, Aurora Ponzo – “Guilherme de Almeida, crítico de cinema e cronista da cidade” in *Leitura*. São Paulo, 12 de setembro de 1993.
- GARRAMUÑO, Florencia – “Vanguardistas Primitivos: tango, samba y literatura”, texto apresentado no Congresso da ABRALIC em julho de 2000. Mimeo.
- GEDULD, Harry M. (org.) – *Los escritores frente al cine*. Trad. Isabel Villena. Madri, Fundamentos, 1981.
- GENETTE, Gérard – *Palimpsestes – La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982.
- IDEM - “Proust Palimpsesto” in *Figuras*. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- GOMES, Paulo Emilio Sales – *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1996.
- IDEM – “Independência e dinheiro” in *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo* de 22-mar-1958.
- IDEM – “Um discípulo de Oswald em 1935” in *Crítica de cinema no suplemento literário*. Vol. II, Rio de Janeiro, Paz e Terra/Embrafilme, 1981.
- GOMES, Renato Cordeiro – *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

- GREENBERG, Clement - *Arte y Cultura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- GUBERN, Román - *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona, Anagrama, 1999.
- GUILLÉN, Nicolás - *Paginas Vueltas*. Madri, Mondadori, 1988.
- IDEM - *Songoro Cosongo*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1952.
- GUMBRECHT, Ulrich - "A forma da violência" in *Mais!, Folha de São Paulo*, 11-mar-2001.
- HAY, Louis - "Escrita Viva" (Trad. Leticia Fraga. Mimeo) prefácio para HAY, Louis (dir.) - *Les manuscrits des écrivains*. CNRS/Hachette, 1993.
- HELFT, Nicolás (coord.) - *Revista Multicolor de los Sábados 1933-1934*. Prólogo: Horacio Salas. Textos: Sylvia Saïtta. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.
- HERKENHOFF, Paulo - "A cor no modernismo brasileiro - a navegação com muitas bússolas" in *Catálogo da XXIV Bienal de São Paulo (1998) - Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*. São Paulo, Camara Brasileira do Livro.
- HUBERMAN, Silvio - *Hasta el alba con Ulyses Petit de Murat*. Buenos Aires, Corregidor, 1979.
- JAMESON, Fredric - *Espaço e Imagem*. Trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro, UFRJ, 1995.
- IDEM - *As marcas do visível*. Rio de Janeiro, Graal, 1995.
- IDEM - *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo, Ática, 1996.
- JANICOT, Christian - *Anthologie du cinéma invisible. 100 scénarios pour 100 ans de cinéma*. Paris, Jean Michel Place/ ARTE Editions, 1995.
- KARL, Frederick R. - *O moderno e o modernismo*. Trad. Henrique Mesquita. Imago, Rio de Janeiro, 1988.
- LABAKI, Amir - entrevista com Robert Stam no *Ilustrada da Folha de São Paulo*. 7-jun-88.
- LADEIRA, Julieta de Godoy (org.) - *Memórias de Hollywood*. São Paulo, Nobel, 1987.
- LOBATO, Monteiro - "Paulo Setubal" in *Diários Associados*, São Paulo, 5 de maio de 1937.
- MACHADO, Aníbal - *João Ternura*. Pref. Renard Perez, Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro, José Olympio, 1965.

- IDEM - *A arte de viver e outras artes. Cadernos de João, ensaios, crítica dispersa, auto-retratos*. Depoimento: Paulo Mendes Campos. Apresentação: Leandro Konder. Rio de Janeiro, Graphia, 1994.
- IDEM - *A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias*. Introd. M. de Cavalcanti Proença. Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1978.
- IDEM - *O telegrama de Ataxerxes*. Cenário para filme. Manuscrito.
- MACHADO, Arlindo - *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, Papirus, 1997.
- MADELÉNAT, Daniel - *La biographie*. Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- MALINOW, Inés - *Maria Ruanova*. Editorial Planeta, Buenos Aires, 1993.
- MALLARMÉ, Stéphane – *Un Coup de Dés in Œuvres complètes*. Org. e notas: Henri Mondor e G. Jean-Aubry. Paris, Gallimard, 1945.
- MASTERS, Edgar Lee – *Antología de Spoon River*. Trad. Alberto Girri. Edição bilingue. Buenos Aires, Librerías Fausto, 1979.
- MÉTRAUX, Alfred – *Le vaudou haïtien*. Pref. Michel Leiris. Gallimard, 1968.
- MICELI, Sérgio – *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo/Rio de Janeiro, Difel, 1979.
- MILLER, Marilyn – “(Gypsy) Rhythm and (Cuban) Blues: The Neo-American Dream in Guillén and Hughes” in *Comparative Literature*. V.51, Nº 4, 1999.
- MONEGAL, Emir Rodríguez – *Borges por el mismo*. Barcelona, Lias, 1984.
- MORAES, Vinicius de – *Antologia Poética*. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1960.
- MORICONI, Italo – “Quatro (2+2) Notas sobre o Sublime e a Dessublimação” in *Revista Brasileira de Literatura Comparada* nº 4. Florianópolis, ABRALIC, 1998.
- IDEM - “Pedagogia e nova barbárie” in PAIVA, Márcia D. e MOREIRA, Maria Ester (coord.) – *Cultura, substantivo plural*. Rio de Janeiro/São Paulo, CCBB/Ed. 34, 1996.
- MURICY, Katia – *Alegorias da Dialética*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999.
- NADEAU, Maurice – *História do surrealismo*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo, Perspectiva, 1985.
- NAREMORE, James (org.) – *Film Adaptation*. Londres, Athlone, 2000.
- NORONHA, Jurandyr - *Pioneiros do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Brasiliense de Frankfurt, 1994.

- OBLIGADO, Pedro Miguel - *El hilo de oro*, Buenos Aires, Anaconda, 1942.
- IDEM – *Melancolía*. Prólogo: Leopoldo Lugones. Ilustrações: Mariette Lydis. 2ª edição. Buenos Aires, Guillermo Kraft limitada, 1949.
- ORDAZ, Luis “ Madurez de nuestra dramática – Francisco Defilippis Novoa o la vanguardia” in *Historia de la literatura argentina*. Vol. 3. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- ORTIZ, Áurea e PIQUERAS, María Jesús - *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona, Paidós, 1995.
- ORTIZ, Fernando - *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Barcelona, Ariel, 1973.
- OUBIÑA, David – *Filmología: ensayos con el cine*. Buenos Aires, Manantial, 2000.
- IDEM e AGUILAR, Gonzalo (orgs.) – *El guión cinematográfico*. Buenos Aires, Paidós, 1997.
- PARANAGUA, Paulo Antonio (org.) - *Le cinema brésilien*. Paris, Centre Pompidou, 1987.
- PENNA, Christina Scarabòtolo Gabaglia (org) - *Candido Portinari*. Texto de Antonio Callado. Buenos Aires, Edições Finambras, 1997.
- PERLOFF, Marjorie – *O Momento Futurista*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, EDUSP, 1993.
- PIGLIA, Ricardo - *Nome falso*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo, Iluminuras, 1988.
- POE, Edgar Allan – “Filosofia da composição” in *Ficção completa, poesia & ensaios*. Org. e tradução: Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro, Aguilar, 1981.
- RAMA, Angél – *Transculturación Narrativa en Latinoamérica*. México, Siglo Vintiuno, 1983.
- IDEM - *A Cidade das Letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- RAMOS, Fernão (org.)– *História do Cinema Brasileiro*. Secretaria do Estado da Cultura/Art, São Paulo, 1990.
- RIVERA, Jorge - *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires, Atuel, 1998.
- IDEM – “La forja del escritor profesional (1900-1930) – Los escritores y los nuevos medios masivos II” in *Historia de la literatura argentina*. Vol. 3. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- ROSENSTONE, Robert A. (ed.) – *Revisioning History. Film and construction of a new past*. Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 1995.

- RUGENDAS, João Maurício – *Viagem Pitoresca Através do Brasil*. Edição ilustrada. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo, Martins, 1967.
- SARLO, Beatriz - *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1992.
- IDEM - *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- IDEM - *Paisagens Imaginárias* (intelectuais, arte e meios de comunicação). São Paulo, Edusp, 1997. Pref. Irene Cardoso. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina.
- IDEM - *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires, Catálogos, 1985.
- IDEM - *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires, Ariel, 1998.
- SANTIAGO, Silviano – *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre a dependência cultural*. São Paulo, perspectiva, 1978.
- SCHWARTZ, Jorge – *Vanguardas Latino-Americanas*. São Paulo, Iluminuras/Edusp/Fapesp, 1995.
- IDEM - *Vanguarda e Cosmopolitismo na década de 20*. São Paulo, Perspectiva, 1983.
- SCHWARZ, Roberto - *Que horas são?* São Paulo, Cia. das Letras, 1989.
- SERNA, Ramón Gomez de la - “Cinelandia (novela grande)” in *Obras Completas*. Vol. 1. Barcelona, AHR, 1956.
- IDEM – “El Circo” in *Obras Completas*. Vol II. Barcelona, AHR, 1957.
- SETUBAL, Paulo - *A Marquiza de Santos*. São Paulo, Monteiro Lobato, 1925.
- SEVCENKO, Nicolau - “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio” in IDEM (edit.) *História da Vida Privada no Brasil 3: República da Belle Époque à era do Rádio*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1998.
- IDEM - *Orfeu Extático na Metrópole*. São Paulo, Cia das Letras, 1992.
- SINGH JR., Oséas – *Adeus cinema. Vida e obra de Anselmo Duarte ator e cineasta mais premiado do cinema brasileiro*. São Paulo, Massao Ohno, 1993.
- SIQUEIRA, Sérvulo - “É tudo verdade - Política, samba e racismo no filme brasileiro de Orson Welles” in *Folhetim* nº 411, da *Folha de São Paulo* de 2-dez-84.
- SODRÉ, Nelson Werneck - *Síntese de História da Cultura Brasileira*. Difel, São Paulo, 1985.

- SOMMER, Doris – *Foundational Fictions - The National Romances of Latin America*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1991.
- SOUTO, Gilberto - “Dança Brasileira” in *Cinearte*. Rio de Janeiro, dezembro de 1941.
- IDEM - “Eros Volusia em Hollywood” e “O filme de Eros Volusia” in *Cinearte*. Rio de Janeiro, fevereiro de 1942.
- IDEM – “O Ballet Russo no Cinema” in *Cinearte*. Rio de Janeiro, janeiro de 1942.
- SPERONI, David - *La Confraternidad Argentinobrasileña es inviolable*. Buenos Aires, Imprenta del Congreso Nacional, 1945.
- STAM, Robert – *Tropical multiculturalism. A comparative history of race in brazilian cinema and culture*. Durham e Londres, Duke University, 1997.
- STAROBINSKI, Jean – *La mélancolie au miroir*. Paris, Julliard, 1989.
- SÜSSEKIND, Flora – *Cinematógrafo de letras*. São Paulo, Cia das Letras, 1987.
- TELES, Gilberto Mendonça – *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 1976.
- TOTA, Antonio Pedro - *O imperialismo sedutor. A americanização do Brasil na época da Segunda guerra*. São Paulo, Cia. das Letras, 2000.
- TURAZZI, Maria Inez (coord.) – *Visões do Rio na coleção Geyer*. Petrópolis/Rio de Janeiro, Museu Imperial/ Centro Cultural Banco do Brasil, 2000.
- VALDES, Ildefonso Pereda (org.) – *Antología de la Poesía Negra Americana*. Santiago do Chile, Ercilla, 1936.
- VALÉRY, Paul – *Varietades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo, Iluminuras, 1991.
- VANOYE, Francis - *Guiones modelo y modelos de guión*. Paidós, Buenos Aires, 1996.
- VERGER, Pierre - *Notas sobre o culto aos orixás e voduns*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo, Edusp, 1999.
- VIRILIO, Paul - *A Máquina de Visão*. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro, José Olympio, 1994.
- WELSH, Emilio Villalba – *Del arte de escribir para el cine y la televisión*. Pref. Jorge Luis Borges. Buenos Aires, Schapire, 1964.
- WHITE, Eric W. e NOBLE, Jeremy – *Stravinsky*. Trad. Magda Lopes. Apresentação e notas críticas: Celso Loureiro Chaves. L&PM, Porto Alegre, 1991.
- WILLIAMS, Raymond - *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

IDEM - *Cultura e Sociedade*. São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1969.

WOLF, Sergio – *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires, Paidós, 2001.

XAVIER, Ismail (org.) - *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, graal, 1991.

ZIZEK, Slavoj – *Mirando al sesgo - Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Trad. Jorge Piatigorsky. Paidós, Buenos Aires/Barcelona/México, 2000.

IDEM – *Eles não sabem o que fazem*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1992.

Periódicos e Anônimos

Artefacto (Pensamientos sobre la técnica). Nº 1. Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, 1996.

Cine Argentino. CD-ROM

“CineRomance - A Marquessa de Santos” in *A Cena Muda*. Rio de Janeiro, 21º ano, nº 1083, 23-dez-1941.

“Embrujo” in *El Heraldo Cinematográfico* Nº98. Buenos Aires, 1941.

“Flash de Guilherme de Almeida” in *Letras e Artes*. Suplemento literário de *A Manhã*. Rio de Janeiro, 11 set 1949.

“Galeria de estrelas” sobre Carmen Miranda em *Cinemin*, s/d.

“Glauber e Di a história proibida” in *Folha de São Paulo*, ilustrada, 11 de jun de 1999.

Leitura. Rio de Janeiro N. 1, Nova Fase, ano XV, julho de 1957.

“A Marquesa de Santos” in *A Cêna Muda*. Rio de Janeiro, 23-dez-41.

Minotaure. Revue artistique et littéraire. Números 1, 2, 3-4. Paris. Editions Albert Skira, 1933.

“Passando para os nossos assuntos” in *Cinearte*. Rio de Janeiro, março de 1942.

“O personagem da semana” in *O Estado de São Paulo*, 8-ago-82. Reprodução da entrevista concedida por Orson Welles para a revista *Le Nouvel Observateur*.

Projeto Memória Vera Cruz. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura e Museu da Imagem e do Som, 1987.

Protée vol.25 nº1. Chicoutimi, 1997.

SUR (Revista mensual publicada bajo la dirección de Victoria Ocampo) - Homenaje al Brasil. Buenos Aires, setembro de 1942.

Travel in Brazil. Nº4. Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa e Propaganda, 1941.

Filmografia

Los tres berretines. Argentina, 1933 - **Direção:** Equipe Lumiton **Roteiro:** Arnaldo Malfatti e Nicolás de las Llaneras **Música:** Enrique Delfino e Isidoro Maistegui **Fotografia:** John Alton.

La Guerra Gaucha. Argentina, 1942 - Adaptação de romance homônimo de Leopoldo Lugones. **Direção:** Lucas Demare **Roteiro:** Ulyses Petit de Murat e Homero Manzi. **Fotografia:** Bob Roberts **Produção:** Artistas Argentinos Asociados.

Embrujo. Argentina, 1941 – Adaptação do romance histórico de Paulo Setubal *A Marquesa de Santos*. **Direção:** Enrique T. Susini **Roteiro:** Enrique T. Susini e Pedro Miguel Obligado **Fotografia:** José María Beltrán **Música:** George Andreani **Produção:** Lumiton.

Perigo Negro. Brasil, 1993 – Adaptação livre do roteiro de Oswald de Andrade. **Direção:** Rogério Sganzerla **Produção:** Projeto Centenário Oswald de Andrade cinema, Secretaria de cultura do Estado de São Paulo, Tupã realizações de filmes e vídeo.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

Roteiros.

Cinema e modernismo

Anexos

Cláudia Rio Doce

Neste volume apresento as transcrições dos trabalhos estudados, a saber:

1 – Dicionário de Cinema.

Trata-se do fichário pessoal de Guilherme de Almeida sobre astros e estrelas do cinema. O fichário encontra-se na Casa Guilherme de Almeida.

2 – Sobre *Embrujo*.

Neste tópico estão as principais crônicas cinematográficas encontradas sobre o filme. A crônica de *El Heraldo Cinematográfico* me foi cedida por Raúl Antelo, meu orientador. Está faltando o trecho final. As outras crônicas apresentadas foram localizadas na Biblioteca Nacional e na biblioteca da Cinemateca do Rio de Janeiro.

3 – Perigo Negro e A Sombra Amarela.

Os roteiros de Oswald de Andrade publicados na *Revista do Brasil* faziam parte do material por mim analisado na dissertação de mestrado (*A cena muda: Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida do palco à tela*). *Perigo Negro* foi cedido pelo colecionador Waldemar Torres ao meu orientador, Raúl Antelo, que me repassou o material. Já o outro roteiro, *A Sombra Amarela*, foi localizado na Biblioteca Nacional. Quanto ao filme de Rogério Sganzerla, apresento a transcrição feita a partir da cópia existente no MIS de São Paulo.

4 – O Telegrama de Ataxerxes.

A transcrição apresentada foi feita a partir de um manuscrito de Aníbal Machado conservado por Raúl Antelo que, gentilmente, me emprestou o material para a realização deste trabalho. Trata-se de um caderno espiral pequeno, de tipo escolar, cuja capa é esverdeada. Foi escrito a lápis em aproximadamente 150 páginas.

Índice

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.
Cinema e modernismo

Dicionário de Cinema.....	1
Sobre <i>Embrujo</i>	62
O Telegrama de Ataxerxes.....	74
Perigo Negro.....	154
A Sombra Amarela.....	175
Perigo Negro (Sganzerla).....	178

Dicionário de Cinema

Guilherme de Almeida

Fonte: Casa Guilherme de Almeida

ABEL / WALTER

Nasc. em St. Paul, Minnesita, / /

Alt.: 5,10'; peso: 170 lbs.; cabelos pretos e olhos castanhos.

- Graduou-se em 1917 pela Academy os Dramatic Arts. Trabalhou no teatro (N.Y. em "Mourning Becomes Electra")

"The Witness Chair", c/ Ann Harding.

ALBERS / HANS

Nasc. Hamburgo (Alemanha),

Loiro, olhos azuis. Iniciou-se no cinema em 1930 em "O Diabo Azul", c/ Marlene e Jannings. Único ator alemão que o teatro tornou milionário. Descoberta de Max Reinhardt. Apareceu já em "Heróis Sem Pátria", "I.F.- 1 Não Responde", "Cocaína", etc. Próximo: "Navio Pirata".

ALBRIGHT / HARDIE

Nasc. Charleroi, Penna., 16 / XII / 1905.

Alt.: 6 pés; peso: 160 lbs.; cabelos castanhos e olhos azuis. Solteiro.

AHERNE / BRIAN

Nasc. em KingsNorton, no Worcestershire, Inglaterra, 2 / V / 1902.

Alt.: 6,2 1/2'; peso: 174 lbs.; cabelos castanhos, olhos azuis. Está no palco, em N.Y.

ALLAN / ELIZABETH

A mais moça das 6 filhas de um conhecido médico, nasc. em Skegness, Lincolnshire, Ingl.; 6 / IV / 1910. Professora aos 16 anos, atriz shakespeareana aos 17, favorita do palco inglês aos 19.

Alt.: 5,5'; peso: 116 lbs.; loiríssima, olhos verdes.

Casou-se em 1932 c/ William O'Bryen, agente teatral inglês. Toca bem piano; coleciona jóias antigas; detesta fazer compras e ir a institutos de beleza.

M.G.M.: "Men In White", "David Copperfield" e "A Tale of Two Cities".

AMECHE / DON

Verdº nome: Dominich Ameche.

De ascendência italiana, nasc. em Kenosha, Wisconsin, a 31 / V / 1908.

Trabalhou no palco e no rádio; tentou estudar direito em Georgetown e Columbia.

Alt.: 5,11 1/2'; peso: 170 lbs.; olhos cinzentos (hazel) e cabelos castanhos. Casado, tem 2 filhos.

Primeiro filme: "Sins of Man".

Joga poker; voz excelente. Golf e natação.

"The Last Slaver".

AMES / ROBERT

Nasc. a 2 / III / 1889.

ALLISON / MAY

Nasc. a 14 / VI / 1897.

AMES / ROSEMARY

Nasc. em Evanston, Illinois, 11 / XII / 1...

Alt.: 5,6'; peso: 128 lbs.; cabelos vermelhos doirados, olhos azuis. Apareceu no teatro em Londres e N. Y. antes de entrar para o cinema.

AMES / ADRIENNE

Nasc. em Oxford, Ingl., 9 / II / 1909.

Alt.: 5,2'; peso: 105 lbs.; cabelos e olhos castanho-escuros.

ANNABELLA

Verdº nome: Anne Charpentier.

Nasc. Paris (França) a 14 de Julho de 1912. Casada com o ator Jean Murat. Apaixonada pelo poema "Annabelle Lee", de Edgar Allan Poe, tirou daí o seu nome de arte. Descoberta por Abel Gancem apareceu pela primeira vez em "Napoleão". Esteve, anos atrás, em Hollywood para fazer versões de filmes em francês, onde só ficou alguns meses. Voltou recentemente para fazer "Wings of The Morning". Regressando á Europa, fez, ultimamente, na Inglaterra, "Under The Red Robe", c/ Conrad Veidt.

Cabel. e olhos castanhos - doirados. Cultura.

Divorciou-se de Murat em Paris, 10 / X / 1938.

ANDRÉ / LONA

Verdº nome: Launa Anderson.

Nasc. Nashville, Tennessee, / / 1915 (?)

Alt.: 5,4'.

Paramount recebeu-a, vencedora de um concurso da "Mulher Pantera"; mas foi Katherine Burke quem fez o papel.

ARLEDGE / JOHN

Nasc. em Crockett, Texas, a 12 / III / 1907.

Alt.: 6 pés; peso: 140 lbs.; cabelos loiros crespos, olhos azul-cinza.

Esteve na Universidade do Texas; foi pianista na orquestra de Paul Whiteman. Casado. Apareceu em "Old Man Rhythm", "His Majesty Bunker Bean".

ARLEN / RICHARD

Verdº nome: Van Mattemore.

Nasc. Charlottesville, Va., 1 / IX / 1898.

Alt.: 5,11'; peso: 155 lbs.; cabelos castanhos escuros e olhos azuis.

Casou-se a 27 / I / 1927 com Jobyna Ralston. Um dos únicos casais felizes de Hollywood.

ARLISS / GEORGE

Nasc. em Bloomsbury, Londres, Inglaterra, 10 / IV / 1868.

ARMIDA

Filha de Jougrin Vendrell, nasceu em La Colorada, no México (Estado de Sonora). Aos 4 anos estreou no palco infantil em San Diego. Daí, foi para os palcos de N.Y., levada por Edwards (Gus). Descoberta aí, apareceu em 1930 em "General Crack", depois em "Under The Texas Moon" e depois com Warner Baxter em "Under The Pampa's Moon".

ARMSTRONG / ROBERT

Nasc. em Saginaw, Michigan, 20 / XI / 1896.
Divorciado de Jeanne Kent. Trabalhou antes no teatro.

ARNOLD / EDWARD

Nasc. / / 1890.

Enorme sucesso em "Come and Get It".

ARTHUR / JEAN

Nasc. 17 / X / 1908. Estudou línguas, com intenção de ensinar. Foi "modelo" de fotógrafos.
É casada com Frank Ross.
Seu "hobby": jardinagem.

ASTAIRE / FRED

Nasc. em Omaha, Nebraska, 26 / XI / 1900.
Alt.: 5,9'; peso: 163 lbs.
Aos 5 anos apareceu no "vaudeville" c/ s/ irmã Adele, que aprendia a dançar com o mestre de ballet do Metropolitan Opera. Começou a imitar a irmã. Afinal, estudou na escola de "tap dance" de Ned. Wayburn. Casou-se em julho de 1933 c/ a ex. Mrs. Phyllis Baker Livingston Potter.

ARTHUR / JEAN

Verdº nome: Gladys Greene.
Nasc.
Alt.: 5,3'; peso: 107 lbs.

ASTHER / NILS

Nasc. na Suécia, 17 / I / 1902, cidade de Malmö.
Alt.: 6,1'; peso 176; cabel. castanhos, olhos azuis.
Divorciado de Vivian Duncan.
Começou no palco, na Dinamarca, entrando no cinema russo em 1922; daí, passou para os studios alemães e afinal para Hollywood.
Voltou para a Europa em 1935-1936 (?). Engordando muito e decaindo. Visto pela última vez em S. Paulo em "Núpcias de Corbal".

ASTOR / MARY

Nasc. Quincy, Illinois, 3 / V / 1906.
Peso 118 lbs.; cabelos "auburn". Seus pais eram professores. Casou-se 3 vezes: o 1º morreu num desastre; o 2º (Dr. Franklin Thorpe), e o 3º (Manuel del Campo).

AUTRY / GENE

Nasc. em Tioga, Texas, 29 / IX / 1907.

Alt.: 5,10'; cabelos avermelhados e olhos castanhos.

Endº: Republic Studios, 4024 Radford Ave., Nº. Hollywood, Cal..

AVOY / MAY MC

Está no cinema desde 1927. É casada com Patrick Cleary e tem um filho.

AYRES / LEW

Nasc. Minneapolis, Minnesota, 28 / XII / 1908.

Estudou em Minneapolis e San Diego. Aprendeu música na Univ. do Colorado (piano, banjo, guitarra), tocando em várias orquestras, até que, uma noite, dançando c/ Lili Damita no Ambassador, foi notado por um agente; resultado: "All Quiet..."

Casado c/ Lola Lane e Ginger Rogers, das quais já se divorciou.

Alt.: 5,11; olhos e cabelos castanhos. Adora astronomia. Peso: 155.

ALVARADO / DON

Verdº nome: Joe Page.

Nasc. New Mexico, 4 / XI / 1904.

Alt.: 5,11'; cabelos e olhos pretos.

ALEXANDER / ROSS

Nome de família: Smith.

Nasc. Brooklyn, N.Y., 27 / VII / 1907.

Alt.: 6,1 1/2'; peso: 160 lbs.; cabel. castanhos, olh. azuis. Casou-se em fevº 1936 c/ a atriz Aleta Freile.

Foi artista teatral. Estreou em 1932, em "The Wiser Sex", da Par., c/ Claudette Colbert.

Suicidou-se recentemente.

BANKY / VILMA

Nasc. nos arredores de Budapest, Hungria, a 9 / I / 1903.

Alt.: 5,6'; peso: 120 lbs.; loira, olhos cinzentos. Foi a grande "partner" de Ronald Colman.

Casou-se em 1927 com Rod La Rocque.

BARNES / BINNIE

Nasceu em Londres, Inglaterra, a 25 / III / 1908.

Alt.: 5,6'; peso: 122 lbs.; cabelos vermelhos e olhos castanhos-escuros.

Estreou no cinema inglês em "The Private Life of Henry VIII"; depois, "Lady is Willing". Nos EE.UU. com a Universal, em "There's Always Tomorrow".

BARONDESS / BARBARA

BARRIE / WENDY

Nome verdº: Jenkin

Nasc. em Hongkong, China, 18 / IV / 1913.

Alt.: 5,5'; cabelos loiros avermelhados, olhos azuis.

BARRYMORE / JOHN

Verdº nome: John Blythe.

Filho de um inglês, Herbert Blythe, que nasceu na Índia, veio para o palco mudando o nome para o de Maurice Barrymore, casou-se com Georgie Drew de que teve 3 filhos: John, Lionel e Ethel.

BARTHELMESS / RICHARD

Nasc. em 9 / V / 1897.

Filho de uma atriz teatral que usava o nome Caroline Harris. Perdeu o pai aos 2 anos; sua mãe teve que trabalhar para sustentá-lo e educá-lo.

Alt.: 5,9'; peso: 150 lbs.; cabelos e olhos castanhos.

Casado com Jessica Sargent.

BARTHOLOMEW / FREDDIE

Nasc. em Warminster, Inglaterra, 28 / III / 1924.

Sob a tutoria de um tio, estudou dicção e elocução e teve pequeninas partes no palco londrino. Foi escolhido, em 1934, para fazer "David Copperfield".

BASEVI / JAMES

[recorte]

All credit to "special effects" man James Basevi for his twenty-minute "blow", wich not only stunned the inhabitants of the South Sea Islands in the "Hurricane", but awed audiences everywhere. Mr. Basevi has also made earthquakes - as in "San Francisco"; locust plagues - as in "The Good Earth". Nice work if you can get it!

BAXTER / ALAN

Nasc. em Cleveland, Ohio, em 19 / XI / 1911.

Alt.: 5,11'.

Cabelos castanhos-claros; olhos castanhos.

Estudou teatro na escola dramática do Prof. Baker, em Yale. Gosta de pintar cenários; escreve comédias musicais. Golf e natação.

Filmes: "Mary Burns Fugitive", "Trail of the Lonesome Pine", "Thirteen Hours By Air", "Case Against Mrs. Ames", "Big Brown Eyes", etc..

BAXTER / WARNER

Nasc. 29 / III / 1891, em Columbus, Ohio.

Alt.: 5, 11'; 168 lbs.; cabel. e olhos castanhos.

Trabalhou em companhias de seguros. Esteve no palco durante oito anos antes de entrar, em 1922.

Foi o índio da primeira "Ramona".

BEAL / JOHN

(Desc. de irlandeses e alemães)

Nasc. Joplin, Missouri, 13 / VIII / 1909.

Alt.: 5,10'; peso: 150 lbs.; cabelos e olhos castanhos. Graduado em 1930 pela Univ. da Pensilvânia. Casou-se, em julho de 1934, com a atriz Helen Craig.

"Little Minister", "M'Liss".

BECK / THOMAS

Nasc. em New York City a 28 / XII /

Alt.: 5,3' 1/2; peso: 125 lbs.; cabelos vermelhos e olhos verdes.

BEECHER / JANET

Nasc. em Jefferson City, Mis., 1º / IV / 18..

No teatro muitos anos antes do cinema.

Casou-se c/ Rita Gilman.

BELLAMY / RALPH

Nasc. Chicago, Illinois, 17 / VI / 1904.

Estava ainda no colégio, quando fugiu de casa c/ uma companhia de teatro. Em 1930 procurou a fama na Broadway. Aí recebeu oferta para aparecer em "The Scret Six".

Alt.: 6,1 1/2'; peso: 178 lbs.; cabelos castanhos claros, olhos azuis. Casado c/ Catherine Willard.

BENNETT / CONSTANCE

Nasc. New York City, 3 / X / 1904.

Casada c/ o ex-marido de Gloria Swanson, Marquês de La Falaise.

BENNETT / JOAN

Nasc. 27 / II / 1911.

Casou-se a 16 / III / 1932 c/ o crítico teatral Gene Markey, em segundas núpcias.

Filha do ator Richard Bennet (também do cinema) e irmã de Constance Bennett.

BERGNER / ELIZABETH

Nasc. Viena, Áustria, 22 / VIII / 1900.

Cabelos castanhos claros; olhos castanhos.

Casada c/ Paul Czinner, que a dirigiu em "Catherine The Great".

BICKFORD / CHARLES

Nasceu em Cambridge, Massachusetts, 1º / I / 1...

Alt.: 6,1'; peso: 185 lbs.; ruivo, olhos azuis.

Casado com não-profissional, têm dois filhos.

BLACKMER / SIDNEY

Nasc. em Sallisbury N.C., 13 / VII / 1898.

Freqüentou a Universidade de North Caroline.

Entrou para o cinema em 1929. Apareceu em "Woman Trap". É divorciado de Leonore Ulrich.

BLONDELL / JOAN

Nasc. em 30 / VIII / 1909.

Casada c/ Dick Powell.

BOGART / HUMPHREY

Nasc. New York City, 23 / XII / 1900.

Alt.: 5,10 1/2'; peso: 154; cabelos e olhos castanhos.

Foi educado em Andover, trabalhou 8 anos no palco, entrando para o cinema em 1930.
É casado. Primeiro papel importante: "Body and Soul".
Filho do Dr. Belmont D. Bogart e Maud Humphrey. Fez, na marinha, a Grande Guerra.
"The Petrified Forest"

BOLAND / MARY
Nasc. 28 / I / 1892.

BOLES / JOHN
Nasc. em Greenville, Texas, 27 / X / 1898. Médico formado pela Univ. do Texas. Estudou música em N.Y., enquanto ensinava francês. Apareceu no cinema, pela 1-a. vez c/ Gloria Swanson em "The Loves of Sunya". Firmou o seu sucesso pela sua voz, quando cantou em "The Desert Song". Casado com Marcelite Dobbs.

BORDEN / OLIVE
Verdº nome: Sybil Tinkle.
Nasc. em Norfolk, Va., 14 / VII / 1906.
Alt.: 5 pés; peso: 105 lbs. Cabelos pretos e olhos castanhos.

BOW / CLARA
Nasc. em Brooklyn, N.Y., 29 / VII / 1905.
Alt.: 5,3 1/2'; peso: 110 pds.; cabelos vermelhos, olhos castanhos. Escolhida por Elinor Glyn para o "It", c/ Antonio Moreno. Casou-se c/ Rex Bell. Último filme: "Hoopla".

BOYD / WILLIAM
Nasc. em Cambridge, Ohio, 5 / VI / 1898.
Alt.: 6,1'; peso: 170 lbs.; cabelos claros, olhos azuis. Casou-se em 1921 c/ Diana Miller. Divorciado, casou-se c/ Elinor Fair em 1926. Divorciado em 1929, casou-se c/ Dorothy Sebastian.

BOYER / CHARLES
Nasc. em Figeac (França), 28 / VIII / 1900.
Casado com Pat Paterson, que aparecerá com ele em "Wuthering Heights".
Peso: 134 lbs.

Prox. filme: "History Is Made At Night".

BRADNA / OLYMPE
Nasc. em Paris, França 13 / VIII / . Com 1 ano e meio de idade, aparecia com seu pai e sua mãe num ato eqüestre, "The Bradna Family". É de circo... Aos 8 fez seu primeiro sucesso num número de danças acrobáticas. Teve então um contrato de 1 ano ½ com as Folie Bergère, donde saiu para ser uma "estrela" de 14 anos do Casino de Paris. Depois de posteriores contractos e de dois filmes franceses, veio para N.Y. onde representava as "Folies Bergère" quando a Paramount a descobriu. "Souls at Sea".

BREEN / BOBBY
Nasceu em Montreal, Canadá, a 4 / XI / 1927. Cabelos castanhos-claros, olhos castanho-escuros.

Mora com seus pais um irmão e duas irmãs mais velhos todos. Foi num programa de rádio de Eddie Cantor que Bobby apareceu; Eddie quis adotá-lo logo... Já fez "Rainbow on the River" e "Let's Sing Again".

BRENT / GEORGE

Nasc. em Dublin (Irlanda), 15 / III / 1905. Envolveu-se na revolução irlandesa, ao lado de Michael Collins, o Patriota Irlandês. Emigrou, paupérrimo para N.Y., tão perseguido se viu. Trabalhou nas minas de diamantes da África. Fez ator, aparecendo na Broadway c/ Alice Brady.

Seu 1º filme foi "So big". Casou-se c/ Ruth Chatterton e divorciou-se em 1934. Cas. c/ Constance Worth, australiana.

Alt.: 6,1'; peso 165 lbs.; olhos "hazel"; cabelos pretos. Gosta de cozinhar, mas não usa nunca sal, açúcar nem pimenta. Polo; aviação.

BRIAN / MARY

Verdº nome: Louise Dantzer.

Nasc. em Corsicana, no Texas, 17 / II / 1908.

Fez filmes na Inglaterra. "Flirt" com Cary Grant.

Alt.: 5,2'. Primeiro filme: "Peter Pan", c/ Betty Bronson. Inspiradora de paixões sinceras em Hollywood. Depois de longa ausência, volta para a tela c/ "Spendthrift" e "Three Married Men".

Paramount.

BRIEN / PAT O'

Nasc. em Milwaukee, Wisconsin, 11 / XI / 1899.

Alt.: 5 pés, 11"; peso: 175 lbs.; cabelos castanhos, olhos azuis.

BRISSON / CARL

Nome verdadeiro: Carl Pederson.

Nasc. Copenhage, 25 / XII / 1898.

Foi campeão de alteres; cantou no teatro; em 1933 entrou para o cinema. Voltou, depois, para o teatro.

BROOK / CLIVE

Nasc. Londres, 1º de Junho de 1891.

Alt.: 5,11"; peso: 150 lbs.; cabelos castanhos e olhos cinzentos.

Casou-se em 1921 e tem dois filhos.

BROWN / JOE E.

Nome Verdº: Joseph Evans Brown.

Nasc. em Holgate (U.S.A.), 28 / VII / 1892.

Alt.: 6,8'.

Casado.

BROWN / TOM

Nasc. em New York City, 6 / I / 1913.

Alt.: 5,10"; peso: 155 lbs.; cabel. castanhos, olhos azuis e sardas. Solteiro. Filho de artistas de teatro, estreou no palco ainda menino.

Endº: RKO Studios, 780, Gower St., Hol. Cal.

BRUCE / VIRGINIA

Nome verdº: Virginia Briggs.

Nasc. Minneapolis, Minnesota, 29 / IX / 1910.

Última esposa de John Gilbert, que morreu já divorciado.

BURKE / KATHLEEN

Nasc. em Hammond, Indiana, 6 / IX / 1913.

“Craig’s Wife”.

BURGESS / BETTY

Nasceu em Hollywood, a / / . Aprendeu a dançar muito criancinha ainda e tomou parte em programas infantis no rádio. Estudava numa escola dramática, quando um “scout” da Paramount a “descobriu”.

BAAROVA / LIDA

Nasc. em Praga, 7 / IX / 1...

Aí estudou arte dramática, no conservatório, onde foi “descoberta”. Em 1933, a Ufa contratou-a; “O Grande Hotel de Nevada” foi o seu 1º sucesso. É aviadora. Dizem que se casou secretamente com Gustav Frölich.

“Barcarola”, “Traidores”, “Hora da Tentação”, “Patriotas”.

CABOT / BRUCE

Verdº nome: Jacques de Bujac.

Alt.: 6,2’; peso: 180 lbs.; cabelos castanhos e olhos azuis. Antes de entrar para o cinema em 1931, trabalhou no petróleo, vendeu apólices, vagabundou pela Europa. Nasc. em New Mexico.

Atleta perfeito. Foi casado com Adrienne Ames.

Divorciou-se.

CAGNEY / JAMES

Nasc. New York, rua 8, esq. Ave. D. Seu pai era dono de um café mal freqüentado.

Data do nasc: 17 / VII / 1904. Alt.: 5,8’; peso 145 lbs.; cabelos vermelhos e olhos verdes. Gosta de boxe, de dançar e assobiar. *É casado.*

Primeiro filme: “Sinner’s Holiday”.

CALLEIA / JOSEPH

Verdº nome: Spurin Calleia.

Nasc. na Ilha de Malta, em 1901; naturalizou-se cidadão inglês. Trabalhou no palco em Londres e New York. Estreou no cinema em “Armas da Lei” (c/ Chester Morris, Lionel Barrymore).

Alt.: 5,11’; peso: 160 lbs.; olhos pretos, cabelos, idem.

Piano, Golf.

Mistura de inglês, italiano, alemão e espanhol.

CANTOR / EDDIE

Verdº nome: Izzy Iskovitch (judeu).

Nasc. em New York City em Janeiro de 1893.

Lançado por Ziegfeld. Casado há mais de 20 anos, tem 4 filhas moças.

CARLISLE / MARY

Nasc. em Boston, Massachusetts, a 3 / II / 1912.

CARMINATI / TULLIO

Nome: Conde Tullio Carminati di Brambilla.

Nasc. em Zara, Dalmacia (Itália), 21 / IX / 1896.

Alt.: 5,11'; peso: 155 lbs.; cab. pretos, olhos azuis.

No teatro desde os 19 anos. Depois de "One Night of Love", foi fazer uma fita na Itália e voltou depressa para Hollywood.

CAROL / SUE

Verdº nome: Evelyn Lederer.

Nasc. em Chicago, Illinois, 30 / X / 1906.

Alt.: 5,4 1/2'; peso: 110 lbs.; cabelos e olhos castanhos.

Casou-se com Nick Stuart.

Golf e natação.

CARRILLO / LEO

Desc. de espanhóis, nas. Los Angeles, Cal..

Seu avô foi Primeiro Governador Provisional da Cal., "by appointment" do Rei de Espanha; seu pai, prefeito de Santa Monica, Cal.. Educou-se na Universidade de Loyola.

Data do nascimento: 6 de agosto. Estreou no cinema em 1929, contratado pela Warner.

Alt.: 5,10'; peso: 170 lbs.; cabelos pretos, olhos castanhos.

CARROLL / MADELEINE

Nasc. em West Bromwich, Inglaterra, 26 / II / 1906.

Alt.: 1,65. Cabelos loiros e olhos azuis.

Casada c/ o Cap. Philip Astley. É professora.

Paramount. - "O General Morreu ao Amanhecer".

CARROLL / NANCY

Nasc. New York City, 19 / XI / 1906.

Cabelos vermelhos, olhos azuis; casou-se com Jack Kirkland, têm uma filha: Patricia.

Alt.: 5,4'; peso: 118 lbs.

Está c/ a Columbia.

CAVANAGH / PAUL

Nasc. em Chiselhurst, Kent. Inglaterra, 8 / XII / 1895.

Alt.: 6 pés; cabelos pretos, olhos azuis.

Oficial reformado da Royal Northwest Mounted Police, do Canadá.

CEBOTARI / MARIA

Nova descoberta de Herbert Maisch, no teatro, onde era famosa. Nasceu na Bessarabia. Tipo cigano. Boa voz. Em 1928 ingressou na ópera de Dresde. Estreou no cinema em "Maedchen in Weiss". Está na UFA.

Próximo: "Starke Herzen".

CHANDLER / HELEN

Nasc. a 1 / II / 1909.

CHAPLIN / CHARLES

Nasc. em Londres, 1889, no dia 16 de abril.

Último Filme: "Modern Times", c/ Paulette Goddard, com quem consta que se casou.

CHATTERTON / RUTH

Nasc. em New York City, 24 / XII / 1893.

Alt.: 5,4 1/2'; peso: 112 lbs.; cabelos castanhos e olhos cinzentos. Estreou na Broadway aos 17 anos e começou no cinema c/ "Sins of Fathers", em 1928.

Toca piano; uma das únicas mulheres-pilotos nos EE.UU.; foi casada e divorciada de Ralph Forbes e de George Brent.

CIANNELLI / EDUARDO

Nasc. em Nápoles, a 30 / VIII / 1..., de pai italiano e mãe inglesa, é o mais moço de 4 irmãos. Apareceu pela primeira vez no cinema numa pontinha em "Reunion in Vienna", em 1933. Médico, preferiu cantar (tinha boa voz), em óperas, pela Itália, França, Rússia... No fim da Guerra, veio para os EE.UU. casou-se com uma americana, cantou em "vaudevilles", depois em operetas.

Alt.: 5,9 1/2"; peso: 145 lbs.; cabelos e olhos castanhos. Tem dois filhinhos: um é desenhista.

"Marked Woman", "Winterset", "Criminal Lawyer".

CLARKE / MAE

Nasc. em Philadelphia, Pennsylvania, 16 / VIII / ?

Divorciada de Lew Brice.

CLIVE / COLIN

Bretão, nasc. Saint Malo, França, 20 / I / 1900.

Alt.: 6 pés; cabelos e olhos pretos.

Casado com Jeanne de Casalis.

[recorte:]

* Hollywood, 25 (Reuter) - Faleceu hoje, nesta cidade, o ator inglês Colin Clive por motivo de uma congestão pulmonar. *

"Clive of India"

Morte: 25 / VI / 1937

CLYDE / JUNE

Nasc. St. Joseph, Missouri, 2 / XII / 1909.

COLBERT / CLAUDETTE

“Née” Chauchoin.

Nasc. em Paris (França), 13 / IX / 1905.

Alt.: 5,4'. Peso: 110 lbs.

Cabelos e olhos castanhos.

Divorciada de Norman Foster.

COLLINS / CHARLES

Casado com Dorothy Stone, a famosa dançarina, filha de Fred Stone.

COLMAN / RONALD

Nasc. em Richmond, no Surrey (Ingl.), 9 / II / 1891.

Educ. na Inglaterra, alistou-se no London Scottish Regiment, sendo ferido na batalha do Ypres, na G. Guerra. Finda esta, fez 2 anos de palco vindo para o cinema yankee, em que se estreou, em 1921, em “Handcuffs & Kisses”. Em 1920 casou-se c/ Thelma Raye. Vilma Banky foi a sua “partenaire” de sucesso. Divorciado.

Alt.: 5,11'; peso: 165; cabel. pretos, olhos cast.

Enorme sucesso “A Tale of Two Cities”; “Lost Horizon”; Prox. “The Prisoner of Zenda”.

COLUMBO / RUSS

Nasc. San Francisco, Cal., 14 / I / 1908.

Apareceu em três filmes: “Broadway Tru a Keyhole”, “Moulin Rouge” e “Wake up and Dream”.

Morreu a 2 / IX / 1934.

CONROY / FRANK

Fez o papel de “Mr. Blake”, o marido de Loretta Young em “Call of the Wild”. É casado. Já apareceu em “I Live My Life”, “The Last Days of Pompey”, etc..

COOK / DONALD

Nasc. em Portland, Oregon, a 26 / IX / 1901. Alt.: 5,11'; peso: 147 lbs.; cabelos e olhos escuros. Casou-se e divorciou-se duas vezes.

COOGAN / JACKIE

Nasceu em Los Angeles, Cal., 26 / X / 1914. - Tem um irmão: Robert.

Foi “The Kid” de Charles Chaplin.

Casado recentemente, viu-se forçado a mover uma escandalosa ação (em abril de 1938) contra sua mãe e seu padrasto, que se recusavam a entregar-lhe a imensa fortuna que lhe cabia. Wallace Beery, ao chegar da Europa, em 22 / IV / 1938 pôe-se a seu lado contra os cruéis detentores dos bens de Jackie.

COOK / DONALD

Nasc. em Portland, Oregon, 26 / IX / 1901.

Alt.: 5,11 1/2'; peso: 147 lbs.; cabelos e olhos pretos.

COOPER / GARY

Verdº nome: Frank James Cooper. - Nasc. Helena, Montana, 7 / V / 1901. Alt.: 6,2'; peso: 180 lbs.; cabelos castanhos, olhos azuis. Aos 11 anos estudou preparatórios em

Londres; 3 anos ½ depois voltou para Helena. Casou-se, em 15 / XII / 1933 c/ Sandra Shaw (verdº nome Veronica Balfe). Entrou no cinema em 1925.

COOPER / JACKIE

Nasc. em Los Angeles, 15 / IX / 1923.

Estreou no cinema em "Fox Movietone Follies of 1929".

CORTEZ / RICARDO

Jake Krantz (judeu)

Nome verdº: Jack Crane (?) /

Nasc. em New York City, 7 / VII / 1899.

Equitação - automobilismo - música. Detesta gente que fala alto e palita os dentes. Afirma q. não é vilão na vida privada, invocando o testemunho de s/ esposa... Viúvo de Alma Rubens.

Jesse Lasky "descobriu-o" dançando no Cocomanut Grove, sob o nome de Jack Crane, que mudou, ao contratá-lo, para o de Ricardo Cortez, que leu numa caixa de charutos...

COSTELLO / DOLORES

Nasc. a 17 / IX / 1906.

COY / TIM MC

Nome verdº: Colonel Tim McCoy.

Nasc. a 10 / IV / 1891.

Alt.: 5,11'; peso: 170 lbs.; loiro, olhos azuis.

Estreou como diretor técnico em "The Covered Wagon". - Divorciou-se de Alice Miller em 1931.

Endº: Columbia Studios, 1438 N. Gower Street, Hollywood, Cal. -

CRABBE / LARRY (ou BUSTER)

Verdº nome: Clarence Crabbe.

Nasc. Oakland, Cal., 17 / II / 1908.

Alt.: 6,1'; peso: 188; cabelos e olhos castanhos. Campeão de natação, representou os EE.UU. 2 vezes nos Jogos Olímpicos. Aos 2 anos partiu c/ a família para Honolulu; voltando e graduando-se em 1932 pela Univ. da Southern Cal. - Trabalhava numa casa de fazendas, no inverno; e como guarda salva-vidas numa praia da Cal., no verão. A Paramount Contratou-o para o papel de "Lion Man" em "The King of the Jungle"; a voz não provou bem; estudou, voltou e venceu.

CRAWFORD / JOAN

Verdº nome: Billy Cassin (no Music-hall usava o de Lucille Le Sueur).

Nasc. San Antonio, Texas, 23 / III / 1908.

Alt.: 5,4'; peso: 113 lbs.; cabelos vermelhos e olhos azuis. Casou-se primeiro c/ Douglas Fairbanks, Jr.; divorciada, casou-se c/ Franchot Tone. (No Colégio Stephens, de Columbia, era copeira, para poder sustentar a s/ educação).

CREA / JOEL MC

Nasc. em Los Angeles, Cal., 5 / XI / 1905.

Alt.: 6,2'; peso: 185 lbs.; cabel. castanhos, olhos azuis. Casado c/ Frances Dee.

CROMWELL / RICHARD

Nome verdº: Roy Radabough.

Nasc. Los Angeles, Cal., 8 / I / 1910.

Alt.: 5, 10'; peso: 148 lbs.; cabelos castanhos claros, olhos azuis esverdeados.

De ascendência holandesa, foi estudante de pintura mural em que fez certo nome; sem prática de teatro, foi contratado pela Columbia para fazer o "title rôle" de "Tol" able David".

Sem contrato.

"Annapolis Farewell".

CROSBY / BING

Verdº nome: Harry Lillis Crosby.

Nasc. em Tacoma, 5 / V / 1904

Alt.: 5,9'. Peso: 165 lbs.

Olhos azuis, cabelos castanhos.

Gosta de concertos, foot-ball, escrever cartas. Estudou Direito na Gonzaga University.

Casado com Dixie Lee, tem 3 filhos (sendo 2 gêmeos). Tem um único irmão: Bob Crosby. Usa cabeleira. ("capachinho").

Foi um dos "Rhythm Boys" de Paul Whiteman. Está fazendo "Anything Goes".

CUMMINGS / ROBERT

Verdº nome: Charles Robert Cummings.

Nasc. em Joplin, Missouri, estudou na American Academy of Dramatic Arts, onde se formou em 1932.

1º filme: "So Red The Rose".

Aniversário a 9 de Junho.

DAGOVER / LIL

Nasc. em Madioven, Java.

Esteve nos EE.UU. onde fez "A Mulher de Monte Carlo". Contratada pela Ufa, fez, c/ Willy Birgel, "Nona Simfonia".

Próximos: "Sonata de Kreutzer" e "Segundo Amor".

DAMITA / LILI

Nasc. em Paris (França) a 10 / VII / 1906.

Casada c/ Errol Flynn.

DANTE / JEANNE

Nasc. a 18 / IV / 1923.

DARRIEUX / DANIELLE

Nome verdº: Danielle - Yva - Marie - Antoinette Darrieux.

Nasc. em Bordeaux, 1º / V / 1917.

Cabelos castanhos-alourados; olhos verdes.

Alt.: 1m, 64.

Estreou no cinema aos 14 anos, em "Le Bal", c/ Germaine Dermoz. Sucesso em "Mayerling". Canta ao piano; bicicleta e natação; endereço: 29, rue de Lisbonne.

DARRO / FRANKIE

Verdº nome: Frank Johnson.

Nasc. 22 / XII / 1918, em Chicago, Illinois.

Apenas aos 2 anos, já aparecia c/ seus pais no "vaudeville". Aos 5 anos fez s/ 1º filme: "Judgement of the Storm".

Cabelos castanhos, olhos castanhos escuros. Equitação.

DAVIDSON / JOHN

Nasc. em Nova York em 1886.

Velho ator de teatro. Trabalhou também no cinema, no tempo do Silêncio. Está fazendo, para a RKO "Lightning Strikes Twice".

DAVIES / MARION

Verdº nome: Douras (Mary Douras).

Nasc. em 1 / 1 / 1898

Loira, olhos azuis.

"Protégée" de Hurst.

Entrou para o cinema em 1917.

DAVIS / BETTE

Nome verdº: Ruth Elizabeth Davis.

Nasc. em Lowell (U.S.A.), 5 / IV / 1908.

Alt.: 5,3'; peso: 112 lbs.

Casada c/ Harmon O. Nelson, diretor de orquestra.

DAY / ALICE

"Née": Newlin.

Nasc. em Pueblo, Colorado, 7 / XI / 1905.

Loira, olhos azuis.

DEE / FRANCES

Nasc. em Los Angeles Cal., 26 / XI / 1911.

Alt.: 5,3'; peso: 108 lbs.; cabelos castanhos. Olhos azuis. Casada c/ Joel McCrea, a 20 / XII / 1933.

Tem 2 filhos, um nascido em 1934.

"The Gay Deception".

DEL RIO / DOLORES

Verdº nome: Dolores Aunsolo.

Nas. em Durango, México, 3 / VIII / 1905.

Alt.: 5,3 1/2'.

Viúva de Jayme Del Rio, casou-se com Cedric Gibbons.

DE MILLE / KATHERINE

Verdº nome: Katherine Lester.

Filha adotiva de Cecil B. de Mille, nasc., em Vancouver, B.C., Canadá, 29 / VI / 1911.

Alt.: 5,4'; peso: 115 lbs.; cabelos e olhos pretos.

DIETRICH / MARLENE

Verdº nome: Mary Magdalene Von Losh.

Nasc. em Berlim (Alemanha), 24 / XII / 1904.

Loira. Olhos azuis. Tem uma filhinha.

Descoberta e dirigida por Von Sternberg.

Seu 1º filme visto em S. Paulo: "O Anjo Azul", alemão; 1º filme americano: "Marrocos".

Casada com Rudolph Sieber (alemão).

Próximo: "Knight Without Armor", com Robert Donat, direc. de Alex. Korda.

DIX / RICHARD

Verdº nome: Ernest Brimmer.

Nasc. em St. Paul, Minnesota, 18 / VII / 1894.

Alt.: 6 pés; peso: 184 lbs.; cabelos e olhos castanho-escuros.

DONAT / ROBERT

Nasc. em Withington, Manchester, 18 / III / 1905.

Alt.: 6 pés; cabelos pretos, olhos castanhos.

Fez a sua estréia teatral na Inglaterra, 1921, entrando depois para o cinema britânico. Por exemplo: o papel de "Thomas Culpeper" em "The Private Life of Henry VIII". E também "39 Steps", para a G.B..

Descendente de italianos, franceses, alemães, polacos e ingleses. Aos 7 anos fez uma peça que representou na cozinha: "O Corcunda..."

Endereço: 8, Meadway, London, N.W., Ing.

DONLEVY / BRIAN

Nasc. em Portadown Country, Armagh (Irlanda), a 9 / II / 1901.

Altura: 6 pés. Ombros larguíssimos. Cabelos castanhos; olhos cinza-esverdeados. Foi piloto na Grande Guerra. Iniciou a carreira teatral em N.Y., com "What Price Glory".

DOUGLAS / MELVYN

Nasc. em Macon, Georgia, a 5 / IV / 1901.

Alt.: 6 pés; peso: 182 lbs.; loiro, olhos azuis.

DOUGLASS / KENT

Verdº nome: Motgomery.

Nasc. em Los Angeles, Cal., 29 / X / 1907.

No palco e no cinema ao mesmo tempo.

Alt.: 6 pés, peso: 170 lbs.; cabelos loiros, olhos castanhos claros.

Não é parente de Robert Montgomery.

DOVE / BILLIE

Retirada do cinema - - no qual, a seu tempo, era tida como a mulher mais bonita - - é hoje casada com Robert Kenaston.

DOWNS / JOHNNY

Nasc. Brooklyn, N.Y., a 10 / X / 1913.

Fez parte da "Our Gang"; foi depois para a comédia musical. Voltou para o cinema: "Babes In Toyland", "The Virginia Judge", "Coronado", "Everybody's Old Man". É solteiro.

DRESSER / LOUISE

Nasc. 1º / IX / 1883, em

Aos 17 entrou para o "vaudeville"; casou-se em 1908 c/ Jack Gardner, "casting director" da Century-Fox.

S/ contrato.

DUNBAR / DIXIE

Nome verdº: Christine Dunbar.

Nasc. em Montgomery, Alabama, 19 / I / 1...

Alt.: quase 5'; peso: 98 lbs.; cabelos castanhos, olhos cor de avelã.

"Girl's Dormitory", "Sing, Baby, Sing".

DUNN / JAMES

Usa o nome verdº.

Nasc. em New York City, 2 / XI / 1905.

Alt.: 6 pés; peso: 157 lbs.; cabelos castanhos escuros; olhos azuis. Educado em New Rochelle, N.Y; esteve no palco desde 1927, entrando para o cinema em 1931.

DUNNE / IRENE

Nasc. em Louisville, Ky., 14 / VII / 1904.

Trabalhou na Broadway, antes de vir, em 1930 para Hollywood.

Alt.: 5,4'; peso: 115 lbs.; cabelos castanhos claros; olhos azuis-cinzentos. Casada c/ Francis Griffin, dentista, em 1928. Graduiu-se em 1926 pelo Chicago College of Music.

DURANTE / JIMMY

Verdº nome: Giovanni Durante (judeu italiano)

DURBIN / DEANNA

Verdº nome: Edna Mae Durbin.

Nasc. em Winnipeg, Canadá, 4 / XII / 1922. Cursou a Bret Harte High School. Canta, dança, estuda piano. Seu ideal é a ópera wagneriana (quando deixar o cinema).

Universal - "Three Smart Girls".

DVORAK / ANN

Nome verdº: Ann McKim.

Nasc. em New York City, 18 / VIII / 1912.

Alt.: 5,4'.

Casada com Leslie Fenton.

EDDY / NELSON

Nasc. 29 / VII / 1901, em Providence, Rhode Island.

Alt.: 6 pés. Peso: 175 lbs.; loiro, olh. azuis.

Solteiro. Filho de Mr. & Mrs. William Darius Eddy.

Veio para Los Angeles em Março de 1933, desconhecido, como substituto em concertos.

M.G.M. contratou-o, 1º, para um "bit" em "Dancing Lady", sua estréia no cinema.

EILERS / SALLY

Nas. Nova York, 11 / XII / 1908.

Alt.: 5,3"; peso: 110 lbs.; cabelos e olhos castanhos claros.

Casada com Harry Joe Brown.

ELLIS / PATRICIA

Nasc. New York City, 20 / V / 1916.

Alt.: 5,7"; pso: 115 lbs.; loira, olhos azuis.

Apareceu ligeiramente em companhias teatrais secundárias. É filha do notável diretor teatral Alexander Leftwich.

ELLISON / JAMES

Verdº nome: James Ellison Smith.

Nasc. em Valier, Montana, a 4 / V / 1...

Tinha 4 anos quando foi c/ os pais para a Califórnia. É um autêntico cow-boy. Formou-se pela Escola Politécnica de Hollywood. Foi escolhido para o papel de "Buffalo Bill" em "The Plainsman". Fez mais: "Hitch. hike Lady" (1935).

Casou-se de repente com Gertrude Durbin, sua velha amizade.

ERIKSON / LEIF

Nasc. em Alameda, Cal., 27 / X / 1914.

Alt.: 6,1'; peso 195 lbs.; cabelos claros crespos e olhos azuis. Foi escolhido para fazer "Havana" c/ Dorothy Lamour (Par.)

ERNEST / GEORGE

Nasc. em Pittsfield, Mass., 20 / XI / 1921.

Alt.: 4, 10' (!), peso: 86 lbs.. Claro, olhos azuis, cabelos quase loiros. No cinema desde 1931. Já fez: "The Human Side", "Little Men", "Mystery of Edwin Drood", "Dinky", "Racing Luck", "Too Many Parents", "Educating Father" e "Ever Saturday Night".

Na 20-th Century-Fox.

ERWIN / STUART

Nasc. Squaw Valley, Cal. a 14 / II / 1...

Alt.: 5,9'; peso: 165; cabelos castanhos claros e olhos cinzentos. Casou-se com June Collyer.

EVANS / MADGE

Nasc. em 1909, a 1º de Agosto, em Nova York.

Alt.: 5,4'; peso: 105 lbs.; loira, olhos azuis.

Filme corrente: "Exclusive Story" (M.G.M.)

FAIRBANKS JUNIOR / DOUGLAS

Nasc. 9 / XII / 1907.

Casou-se c/ Joan Crawford, de quem se divorciou.

Está na Inglaterra.

Alt.: 6; peso: 150 lbs.; cabelos castanhos claros e olhos azuis.

Fez, na Inglaterra "Mimi", "The Amateur Gentleman" e "Accused". Flirt c/ Marlene.

FAIRBANKS / DOUGLAS, SENIOR

Verdº nome: Ulric Ullman (judeu).

FAIRE / VIRGINIA BROWN

Nasc. em Brooklyn, N. Y., 26 / VI / 1904.

Alt.: 5,2'; cabelos e olhos castanhos.

Casada e divorciada de William Boyd, com quem trabalhou no "Barqueiro do Volga".

FARRELL / CHARLES

Nasc. em Onset, Mass., 9 / VIII / 1902.

Alt.: 6,2'; peso: 170 lbs.; cabelos e olhos castanhos.

FARRELL / GLENDA

Usa o verdº nome.

Nasc. em Enid, Oklahoma, 30 / VI / 1905.

Alt.: 5,3'; peso: 114 lbs..

FAYE / ALICE

Verdº nome: Alice Leppert.

Nasc. New York City, 5 / V / 1912.

Alt.: 5,2'; peso: 112 lbs.; loira, olhos azuis.

Dança e equitação. 1º filme: "George White's Scandal".

20-th Century-Fox

Prox. Filme: "Last Year's Kisses"-

FAZENDA / LOUISE

Nasc. em Lafayette, Indiana, 17 / VI / 1...

Alt.: 5,5'; peso: 135 lbs.; cabelos e olhos castanhos claros. Casada c/ Hal Wallis.

FENTON / LESLIE

Usa o nome verdadeiro.

Nasc. em Liverpool, Inglat., 12 / V / 1903.

Alt.: 5, 9'; peso: 150 lbs.; cabel. castanhos, olhos cinzentos. Casou-se primeiro com Marie Astaire, depois com Ann Dvorak.

"Maria Galante".

FETCHIT / STEPIN

Verdº nome: Lincoln Theodore Perry.

Nasc. em Key West, Florida, 30 / V / 1902.

Alt.: 5,9'; peso: 160 lbs..

FINKENZELLER / HELI

Ingressou no cinema por acaso: visitando os studios de Neubabelsberg, da UFA, submeteu-se a um "test" que foi ótimo. Deram-lhe um "bit" em "Valsa do Amor", com Willi Forst. Apareceu depois em "Boccacio". Automobilismo e patinação.

Próximo: "Estação Submarina", com Gustav Froelich.

FLYNN / ERROL

Nasc. na Irlanda (Grd. Bretanha), 20 / VI / 1909.

Atleta, foi campeão de boxe.

Alt.: 6,2'; peso: 180 lbs.; cabelos e olhos castanhos.

Casou-se com Lili Damita em 19 / VI / 1935.

Ferido recentemente na Espanha, durante a guerra civil.

FONDA / HENRY

Nasc. em Grand Island, Nebraska, 16 / V / 1905.

Alt.: 6,1'; peso: 170 lbs.; cabelos pretos e olhos azuis.

Estudou na Univ. de Minnesota; tentou o jornalismo; representou no teatro em Omaha. Em 1928, interpretando "The Farmer Takes a Wife", no palco, obteve contrato para jogar isso no cinema. Foi casado e divorciou-se de Margaret Sullivan; está casado com Frances Seymour Brokaw, de N.Y.

Próximo filme: "Slim", c/ Pat O'Brien.

FONTAINE / JOAN

[recorte:]

Blond hair. Hazel eyes. 5 feet and 3 ¾ inches tall. Weighs 110 pounds. Born in Tokyo, Japan, October 22. Sister of Olivia De Havilland, changed her name because she wanted to win way to screen success without benefit of Olivia's name and fame. Educated in San Francisco, saratoga and the american School of Tokyo, where she acquired an interest in art which she expresses in fine water colors. Likes history and is amazingly well informed in the history of the United States. Played Shakespearian rôles in amateur theatricals in tokyo, holding the record of being the youngest Ophelia of all time. Appeared in only three pictures for RKO before winning stellar rôle with Nino Martini in "Music for Madame". Goes to the movies for recreation. No romantic attachment on record.

FORAN / DICK

Nome verdº: John Nichols.

Nasc. em Flemington, N.J., 18 / VI / 1911.

Solteiro. Estreou c/ "The Singing Cow-Boy".

Fez mais: "Dangerous", "Moonlight in the Prairie", etc.

Alt.: 6,2'; peso: 205 lbs.

6,2 ¼'

FORBES / RALPH

Nasc. em Londres, (Ingl.), 10 / IX / 1901.

Alt.: 6 pés; peso 168 lbs.; loiro, olhos azuis.

Casado com Ruth Chatterton.

FORD / FRANCIS

Nasc. em Portland, Maine, 15 / IX / 1883.

“Slave Ship” - 20th Century-Fox.

FOSTER / NORMAN

Nasceu em Richmond, Indiana, a 13 / XII / 1903.

Cabelos pretos, olhos castanhos, 5 pés e 11” de altura.

Foi casado com Claudette Colbert; divorciaram-se.

FOSTER / PRESTON

Nasc. Ocean City, New Jersey, 24 / X / 1902.

Alt.: 6,2’; peso: 200 lbs.; cabelos quase negros; olhos azuis. Em 1926 casou-se com uma pequena da s/ cidade natal.

“Annie Oakley”.

FOWLEY / DOUGLAS

Nasc. a 30 / V / 1911.

FRANCIS / KAY

Verdº nome: Katherine Gibbs.

Nasc. em Oklahoma City (Oklahoma), 13 / I / 1904.

Alt.: 5,7’; peso: 112 lbs.

Filha de Katherine Clinton, atriz famosa.

Divorciada 3 vezes.

Gosta de bridge e tênis. “Torce” no foot-ball, pólo, boxe. Adora viagens e lê romances policiais.

Cabelos pretos; olhos castanhos.

Noiva de Delmar Daves, desmanchou; está noiva (maio, 1938) do aviador alemão Barão Raven Eric Barnekow.

FROELICH / GUSTAV

Nasc. Hannover (Alemanha), 21 / III / 1902.

Loiro, olhos azuis. Educou-se em Wiesbaden. divorciado da soprano húngara Gitta Alpar. Foi jornalista em Hannover; depois, trabalhou no palco. Descoberto, para o cinema, em 1924, por Fritz Lang para o 1º papel masculino em “Metrópolis”. Fez, depois, “Barcarola”, c/ Lida Baarova. Próximo: “Terra em Chamas”, c/ Brigitte Horney.

FURNESS / BETTY

Nasc. a 3 / I / 1916.

GABLE / CLARK

Nasc. 1º / II / 1901, em Cadiz (Ohio).

Alt.: 6,1’; peso: 190 lbs.

Divorciado 2 vezes, tem um romance com Carole Lombard.

Esportes e passatempos favoritos: caça, pesca, golf, natação, tênis, cavalos.

Próximo filme: “Parnele”, c/ Myrna Loy.

Entrou para o cinema em 1931.
Iniciou em 14 - XII - 938 ação de divórcio.
Casou-se com Carole Lombard a 29 . 3 . 39.

GARBO / GRETA

Margaret

Nome verdº: / Greta / Gustafsson

Nasc. em Stokolmo, Suécia, 18 / IX / 1905 (?)

Estreou no cinema “posando” como banhista (“bathing beauty”) num pequeno filme cômico feito Stokholmo (Suécia), quando tinha 17 anos.

Dizem que se casou secretamente c/ Moritz Stiller.

GARLAND / JUDY

Filha de Frank A. Gum, proprietário de um teatro, nasceu Murfreesboro, Tennessee, no dia 10 de janeiro de 1922. Formou, com suas duas irmãs (Suzanne e Virginia) um “trio” para cantar no rádio, e que George Jessel batizou com o nome de “The Garland Sisters”. Exibiram-se na última Feira Mundial de Chicago e em outros auditórios. Judy é sardenta. Sua estréia no cinema foi ao lado de Sophie Tucker em “Broadway Melody 1938”, cantando “Dear Mr. Gable”. Dizem que sucederá a Sophie no título de “red hot mama” do jazz.

GARRICK / JOHN

Nasc. em Brighton, Inglaterra, 31 / VIII / 1902.

Loiro, olhos azuis. Casado com Harriett Bonnett.

GARAT / HENRY

Nasc. em Paris, França, a 3 de abril de 1905.

Alt.: 5 pés e 8 polegadas; 158 libras; cabelos castanhos, olhos azuis.

Apareceu em “Adorable”

GAYNOR / JANET

Nome verdº: Laura Gainer

Nasc. em Filadélfia, 6 / 10 / 1907.

Alt.: quase 5 pés; peso: 100 lbs; cabelos cor de cobre claro; olhos castanhos.

Natação e golf. Mania de colecionar frascos de perfume.

“Small Town Girl”, (Bob Taylor).

GEORGE / GLADYS

Nasc. no Maine em / / . Alt.: 5,3’; peso: 115 lbs.; cabelos e olhos doirados.

GIELGUD / JOHN

Nasc. Londres, Inglaterra, 14 / IV / 1904.

Loiro de olhos azuis. veio para a América, há 8 anos, para aparecer em “The Patriot”.

Representou “Hamlet” na Broadway; e em Londres muitas peças modernas e clássicas.

Filmes: “The Good Companions” e “Secret Agent”.

GIVOT / GEORGE

Nasceu em Omaha, Nebraska.

Coleciona objetos de arte grega antiga e manuscritos. Trabalha num “night club” na Broadway.

GLADYS / GEORGE

Nasceu no Maine.

Alt.: 5,3’; peso: 115 lbs.; cabelos loiros e olhos cor de avelã. Trabalhou em “Valiant Is The World for Carrie”.

GORDON / GAVIN

Nasc. em Chicora, Missouri, a 7 / IV / 1901.

“Bordertown”

GRANT / CARY

nasc. a 18 / I / 19...

Vive cercado de “pequenas”, mas não se compromete.

“Interlude”, c/ Grace Moore.

GRANVILLE / BONITA

Usa o nome verdadeiro.

Filha do falecido ator Bernard “Bunny” Granville, nasceu em Chicago, Illinois, a / / 1923.

“Call It A Day”.

GREEN / MITZI

GREY / NAN

Nasceu em Houston, Texas, a 25 / VII / 1918.

Alt.: 5’, 4”, peso: 118 libras. Cabelos castanhos-cinzentos, olhos cor de avelã.

Veio para Hollywood em 1934 para umas férias de duas semanas e ficou no cinema. É pianista exímia e canta muito bem. Uma das três “Smart Girls”.

GUIRE / JOHN MC

De ascendência irlandesa, nasc. Nova York a 22 / X / 1...

Foi para a Cal. aos 4 anos; graduou-se em 1933 na Universidade de Santa Clara.

Footballer. “Charlie Chan no Circo”.

HAMILTON / NEIL

Nasc. em Lynn, Massachusetts, 9 / IX / 1899.

Alt.: 6 pés; peso: 165 lbs.; olhos e cabelos castanhos.

HARDING / ANN

Verdº nome: Ann Gatley.

Nasc. em For Sam Houston, Texas, 7 / VIII / 1901.

Alt.: 5,5’; peso: 106 lbs.; cabelos loiro-cinza, olhos azuis claros.

Tem uma filha (Jane) nascida em 1919. Divorciada. Casou-se, há pouco, com Werner Janssen.

HART / WILLIAM S.

(William Shakespeare Hart)

Nasc. - em Newburgh, N.Y., estreando no palco aos 19 anos. Em 1919, organizou a famosa produtora cinematográfica The William S. Hart Co.

O "great guy" das duas pistolas.

Alt.: 6 pés; peso: 190 lbs.; cabelos castanhos e olhos azuis. Sua última aparição no cinema foi em 1923 c/ "Wild Bill Hickok". Retirou-se depois. Escreve novelas e poesias.

HARLOW / JEAN

Verdº nome: Harlean Carpenter.

Nasc. em Kansas City, Mo., 3 / III / 1911.

Alt.: 5,3'; peso: 112 lbs.; cabelos loiro-claros, olhos azuis. Filha do dentista dr. Frank Carpenter, educada no Kansas e em Ferry Hall.

Divorciada três vezes. Estreou no cinema em 1929 ("Anjos do Inferno").

Morte: Hall. 7 / 6 / 937.

HARVEY / LILIAN

Nasc. em Londres, Inglaterra, a 19 / I / 1907.

HATTON / RAYMOND

Nasc. Red Oak, Iowa, 7 / VII / 1887.

Alt.: 5,5; peso: 140 lbs.; cabelos castanhos e olhos azuis.

HAVILLAND / OLIVIA DE

Nasc. em Tokio (Japão), de pais ingleses, a 1 / VIII / 1916.

Alt.: 5,4'; peso: 107 lbs.; cabelos castanhos avermelhados, olhos castanhos. Gosta de ler, escrever e pintar; adora flores e perfumes; equitação, tênis e natação. Veio para a América c/ 3 anos.

HAYDON / JULIE

Atriz teatral, nasceu em Oak Park, Illinois.

Mudou-se com a família, quando tinha 7 anos, para Hollywood. Fez no cinema, ao lado de Noel Coward, "The Scoundrel".

HAYES / HELEN

Verdº nome: Helen Brown.

Nasc. em Washington, D.C., 10 / XI / 1901.

Grande sucesso no teatro, 10 anos antes de aparecer no cinema, em 1931. Está agora na Broadway.

Último filme: "Vanessa - Her Love Story".

HAYWARD / LOUIS

Nasc. Johannesburg, África do Sul, 19 / III / 909.

Alt.: 5,10 ½'; peso: 140; cabelos castanho-escuros; olhos azuis claros.

Trabalhou no palco inglês, sendo chamado para o cinema em 1935, pelo sucesso que fez em "Point Valaine", de Noel Coward, na Broadway.

Equitação; estuda História de Inglaterra.

“Anthony Adverse”.

HEESTERS / JOHANNES

Tenor holandês, nascido em 1910. Altura: 1,88; cabelos castanhos, olhos azuis. Estreou no palco em “Traumspiel”, de Strindberg. Foi escolhido por Martha Eggerth para seu “partner” em “Canção da Alegria”.

Próximo: “Estudante Mendigo”.

HENIE / SONJA

Nasc. em Oslo, Noruega, 8 / IV / 1912.

Alt.: 5,2”ç peso: 110.

Começou a patinar aos 7 anos. Venceu um campeonato infantil de dança sobre gelo, em Oslo, aos 14, era campeã do mundo em fantasias com patins; e venceu a palma olímpica em 1928, 1932 e 1936, na Alemanha. Fala inglês e francês, alemão fluentemente. Superstição do branco: vestidos, automóvel...

“One In A Million” - “Thin Ice” (20th. Cent.)

HENRY / CHARLOTTE

Nasceu em Brooklyn, N.Y., a 3 / III / 1914.

HEPBURN / KATHARINE

Nasc. em Hartford, Conn., 12 / V / 1908.

Alt.: 5,7’; peso : 1 lbs.; cabelos vermelhos, olhos verdes.

Filha do Dr. Thomas N. Hopburn.

[recorte:]

Recisão do contrato de Catherine Hepburn

Hollywood, 4 (U.P.) - A atriz cinematográfica Catherine Hepburn e a companhia “R.K.O.” concordaram em cancelar o contrato existente entre eles. Essa decisão foi tomada depois do desentendimento havido entre a atriz e a diretoria da “R.K.O.”, a propósito do papel que Catherine Hepburn devia criar no próximo filme.

Maio - 38

HERVEY / IRENE

Nome verdº: Irene Herwick.

Nasc. em Los Angeles, Cal., a / / .

Alt.: 5,4’; peso 114 lbs.; cabelos e olhos castanhos.

Casado c/ Allan Jones. Apareceu pela 1-a. vez em “Strange Return”, c/ Lionel Barrymore.

Gosta de natação, tênis.

HILLIARD / HARRIET

Casada com o chefe-de-orquestra Ozzie Nelson dois dias antes de partir para Hollywood para o papel da irmã de Ginger Rogers em “Follow the Fleet”. Seu pai, Ray Hilliard é um conhecido diretor teatral; sua mãe, Hazel, antiga prima-donna de comédias musicais. Começou no palco (simples aparição) com seis semanas de idade!

Estudou e graduou-se pela ST. Agne's Academy, de Kansas City. Seu marido fê-la aparecer como cantora solista em sua orquestra. Próximo, para RKO: "Count Pete".

HOEN / CAROLA

Nasceu em Berlim. Olhos e cabelos castanhos. Ótima voz de soprano. Trabalhou no palco, onde foi a UFA descobri-la.

Próximo: "Estudante Mendigo".

HOLDEN / GLORIA

Nasc. em Londres (Inglaterra) em / / 19.. ; veio aos 2 anos c/ seus pais para a América. Estudou na Academy of Dramatic Arts de N.Y.. Tem excelente voz; foi apontada para fazer "Desert Song"; trabalhou no rádio por algum tempo com Eddia Cantor. Fez o principal papel em "Dracula's Daughter". – "Alexandre Zola" em "The Life of Emile Zola".

HOLT / JACK

Nasc. em Winchester, Va., 31 / V / 1888.

Alt.: 6 pés, peso: 184; cabelos e olhos castanhos escuros. Criador de cavalos e jogador de polo; 10.000 acres de terras no seu rancho perto de Fresno, Cal.; caça, pesca, tênis, golf, natação.

Divorciado.

HOPKINS / MIRIAM

Usa o verdadeiro nome.

Nasc. em Bainbridge, perto de Savannah, Georgia, a 10/X/1902. Veio do teatro, onde fez sucesso. Divorciou-se de Austin Parker, em Julho, 1931.

Loiríssima, olhos azuis, 5 pés e 3" de altura; pesa 103 libras. É casada com o diretor Anatole Litvak.

Prox.: "Woman Chases Man".

HORNEY / BRIGITTE

Primeira aparição no Brasil em "Amor, Morte e Diabo". Tipo de "mulher ordinária".

Larga experiência do palco.

Natação, corridas e tênis. Alemã, mas, curiosamente, com traços mongólicos.

HORTON / EDWARD EVERETT

Nasc. Brooklyn, N.Y. a 18 / III / 1886.

Trabalhou no teatro em Los Angeles e Hollywood.

Alt. : 6 pés; peso 165 lbs.; cabelos castanhos e olhos cor de avelã. De pais escoceses. Estudou na Columbia University.

HOUSTON / GEORGE

Fez "The Melody Lingers On", "Let's Sing Again" e "Captain Calamity".

RKO—Ou: Radio Station WABC, 485 Madison Avenue, N.Y.

HOWARD / JOHN

(É seu nome verdº; mas usou antes, no cinema, o de John Cox, Jr.).

Nasc. Cleveland, Ohio, 14/IV/1913.

Alt.: 5,10'; peso: 150 lbs.; cabelos castanhos e olhos azuis. Solteiro. Estudou em Cleveland para professor de inglês. Um agente da Paramount convenceu-o de ir para Hollywood, em 1934.

“Border Flight” - “Soak The Rich”

HOWARD / LESLIE

Verdº nome: Leslie Stainer.

Nasc. Londres (Ingl.), 24 / IV / 1893.

Celebridade do palco britânico.

“Pinpinella Escarlata” – “Petrified Forest”.

HUGH / FRANK MAC

Nasc. em Homestead a 23 / V / 1899. Filho de artistas teatrais. Percorreu com a companhia teatral de seu pai os EE.UU. e afinal foi para a Inglaterra onde fez sucesso com a célebre peça “Is Zat So”.

HUDSON / ROCHELLE

Nas. 6 / III / 1915, em Oklahoma.

Alt.: 5,3”. Peso: 105 lbs.

Principal aparição: “Show Them No Mercy”.

Cabelos castanhos e olhos cinzentos. Solteira “Are These Our Children?”, “Fanny Foley Herself”, “Beyond the Rockies”, “Hell’s Highway”, “Penguin PoolMurder”, “She Done Him Wrong”, “The Savage Girl”, “Love Is Dangerous”, etc...

HUME / BENITA

(Nome verdadeiro)

Nasc. em Londres (Inglaterra), 14 / X / 1906.

Alt.: 5,5 ½'; peso: 116 lbs. ; cabelos e olhos castanhos.

HUNT / MARSHA

Nasc. em Chicago, Illinois, 17 / X / 1917.

Cabelos escuros, olhos azuis. Vai aparecer em “Murder Goes To College”, c/ Roscoe Karns.

HUNTER / IAN

Nasc. Cape Town, África do Sul, 13 / VI / 1900.

Alt. : 6 pés; cabelos castanhos, olhos cinza.

Estudou na Inglaterra e alistou-se no exército nos últimos meses da Guerra. Era já quase um sucesso no palco inglês, quando entrou para o cinema em 1929 (“Syncopation”). Casado c/ Casha Pringle, atriz, e tem 2 filhos.

Warner. “Stolen Holiday” c/ Kay Francis.

HUTCHINSON / JOSEPHINE

Nasc. Seattle, Washington, 9 / X / 1904.

Alt.: 5,4 ½'; peso: 110 lbs.; cabelos russos e olhos verde-escuros. Estudou música e dança.

Representou no teatro, 1º em Wash., depois em N.Y.. Estreou no cinema num papel de criança em "The Little Princess", produção de Mary Pickford.

HAINES / WILLIAM

Nasc. Staunton, Virginia, 1º / I / 1900.

Alt.: 6,1'; peso: 172 lbs.; cabel. e olh. pretos. Solteiro. Entrou para o cinema em 1922 e retirou-se em 1932.

HALL / JON

Verdº nome: Charles Locher, cognominado, pelos tahitianos, "Terutevaegiai" ("deus moço e branco no bando-de-areia mais alto do céu"...).

Nasceu em Tahiti, a 26 / III / 1912. Avó francesa, que os nativos chamavam "Lovina"; linda, foi modelo para as histórias de Somerset Maugham e Frederick O'Brien ("White Shadows In The South Seas"). Avô: Captain Chapman. Estudos primários nos EE.UU.; curso de diplomacia na Suíça (Genebra). Foi amigo do ex-Príncipe de Gales e freqüentou a nobreza de Londres.

Veio para os EE.UU. de novo. A convite de E. E. Clive, estava substituindo Bob Taylor no "Hollywood Playhouse", quando foi convidado para o cinema. 1-ª aparição: "Charlie Chan In Shangai". Apareceu em mais 2 ou 3 "pontas". Desistiu. E partia de San Francisco para as Ilhas, quando John Ford, que "caçava" um tipo para "Terangi" o "descobriu".

É solteiro; mora com seus pais e uma irmãzinha.

HALLIDAY / JOHN

Nasc. em Brroklyn, N.Y., 14 / IX / 1...

Partiu com seus pais para a Europa onde estudou engenharia (minas), voltando para os EE.UU. aos 18 anos. Partiu com uma caravana de gold seekers e ganhou uma fortuna em Goldfield. Em Sacramento perdeu tudo; entrou para o teatro de Nat Goodwin onde ficou alguns anos; foi para N.Y. e aí viu o seu nome em luzes na Broadway, c/ John Drew, em "The Circle".

Alt.: 6 pés; olhos castanhos claros, cabelos grisalhos.

JANNEY / WILLIAM

Nasc. a 15 / II / 1908.

JASON / SYBIL

Verdº nome: Sybil Jacobs.

Nasc. Capetown, África do Sul, 12 / XI / 1928.

"A Pequena Ditadora" - "The Singing Kid".

JENKINS / ALLEN

Alt.: 5, 10 ½'; peso: 155 lbs.; cabelos castanhos e olhos verdes.

JEWELL / ISABEL

Nasc. em Schoschoni, Wyoming, 19 / VII / 1

Olhos azuis e cabelos loiros.

JOLSON / AL

Nome verdº: Asa Yoelson.

Nasc. em San Petersburg, Rússia, 26 / V / 1886.

Alt.: 5,10'.

O primeiro que cantou no cinema: o que quebrou para sempre o Silêncio...

Casado com Ruby Keeler.

JONES / ALLAN

(Nome real.)

Nasceu em Scraton, Pensilvânia, 14 / X / 1907.

Alt.: 6 pés; peso: 175 lbs.; cabelos e olhos castanhos. Casado c/ Irene Hervey. Excelente voz de tenor, que cultivou desde os 4 anos de idade; aos 11 cantava na igreja; aos 14 era tenor. Estudou em Paris; cantou opera nos EE.UU.

JONES / BUCK

Nasc. em Vincennes (Indiana), em 1889. Cow-boy desde os 15 anos. Alistou-se no exército para guerrear índios; partiu com o 6º R. Cavalaria para a Mancha, durante a guerra Hispano-Americana. Durante a Grande Guerra (1914), foi instrutor de oficiais de cavalaria; depois, aviador. Finda a Guerra, percorreu a Europa com um circo, sendo então descoberto por William Fox. – Seu atual cavalo chama-se “Silver”.

JORY / VICTOR

Nasc. em Dawson City, Alaska, / / 1902.

Alt.: 6, 1 ½'; peso: 182 lbs.; cabelos pretos e olhos castanhos. Estudou em Pasadena e na Univ. da Califórnia. É casado e tem uma filhinha com o nome da mãe: Jean Dory. Golf, tênis. Escreve teatro e compõe música popular. Entrou para o cinema em 1932.

JORDAN / DOROTHY

Nasceu no dia 9 de agosto de 1911 (?).

KANE / HELEN (poop-pa-doop)

Verdº. nome: Helen Schoder.

Nasc. no Bronx, N.Y., / /

Alt.: 5,2'; peso: 117 lbs.

A voz da Betty Boop.

KARLOFF / BORIS

Nome verdº: Charles Edward Pratt.

Nasc. em Londres, 23 / XI / 1887. Alt.: 6; peso: 175 lbs.; olhos e cabelos castanhos escuros. Educado no Uppingham King's College. Veio para a América depois de inúmeros sucessos nos palcos europeus. Fez no cinema: “Five Star Final”, “The Criminal Code”, “Young Donovan's Kid”, “The Mad Genius”, “Tonight or Never”, “Frankenstein”. Considerado um dos atores característicos mais importantes do cinema.

KEELER / RUBY

Verdº nome: Ethel Hilda Keeler.

Nasc. Halifax, Nova Scotia, 25 / VIII / 1909.

Alt.: 5,4'; peso: 104 lbs.; cabel. castanhos, olhos azuis. Entrou para o cinema em 1932, contratada pela Warner. Casou-se c/ Al Jolson, e adotaram um menino: Albert, Jr..

“Shipmates Forever”.

KEENE / TOM

Verdº Nome: George Duryea.

Nasc. em Sleepy Hollow, N.Y., 30 / XII / 1903.

Alt.: 6 pés, peso: 175 lbs. ; cabelos castanhos e olhos azuis.

Descoberto por Cecil B. De Mille, representando “Abie” em “Abie’s Irish Rose” nos palcos de N. Y., que o trouxe para Hollywood para “The Godless Girl”.

“Desert Gold”

KEITH / IAN

Verdº nome: Keith McCauley Ross.

Nasc. Bosto, Massachusetts, 27 / II / 1899.

Alt.: 6,2'; cabelos castanhos, olhos cinza. Bêbedo. Divorciado de: Blanche Yurka, Ethel Clayton, e da Baronesa Fern Andra von Weickes. Casou-se há pouco c/ Mrs. Hildegarde Post Smits. Estreou no cinema em 1924, em “Manhandled”.

“The Gorgeous Hussy”.

KELLY / PATSY

Nome verdº: Sarah Rose Marie Kelly.

Nasc. em Brooklyn a 12 / 1 / 1910. Aprendeu a dançar na escola de Jack Blue aos 10 anos. Estreou c/ Franck Fay no “Vaudeville”. Apareceu no cinema, pela 1ª vez, num “two reeler” cômico, em 1933, c/ Hal Roach. Fez a dupla c/ Thelma Todd.

Alt.: 5,4'; peso: 134 lbs.

KEMP / PAUL

Nasceu em Godesberg, Rheno (Alemanha). Solteiro. Começou no cinema em 1930. Apareceu com Martha Eggerth e Jan Kiepura em “Meu Coração te Chama”. Já fez na UFA: “Princesa das Czardas”, “Turandot”, “Amfitrião”, “Boccacio”. Próximo: “Alegres Bohemios”, c/ Lilian Harvey e Willy Fritsch.

KEMP / PAUL

Nasc. em Godesberg (Rheno), Alemanha,

Começou no cinema em 1930, Cômico famoso.

Fez, c/ Martha Eggerth e Jan Kiepura “Meu Coração te Chama”. E mais: “Princesa das Czardas”, “Turandot”, “Boccacio”, etc..

Prox.: “Alegres Bohemios”.

KENT / ROBERT

Usa o verdº nome.

Nasc. em Hartford, Connecticut, 3 / XII / 1...

Pai: Douglas Blakley (fall-º), fabricante de papéis pintados para parede (de origem escocesa-canadense). Mãe: Olive Bell Johnson. Foi moço de recados, lutador, marinheiro e fazendeiro. Tentou o teatro onde a Paramount o descobriu. Vários "bits" com Par. ("Four Hours To Kill). Contrato com a 20th. Century-Fox: "The Country Beyond", "The Crime of Dr. Forbes", "Dimples"...

Alt.: 6 pés; peso: 170 lbs.; cabel. castanhos claros, olhos azuis acinzentados.

KIEPURA / JAN

Nasc. em Sosnowiec, na Polônia, 16 / V / 1902.

Alt.: 5,6'; peso: 165 lbs.; cabelos castanhos claros, olhos azuis.

Casou-se, em 1937, com Martha Eggerth.

"Give Us That Night".

KNAPP / EVALYN

Nas. em Kansas City, Missouri, 17 / VI / 1908.

Alt.: 5,4'; cabelos loiros e olhos azuis. Trabalha na Mascot Pictures.

KNOTECK / HANSI

Vienense. Filha de uma grande atriz, estudou dança numa escola especializada, entrando para a Academia Dramática 3 anos depois. Estreou no palco nas termas de Marienbad, fazendo "Margarida", no "Fausto". Êxito. Um "test" feliz a impôs á Ufa para "Schloss Hubertus".

"De Jogador a Príncipe"? "Barão Cigano", etc.

KNOWLDEN / MARILYN

Nasc. em San Francisco a / / 1929.

Olhos azuis, cabelos castanhos. Apareceu aos 5 anos no cinema, em "Women Love Once"; fez tanto sucesso que em 6 meses apareceu em 6 fitas; nos 3 últimos anos, em 27 filmes. Entre estes: "Little Women" (papel de Kat. Hepburn criança), "David Copperfield", "Imitation of Life", "Les Misérables".

KNOWLES / PATRIC

Nasc. em Yorkshire, Inglaterra, 11 / XI / 1911.

Durante quatro anos representou em teatros pela Inglaterra e Irlanda. Apareceu em cerca de 20 filmes ingleses. Veio para os EE.UU. onde já fez, para Warners, "Call It A Day" e "The Prince and the Pauper".

LAGLEN / VICTOR MC

Nasceu em Londres, a / / 1883.

Alt.: 6,3'; peso: 215 lbs.

Apareceu primeiro em produções inglesas ("The Call of the Road", "The Glorious Adventures" &c), até 1925, quando foi para os EE.UU.. Aí fez: "Beau Geste", "What Price Glory", "The Cockeyed World", "Annabelle's Affair", "The Informer", "Under Two Flags", "Sea Devils", etc...

LAKE / ARTHUR

Nasceu em Corbin, no Kentucky, em 1905.

“Girl of my Dreams”.

LAMARR / HEDY

[recorte:]

Nasceu, há 23 anos, em Viena da Áustria. Seu verdadeiro nome: Hedy Kiesler. Filha de um rico banqueiro, com grande desgosto para a família estreou no cinema aos 16 anos (e que estréia!) no filme Europeu “Êxtase”, a fita mais “escandalosa” que houve no mundo até hoje, porque Hedy apareceu... como direi? pura como Deus quer as almas, isto é, tal qual como veio ao mundo... (E dizer-se que o “misterioso sr. G” teve a glória de ver essa fita! tão despida... de mistério!). Mas, fez as pazes com a família para casar-se com um riquíssimo e conhecidíssimo fabricante de munições (!) chamado Fritz Mandl. Casamento infelicíssimo: Fritz era um tirano. Chegou a comprar a peso de ouro todas as cópias do tal “Êxtase”. Ciúmes. Morre-lhe o pai; e Hedy aproveita a ocasião: foge do terrível marido e refugia-se em Londres. Aí, a senhora Louis B. Mayer colocou na cabeça de Hedy a idéia dourada chamada “Hollywood”. E Hedy chegou á América. E trocou pelo de “Lamar” o seu antigo, verdadeiro sobrenome (“Kiesler”). Esteve, desconhecida, nos studios da Metro-GoldwynMayer, até que Walter Wange a “descobriu” e colocou-a ao lado de Boyer em “Algiers”. Hedy tem um invejadíssimo “preferido” em Hollywood: chama-se Reggie Gardiner. (Consta que o seu marido acaba agora de perder toda a fortuna na Áustria).

Casou-se, no dia 4 de março de 1939, com Gene Markey, na cidade de Mexicali, México. Divorciada de Fritz Mandl há dois anos, Hedy casa-se com um homem de 43 anos, ex-marido de Joan Bennett (de quem se divorciou em junho de 1937).

[outro recorte:]

Married:

HEDY LAMARR, 26, dark-haired Viennese actress, and GENE MARKEY, 43, associate producer for Twentieth Century-Fox, in a two-minute ceremony, in Mexicali, Mexico, mar. 4.

Daughter of a Vienna banker, Hedy Lamarr (Then Hedy Keisler) gained international notoriety as the 17-year-old star of the European film “Ecstasy”, in which she swam and frolicked nude. Her husband, Fritz Mandl, wealthy Austrian munitions manufacturer, became so incensed that he bought up all available prints of the picture. Hedy divorced Mandl two years ago, following her arrival in Hollywood under a Metro-Goldwyn-Mayer contract. Markey was divorced in June 1937 by Joan Bennett, youngest of the film sisters, after five years of marriage. When Joan recently dyed her blond hair black for the production “Trade Winds”, fans noticed a striking resemblance between her and the glamorous Hedy.

LAMOUR – DOROTHY

[recorte:]

Dorothy Lamour tem 22 anos; nasceu no Sul, em Nova Orleans. Muito tímida, era cantora de rádio e de “cabaret”, em Hollywood. Foi no Clover Club que a Paramount a descobriu. “Posou” para um “test”, apavorada com a idéia de defrontar uma “câmera” e um microfone ao mesmo tempo... Só muito depois do test, após haver deixado Hollywood foi chamada por telegrama. Veio e fez logo “Princesa da Selva”. Nunca chegou a ser “extra”. Já fez mais quatro filmes depois daquele: “Swing High, Swing

Low", "High, Wide and Handsome", "The Last Train from Madrid" e "The Hurricane". É casada com Herb Kaye, chefe de orquestra. Seu endereço Paramount Studios, Hollywood, Cal., U.S.A.

LANDI / ELISSA

Verdº nome: Condessa Elizabeth Marie Zanardi/ Landi Kuhnelt.

Nasc. a 6 / XII / 1906 em Veneza, na Itália.

Alt.: 5,5'; peso: 119 lbs.; cabelos avermelhados claros, olhos verdes.

É neta da Imperatriz Elizabeth da Áustria.

LANE / LOLA

Verdº nome: Dorothy Mulligan.

Nasc. em Indianola, Iowa, / /

Alt.: 5,2'; peso: 120 lbs.; loira, olhos azul-violeta.

Casou-se, em 14/IX/1931 c/ Lew Ayres; divorciados.

LANG / FRANCES

Cantora, nasceu em Lakeland, na Flórida, em 1916. Pesa 100 libras; altura: 5, 3 ½'; cabelos pretos e olhos azuis. Cantou em representações teatrais no colégio e teve o seu 1º contrato c/ Rudy Vallée, para cantar no rádio. Aparecerá em "Palm Springs".

LANG / JUNE

Verdº nome: June Vlasek.

Nasc. Minneapolis, Min., 5 / V / 1911.

Alt.: 5,4'.

LANGFORD / FRANCES

Nasc. a 4 / IV / 1916, em Lakeland, Flórida. Alt.: 5,3 ½'; peso: 100 lbs.; cabelos pretos e olhos azuis. Filho de uma pianista de nome (Annie Newbern). Criança, popularizou-se por cantar na escola e na igreja. No rádio, Rudy Vallée o descobriu; continuou a cantar com sucesso em N.Y., no rádio e nos cabarets. Veio então o seu contrato com a Paramount. "The Hit Parade", "Something to Sing About", etc.. Por doença foi excluído de "Vogues of 1938".

LAUGHTON / CHARLES

Nasc. em Scarborough (Inglaterra), 1º / VII / 1899.

Alt.: 5,10'; peso: 167 lbs.; cabelos castanhos e olhos azuis. Casou-se com Elsa Lanchester. não têm filhos.

LAUREL / STAN

Verd-º nome: Stanley Jefferson.

LAWRENCE / GERTRUDE

Famosa atriz inglesa, nasc. Londres, 4 / VII / 1898. Foi casada c/ Francis Gordon-Howley e tem uma filha. Entrou para o cinema em 1929, com "The Gay Lady" (Par.).

LAWRENCE / ROSINA

Nasceu a 30 de dezembro de 19..

Cabelos naturalmente ondedos, loiros.

Alt.: 5,3 ½"; peso: 113 lbs.. Solteira.

"Charlie Chan's Secret", "Your Uncle Dudley", "Girls Go West".

LAWTON / FRANK

Nasceu em Londres, Inglaterra, 30 / IX / 1904.

Começou no cinema inglês em 1929. Seu 1º filme nos EE.UU. foi "Cavalcade". Apareceu mais em "One More Rivers", "David Copperfield" e "Romeo and Juliet".

LEANDER / ZARAH

Sueca, descoberta por Geza von Bolvary no palco. Incontinente, "estrelou" "Première": sucesso. Contrato com a UFA: recusou 150.000 por filme, para a M.-G.-M..

LEDERER / FRANCIS

Usa nome verdadeiro. (Frantseck).

Nasc. em Praga (Tchecoslováquia), 6 / XI / 1906.

Alt.: 6 pés; peso: 150 lbs.; cabelos e olhos castanhos. Solteiro. Trabalhou no teatro em Berlim, Londres e Nova York. Quando atuava em "Autumn Crocus", foi contratado para o cinema.

EL / DIXE

Nome verdº: Wilma Wyatt.

Nasc. em Harriman, Tenn., 4 / XI / 1911.

Alt.: 5,3'; peso: 111 lbs.; loira, olhos castanhos. Casada com Bing Crosby.

LEWIS / GEORGE

Nasc. em Mexico City, México, 10 / XII / 1902.

Alt.: 6 pés; peso: 176 lbs.; cabelos e olhos castanhos.

LEWIS / TED

Verdº nome: Theodore Leopold Friedman.

Nasc. em Circleville, Ohio, 6 / VI / 1891.

Quando menino, tocava todos os instrumentos na banda musical de Circleville. Casou-se em 915 c/ Ada Becker, então dançarina.

LEYTON / DRUE

Nasc. em Guadalajara, México, a / /

Alt.: 5,6'; peso: 118 lbs.; cabelos doirados, olhos castanhos-esverdeados.

LINDEN / ERIC

Nasc. 12 / VII / 1912.

LINDSAY / MARGARET

Nasc. Dubuque, Iowa, 19 / IX / 1910.

Alt.: 5,6'; peso: 115 lbs; cabelos e olhos castanhos.

LITEL / JOHN

Nasc. em Albany, Wisconsin, a 30 / XII / 1894. Graduou-se pela Universidade de Pensilvânia. Fez "tournées" teatrais por todos os EE.UU.. Sucesso na Broadway. Veio á

Califórnia em visita á s/ mãe e resolveu ficar, aceitando um convite para uma parte de "Fugitive in the Sky" (Warner). Fez mais: "Midnight Court" e "Marked Woman". E afinal venceu no papel de "Charpentier", em "The Life of Emile Zola".

LOGAN / ELLA

Filha de James Armour Allan, nasc. em Glasgow, Escócia, Inglaterra, a 6 / III / 1913. Iniciou-se no teatro aos 11 anos, tendo percorrido c/ sucesso toda a Europa. Celebrizou-se depressa como cantora na banda de Jack Hylton. Dançou muitas vezes com Eduardo de Windsor quando Príncipe de Gales, nos cabarets. Veio para o teatro americano onde apareceu pela 1ª vez em "Calling All Stars". Entrou então para o rádio, aparecendo com Rudy Vallee, Al Jolson... Aí a descobriu a Universal. "Top of the Town" foi sua primeira fita.

LOMBARD / CAROLE

Nome verdº : June Alice Peters.

Nasc. em Fort Wayne, Indiana, 6 / X / 1909.

Alt.: 5,2'; peso 112 lbs.; cabelos loiros, olhos azuis. Foi casada c/ William Powell. Estudou em Los Angeles. Entrou para o cinema em 1925.

LOUISE / ANITA

Verdº nome: Anita Louise Fremault.

Nasc. em New York City, 9 / I / 1917. (1915? 1916?)

Alt.: 5,2'; peso: 96 lbs.; cabelos loiros, olhos azuis-claros. Estudou em N.Y. e depois em Hollywood. Entrou para o cinema em 1921. Gosta de todos os prazeres ao ar livre: tênis, piscina, etc..

(dúvida sobre o lugar do nascimento: Viena da Áustria ou N.Y.)

LOWE (EDMUND)

Nasc. em San José (Califórnia), 3 / III / 1892.

Altura: 6 pés; peso: 160 lbs. Cabelos castanhos; olhos azuis.

Viúvo de Lilian Tashman; recém-casado com Rita Kaufman.

LOY (MYRNA)

Verdadeiro nome: Myrna Williams.

Nasc. em Helena (Montana), 2 / VIII / 1905.

Cabelos vermelhos; olhos verdes.

Alt.: 5,5'; peso 115 lbs.; Estudou em Los Angeles (Westlake School); começou a carreira teatral como dançarina; era vampira oriental; em "The Animal Kingdom" revelou-se "esposa ideal". É casada c/ Arthur Hornblow.

LUGOSI / BELA

("Dracula")

Nasc. em Lugos, na Hungria, 20 / X / 1888.

Aos 21 anos, estreou-se, na sua cidade natal, no papel de "Romeo" ("Romeo and Juliet"). Foi também escultor em Budapest. Estudou piano e órgão; é um fino musicista; canta bem.

LUKAS / PAUL

Húngaro, nasc. em / / 1...

Foi educado numa escola teatral da sua terra natal; tomou parte nos jogos Olímpicos de 1924 em Paris, como "wrestler".

LYON / BEM

Nasc. em Atlanta, Georgia, 6 / II / 1901.

MAC DONALD / JANETTE

Nome verdadeiro: Jeannette Anna MacDonald.

Nas. em Philadelphia, 18 / VI / 1907.

Alt.: 6 pés; peso: 107 lbs.

Nunca se casou. Está noiva de Gene Raymond.

MACKAIL / DOROTHY

Nasc. em Hull, Inglaterra, 4 / III / 1904.

Alt.: 5,5'; peso: 112 lbs.; cabelos loiros, olhos doirados.

Casada c/ o diretor Lothar Mendes, divorciou-se em 1928, Agosto.

Formou, com Jack Mulhal, uma famosa "dupla".

"MALA"

V. "RAY WISE"

MANNERS / DAVID

Nasc. 30 / IV / 1902, em Halifax, Nova Scotia.

Alt.: 6 pés; peso: 175 lbs.; olhos verdes e cabelos castanhos. – Divorciado. Foi casado c/ Suzanne Bushnell.

MARCH / FREDRIC

Verdadeiro nome: Frederick Mac Intyre Beckel.

Nasc. em Racine (Wisconsin), 31 / VIII / 1898.

Estudou e graduou-se pela Univ. de Wisconsin. Funcionário bancário; entrou para a Cia. Belasco; sucesso em 1928 em "The Royal Family". Casado com Florence Eldridge.

Tem 2 filhos adotivos.

MARGO

Verdº nome: Maria Margarita Guadalupe Bolado Castilla.

Nasc. na Cidade do México a / /

Freqüentou o Colégio de Santa Maria, de Sevilha e aí estudou dança e teatro. Aos 16 anos voltou para N.Y., sendo discípula de Fokine. Dançou tango, todas as noites, no Waldorf-Astoria. Em 1934 foi "casted" por Bem Hecht em "Crime Without Passion".

Alt.: 5,4'; peso: 110 lbs.

MARSH / JOAN

Verdº nome: Dorothy Rosher.

Nas. em Porterville, Cal., 10 / VII / 1914. Aos 9 meses de idade, posou como "baby" em filmes da Universal. Até os 8 anos, apareceu sempre como criança em muitos filmes:

“Daddy Lon Legs” e “Pollyanna”, c/ Mary Pickford; “The Young Mrs. Winthrope”, c/ Ethel Clayton; e outros com Charlie Chaplin.
Loira, olhos azuis; 104 lbs..

MARSH / MAE

Nasc. em Madrid, New Mexico, / / 1897.

“Over the Hill”

MARSHAL / ALAN

Nasceu em Sidney, Austrália, 29 / I / 1909.

Alt.: 6, 1 ½’; cabelos e olhos castanhos escuros. Começou a sua carreira teatral representando, com 3 anos de idade, um papel em “L’Oiseau Bleu”, de Marterlinck. De uma família toda de artistas teatrais, é o 1-º que apareceu na tela, embora seu pai tenha sido um dos pioneiros do cinema na Austrália. Estreou no cinema em “The Garden of Allah”. Sucesso. Fez, depois, o papel de “Robert” em “After the Thin Man”. – United Artists.

MARSHALL / HERBERT

Nasc. Londres (Ingl.), 23 / V / 1890.

Alt.: 6 pés; 165 lbs.; cabelos castanhos e olhos glaucos. Já estava no cinema no tempo do Silêncio; “The Letter”, c/ Jeanne Eagels foi o seu 1º sonoro. Foi ferido na Grande Guerra: ainda manca ligeiramente. É casado c/ a atriz Edna Best. Gosta de pingue-pongue e poker.

MARTINI / NINO

Nasc. em Verona (Itália), 1905, vindo para os EE.UU. em 1929. – Alt.: 5,10’; peso: 148 lbs.; cabelos castanhos e olhos cinza-esverdeados. Venceu um concurso de rádio da Columbia, como solista, em 1933; a 28/XII desse ano estreou na Metropolitan Opera House.

“Here’s to Romance” – “O mundo é Meu”.

MARX BROTHERS

Chico-Harpo-Groucho-Zeppo/ i.é, Leonard, Adolph (que mudou para Arthur aos 13 anos), Julius e Herbert.

Chico, o pianista, 22 / III / 1901 [correção a tinta roxa para 1891]; Harpo, o silencioso, de gaforinha russa, 21 / XI / 1893; Groucho, o de bigodes e lunetas, 2 / X / 1895; e Zeppo, 25 / II / 1901.

MASSEY / RAYMOND

Nasc. Toronto, Canadá, 30 / VIII / 1896.

Alt.: 6,2’; peso: 158 lbs.; cabel. e olhos pretos.

Estudou no Canadá e na Inglaterra, onde estudou em Oxford. É ator, diretor e escritor. Apareceu na tela em “The Speckled Band”, “The Old Dark House”, “The Sing of the Cross”. E vai aparecer em “The Prisoner of Zenda”.

É considerado um dos mais finos artistas dos palcos britânicos e fez sucesso na Broadway.

MATTHEWS / JESSIE

Nasc. Londres, Ingl., 11 / III / 1907.

Alt.: 5,4'; peso: 107 lbs.; cabelos pretos, olhos castanho-escuros. A maior dançarina inglesa. Casou-se c/ Henry Lytton, Jr., divorciou-se e casou-se de novo c/ Sonnie Hale que costuma aparecer com ela no cinema. Mora em Londres. Estreou no palco em 1923.

MAUCH / BILLY & BOBBY (Gêmeos)

Usam nomes verd. (pronunc. "Mok").

Nasc. em Peoria, no Illinois, a 6 / VII / 1924.

Billy já apareceu em "Anthony Adverse", "White Angel", "Penrod and Sam" e "The Prince and the Pauper". Bobby só nesta última apareceu.

Adress/ Publicity Dept, Warner Brothers, 321 West 44 th. Street, N. Y.

MAYNARD / KEN

Nasc. em Mission, Texas, 21 / VII / 1895.

Alt.: 6 pés; peso: 185 lbs.; cabelos pretos, olhos cinzentos. Nome do cavalo: "Tarzan".

MERKEL / UNA

Nasc. em Covington, Kentucky, 10 / XII / 1909.

Alt.: 5,5'; peso: 110 lbs.; loira, olhos azuis. Viajou a Europa c/ seus pais, onde estudou teatro, estreando-se em "Pings".

Casou-se com o engenheiro Ronald Burla, 1932.

MICHAEL / GERTRUDE

Nasc. em / / 1911, no Alabama. Depois de algum tempo na Broadway, veio para Hollywood. "Cleopatra", "Witching Hour", etc.

MILLAND / RAY

Verdº nome: John Millane.

Nasc. em Drogheda, na Irlanda, a 3 / 1º / 1907.

Educou-se no King's College de Cardiff. Entrou para o cinema em 1928. É o único artista do cinema que teve a honra de pertencer ao corpo de guarda de Jorge V ("Royal Horse Guards"). Sua habilidade em equitação e como atirador valeu-lhe o contracto no cinema, com a Paramount, para a qual está fazendo "The Bing Broadcast of 1937".

MIRANDA / ISA

Nasc. em Milão (Itália), a / / . Origem humilde, trabalhou como costureirinha, depois numa fábrica de caixas de papelão, depois passou a servir de modelo para escultores, fazendo a noite um curso comercial. Graduada, empregou-se num escritório. Estudou, então, arte dramática; fez sucesso rápido no palco. Tentou o cinema para sustentar a família (seu pai acabava de morrer). Insucesso inicial. Foi para Viena: fez "Diário de Uma Mulher Amada". Vai fazer em Hollywood, "Mulher dos Trópicos", c/ Fred Mac Murray.

MOJICA / JOSÉ

Nasc. em San Gabriel (México), 14 / IX / 1899.

Alt.: 6 pés; peso: 175 lbs.

MONTGOMERY / DOUGLAS

Nasc. em Los Angeles, 29 / X / 1907.

Alt.: 6' pés.

Fez, c/ Constante Bennett, para a G.-B., "Everything is Thunder".

Republic Pictures, 1270 Sixth Avenue, N.Y.-

MONTGOMERY / ROBERT

Nasc. em Beacon, N.Y., 21 / V / 1904 ou 1905 (?).

Alt.: 6 pés; peso: 160 lbs.; cabelos castanhos, olhos azuis.

Entrou para o cinema em 1929.

MOORE / GRACE

Nasc. a 5 / XII / 1901, em

Alt.: 5,4'; peso: 130 lbs.

MORAN / LOIS

Nasceu em Pittsburgh, Penna., 11 / III / 1909. Loira, olhos cinza-azul, 5 pés 1 ½" de altura; 118 lbs.

MORRIS / CHESTER

Nasc. New York City, 16 / II / 1902.

Alt.: 5,9'; peso: 148 lbs.; cabelos castanhos, olhos cinzentos. – Casado, em XI / 1926 c/ Sue Kilborn. Tem um filho (Brooks) e uma filha (Cynthia), aquele nasc. 1929, esta em 1932.

MORRIS / GLENN

Alt.: 6 pés; peso: 194 lbs. Campeão mundial de corridas, salto, dos Jogos Olímpicos de 1936. Graduado pelo Colorado State College.

Será o substituto de Johnny Weissmuller no papel de "Tarzan".

MORRIS / WAYNE

[recorte:]

Wayne Morris was born Bert De Wayne Morris, in Los Angeles, California, February 17, 1914. Six feet two, weighs 190; blond hair, blue eyes. Educated in San Francisco grammar schools, at Los Angeles High School, Los Angeles Junior College, and the Pasadena Playhouse School of the Theater. His theatrical career began during his attendance at the Pasadena Playhouse School. Latest is "Submarine D-1".

MORRISON / JOE

Usa o nome verdº.

Nasc. Grand Rapids, Michigan, 19 / XI / 1908.

MORTOS

Rudolph Valentino: 23, agosto, 1926.

Fred Thompson: dezembro, 1928.

Loise Closser Hale: 26, julho, 1933.

Lilyan Tashman: 21, março, 1934.

Lew Cody: 31, maio, 1934.
Marie Dressler: 28, julho, 1934.
Russ Columbo: 2, setembro, 1934.
Renée Adorée: 5, outubro, 1933.
Will Rogers: 15, agosto, 1935.
Thelma Todd: 14, dezembro, 1935.
Jean Harlow: 7, junho, 1937.
Sir Guy Standing: , fevereiro, 1937.
Ross Alexander: 2, janeiro, 1937.
John Gilbert:
Lon Chaney:
Pearl White: Paris, 4, agosto, 1938.
Warner Oland: Stockolmo, 6, agosto, 1938.

[recorte:]

Falecimento de uma atriz

Hollywood, 19 (U.P.) – Faleceu hoje a atriz de cinema Pauline Frederick, que foi uma das principais “estrelas” de Hollywood, no tempo do cinema mudo. 19/9/1938.

MOWBRAY / ALAN

Nasceu em Londres, Inglaterra. Fez teatro, durante muitos anos, lá e nos EE.UU.. Tem 6 pés de altura e pesa 158 libras.

Apareceu no cinema em “Night Life of the Gods” e depois em “Becky Sharp”.

MUIR / JEAN

Nome verdº : Jean Fullerton.

Nasc. em New York City, 13 / II / 1911.

Alt.: 5,7’; peso: 122 lbs.

É solteira. Loira; olhos verde-cinza.

Apareceu em “Óleo Para as Lâmpadas da China”, “Midsummer Night’s Dream”, “O Papagaio Branco”, etc.

MUNI / PAUL

Verdº nome: Muni Weisfreund.

Nasc. em Viena (Áustria), 22 / IX / 1897. Alt.: 5, 10”. Cabelos e olhos escuros. – Veio para os EE.UU. c/ s/ família quando muito criança ainda. Seu 1º papel no teatro, aos 30 anos, foi o de um velho. Com a peça “We Americans” criou fama. Tem loucura por música: estudou-a desde os 4 anos; é excelente violinista. Lê clássicos. Prefere Gorki, Shakespeare e Tolstoi. Muito feliz no casamento: a atriz Bella Finkel é a sua esposa. Prêmio da AS.A.C.A em 1936 em “The Good Earth”. “The Life of Emile Zola” (prêmio de 1937) seu melhor trabalho.

MURRAY / FRED MAC

Nasceu em Kankakee, Illinois, 30 / VIII / 1908.

Filho do famoso violinista Fred Mac Murray.

Alt.: 6,3’; peso: 185 lbs.; cabelos castanhos e olhos cor de avelã.

Cantou e tocou em orquestras; representou em “Roberta” nos palcos Novyorkinos tendo atraído a atenção da Paramount que o trouxe e contratou imediatamente.

MUSICAIS / DIRETORES

[recorte:]

The music directors are as follow: Boris Morros, Paramount; Nat Finston, M-G-M; Lois Silvers, Columbia; Alberto Colombo, RKO-Radio; James O'Keefe, 20th. Century-Fox; Al Newman, United Artists; and Leo F. Forbstein, Warners-First National.

NAGEL / CONRAD

Nasc. Keokuk, Iowa, 6 / III / 1896.

Cabelos castanhos, olhos azuis.

Casado c/ Ruth Helms

NEAGLE / ANNA

[recorte:]

Miss Neagle was born Oct. 20, 1904, at Forest Gate, London, as Marjorie Robertson. Her first job as an adult was as games and dancing instructor in a gymnasium. She danced her way to a "world's championship" in Queen's Hall.

That, in 1926, led to a job in the chorus of Andre Charlot's revue. She first saw the United States in "Wake Up and Dream". She did. Before that she had no idea of ever getting out of the chorus. In 1930 she began to appear in the cinema – as she calls it – "Should a Doctor Tell?" "The Chinese Bungalow," "Good Night, Vienna," "The Flag Lieutenant," and "The Little Damozel." In the United States she was best known – before her appearance in "Victoria the Great" – for her roles in "Bittersweet," "Nell Gwynn" and "Peg of Old Drury".

Since the day she woke up and began to dream she has been in the United States several times – always with Herbert Wilcox, the British producer of her pictures. The pair of them completed "Victoria the Great" in five and one-half weeks. He ran out of money. She lent him \$15,000 to complete the task.

She is tall, slim, blonde and blue-eyed – and she says she doesn't particularly want a Hollywood contract. She is going to appear on the London stage around Christmas time.

("The greatest box-office star of the British Empire").

NOLAN / DORIS

Nome inteiro: Doris M. Nolan. Nasc. em New York a 14 / VII / 1916. Filha de um importador de lãs (Frank J. Nolan). Graduada em New Rochelle em 1933. Tendo feito sucesso em representações colegiais, tentou com êxito o teatro, onde foi "descoberta" pela Fox, que a contratou mas não lhe deu trabalho. Voltou ao teatro e a 15 de setembro de 1935 foi "descoberta" de novo, em N.Y. por um "scout" da Universal. Fez "O Homem que eu quero", c/ Michael Whalen, e "Proposta Tentadora", com John Boles. – Olhos castanhos claros, cabelos castanhos. Equitação. Literatura clássica inglesa. Natação. Danças. Adora concertos sinfônicos.

NOLAN / LLOYD

Nasc. na Califórnia, / / 1905.

Alt.: 5,10 ½'; peso: 176 lbs.; cabelos e olhos castanhos. Trabalhou 1º no teatro; a Paramount trouxe-o para Hol. em 1934. Casado c/ a atriz Mel Efird. Tênis, golf, natação, "handball". Possui e adora um velho relógio que s/ pai lhe deu, com a condição de ficar quieto durante o terremoto de San Francisco.

“Big Brown Eyes”.

NOLAN / MARY

Verdº nome: Mary Imogene Robertson.

Nasc. Louisville, Kentucky, 18 / XII / 1905.

Alt.: 5,6’; peso: 112 lbs.; loira, olhos azuis. Órfã aos 3 anos, num orfanato de Louisville. Aos 15, James Montgomery Flagg, para quem posou fez dela o tipo de “professional beauty”. 4 anos trabalhou na Broadway sob o nome de Imogene Wilson. Nos studios da UFA, Alem., aprendeu cinema. Tomou o nome do primeiro papel que representou no cinema yankee em “Sorrell & Son”. Está s/ contrato.

NORMAND / MABEL

Nasc. em Boston, Massachusetts, 10 / XI / 1894.

Cabelos e olhos castanhos-escuros.

NORTON / BARRY

Verdº nome: Alfredo de Birabén.

Nasc. em Buenos Aires, Re. Argentina, 16 / VI / 1905.

Alt.: 5,11’; peso: 174 lbs.

NOVARRO / RAMON

Nome verdº Ramón Samaniegos.

Nasc. no México, 6 / II / 1899, cidade de Durango.

Alt.: 5,10’; peso: 160 lbs.; cabelos e olhos pretos.

Está na miséria (1937)

Última noticia: volta ao cinema, fazer, para a Republic, “She Dind’t Want A Sheik”.

NUGENT / EDDIE

Nasc. em N. Y. City, 7 / II / 1904.

Alt.: 6,1’; peso: 155 lbs. Cabelos castanhos e olhos verdes. Trabalhava com William Haynes na Metro; com Joan Crawford em “Our Dancing Daughters”; fez ultimamente “Lonst in the Stratosphere”.

OBERON / MERLE

Nome Verdº: Estelle Thompson Beckel./Estelle Merle O’Brien.

Nasc. na ilha da Tasmânia, 19 / II / 1911.

Alt.: 5,2’; peso: 108 lbs.; cabelos pretos, “hazel eyes”. Iniciou os estudos em Bombaim e Calcutá (Índia), completando nesta cidade os seus estudos no Martinere College. Aprendeu bengali e latim. Seu pai era oficial do Exercito inglês. Começou no cinema em Inglaterra.

OAKIE / JACK

Verd-º nome: Lewis Offield.

Nasc, em 13 / XI / 1903.

O’ BRIEN (GEORGE)

Nasc. em San Francisco, Cal., 19 / IV / 1900.

Alt.: 6 ½’; peso: 190 lbs.

Cabelos e olhos castanhos.
Dos melhores atletas norte-americanos.

OLAND / WARNER

Nasc. em Umea, Suécia.

Aos 15 veio para os EE.UU. e até 1936 nunca visitou o Oriente. Casado, não tem filhos.
[recorte:]

Morte de Warner Oland

Stockolmo, 6 (Reuter) – Faleceu hoje nesta capital o conhecido ator cinematográfico Warner Oland, famoso por sua caracterização de Charlie Chan, o detetive chinês.

6 – 8 – 1938

OLIVER / EDNA MAY

Nasc. em Boston, 9 / XI / 1884.

Estreou no palco, peça escrita por ela mesma e interpretada c/ seu irmão. Cantou na igreja, em Boston; estudou Opera. Empobrecida repentinamente, fez-se modista (costureira). Começou a aparecer no palco, em N.Y., com sucesso; em 1924, entrou para o cinema. Toca piano, cozinha, nada e faz jardinagem.

O'NEILL / HENRY

Usa o Verdadeiro nome.

Nasc. em Orange, new Jersey, 10 / VIII / 1891. Desde colegial interessava-se pelo teatro e mais tarde organizou uma companhia. Grande sucesso na Broadway. Um dos "coadjuvantes" (support) que maior numero de vezes tem aparecido nos "casts" de Hollywood. Fez o "Coronel Picquart" em "The Life of Emile Zola".

OVERMAN / LYNNE

Nasc. em Maryville, Mo., 19/IX/1887.

Alt.: 5, 11 ½'; peso: 142 lbs.; loiro, olhos azuis. Foi jockey aos 12 anos. Estreou no teatro e entrou para a marinha quando os EE.UU. entraram na Guerra. Voltou a N.Y.; estando ora em Londres, ora em N.Y.. Em 1933 foi para Hollywood. 1º filme: "Little Miss Marker".

OWSLEY / MONROE

Nasc. em Atlanta, Ga.,

Alt.: 5,10'; peso: 156 lbs.; cabelos castanhos e olhos azuis.

Morreu de síncope cardíaca, numa viagem de Los Angeles para San Francisco – Junho 1937.

"Yellowstone" – Universal.

PAGE / ANITA

Verdº nome: Anita Pomares.

Nasc. em New York City, 4 / VIII / 1910.

Alt.: 5,3'; peso: 118 lbs.; loira, olhos azuis.

Casou-se c/ oficial de marinha.

Depois de longa ausência do cinema, teve uma parte em "The Easiest Way", com Clark Gable.

PARKER / JEAN

Verdº nome: Mae Green.

Nasc. 11 / VIII / 1915, em Montana, cidade de DeerLodge.

Alt.: 5,3'; peso: 105; cabelos castanhos-escuros; olhos castanhos-claros. Estreou no cinema em 1932 ("Divorce in the Family").

Casou-se c/ o jornalista George Mac Donald.

PATERSON / PAT

Nasc. em Bradford, Inglaterra, a 7 / IV / 1911.

Começou no teatro inglês aos 10 anos. Foi substituta de Adele Astaire no palco em Edimburgo. Estreou no cinema inglês em "Let Us Be Gay". Veio para Hollywood, onde estreou no cinema ao lado de Spencer Tracy em "Bottoms Up". Aí, na noite mesma da sua chegada, encontrou Boyer. 3 meses depois partiam de avião para Yuma onde se casaram no dia 14/II/1934. Fez "Spendthrift" c/ Henry Fonda e Mary Brian.

PATRICK / GAIL

Verdº nome: Margaret Fitzpatrick.

Nasc. em Birmingham, Alabama, 20 / VI / 1911.

Alt.: 5,7'; peso: 125 lbs.; cabelos pretos e olhos castanhos.

Sucesso ao lado de Carole Lombard em "My Man Godfrey".

Casada com Bob Cobb.

PENDLETON / NAT

Usa o verd-º nome.

Nasc. em Davenport, Iowa, 9 / VIII / 1903. Estudou na Universidade de Columbia. Começou na Broadway. Seu conhecimento de varias línguas, sua corpulência (6 pés e 200 lbs.) e seu gosto por aventuras levou-o ao México onde perseguiu bandidos como membro da Polícia Secreta Mexicana.

PERRY / JOAN

Nasc. Pensacola, Flórida, 7 / VII / 1916.

De família aristocrática do Sul, empobrecida. Foi modelo em N.Y.; posou para fotos de anúncios comerciais, enquanto freqüentava a escola de arte dramática. Alt.: 5,5'; peso: 54 quilos. Olhos verdes e cabelos castanhos. Uma das mais belas criaturas de Hollywood.

PETERS / SABINE

Nasc. em Viena (Áustria) a / / 1920.

Começou no palco aos 15 anos, em Viena e Berlim. Estreou no cinema em 1935.

Toca bem violino; esportes em geral.

Próximo: "Segundo Amor".

PICKFORD / MARY

Verdº nome: Gladys Smith.

Nasceu em Toronto, 8 de abril de 1893.

"Our Mary"... Foi casada c/ Douglas Fairbanks. Divorciada, vai casar-se c/ Charles Rogers.

[recorte:]

Hollywood, 26 (H.) – Mary Pickford, com 44 anos de idade, rainha do cinema americano, ex-esposa de Douglas Fairbanks, casou-se hoje á tarde com Buddy Rogers, de 31 anos, chefe de orquestra.

A cerimônia íntima realizou-se sob a proteção da polícia, na residência do casal Louis Lighton.

A noiva trazia vestido azul-celeste, pequeno chapéu Império, cor de borra de vinho e luvas da mesma cor.

Os esposos não permitiram que a cerimônia fosse “filmada”.

Depois de casados, ofereceram uma recepção a 300 convidados da elite de Hollywood, na magnífica propriedade “Pickfair” construída por Mary e seu antigo esposo Douglas.

Os recém-casados embarcarão imediatamente após a recepção para Honolulu.

Jeanette Macdonald e Gene Raymond, recentemente casados, partirão no mesmo pacote.

26/ VI/937

PIDGEON / WALTER

Nasc. em East St-John, Brunswick, Canadá. Alistou-se no exército canadense em 1915; fez a Guerra; trabalhou com Elsie Jani no “vaudeville”; veio para Hollywood em 1925.

Alt.: 6,2’; peso: 190 lbs.; cabelos pretos, olhos azuis. É casado.

Filmes principais: “Bing Brown Eyes”, “Fatal Lady”. Próximo: “Hippodrome”. (Universal).

PONS / LILY

Usa nome verdadeiro.

Nasc. em Cannes (França), 13 / IV / 1905.

Altura: 5,3’. Peso: 104 lbs.

Cabelos escuros; olhos castanhos.

POWELL / DICK

Nasc. em Mt. View, Arkansas, 14 / XI / 1904. Tem 2 irmãos, fora do cinema. Alt.: 6 pés; peso: 172 lbs.; cabelos castanhos crespos; olhos azuis. Casou-se em 1925 c/ Mildred Maund; divorciou-se em 1933. Casou-se com Joan Blondell. Foi contra-regra num teatro de Pittsburgh. Gosta de golf, equitação, natação e bridge.

POWELL / ELEANOR

Nasc. em Springfiels, Mass., 21 / XI / 1913.

Alt.: 5,5’1/4’; peso: 120 lbs.; cabelos castanhos, olhos azuis.

“Born To Dance”, “Broadway Melody 1936” e 1938.

POWELL / WILLIAM

VII (?)

Nasc. 29 / VI / 1892

Casado e divorciado duas vezes: Eileen Wilson e Carole Lombard. “Flirt” c/ Jean Harlow.

POWER / TYRONE

Nasc. em Cincinnati, Ohio, 5 / V / 914.

Estudou nas “high schools” de St. Xavier e Purcell. Estreou no teatro, em 1932, na Califórnia, num pequeno papel em “Tom Brown at Culver”. Depois, apareceu no teatro

em Chicago ("Romance") e no rádio, com Don Ameche. Tentou sem sorte a Broadway. Afinal, a 20-th. Cen. -Fox contratou-o para "Girl's Dormitory"; depois "Ladies in Love"; e afinal "Lloyd's of London" consagrou - o. - Alt.: 6; cab. e olh. castanhos. Phot-º amador. Solteiro. "Flirt" c/ Sonja Henie.

PRÊMIOS – I

da ACADEMIA DE CIÊNCIAS E ARTE CINEMATOGRAFICA DA AMÉRICA.

[recorte:]

The Academy award winners for 1928 went to Janet Gaynor for "Seventh Heaven" and Emil Jannings for "The Way of All Flesh." 1929, Mary Pickford for "Coquette", Warnwr Baxter for "In Old Arizona." 1930, Norma Shearer for "The Divorcee," George Arliss for "Disraeli." 1931, Marie Dressler for "Min and Bill," Lionel Barrymore for "A Free Soul." 1932, Helen Hayes for "The Sin of Madelon Claudet," Fredric Marsh for "Doctor Jekyll and Mr. Hyde." 1933, Katharine Hepburn for "Morning Glory," Charles Laughton for "Henry VIII." 1934, Clark Gable and Claudette Colbert for "It Happened One Night."

[recorte:]

PRÊMIOS – II

Até hoje foram contemplados com o prêmio da "The Academy of Arts and Sciences":

1927-1928 Janet Gaynor

Emil Jannings

1928-1929 Mary Pickford

Warner Baxter

1929-1930 Norma Shearer

George Arliss

1930-1931 Marie Dressler

Lionel Barrymore

1931-1932 Helen Hayes

Frederic March

1932-1933 Katherine Hepburn

Charles Laughton

1933-1934 Claudette Colbert

Clark Gable

1934-1935 Bette Davis

Victor McLanglen

1935-1936 Louise Rainer

Paul Muni

PRON / LOUIS DA

Filho dos "The Dancing Da Pron", Nasc. em Hammond, Indiana, / / 1914.

Aprendeu "tap dance" c/ o pai e "ballet" c/ a mãe. Ensinou dança em Los Angeles. Já apareceu em "Three Cheers for Love", "The Big Broadcast of 1937", "College Holyday", etc...

PURCELL / DICK

Nasc. em Greenwich, Conn., 16 / VIII / 1900.

Alt.: 5, 11"; cabelos castanhos, olhos azuis.

Foi educado no Fordham College. Começou no “vaudeville” e depois no drama. Toca violino magistralmente.

Iniciou-se no cinema em “Paths to Glory”. Contratado, então, pela Warners, fez “Case of Velvet Claw”, “Bullets or Ballots”, “Slim”, “Public Wedding”, etc..

QUILLAN / EDDIE

Nasc. 31 / III / 1907

RAFT / GEORGE

Descendente de italianos, nasc. em Nova York, 26 / IX / 1903. Usa o verdº nome.

Alt.: 5,10’; peso: 155 lbs.; cabelos pretos, olhos castanhos. Viúvo, casou-se em segundas núpcias e divorciou-se; seu 1º filme foi “Quick Millions”.

RAINER / LOUISE

(Dusseldorf?)

Nasc. em Viena, Áustria, a 12 / I / 19..

Alt.: 5,3’; peso: 115 lbs.; cabelos e olhos castanhos. Fez “Ann Held” em “The Great Ziegfeld”; que lhe valeu o 1º prêmio de interpretação da Academia de Ciências e Arte cinematográfica da América, de 1936. Muito culta, deu concertos em Berlim e Hamburgo. Trabalhou no teatro, sob Max Reinhardt. Quando veio para Hol. contratada pela MGM, nada falava de inglês. Casada c/ o “cenario Writer” Clifford Odets.

RAINS / CLAUDE

Nasceu em Londres (Inglaterra), 10 / XI / 1889.

Alt.: 5,10 ½’; peso: 165 lbs.; cabelos pretos, olhos castanhos.

Casado com Frances Propper, sua Quarta mulher. Fez triunfal carreira teatral, entrando para o cinema em 1933.

RAWLINSON / HERBERT

Nasceu em Brighton, Inglaterra, em 1885.

Foi, durante muitos anos, ator teatral. Visto recentemente em “Show Them no Mercy”, “Dancing Feet”, etc.

RAYE / MARTHA

De origem teatral humilíssima (“trouper”), nasc. em Butte, Montana. Aos 3 anos já trabalhava no palco. Só esteve no colégio 3 semanas em toda a sua vida (e foi colega de Tom Brown). É uma self-made. Descoberta por Norman Taurog, apareceu pela 1ª vez em “Rhythm on the Range”, c/ Bing Crosby. Tem desgosto da boca ser grande. Casou-se com: Buddy Westmore, “make-up expert”.

RAYMOND / GENE

Verdº nome: Raymond Guion.

Nasc. 13 / VIII / 1908, em New York City. Descendente de huguenotes vindos a América no Sec. XVII.

É pianista. Cavalos e tênis.

Noivo de Jeannette MacDonald.

READ / BARBARA

Filha do sr. John H. Read, nasceu em Port Arthur (Canadá) a 29 de dezembro de 1917, tendo passado a maior parte de sua vida em Laguna Beach, Cal.. Representou com amadores aí. Foi nesses palcos colegiais que foi descoberta.

Alt.: 5', 5"; peso: 100 lbs.; cabelos castanhos claros, olhos azuis. Uma das "Three Smart Girls".

REED / PHILLIP

Verdº nome: Milton Le Roy.

Nasc.

Graduado pela Universidade de Cornell.

1º filme: "College Coach", 1933.

REYNOLDS / CRAIG

Verd. nome: Harold Hugh.

Nasc. em Anaheim, aldeia do Sul da Califórnia, 15 / 7 / de 1909. Todo sport de ar livre. Um dos melhores tenistas de Hollywood. Coleciona cachimbos, tem um criado filipino, um cão, um Ford e uma confortável vida de solteiro.

Começou no teatro, em Los Angeles.

Próximo: "Penrod And Sam".

RICHMAN / HARRY

Verdº nome: Hirschel Reichmann.

Nasc. em Cincinnati, Ohio, 10 / X / 1895.

Cantor, estreou no cinema em "The Music Goes "Round". É um "cabaretier" habilíssimo; como tal, fez uma tounée pela Europa, com Dick Merrill, que foi sensacional. Cantou no Hollywood Restaurant de New York. Está, presentemente, interessado em aviação.

Canções que ele tornou famosas: "Muddy Waters", "Laugh, Clown, Laugh", "King for a day" e "The Bird of the Blues".

ROBERTS / BEVERLY

Nasc. 19 / V / 1914, em

Iniciou a carreira teatral em N.Y. (Broadway) contra a vontade da família. Peregrinou por Londres e Paris, onde conseguiu cantar num café por 5 francos por dia... Aí foi descoberta como "conversational singer" por um empresário de N.Y. que a trouxe de volta. Estreou no cinema em "China Clipper".

Alt.: 5,4 ½'; peso: 118 lbs.; cabelos castanhos claros, olhos escuros.

ROBINSON / EDWARD G.

Nome verdº: Emmanuel Goldenberg.

Nasc. em Bucarest, Rumania, 12 / XII / 1893.

Alt.: 5,8'; peso: 158 lbs.; cabelos pretos, olhos castanhos. – Um dos maiores atores teatrais na sua terra. Casou-se em 1915 c/ a atriz Gladys Lloyd.

ROCQUE / ROD LA

Nasc. Chicago, Illinois, 28 / XI / 1898.

Alt.: 6,3'; peso: 181 lbs.; cabelos castanhos, olhos pretos.

Casou-se em 1927 com Vilma Banky.

ROEKK / MARIKA

Húngara, bailarina, acrobata e cantora. 20 anos (nasc. 1916); 1,68 de altura. Começou num circo de Budapest, em equitação e trapézio. No palco, em operetas e comédias. Descoberta pela UFA para “Cavalaria Ligeira”, seu 1º filme. É grande bailarina: clássico e moderno.

Próximo: “Estudante Mendigo”.

ROGERS / CHARLES (BUDDY)

Nasc. em Olathe, Kansas, 13 / VIII / 1904.

Alt.: 6 pés; peso: 165 lbs.; cabelos e olhos pretos.

Entrou para o cinema por intermédio da Paramount School, em 1925. Toca vários instrumentos. Tem uma orquestra que faz “tournées” pelo continente. Está noivo de Mary Pickford.

ROGERS /GINGER

Verdº nome: Virginia Katherine Mac Math.

Nasc. 16 / VII / 1911.

Alt.: 5,5’; peso: 112 lbs.

Divorciada de Jack Culpeper, casou-se com Lew Ayres, de quem também já se divorciou.

Prêmios de Charleston, desde menina.

Cabelos loiros; olhos azuis.

ROGERS / JEAN

Verd-º nome: Eleanor Lovergren.

Nasc. em Belmont (Massachussets). 25 / III / 1916.

Alt.: 5,5 ½’; peso: 116 lbs.; loira, olhos azuis escuros. Foi empregada no comércio; cantou no radio, em sua cidade natal; fez parte da banda de Ben Bernie; “tested” pela Universal, assinou contracto.

“Murder on the Mississippi” Universal.

ROLAND / GILBERT

Verdº nome: Luis Damaso de Alonso.

ROMERO / CESAR

Nasc. New York City, 15 / II / 1907.

Cabelos e olhos pretos.

ROONEY / MICKEY

Verdº nome: Joe Yule, Jr.

O “Puck” de “Sonho de Uma Noite de Verão”, chamou-se, primeiro, no cinema, Mickey McGuire.

Nasc. em Brooklyn, N.Y., 23 / IX / 1921.

ROSS / LANNY

Verdº nome: Lancelot Patrick Ross.

Nasc. em Seattle, Washington, a 19 / I / 1906.

Alt.: 6 pés; peso: 160 lbs.; cabelos castanhos claros e olhos cinzentos.

Começou a cantar aos 6 anos na igreja, em N.Y. Graduou-se em Yale e estudou direito na Universidade de Columbia. Preferiu carreira musical. Está no rádio desde 1926. Fez diversos "shorts"; 1º filme longo: "Melody In Spring"; depois, "College Rhythm".

ROULIEN / RAUL

Nome verdº: Raul Pepe.

Nasc. em Botafogo, Rio (?), em 8 / X / 1905 (?)

Cantou tangos c/ sucessos, e que ele mesmo compunha; Oduvaldo Vianna colocou-o no teatro. Foi para Hollywood em 1930, onde fez vários filmes. "Voando para o Rio" é o principal.

Voltou, casado c/ Conchita Montenegro. É produtor.

RUE / JACK LA

Verdº nome: Jack Biondolillo (ou Lo Blue).

Nasc. New York City, 3 / V / 1902. (Dizem também ser italiano).

Alt.: 5,11 ½'; peso: 155 lbs.; cabelos e olhos pretos. Tem cinco irmãs e vive com uma delas, Emily, também no cinema. Gosta de boxe e toca bandolim.

"It Couldn't Have Happened".

RUGGLES / CHARLES

Nasc. Los Angeles, Cal., 8 / II / 1891.

Alt.: 5,6'; peso: 145 lbs.; cabelos castanhos claros, olhos cinza claros. Um dos maiores jogadores de handball dos EE.UU., tendo sido campeão por muitos anos.

RUSSELL / ROSALIND

Nasc. em Waterbury, Connecticut, 4 / VI / 1909.

Foi a "Lady Venitia" de "Sob Duas Bandeiras" e ficou sendo a "lady" do cinema. Tem olhos castanhos e pernas perfeitas. Anda a cavalo, gosta de aviação, é solteira e usa o "N-º 5" de Chanel.

SANTOS / CARMEN

Nome verdº: Maria do Carmo Santos.

Nasc. em Tras-os-Montes (Portugal).

Alt.: 1m, 65.

Fez: -- "Sangue Mineiro", "Onde a Terra Acaba", "Favela dos meus Amores", "Cidade - Mulher".

SCHILDKRAUT / JOSEPH

Nasceu em Viena (Áustria) a / / 1899. Filho de Rudolph Schildkraut, grande artista do teatro e do cinema, já falecido. Entrou para a companhia de Max Reinhardt, na Alemanha, em 1913 e quatro anos depois era trazido por Morris Gest á América para representar "The Prodigal Son". Voltou á Alemanha durante a Guerra e em 1921 tornou aos EE.UU., onde continuou no teatro. Sua primeira aparição no cinema foi em

“Orphans of the Storm”. – O “Dreyfus” de “Zola”: 1º prêmio como coadjuvante em 1937.

SCOTT / RANDOLPH

Nasc. em Orange (Vancouver), 23 / I / 1903.

Tomou parte em “O Último dos Moicanos”.

Casado, em 1936, com Marion Du Pont Somerville, criadora de cavalos na Virgínia.

Alt.: 6 pés.

“At Sudden Death”—Par.

SEBASTIAN / DOROTHY

Nasc. 21 / III / 1903.

Cabelos castanhos escuros e olhos doirados.

É musicista, canta bem, gosta de pintura.

Estreou no cinema em 1925 em “Sackloth and Scarlet”. Foi a mulher de “O Pagão”.

SELLON / CHARLES

Veterano do teatro, nasceu em Boston. Graduado pelo Massachusetts of Technology.

Entrou para o cinema em 1924. Alt.: 5,10’; peso: 141 lbs.; cabelos grisalhos e olhos azuis.

SHAW / SEBASTIAN

Nasceu em Holt, Inglaterra, 29 / V / 1905.

Alt.: 6 pés; peso: 168 lbs.; cabelos castanhos e olhos cinzentos.

Educado no Gresham School, freqüentou o Slade School of Art antes de entrar para o cinema. É casado. Fez, com Miriam Hopkins, “Men Are Not Gods”. Próximo filme: “The Diamond Trust”, com Edmund Lowe e Tamara Desni. Está com a London Films (22 Grosvenor St., London, W 1, England).

SHAW / WINIFRED

Nasc. em San Francisco, Cal., 25 / II / 1910.

Alt.: 5,6’; peso: 110 lbs.; cabelos e olhos pretos. Aos 11 anos, iniciou-se no palco.

Apareceu nas “Ziegfeld Follies of 1931”. Entrou para o cinema em 1933.

“Broadway Hostess” (Warner Bros).

SHEARER / NORMA

Nasc. Montreal (Canadá), 10 / VIII / 1904.

Alt.: 5,3’; peso: 112 lbs.; castan; olhos azuis.

Viúva de Irving Thalberg, falº 1936. Tem 2 filhos. Usa o nome verdadeiro. Tem uma irmã: Athole. Entrou no cinema em 1920.

Logo depois de “Romeo e Julieta”, enviuvou, resolvendo retirar-se do cinema; mas já está “scheduled” para “Marie Antoinette”.

SHIRLEY / ANNE

Verdº nome: Dawn Evelyn Paris; mas quando começou a fazer papéis infantis no cinema, chamou-se Dawn O’Day; até que, em 1934, fazendo o papel de “Anne Shirley” em “Anne of Green Gables”, resolveu tomar esse nome.

Nasc. a 17 / IV / 1918, em New York City.
Alt.: 5,2'; peso: 100 lbs.; cabelos vermelhos e "hazel eyes".

SIDNEY / SYLVIA

Nasc. no Bronx, New York, 8 / VIII / 1910.

Coleciona primeiras edições e antigüidades. Tem uma "coiffeuse" que pertenceu a Sarah Bernhardt e uma edição de 1647, de Shakespeare.

Divorciada de Bennett Cerf.-

Filha de russos (o nome de Sidney é de seu padrasto): Victor Kosow; Rebecca Saperstein. A mãe divorciou-se e casou-se c/ o dentista Sigmund Sidney.-

Gênio terrível: russo...

SIMON / SIMONE

(usa o nome verdadeiro)

Nasc. Marselha (França), 23 / IV / 1914. Filha única. Veio para Hollywood em Agosto de 1935.

Alt.: 5,3'; peso: 114 lbs.; cabelos castanhos e olhos azuis.

Gosta de tênis, dança, sweaters, sapatos esportivos.

Aos 12 anos foi levada pela mãe e Madagascara; educada, depois, em vários colégios de Berlim, Tunis e Paris. Quis estudar escultura. Fez vários filmes em França.

SINCLAIR / RONALD

Conhecido por Ra Hould, que o studio mudou para o filme "Thoroughbreds Don't Cry".

Nasc. em Dunedin, New Zeland, 21 / I / 1924. Cabelos castanhos, olhos cinza-azul.

SMITH / STANLEY

Nasc. 6 / I / 1907.

Alt.: 6 pés; peso: 155 lbs.

SONDERGAARD / GALE

Descendente de dinamarqueses, nasceu em Litchfield, Wisconsin, em / / 19... Filha do prof. Hans Tjellesen, da Universidade do Wisconsin. Educada em Minneapolis e Minnesota, fez parte de companhias dramáticas escolares. Trabalhou no teatro em Detroit e depois no New York Theater Guild. Um só papel numa única fita tornou-a famosa: o de "Faith" em "Anthony Adverse". Foi a "Mme. Dreyfus" em "The Life of Emile Zola".

SOTHERN / ANN

Nasc. a 22 / I / 1911.

Casada com Roger Pryor. Est. Univ. de Washington. Filha de Annete Yde, prof. de canto em Hollywood. Fôra "estrela" da Broadway sob o nome de Harrietta Lake. Toca piano; gosta de dar entrevistas; detesta bridge.

Próximo filme (RKO): "When's Your Birthday?"

STAAL / VIKTOR

Nasceu em Berlim, em 1911. Altura: 1m,90. Solteiro, tem um romance com Hans Knoteck.

Equitação, esgrima.

Vai aparecer em "Marcha da Liberdade".

STANWYCK / BARBARA

Nome verdadeiro: Ruby Stevens.

Nasc.: Brooklyn, 16 / VII / 1907.

Altura: 5,5'; Peso: 115 lb.

Natação, tênis. Gosta de corridas e foot-ball.

Cabelos "auburn", olhos azuis-escuros.

Foi casada com Frank Fay.

End.: 20-th. Century-Fox Studio.

Último filme: "Banjo On My Knee" ("Romance do Mississippi", no "Rosario", 14 / IV / 1937)

STARR / FRANCES

Nasc. em Oneonta, New York, 6 / VI / 1886.

Nova no cinema. Fez a sua estréia no palco em 1901, em Albany. Estreou na tela em "Five Star Final", c/ Eddie Robinson.

"The Star Witness".

STEELE / BOB

Nasc. em Portland, Oregon, 23 / I / 1906.

Alt.: 5,10'; peso: 165 lbs.; cabelos castanhos escuros, olhos azuis. – Divorciado.

Mascot Pictures, 6001 Santa Monica Boulevard, Hollywood.

STEN / ANNA

Verdº nome: Annvitch Steinsky.

Única "estrela" russa internacional. Fez cinema na Alemanha ("Tempestade de Paixões" com Fritz Kortner, etc.); depois, veio para a Califórnia, onde apareceu em "Noite Nupcial" com Gary Cooper, "Ressurreição", com Fredric March, etc..

STEPHENS / HARVEY

Nasceu em Los Angeles, Cal., 21 / VIII / 1901.

Estudou para engenheiro de minas na Universidade da Califórnia. Maus negócios com uma mina de [rasura]ta, fizeram-no encontrar outra mina no cinema, onde apareceu pela primeira vez c/ Tallulah Bankhead em "The Cheat" (1931). Alt.: 5, 11'; peso: 175 lbs.; cabelos e olhos castanhos. Casado. Golf.

STEVENS / ONSLOW

Nasc. em Los Angeles, Cal., 29 / III / 1902.

Alt.: 6,2'; peso: 175 lbs.; cabel. e olhos pretos. Casado com Phyllis Cooper.

STEWART / JAMES

Nasc. Indiana, Pensilvânia, 20 / V / 1912.

Alt.: 6, 2 ½'; peso: 150 lbs.; cabelos castanhos, olhos azuis. Solteiro. Estudou arquitetura em Princeton. Toca sanfona e banjo. Partiu c/ uma companhia teatral para N.Y. onde estreou, e onde W.S. Van Dyke o descobriu. Um "screen test" valeu-lhe um "bit" em "Murder Man". E a M.-G.-M. alugou-o á RKO para fazer c/ Margaret Sullavan "Next Time We Love".

“Rose Marie”- “Small Town Girl”.

STONE / FRED

Nasc. em valmont, Colorado, a / /
Filho de fazendeiros, é uma glória do palco yankee.
Cabelos castanhos, crespos; olhos azuis claros.
Um dos maiores amigos de Will Rogers.

STONE / GEORGE

Nasc. Lodze, Polônia, 25 / V / 1903.
Alt.: 5,3'; peso: 110 lbs.; cabelos e olhos castanhos. Entrou para o cinema em 1927.-

STUART / GLORIA

Nasc. Santa Monica, Cal., 4 / VII / 1910.
Alt.: 5,6'; peso 125 lbs., cabelos loiros e olhos azuis. Estudou na Univ. da Califórnia, representou em teatro de amadores e entrou para o cinema em 1932. Casada c/ o escritor Charles Sheekman e tem uma filhinha.

“The Poor Little Rich Girl”.

[recorte:]

STUDIOS IN ENGLAND

Endereços – Studios na Inglaterra

London Film Productions Ltd.
22 Grosvenor St., London, England

Robert Donat
Penelope Dudley-Ward
Joan Gardner
Patricia Hilliard
Sir Cedric Hardwicke
Charles Laughton
Raymond Massey
Merle Oberon
Ralph Richardson
Margaretta Scott

Gaumont British Pictures
Lime Grove Studios, Shepherds Bush
London, W12, England

George Arliss
Peggy Ashcroft
Constance Bennett
Frank Cellier
Mary Clare
Cicely Courtneidge

Peter Croft
Constance Godridge
Sonnie Hale
Jimmy Hanley
Will Hay
Helen Haye
Oscar Homolka
Jack Hulbert
Anne Lee
Glennis Lorimer
Barry Mackay
Jessie Mathews
John Mills
Lilli Palmer
Nova Pilbeam
Rene Ray
Peggy Simpson
Basil Sydney
Tom Walls

SULLAVAN / MARGARET

Nasc. em Norfolk, Va., 16 / V / 1909.

Alt.: 5,4'; peso, 112 lbs.; cabelos castanhos, olhos cinzentos. Foi casada com Henry Fonda. Casou-se em segundas núpcias c/ William Wyler, o grande diretor, de quem também já se divorciou. Insiste em querer ser domadora...

TALMADGE / NORMA

Nasc. Niagara Falls, N.Y., 26 / V / 1897.

Foi casada com Joseph Schenck; teve um romance com Gilbert Roland; está hoje casada com George Jessel.

É judia. Irmã de Constance e Nathalie Talmadge.

TAMIROFF / AKIM

Nasc. na Rússia a / / . Estudou no Teatro de Arte de Moscou; veio para América em 1923 onde figurou em peças russas de teatro. Em 1932 foi para Hollywood, onde já fez: "Lives of a Bengal Lancer", "Big Broadcast of 1936", "Desire", "Anthony Adverse", "High, Wide And Handsome", "The Great Gambini", "The Buccaneer".

TAYLOR / KENT

Nasc. em Nášua, Iowa, 11 / V / 1907.

Alt.: 6 pés; peso: 165 lbs.; cabelos pretos crespos; olhos castanhos.

Casado e divorciado; é falso (só na tela) o seu romance com Evelyn Venable.

TAYLOR / ROBERT

Verdº nome: Spangler Arlington Brugh.

Nasc. em Filley, Nebraska, 5 / VIII / 1911, filho de um médico (S.^a Brugh); de ascendência escocesa, holandesa e inglesa. Alt.: 6,1/2'; peso: 165 lbs.; cabelos castanhos e olhos azuis. Est. no Pomona College, Cal.; começou no cinema c/ "crime

shorts”; 1º grande filme foi “Handy Andy” c/ Will Rogers, para a Fox. Gosta de tênis; coleciona sweaters.
 (“Handy Andy” – 1934).

TEARLE / CONWAY

Nasc. New York City, 17 / V / 1882.

Alt.: 5,10’; peso: 160 lbs.; cabelos castanhos-escuros; olhos, idem.

TEMPLE / SHIRLEY

Nasc. a 23 / IV / 1929, em Santa Monica, Cal..

Entrou para o cinema aos 3 anos ½ de idade.

Aprendeu a dançar antes de andar...

Cabelos loiros encaracolados; olhos (castanhos) azuis. (?)

Tem 2 irmãos: George e Jack.

TESTER / DESMOND

Nasc. em Londres (Inglaterra), 17 / II / 1909.

Alt.: 5,1’; cabelos avermelhados, olhos castanhos-dourados. Teve experiência no teatro.

THOMAS / FRANKIE

Nasc. New York City, 9 / IV / 1922.

Bom tenista, de grande futuro, discípulo de Big Bill Tilden, III. Gosta de cachorros e “poneys”.

Próximo: “Without Orders”.

TIBBETT / LAWRENCE

Nasc. em Bakersfield, Cal., 16 / XI / 1896.

Alt.: 6,1’; peso: 187 lbs.; cabelos pretos, olhos cinzentos. Educado em Los Angeles, estudou canto na Cal., aperfeiçoando-se em N.Y., aparecendo em público pela 1ª vez num concerto, em 1917, em Los Angeles. Estreou no cinema em “The Rogue Song”.

Natação – aviação – esportes em geral.

TONE / FRANCHOT

Nasc. Niagara Falls, 27 / II / 1905. Alt.: 6 pés; peso: 165 lbs.; cabelos castanhos claros, olhos glaucos. Graduado por Cornell, onde foi presidente do grêmio dramático.

Apareceu no palco antes de entrar, em 1932, para o cinema. Casou-se em 11 / X / 1935 c/ Joan Crawford. Felicíssimos. Estudam canto juntos.

TORRENCE / ERNEST

Nasc. em Edimburgh, Scotland, 26 / VI / 1878.

Alt.: 6,3’; peso: 200 lbs.; cabelos e olhos castanhos escuros-.

TRACY / SPENCER

Nasc., em Milwaukee, Wisconsin, 5 / IV / 1900.

Alt.: 5,10 ½’; peso: 165 lbs.; cabelos castanhos escuros, olhos azuis.

Estudou na American Academy of Dramatic Arts, teve o seu 1º grande papel ao lado de Ethel Barrymore em “The Royal Fandango”.

É casado com Louise Treadwell. Teve paixão por Loretta Young. Tem um filho, Gosta da vida ao ar livre, caça e pesca.

TRAVIS / JUNE

Filha de Harry Grabiner, vice-pres. da Chicago White Sox, veio para Hollywood em 1934, onde fez um "test", voltando para Chicago. A Warner chamou-a, 6 meses depois. Olhos verdes; cabelos castanhos-escuros.

Estreou em "Ceiling Zero", c/ James Gagney.

TREVOR / CLAIRE

Nasc. New York City, 8 / III / 1911.

Loira, olhos doirados.

TWELVETREES / HELEN

Verdº nome: Jurgens.

Nas. Brooklyn, N.Y., a 25 / XII / 1911.

Alt.: 5,4 ½; peso: 110 lbs.; cabelos castanhos claros, olhos azuis.

Divorciou-se, em 1930, do ator teatral Clarke Twelvetrees.

TYLER / TOM

Nasc. em a / VIII / 1903.

Alt.: 6,1'; peso 190 lbs. Olhos azuis e cabelos escuros.

VALLEE / RUDY

Oculto a data do nascimento. Mas deve ter uns 34. Nasc. em Westbrook, Maine.

Loiro, olhos azuis.

VALLI / VIRGINIA

"Née" Mc Sweeney.

Nasc. Chicago, Illinois, 19 / I / 1900, de ascendência irlandesa-americana.

Alt.: 5,3'; peso: 120.

Entrou no cinema aos 16 anos. Casou-se com Demarest Lambert; divorciou-se e casou-se com Charles Farrell.

VARCONI / VICTOR

Verdº nome: Mihaly Varkony (Magyar)

Nasc. em Kisvardo, na Hungria, 31 / III / 1896.

VEIDT / CONRAD

Nasc. em Berlim (Alemanha), 22 / I / 1893.

Foi discípulo de Max Reinhardt. Grande sucesso, tanto no palco como no cinema alemão, para o qual entrou em 1917.

Alt.: 6,2'; peso: 165 lbs.; cabelos castanhos e olhos cinzentos.

Divorciado, tem uma filha.

Deixou Hollywood para fazer fitas na Inglaterra.

VELEZ / LUPE

Verdº nome: Guadalupe Villalobos.

Nasc. México, 18 / VII / 1909.

Alt.: 5,2'; peso: 110 lbs.; cabelos pretos e olhos castanhos. Casada c/ Johnny Weissmuller.

Divorciada.

Suicidou-se em 13. XII. 1944, em Beverly Hills, grávida de um filho de Harold Ramund.

VENABLE / EVELYN

Nasc. Cincinnati, Ohio, 18 / X / 1913.

Alt.: 5,6 ½'; peso: 125 lbs.; cabelos castanhos, olhos azuis.

Educada na Univ. de Cincinnati, representou Shakespeare no teatro, entrando para o cinema em 1933. Casada com o conhecido "cameraman" Hal Mohr, tem uma filhinha (Dolores).

VINSON / HELEN

Verdº nome: Helen Vickermann (judia)

Nasc. a 17 / IX / 1907.

Casada com o campeão de tênis Fred Perry. Está no cinema britânico ("O Rei dos Condenados", com Conrad veidt e Noah Beery).

WYNYARD / DIANA

Nasc. em Londres, Ingl., 16 / I / 1908.

Alt.: 5,6 ½'; peso: 127 lbs.; loira, olhos azuis escuros.

WALBROOK / ANTON

Nasc. em Viena da Áustria,

Alt.: 6 pés; peso: 175 lbs.; cabelos castanhos, olhos azuis. Descende de uma longa geração de músicos, escritores, atores austríacos de nomeada. Primeiras letras em Viena; completou estudos em Alemanha, França, etc.. Aos 16 anos fazia papéis secundários nas peças de Max Reinhardt. Já fez todos os heróis de Shakespeare. No cinema: "The Soldier and the Lady".

WATKINS / LINDA

Nasc. em Boston, 23 / V / 1909.

Alt.: 5 pés, 5'; peso: 108 lbs.; loira, olhos azuis.

WAYNE / JOHN

Nasc. Winterset, Iowa, 26 / V / 1907.

Alt.: 5,2"; peso: 200 lbs.; cabelos castanhos escuros, olhos azuis.

Casado com Josephine Saenz.

WEISSMULLER / JOHNNY (TARZAN)

Nasc. em Wimber, Pennsylvania, 2 / VI / 1904.

Alt.: 6,3'; peso: 195 lbs.; cabel. e olhos castanhos. Casou-se primeiro, com a dançarina Bobbe Arnst e depois com Lupe Vélez.

WEST / MAE

Nasc. em Brooklyn, 17 / VIII / 1892.

Altura: 5,4'. Peso: 119 lbs.

Cabelos loiros; olhos azul-violeta.

WHALEN / MICHAEL

Nasc. em Wilkes Barre, Pa., a / /

Filho de um engenheiro de minas que lhe deu a mais fina educação musical; mas quando Michael anunciou que queria ser um profissional, o pai horrorizado determinou fazer dele um homem de negócios. Foi gerente de importante estabelecimento comercial; com a morte do pai, foi para N.Y. disposto a entrar para o teatro. Cantou (barítono) no palco e no rádio; em 1932 errou pelos portões dos studios de Hollywood em vão. Voltou para o palco; e estava interpretando "Common Flesh" quando vários produtores ofereceram-lhe contrato. Aceitou o de Darryl Zanuck. Já fez: "The Country Doctor", "White Fang", "Poor Little Rich Girl". – Alt.: 6,2'; cabelos e olhos castanhos; mora num apartamento de solteiro em Hollywood; é vegetariano e a sua cor predileta – pudera – é o verde.

WHITNEY / ELEANORE

Em 1937 tinha 18 anos. Alt.: 5 pés; peso 98 lbs. Foi discípula de Bill Robinson, de "tap dance" e apareceu em cabarets e "vaudevilles" antes de entrar para a Paramount. É das mais pequeninhas do cinema. Solteira. "Thimoty's Quest" é a sua última fita.

WHITE / PEARL

Faleceu em Paris no dia 5 de agosto de 1938.

[recorte:]

Funerais de Pearl White

Paris, 6 (U.P) – A atriz cinematográfica Pearl White foi sepultada hoje, às 12 horas, no cemitério de Passy, tendo comparecido ao enterro apenas 20 dos seus amigos mais íntimos. Não foi realizada nenhuma cerimônia religiosa; apenas foi celebrado a beira do túmulo um rápido serviço fúnebre, de acordo com os desejos da morta.

WIECK / DOROTHEA

Nasceu em Davos, na Suíça, 3 / I / 1908.

Cabelos escuros, olhos azul-cinza; peso 105 lbs.. Está fazendo fitas na Europa.

WIECOXON / HENRY

Nasc. em Dominica, nas Índias Ocidentais Inglesas, 8 / IX / 1905. Foi educado em Barbados e na Jamaica. Vindo á Inglaterra, trabalhou c/ um alfaiate da Bond Street. Foi "extra" no cinema inglês. Descoberto por Cecil De Mille, foi trazido para fazer Marco Antonio em "Cleopatra" e Ricardo Coração de Leão, nos "Os Cruzados".

Alt.: 6, 2'; peso: 180 lbs.; cabelos castanhos, olhos glaucos.

WILLIAM / WARREN

Nasc. em Atkin, Minnesota, / / 1896.

WILSON / DOROTHY

Heroína de Harold Lloyd em "The Milky Way".

Nasc. em Minneapolis, Minn., 14 / XI / 1909.

Alt.: 5,1 ½'; peso: 103 lbs.; cabelos castanhos e olhos azuis. Nunca trabalhou no teatro; era simples datilógrafa no studio, quando foi escolhida para a heroína de "The Age of Consent", em 1932. Fez mais: "The Last Days of Pompey" e "In Old Kentucky".

WING / TOBY

Nasc. em Richmond, na Virgínia, 14 / VII / 1915.

WISE / RAY

Nome americano adotado pelo esquimó Chee-Ak, que fez "Mala" em "The Late of the Pagans". – Nasceu num "igloo" de gelo perto de Candle, no Alasca, a 27 de dezembro, 1908. Sua mãe era esquimó puro-sangue. Educado num colégio de missionários, foi carteiro e mestre escola, quando um alemão o ensinou a trabalhar com Camera. Veio para Hollywood em 1925 como assistente de cameraman. Foi para o Alasca em 1931 para "Igloo" e de novo em 1932 para "Eskimó". Alt.: 6,1'; 180 lbs. É canhoto e casado com uma esquimó que aparece em fitas como nativa.

WITHERS / JANE

Nasc. em Atlanta, Georgia, 12 / IV / 1926.

Alt.: 4,6'; peso: 68 lbs.; cabelos lisos castanhos-escuros; olhos cinza-esverdeados.

Na idade de três anos foi aclamada como um sucesso do rádio e do palco na sua cidade natal. Está presa a 20th.Century-Fox por um contrato de sete anos.

Já apareceu em "The Farmer takes a Wife", "Ginger", "Paddy O'Day", "Gentle Julia", etc...

SULLIVAN / MAUREEN O'

Nasc. em Boyle, Condado de Roscommon, Irlanda, 17 / V / 1911. – Alt.: 5,4'; peso: 114 lbs.; cabelos castanhos e olhos azuis. Solteira.

SWANSON / GLORIA

Nasc. Chicago, Illinois, 27 / III / 1897.

Alt.: 5 ½'; peso...

Tipo da "bathroom-beauty" criada por Cecil B. de Mille em "Male and Female", tendo sido "bathing girl" de Mack Sennett. Foi casada com Wallace Beery; divorciou-se; casou-se mais com: um dono de cabaret que morreu, o Marquês de La Falaise, depois c/ Michael Farmer; divorciada também deste último, tem um flirt c/ Herbert Marshall. Tem duas filhas. Retirou-se definitivamente do cinema (1938).

[recorte:]

- Herbert Somborn, second husband of Gloria Swanson passed away in January 1934.

SWARTHOUT / GLADYS

Nasc. Deepwater (Missouri) a 27 / XII / 1906.

Aos 13 anos, empregou-se como solista numa igreja metodista em Kansas City. Estudou depois na Europa. Cantou na metropolitan Opera House. Já fez: "Rose of The Rancho", "Give Us This Night" e "Champagne Waltz". Próximo filme: "Carnival".

WONG / ANNA MAY

Nasc. San Francisco, C al., 3 / I / 1907.

Alt.: 5,5'; cabelos pretos e olhos castanhos. De ascendência chinesa, só em 1936 visitou a pátria dos seus antepassados; apaixonada por ela, está resolvida a abandonar o cinema e ir viver definitivamente na China.

WOODS / DONALD

Verdº nome: Ralph Zincke.

Nasc. no Canadá a 2 / XII / 1906, na cidade de Winnipeg (Manitoba).
Alt.: 6,1'; peso: 160 lbs.; cabelos e olhos castanho-escuros. Casado c/ Josephine van der Horck, que conheceu no colégio. Tem um filhinho.

WRAY / FAY

Nasc. em Alberta, Canadá, 15 / IX / 1907.
Alt.: 5,3'; peso: 114 lbs.; cabelos castanho claros, olhos azuis. Tem três irmãos e uma irmã. Entrou para o cinema em 1924, sendo feita Wampas Baby Star em 1925. Esteve casada até junho de 1928 c/ John Monk Saunders. Naturalizou-se americana. Apareceu no cinema em "The Wedding March", de Von Stroheim.

WYATT / JANE

Nasc. Campgaw, N.J., 12 / VIII / 1912.
Alt.: 5,4'; peso 120 lbs.; cabelos escuros, olhos de avelã. Entrou para o teatro com 19 anos. Tomou o lugar de Margaret Sullavan em "Dinner At Eight", no palco, quando esta foi para a Cal.. Descoberta por Carl Laemmle, Jr. q a contratou para Universal. Próximo filme: "The Great Expectations", de Dickens. Esta agora na Broadway, representando em "Lost Horizon"

YOUNG / LORETTA

Verdº nome: Gretchen Young.
Nasc. em Salt Lake City (Utah), 6 / II / 1913. Irmã de Sally Blane e de Polly Ann Young. É de ascendência franco-britânica. Educada no Ramona Convent, de Los Angeles. No cinema desde os 14 anos. Uma das primeiras fitas: "Laugh, Clown, Laugh!", com Lon Chaney.

YOUNG / ROBERT

Usa o verdº nome (RobGeorge Young)
Nasc. em Chicago, Illinois, 22 / II / 1907.
Alt.: 6 pés; peso: 160 lbs.; cabelos e olhos castanhos.
Casado com Elizabeth Handerson, têm uma filha.
Casamento em 13 / XII / 1933.

ZORINA / VERA

Vienense de nascimento, é artista de "ballet". Contratada em abril de 1938 pela Selznick para "estrelar" em "Goldwyn Follies".

Sobre *Embrujo*

A Cena Muda - Rio de Janeiro, 21º ano, nº 1083, 23 - dez - 1941

pp. 19-22, 29 e 30.

CineRomance

A Marquesa de Santos

Filme da “Lumiton” de Buenos Aires, com o nome original de “Embrujo”.

Falado em português - Direção de Enrique T. Susini.

Distribuído no Brasil pela Columbia Pictures.

Elenco:

D. Pedro I - Jorge Rigaud

Imperatriz Leopoldina - Pepita Serrador

Domitila (Marquesa de Santos) - Alicia Barrie

José Bonifacio - Ernesto Vilches

Chalaça - Gomez Cou

A Aia Teresinha - Maria Ruanova

Tenente Moraes - Carlos Tayes

além de muitos outros de menor atuação na história.

O argumento desse filme é de Enrique T. Susini e Pedro Miguel Obligado; música de George Andreani; e a tradução portuguesa é de Guilherme de Almeida. *Embrujo* em argentino quer dizer *feitiço, bruxaria, sortilégio*.

DUAS PALAVRAS AO LEITOR:

A novelização deste filme vai antecipar na leitura o que veremos brevemente em figuras na tela em nossa língua. “A Marquesa de Santos” vai provocar entre os críticos, muitas discussões e uma delas será a questão da ausência de bigodes no fofoso Príncipe D. Pedro; outras objeções não de surgir, cada qual procurando mostrar pontos

falsos do argumento em face da verdade histórica. Entretanto, é preciso que o público se habitue a essas adaptações de natureza visivelmente fictícias, para as quais é indispensável a tolerância na liberdade dos cinegrafistas e adaptadores. Imaginem se fôssemos transportar para a tela, o que foram certos episódios da vida real de D. Pedro I... Teríamos que registrar a pitoresca versão da cena do Arco do Teles ali na Praça Quinze de Novembro, depois do que o estouvado Príncipe chegou ao Palácio Real todo quebrado e mandou que o Chalaça e outros fâmulos espalhassem ter sido uma queda de cavalo... E a própria morte da Imperatriz, de quem é a culpa? Desta forma, para que estar a reunir mesquinhas para salvar a tal verdade histórica, se ninguém pode, realmente, filmar essas verdades históricas? Os bigodes do Imperador Pedro I nessa película não influiriam nada na beleza do filme nem lhe dariam maior realce. Pelo contrário; aqueles bigodões ligados às suíças, sempre deram ao rosto do Imperador um ar de valete de baralho sovado pelas falanges dos jogadores. Jorge Rigaud preferiu filmar sem barbas. O primeiro Imperador do Brasil ficará assim muito mais romântico e adaptado ao papel. É preciso lembrar ainda, que, em todos os países do mundo onde se faz cinema, os autores, produtores e diretores procuram atualizar o que é preciso, desde que essas alterações não comprometam o núcleo básico da história. Devemos também apresentar aqui os nossos parabéns e agradecimentos à “Lumiton” e seus dirigentes, com especialidade ao dr. Enrique T. Susini, pela excelente mostra que nos dão de amizade continental e de boa vizinhança, revivendo na tela episódios da História do Brasil, embora tenha a Argentina tantas páginas dignas de um filme.

1813 - São Paulo guarda ainda ares sentimentais e bucólicos de vila colonial, no seu vasto traçado urbano, que faz prever a poderosa cidade do futuro. O espírito de parte de sua gente está sempre alerta ao que se passa no procenio ou nos seus bastidores sociais.

Domitila de Castro, conhecida na intimidade por Titila, jovem de peregrina beleza e de grande coqueteria, filha de um velho fidalgo brasileiro, D. João de Castro, casa-se com o Alferes Felício Pinto Coelho de Mendonça, do Real Corpo de Dragões, deixando desolados inúmeros admiradores, principalmente o Tenente Moraes, que lhe

fazia corte assídua e convicta, cantando-lhe, em noites de luar, baladas dulçurosas de romantismo.

Mas, apesar de todos os bons desígnios de suas relações, e da esperteza amorosa do Alferes Coelho de Mendonça, o novel par não realiza um matrimônio perfeito. Muito ao contrário: chegam às vias de fato, certa ocasião, tendo ele agredido a linda Titila a ponto de fazer com que abandone o lar, regressando à casa paterna, em companhia da sua fiel Aia Teresinha. Já então estamos no promissor ano de 1822, precisamente no dia 7 de Setembro, em que se cumpriria o maior dos acontecimentos históricos do Brasil-menino. Na carruagem que a traz de volta à Paulicéia, Titila conversa com a mucama, sem suspeitar que o destino a colherá em sua rede de ouro, dentro de alguns instantes, nas mesmas imensas e verdes planícies do Ipiranga, onde o indomável e glorioso Príncipe Regente D. Pedro de Bourbon e Bragança, herdeiro do Trono de Portugal, Brasil e Algarves, e já agraciado com o título de Defensor Perpétuo do Brasil, que lhe fora oferecido pela Municipalidade e pelo Povo do Rio de Janeiro, em 13 de maio desse mesmo ano - iria proclamar a Independência do Brasil num brado altissonante e imortal, que repercutiria do Amazonas ao Arroio Chuí, fazendo cócegas à imaginação dos diplomatas de maior projeção da política européia.

Voltava D. Pedro da cavalgada que empreendera a Santos no dia 5, seguido de grande séquito, quando é encontrado pelo sargento-mór de milícias Antonio Ramos Cordeiro e pelo correio Paulo Bregaro, que lhe entregam cartas e ofícios da Princesa D. Leopoldina e de José Bonifácio, dando ciência das decisões tomadas, em fim de Junho, pelas Cortes de Lisboa e das atrevidas respostas dadas aos deputados brasileiros que porfiavam pela causa da Independência.

D. Pedro está para ler as mensagens, quando aponta numa volta do caminho a caleça em que viajava D. Domitila, também para São Paulo. Chalaça, um dos homens de confiança do serviço particular do Príncipe-Regente, apressa-se a ir saudar a ilustre dama que era pessoa de suas relações. D. Pedro também se dirige ao carro, a cumprimentá-la, galante e mundano como um genuíno aristocrata. Desse encontro resulta uma paixão recíproca e invencível. Mas, já se afasta D. Pedro, afim de tomar conhecimento dos urgentes despachos que lhe haviam sido entregues momentos antes. Lendo-os, compreende que não mais é possível temporizar, e toma a suprema decisão de efetivar a Proclamação, mandando antes reunir a tropa. Seriam, mais ou menos, quatro e meia da tarde, quando, junto ao ribeiro do Ipiranga, lança aos céus e à

terra brasileira o grito de “Independência ou Morte” que é repetido ardorosamente por todos os seus cavaleiros.

A capital paulista vibra de entusiasmo com a alviçareira notícia. Em casa de D. João de Castro, já está Titila, que freme de impaciência por saber novas de D. Pedro, embora procure dissimular o que sente diante de seu pai e de sua mãe.

O criado anuncia a chegada de Francisco Gomes da Silva, o Chalaça, que vem convidar a família, de parte do novo Imperador, à solene cerimônia da Proclamação que se realiza nessa mesma noite no grande teatro local. Agora esse convite, há ainda um recado confidencial de D. Pedro a Titila, para que o espere no caramanchão do jardim, durante a recepção de gala em Palácio, que se sucederá à sessão no teatro. E ela promete comparecer.

Ao regressar da luminosa jornada da Independência, o Rio de Janeiro acolhe o monarca entre festas e espoucar dos foguetes.

D. Leopoldina Josefa Carolina, Grande Arquiduquesa da Áustria, filha de Francisco I, esposa de D. Pedro, e já agora feita Primeira Imperatriz do Brasil, aguarda-o na Quinta da Boa Vista, em meio aos altos dignatários do Paço. Em tal ambiente, aclamado por todos os cantos, ouvindo ao longe os ecos da alegria do povo brasileiro ao qual deu uma pátria livre, D. Pedro sente-se feliz, orgulhoso de seu ato, mas... algo lhe falta, no mais recôndito de seu coração a sua Titila! Ao confessar isso a Chalaça, este, sempre maneiroso e serviçal, lembra o único recurso cabível - fazer com que a linda paulista venha morar no Rio. E assim acontece, de fato. Domitila, seguida de Teresinha, vem habitar numa região idílica do Rio, em ampla chácara que fica sendo o seu domínio. Entretanto, com o perpassar dos dias, embora o seu romance com o fogoso Bourbon siga às mil maravilhas, a irrequieta favorita sente-se em terrível isolamento, uma vez que não lhe é naturalmente permitido, dada sua condição de amorosa clandestina do Imperador, frequentar a sociedade. Alheando-se desses escrúpulos, Domitila decide comparecer ao Teatro da Constituição, ou seja ao próprio centro de diversão da elite do Império. Ali, como não tenha convite, possuindo apenas a entrada que mandou comprar, vedam-lhe a entrada ostensivamente. Irritada com tudo e com todos, retira-se para casa, onde curte entre lágrimas amargas a afronta sofrida aos seus brios de mulher. Informado do caso, D. Pedro abandona o camarote real, mandando suspender incontinentemente o espetáculo e fazendo expulsar a Companhia que ali atuava.

Mil perdões são solicitados por ele a Domitila, presenteando-a com um magnífico colar de ametistas, originariamente destinado a comemorar o aniversário da Imperatriz.

Através dos mexericos do Chalaça, Domitila fica sabendo que o repúdio que lhe manifesta a sociedade é devido, principalmente, à atitude intransigente do Ministro José Bonifácio, que julgando-a nefasta à vida do Imperador, decide-se a afastá-la de sua convivência.

Espantada e indignada, jura ela que se vingará do Ministro, dispondo-se ainda a participar, daí em diante, da vida política do Brasil, passando a influir nas decisões do Imperador - o que antes nem sequer imaginaria fazer, contentando-se em permanecer à margem, ambicionando apenas o seu amor. E, se assim o promete, melhor o faz, iniciando uma trajetória de meteoro nos negócios da Corte. Assistida pelos conselhos blandiciosos de Chalaça, que aspira obter favores especiais do Imperador, Domitila opõe-se, progressivamente, ao prestígio do nobre Andrada, vindo a alcançar o título de Viscondessa de Santos, após o nascimento de sua filha com D. Pedro. O povo, porém, que reconhece na figura de José Bonifácio o Patriarca da Independência, começa a murmurar insatisfeito, notadamente quando o Andrada pretende se afastar de sua pasta de Ministro. Em certa ocasião, mesmo, a multidão invade a Câmara, aclamando os Andradas e aliciando a opinião de todos os deputados. Ao saber disso, D. Pedro, insuflado por Domitila, faz dissolver a Câmara, cercanda-a com o regimento de Artilheiros de São Paulo, cujo comando assume.

Por outro lado, nas tascas da cidade, onde se bebe a valer e se dança e canta a música afro-brasileira, já Domitila andava na boca de toda gente, citada entre versinhos e modinhas canalhas, o que provoca distúrbios sem conta.

É a essa altura que ela tenta uma reconciliação com José Bonifácio, nada conseguindo. Amainados os ânimos, D. Pedro decide fazer uma viagem à Bahia, com a Imperatriz e um pequeno séquito, nomeando Domotila Primeira Dama de sua Real Consorte. Essa viagem tem uma grande importância política para o Imperador, que cai nas boas graças da nobreza e do povo da Bahia, produzindo também excelentes resultados na carreira social de Domitila de Castro, a qual se vê cercada de todas as honrarias possíveis.

Mas, ainda não está ela satisfeita. Julga que o Imperador não presta a devida assistência carinhosa à filha de ambos, enquanto que se desvela com as princezinhas suas filhas. Testemunhando o seu afeto pela pequena espúria, D. Pedro pretende obrigar

o bispo a modificar o registro da certidão de nascimento da menina. Mantendo-se o eclesiástico intransigente, o Imperador opta então em declarar, em documento firmado por seu próprio punho, o reconhecimento de sua filha D. Isabel Maria de Alcântara Brasileira, a quem confere o título de Duquesa de Goiás, com grandeza.

Mudando-se para uma residência palaciana, Domitila oferece um sarau de gala aos altos círculos sociais, tendo a honra de receber em público, das mãos do próprio Imperador, o diadema simbólico que a consagra Marquesa de Santos.

Já então, D. Leopoldina definhava a olhos vistos. E o povo que a amava, dizia à boca pequena ser aquilo feitiçaria de Dolitila. Isso não era verdade, a não ser que se levassem em conta os desejos secretos de Teresinha, que, sem que sua ama soubesse, vivia metida em macumbas, onde demandava o sortilégio de ver Domitila elevada à categoria máxima de Imperatriz...

Voltando ao baile realizado em casa de Domitila, e no qual se fizeram ouvir os músicos vienenses trazidos ao Brasil por D. Leopoldina - vem o Imperador a saber, surpreso e irado, que sua esposa pensava transferi-lo de domicílio, mandando conduzir sua bagagem para a residência de sua favorita. Subindo aos aposentos da Imperatriz, tem com ela forte altercação terminando por se render às suas razões, que afinal eram bastante ponderáveis, pois se excedera no seu amor com Domitila. Afim de reparar esse erro, resolve embarcar naquela mesma madrugada para a guerra contra as Províncias do Prata, pondo-se à frente de seus exércitos. No dia seguinte, é que Domitila se informa dessa estranha e súbita viagem. Perplexa, dirige-se ao Paço, averiguando a veracidade do boato. Por que partiria assim repentinamente o seu amado, sem ao menos dizer-lhe adeus? Tenta então ser recebida pela Imperatriz. Logicamente, não consegue colimar esse intento. Entretanto, através de Morais, cujo amor puro o levava a estar sempre zelando por ela, assegura-se de que D. Pedro rumara mesmo para o Sul, numa fragata, em companhia de seu lugar-tenente e de alguns criados. Cartas e mais cartas são enviadas por Domitila, para o Imperador em Campanha, praticamente sem resultado, pois que não chegam a destino. Verifica-se, nessa ausência do Imperador, a morte de D. Leopoldina, o que acirra o ódio popular contra a figura de Domitila, dada como feiticeira, capaz de, por sua simples presença magnética, ter atraído o Imperador e provocado a desgraça entre os reais cônjuges. Estabelece-se a confusão. Gritos e apupos erguem-se dentre a massa exaltada. Como um rio caudaloso, que rebentasse sobre as margens, a multidão avança, ululante, indomável, contra a casa de Domitila, que é salva

por Chalaça e Morais. Conduzida aos aposentos particulares de Chalaça por Morais, ao recobrar os sentidos Titila beija o seu bom amigo da mocidade, num gesto de insopitável gratidão, que é surpreendido por Chalaça e do qual este se viria a valer para intrigá-la com o Imperador.

D. Pedro, recebendo finalmente uma carta de Domitila, que se mostra aflita e injuriada, retorna à Corte. E o romance continua, já agora mais à vontade, sem a Imperatriz...

À noite do primeiro baile depois da morte de D. Leopoldina, Domitila está se preparando para comparecer, dando os últimos retoques à sua magnificente 'toilette', quando Chalaça, insinuando-lhe que poderá vir a ser a Imperatriz, atreve-se a querer conquistá-la. Uma veemente bofetada é a resposta insofismável de Domitila aos seus nefandos intuitos. Chalaça, que não gosta de perder as paradas, corre ao Imperador, a quem relata as pretensas intimidades de Domitila com Morais, afirmando-lhe ser essa a razão da revolta do povo contra ela. D. Pedro sente um violento abalo. Como seria possível isso?

Então, a sua adorada Titila o traía, e com um simples Tenente? ... Ao chegar ao Palácio, Domitila sabe de tudo. Encontra D. Pedro semi-morto de ciúme e de decepção. Desfaz facilmente a trama forjada por Chalaça, que é expulso do Paço.

Após a morte da Imperatriz, e sendo uma necessidade pública preencher-se o lugar deixado vago, partira para a Europa o Marquês de Barbacena, à procura de uma noiva para o Imperador. Entretanto, sua missão não foi logo coroada de êxito. A Marquesa de Santos era o espantalho das côrtes européias. Mil desculpas foram inventadas para que nenhuma princesa quisesse vir partilhar do trono do Brasil. Em Turim, elas não se queriam separar de seus pais. Na Baviera, eram estéreis. Em Wittenberg, protestantes... Na Sardenha opunha-se a Rainha-Mãe. Em Nápoles, a estupidez de um ministro. E na casa de Orleans dizia-se claramente o motivo da recusa. Que decisão tomaria D. Pedro I? Naturalmente casar-se com Domitila... E é nessa noite que ele se decide a pedi-la em casamento. Quando acaba de fazer, o Marquês de Barbacena solicita uma audiência para lhe comunicar que finalmente encontrara a futura Imperatriz do Brasil: Sua Alteza Sereníssima a Princesa Amélia Augusta Eugênia Napoleona de Leuchtenberg, filha do Príncipe Eugenio de Beauharnais. Protesta D. Pedro, afirmando querer casar-se com D. Domitila de Castro. Esta, presente à cena, sorri e num rasgo bem paulista de amor à Pátria, tocada no mais fundo de sua

consciência e de seus sentimentos femininos, retruca: - Obrigada, D. Pedro... Outra honra não sonhei, nem maior felicidade desejei, que seria também a sua felicidade de homem. Mas Vossa Majestade não deve esquecer que é o Imperador do vosso amado Brasil.

Termina assim o grande amor de Pedro I, o mais romântico episódio da vida íntima de um Imperador do Brasil.

Pg. 19 Foto

Legenda: Agradecida, Magestade - diz Domitila - outra honra não sonhei. - Mas, não posso aceitar a corôa de Imperatriz do Brasil.

Pg. 20 Foto

Legenda: O povo, furioso, assaltou a casa de Domitila após a morte da Imperatriz; mas a amante do Imperador é salva por Moraes.

Foto

Legenda: Em baixo - Depois daquela revoltante cena, em S. Cristóvão, com a Imperatriz, D. Pedro segue para assumir o comando do exército brasileiro na campanha do Prata.

Pg. 21 Foto

Legenda: Em baixo - Cena de macumba, vendo-se a aia Teresinha, atuada sob a ação do "Pai de Santo".

Foto

Legenda: Com o pensamento nos filhos e no Brasil, morre a grande Imperatriz Leopoldina.

Pg. 22 Foto

Legenda: A Imperatriz e o Ministro da Áustria que a adverte do perigo que representa a influência de Domitila sobre o Imperador.

El Heraldo Cinematográfico. N°98, 1941.

Embrujo

Valor Comercial: Ver analisis

Valor Artístico: 4

Valor Argumento: 3

Caracter: Histórico.

Categoría: EXTRAORDINARIA.

Estreno: Monumental. Junio 18, a \$2 - (Noche, \$ 2,50)

Distribuída por Lumiton.

Dirección: Enrique T. Susini.

Argumento: Enrique T. Susini y Pedro Miguel Obligado.

Duración: 1 hora 40 minutos.

INTERPRETES:

Jorge Rigaud, Alicia Barrié, Pepita Serrador, Ernesto Vilches, Santiago Gómez Cou, Carlos Tajés, María Ruanova, Amery Darbon, Pablo Donadío, Carlos Bouhier, Pablo Lagarde, Bola de Nieve.

Hablada y cantada en castellano.

ARGUMENTO-

Pedro I proclama la independencia del Brasil, erigiéndose en su emperador. Sus amores con Domitila de Castro lo apartan del camino del deber y de la vera de su esposa, haciéndole cometer serios desatinos. Reacciona violentamente cuando su mujer decide abandonarlo, partiendo a la guerra del Plata, sin despedirse de su amante. Al fallecer su esposa, decide casarse con Domitila, pero ésta lo impide, por el bien de su patria.

ANALISIS-

Al estrenarse la película, pensamos asignar a la misma un valor comercial de 3 ½ puntos, para familiares, clasificación importante, ya que se trata de un film sin estrellas. Empero, la extraordinaria recaudación obtenida en el Monumental - que iguala a la que en Broadway lograra "Los martes, orquídeas", cuyo gran éxito es obvio señalar -, hace que pueda aumentar la precipitada asignación. El carácter novedoso de la obra nos induce a abstenernos de clasificarla en forma terminante, manteniendo, sin embargo, los 3 ½ puntos para familiares, como mínimo.

Inspirándose en historia y leyendas, ha realizado Enrique T. Susini una película ambiciosa, de intensiones meritorias, en la que cabe señalar, en primer término, el extraordinario despliegue material. La anécdota argumental sólo ha sido lograda a medias, interrumpiéndose el relato con la intercalación de cantos, bailes rituales y ceremonias afro-brasileñas que justifican el título, y prestan especial sugestión al film. La acción es sólo relativamente movida, apareciendo en el film, de corte teatral, numerosos personajes históricos e imaginados, a cargo de un nutrido elenco. Cuenta la película con pasajes de intensidad dramática bien lograda, entre ellos la muerte de la emperatriz, de sobrios efectos, y también con episodios de excelente movimiento, tales como la pelea de negros en un café y los ya mencionados bailes. La presentación es muy cuidada en la evocación de detalles e interiores de la época, sirviéndose, sin embargo, el realizador, de algunas miniaturas. Es muy apropiado y elegante el abundante vestuario femenino. En la interpretación se luce Alicia Barrié, en el rol más difícil de su carrera. Jorge Rigaud, galán argentino del cine francés, de buen físico, defeciona por su raro timbre de voz y su carencia de fuerza expresiva, en un rol quizás de excesiva responsabilidad. Pepita Serrador pone ternura en el triste personaje a su cargo, desarrollando una buena labor Ernesto Vilches y Santiago Gómez Cou, y siendo, asimismo, correcta la de las figuras secundarias. María Ruanova, magnífica bailarina, se desempeña eficazmente como intérprete, en un rol extraño y dificultoso. Es muy interesante la música del film, del maestro George Andreani, aunque es excesiva, al extremo de resultar inoportuna en algunos momentos. Se han “doblado”, con relativa eficacia, algunas canciones, que nada agregan al film, siendo original y movida la coreografía del mismo. En conjunto, es una obra ambiciosa, que toma rutas nuevas para el cine argentino y que, preñada de dificultades, pese a haber sido lograda sólo en parte, ha de interesar al público por la novedad que involucra el género entre nosotros y por su excelente presentación. Ha tenido muy buena publicidad y es apta para públicos familiares, con preferencia.

PARA EL PROGRAMA-

Un romance imperial en la fastuosa corte del Brasil... Brujería de negros semisalvajes contra los sentimientos de una mujer sacrificada... Un film de excepcional despliegue material y espectacular realización, dirigido

A Marquesa de Santos ou Sortilegio

A Columbia firmou contrato com a Lumiton de Buenos Aires para a distribuição no Brasil, do filme argentino, falado em português: "EMBRUJO", que terá o título "A Marquesa de Santos" ou "Sortilégio". A direção é de Enrique Susini e Pedro Miguel Obligado, inspirado em lendas e episódios históricos. A crítica argentina considera este filme, uma produção artística de grande beleza, algo inédito que dá novo rumo ao cinema argentino.

Pedro I é coroado Imperador, depois de proclamar a independência do Brasil. A corte imperial vive uma época de grandeza e fausto - e ao lado desse ambiente de luxo e esplendor, corre o ambiente exótico e tropical, com quadros pitorescos de danças e canções típicas, que justificam o título do romance histórico. É um verdadeiro sortilégio que prende o arrebatado D. Pedro à famosa Domitila de Castro. Apesar de casado com D. Leopoldina da Austria, ele se enamora perdidamente daquela que mais tarde se torna a Marquesa de Santos, desempenhando importante papel na existência agitada do Imperador. Esta paixão afasta-o de sua esposa e do caminho do dever, fazendo-o cometer sérios desatinos. Entretanto, não importa esse sortilégio semi-selvagem contra os sentimentos de uma mulher sacrificada. Ao saber que a suave e bondosa Leopoldina decidiu deixá-lo, D. Pedro reaciona, violentamente, contra o fascínio da Marquesa e as intrigas da corte. Parte para a guerra do Prata, sem despedir-se de Domitila. No sul, recebe, consternado a notícia da morte da Imperatriz. Mais tarde, ao voltar ao Rio de Janeiro, decide desposar a Marquesa de Santos - mas Domitila recusa, para o bem da sua pátria...

A Cena Muda. Rio de Janeiro, 11 de fevereiro de 1941 n° 1038 p. 29

O filme "Embrujo" sobre a vida da Marquesa de Santos a ser rodado pela "Lumiton" de Buenos Aires, deverá ser exibido no Rio em princípios de Maio. Os

artistas brasileiros contratados desde Outubro, devem embarcar por estes dias para a Argentina.

A Cena Muda. Rio de Janeiro, 11 de março de 1941 n° 1042

Coisas e Casos do Cinema Argentino

(...)

O começo da filmagem de “Embrujo”

Depois de tantas complicações, parece que começará por estes dias a super-produção “Embrujo” que “Lumiton” confiou ao diretor dr. Enrique T. Suzini, e cujo livro pertence ao poeta Pedro Miguel Obligado, versando sobre episódios da época imperial do Brasil.

Georges Rigaud, apenas desembarcado em Buenos Aires, firmou o respectivo contrato com a empresa para representar o principal papel. Sabe-se também, que foi terminada a escolha do vestuário luxuosíssimo que será usado por Pepita Serrador, primeira dama da citada super-produção argentina. A distribuição dos papéis de “Embrujo” e quem os encarna já são conhecidos do público leitor de A SCENA MUDA, pois já, em diversas oportunidades, temos falado detalhadamente nestas mesmas colunas. (...)

O Telegrama de Ataxerxes

(Cenário para filme)

Aníbal Machado

Adaptação cinematográfica do conto homônimo

Manuscrito

Altas horas da noite, um homem acorda agitado, acende a luz e ergue-se da cama. Tem a cabeleira em desalinho e um ar alvoroçado.

Veste um sobretudo usado sobre o pijama e põe-se a caminhar pelo quarto.

Ouve-se nesse momento o latido de cães lá fora, o mugido das vacas e o cacarejar das galinhas.

De vez em quando, o homem aproxima-se do leito e olha para a esposa que dorme a bom sono.

Faz toda sorte de barulho tentando despertá-la.

Abre a torneira, deixa cair objetos, pisa forte.

Escancara as janelas. Os rumores aumentam de tom.

É um pequenino sítio de criação e plantio, agora batido pelo luar.

- Alda! Alda! diz o homem baixinho, chamando a mulher.

- Que é que você quer, Xerxes? Deixe a gente dormir... - responde a companheira.

- Não. Acorda! Acorda e vamos para o Rio!

Esmeralda vira-se para a parede:

- Você está sonhando... ou ficou maluco?

- Não estou sonhando nem fiquei maluco... Estou me lembrando... Acabei de descobrir que fui colega de escola primária do novo Presidente da República!

Alda resmungando: Ahn! Foi?.. e adormece novamente.

Xerxes, excitado, caminha pelo quarto.

Ouve-se fora de campo a voz de Juanita:

Voz de Juanita: Que é que há, pai?!

Ataxerxes, inclinando-se para a mulher que puxa a coberta para o rosto, sussurra-lhe:

- Sabe lá o que é isso?

Ouve-se de novo a voz de Juanita:

Voz de Juanita: Diga, diga depressa o que houve, pai.

Descobri uma coisa importantíssima - grita-lhe o pai. Sua mãe não quer acreditar!

- Então conta, conta depressa - responde a voz de Juanita.

Ataxerxes, virando-se para a porta que dá para o quarto da filha, anuncia-lhe:

- Vamos para o Rio, sabes?..

Voz de Juanita: Hein?! Espere aí!

Juanita salta da cama, com uma expressão ávida nos olhos. É ágil e seus movimentos são rítmicos, prenunciando a futura bailarina.

Mete-se apressadamente num roupão.

Atravessa a porta e aparece ao pai:

- É notícia boa, pai?.. É?!

- Ótima!..

- Então diga logo...diga. Aqui, tudo é tão monótono!

Ataxerxes segura o rosto de Juanita:

- Minha filha, olha para mim! Sabes que teu pai é amigo do Presidente da República?

- Ah, pai, que bom!

- Eu mesmo quase não acredito. Pois sou! Fomos colegas na escola primária. Sentávamo-nos no mesmo banco! Só agora é que me lembrei! Nós o chamávamos de Zito.

Abraçam-se por alguns segundos enquanto o pai diz:

- É o nosso futuro!..

O rosto de Juanita em grande plano, nos ombros do pai.

Fecha os olhos, suspira:

- Ah! pai!..

A câmara, em panorâmica, alcança ao mesmo tempo a cama onde Esmeralda está dormindo.

Juanita volta dançando para o quarto e põe-se a sorrir. Deita-se de olhos abertos, como que sonhando. Fusão.

Int. Dia. Saleta da fazenda.

Esmeralda, sempre grave-calada, está no quarto ajudando a arrumar as malas para a viagem. Ela preferira ficar. Já discutiu com o seu marido, mas acabou cedendo, contrariada embora.

Entra Ataxerxes.

Esmeralda volta-se, cheia de pressentimentos, para ele e diz, com reflexiva lentidão:

- Mas é uma aventura, Xerxes!.. Eu fico tão preocupada!..

- Oh, Esmeralda!.. Tudo vai correr bem... Nossa sorte está lançada! diz o marido em alvoroço. Seja como a nossa Juanita.

Vira-se para Juanita, que está fora de campo: - Olha como ela está!

- Nós somos tão diferentes!.. Juanita é o mesmo que você passando pelo meu ventre.

Ataxerxes dá as últimas ordens ao preto:

- Você e a Mariana ficam encarregados do sítio. Dona Esmeralda já lhes disse, não é? Não se esqueçam de fechar os tapumes; nossas vacas estão fugindo. Depois de amanhã nós embarcamos.

- Amanhã o povo da vila vem fazer uma manifestação a vosmecê, patrão.

- A que horas? pergunta Atax.

- Disse que é antes do sol dobrar...

Fusão.

São mais ou menos vinte personagens que constituem a reduzida massa de manifestantes que agora vêm subindo a colina em direção à casa dos Ataxerxes.

Chove terrivelmente

Todos usam guarda-chuva, o que dá ao grupo um aspecto singular.

Vêm se aproximando até pararem em frente à varanda onde os esperam os Ataxerxes.

São tipos modestamente vestidos. Entre eles, duas ou três mulheres - um menino. Um dos homens vem montado num burro.

Na varanda, além da família, vêem-se os empregados da casa, agregados, etc.

O orador se adianta um pouco, e sempre debaixo de seu guarda-chuva, começa a falar:

“A Vila do Brejo se orgulha de possuir em seu seio um amigo íntimo do novo Presidente da República. É só por essa razão, Sr. Ataxerxes, que nós nos conformamos em que V. Senhoria se mude deste município para a Capital do país onde o primeiro Magistrado da Nação lhe dará por certo funções mais de acordo com as suas altas qualidades.

Não é preciso dizer que a sua partida para a Cidade Maravilhosa vai abrir um vazio em nossos corações. Já que o destino o chama para junto de S. Exa., vimos pedir-lhe que não nos abandone neste abandonado município; que faça sentir ao Sr. Presidente as nossas necessidades: queremos água, estradas, escolas...

Uma voz: Tratores!..

Outra voz: Sementes!..

Outra voz (de um sujeito de ar doentio): Antibióticos!

Outra voz (feminina): Cinema!

O orador, continuando: Queremos enfim o essencial para a prosperidade do município e a felicidade de seus moradores. Que Deus o acompanhe nesta etapa triunfante de sua carreira, Sr. Ataxerxes. Tenho dito.”

Todos os guarda-chuvas caem a um só tempo para que os manifestantes possam aplaudir.

Os manifestantes batem palmas, recebendo a chuva.

Fusão

Juanita, já pronta e de bolsa a tiracolo, olha-se ao espelho e acentua o ruge dos lábios.

Ouve o chamado do pai: - Juanita!

- Estou indo, pai!

- Esmeralda acaba de fechar u'a mala, quando ouve o som de um carro de bois gemendo nas rodas.

Interrompe o que faz e fica imóvel a ouvi-lo.

Um carro de bois que se aproxima.

Ataxerxes, já de capa e chapéu, e consultando afobado o relógio, entra na casa.

Esmeralda, sentada à janela, vê o carro de boi passando em frente. Seu rosto denuncia tristeza e nostalgia.

Entra Ataxerxes afobado no quarto:

- Está na horíssima! diz à mulher.

Ataxerxes e a filha, o preto e a preta - estão carregando malas, cestos e sacos - atravessam um caminho cercado de vegetação miúda.

Ataxerxes olha para traz e grita:

- Alda! Vamos perder o trem!..., Anda!

Esmeralda, toda pronta para embarcar, e ainda no pátio da fazenda, atira milho às galinhas.

Galinhas, pintos e outras aves bicando milho no chão de terra batida.

Duas crianças nuas acenam com as mãos para os viajantes.

Um cavalo relincha amarrado ao poste de madeira.

Esmeralda caminhando sozinha para alcançar a família.

Esmeralda, virando-se, lança o último olhar à fazenda.

Os bambuzais longe, agitando-se ao vento. Latidos de cão, ouvidos de longe.

Fusão

Dentro do vagão, com o trem já em movimento. Juanita à janela, acompanha com movimentos de cabeça a passagem da paisagem.

Ataxerxes, com a cabeça recostada ao espaldar, tira lentas baforadas do charuto para o ar.

Esmeralda, imóvel na cadeira, parece presa de algum remorso.

Apito nostálgico da locomotiva.

Duas lágrimas escorrem dos olhos de Esmeralda.

O comboio visto de fora a entrar num túnel.

Escurece dentro do vagão e na tela.

Voz de Juanita: Papai! Papai! demora muito assim?!

Saindo túnel / claridade dentro do vagão.

O rosto assustado de Juanita sorrindo para o pai, como que aliviada.

O chefe do trem a cobrar a passagem, acompanhado de seu ajudante.

Ataxerxes tira com dificuldade a carteira, enquanto o chefe tem a atenção voltada para um cesto esquisito, dentro do qual algum bicho parece estar se mexendo.

- Que é isto?. pergunta, apontando para o cesto - Deixe ver.

O ajudante levanta o cesto.

Ouvem-se grunhidos de porquinhos.

Chefe e ajudante, trocam-se olhares significativos.

- Não pode - diz o chefe. - É contra o regulamento.

Ataxerxes manda um olhar de censura à sua esposa.

Esmeralda fica impassível.

Os passageiros estão olhando.

Ajudante do chefe com o cesto na mão brinca com os porquinhos.

O chefe do trem picota as passagens.

- Terá que ser devidamente despachado na próxima estação - diz.

O chefe pede a passagem a outros passageiros.

Ataxerxes volta-se para a companheira:

- Mas que idéia a sua de trazer esses leitões!.. Eu bem que estava ouvindo um barulho.

Esmeralda, sem perder o ar grave, esboça um sorriso.

Passa sozinho o ajudante do chefe; chega ao ouvido de Ataxerxes e propõe um negócio.

- Eu levo para o carro de correio ambulante e no Rio nós dividimos. Sim?

Ataxerxes concorda.

O ajudante pega no cesto. Ao sair com ele, volta-se para Ataxerxes e diz, meio gaiato:

- Sua feijoada, hein?..

Trem visto de fora a correr entre planícies.

Câmara em carrinho lateral focaliza vários passageiros dormindo em posições diferentes.

Juanita e Ataxerxes dormindo.

Esmeralda¹ de olhos abertos, com um rosário entre os dedos.

Trem atravessando os subúrbios ao cair da noite.

Visões de ruas e praças iluminadas. Passageiros se preparando para descer.

Juanita carrega de batom os lábios.

Chegada a estação Pedro II.

¹ No manuscrito o nome é Rosária, porém, como não há nenhuma personagem com este nome no decorrer do roteiro, acredito ser um engano do autor que se referia, na verdade, a Esmeralda.

Desembarque de malas, cestos e sacos. Descem os Ataxerxes. Confusão da chegada.

Juanita corre à frente para ver a locomotiva Diesel.

Pára junto dela um janota que se põe a flirtá-la.

- Topas uma boate esta noite? propõe-lhe o janota.

Juanita não compreende.

Aproxima-se Esmeralda que a arrebatava pelo braço.

Esmeralda, de vez em quando, olha para trás, como se esperasse alguém. Vem correndo o ajudante do chefe que lhe faz entrega de uma só leitoa, agora embrulhada num pano de aniagem. Esmeralda transfere o embrulho da leitoa para Juanita, que o toma ao colo. A leitoa escapa-lhe das mãos e vai correndo por entre as pernas da multidão que desembarca até ser agarrada mais adiante e reconduzida entre risadas ao colo de Juanita, que ri também.

Estão os três a espera do taxi. Uma senhora que está perto de Juanita ouve o grunhido da leitoa e se afasta assustada, enquanto Juanita sorri.

A família toma um taxi.

O janota, no degrau da escada, diz um adeusinho a Juanita, que olha para ele mas não responde ao adeus.

O taxi para à porta de uma pensão. Lê-se um letreiro “Pensão Cruzeiro do Sul”.

Ataxerxes bate nos ombros do chofer:

- A pensão é “Estrela do Sul”. Houve engano.

- O senhor falou Cruzeiro do Sul, diz o chofer.

- Espere um momento...

Ataxerxes tira do bolso um papel à procura do endereço.

- Pode acender a luz? pergunta.

Chofer acende a luz.

Atax. lê num papel:

- Pois é Estrela do Sul! diz.

- Ah, isso é no outro lado da cidade... diz o chofer.

- Você está sempre se enganando, Xerxes, observa Esmeralda ao marido.

- Estrela do Sul ou Cruzeiro do Sul, tudo é estrela, responde Atax.

Saem dois rapazes simpáticos pela porta da pensão. Trocam olhares com Juanita, que ainda se acha com os pais dentro do taxi.

- Ah, mamãe, é melhor nós ficarmos aqui mesmo!..

- É. Vamos ficar aqui. Quanto é? diz Atax. dirigindo-se ao chofer.

- 95 cruzeiros!

Espanto de Atax.

- É isso mesmo?! - pergunta este. No meu tempo, há 20 anos atrás, não chegava a cinco mil réis essa corrida...

- Ah, ah! Há vinte anos atrás!... responde sardonico, o chofer. Nesse tempo com dez tostões eu tomava um café, comprava um jornal, comprava um charuto e ainda ia passear de bonde com a namorada...

Descem com as malas, sendo recebidos por Zamboni, o dono da pensão.

Ataxerxes paga o taxi.

Fusão.

A família Xerxes instala-se nos aposentos. Ao lado uma porta ligando ao quarto de Juanita.

Esmeralda desarruma as malas.

Juanita abre a torneira da pia. Cai uma gota e não mais. Juanita sai para corredor, cruza com um rapaz que saia do banheiro em roupão de banho. Trocando com ela discreto cumprimento. Juanita no banheiro abre as torneiras, abre o chuveiro. Tudo seco.

Miguel Zamboni e dona Zulmira, os donos, vêm subindo a escada resfolegantes, com as latas cheias d'água.

Entram no aposento.

- As senhoras não reparem - diz D. Zulmira. Estamos há 7 meses assim. Um inferno. Depositam as latas e retiram-se.

Esmeralda está agora arrumando as coisas nos armários.

Ataxerxes vê a filha à janela, contemplando a cidade.

- É linda, não é? - diz para a filha - Amanhã terás ocasião de apreciar melhor.

Vibra a sineta para o jantar.

- De que lado é o mar, papai?

O pai aproxima-se da janela:

Um trecho da cidade aparece iluminado.

- O mar deve ser para aquele lado... Aquelas luzinhas lá são o Pão de Açúcar... e aqui atrás de nós deve estar o Cristo do Corcovado... Estão desfigurando a cidade, mas ainda é a mesma de meu tempo!..

- Ih, papai - diz Juanita num frenesi - estou aflita para que amanheça depressa!..

- Calma, minha filha, calma... Tens muito tempo para ver tudo - diz-lhe a mãe, dependurando duas gravatas do marido na corda do guarda-roupa.

Atax. pergunta a Esmeralda onde está o bloco de papel.

- Para que quer agora o bloco? pergunta ela.

- Para começar a redigir o meu telegrama!

Esmeralda vai a frente da mala e saca o bloco, entregando-o ao marido.

A vitrola do bar fronteiro toca alto uma música popular.

Juanita corre à janela ouvindo.

Câmara apanha Ataxerxes, de costas, debruçado à mesa, a redigir /?/ frases de seu telegrama. Soa de novo a sineta para o jantar.

A família Xerxes à mesa do jantar.

Pensionistas com o olhar curioso tomam conhecimento dos novos hóspedes.

Juanita, inquieta, olha para tudo e para todos, observando.

Esmeralda, constrangida, põe os óculos pretos, sentindo-se assim mais protegida.

Xerxes a escrever num papel.

Garçom vem servir a sopa.

Serve à mãe e a filha.

Espera que Xerxes interrompa o que escreve para servir-lhe a sopa.

Baixa os olhos discretamente e consegue ler as primeiras palavras de um telegrama: "Presidente da República - Palácio do Catete - Você deve estar lembrado, meu caro Zito"...

Espanto enorme do garçom, que se perfila hirto.

Xerxes guarda o papel com displicência e manda servir a sopa.

Garçom o serve com a maior deferência e certa emoção.

A família comendo.

Chegam dona Zulmira e Zamboni junto à mesa, com atenções especiais para os novos hóspedes.

Ao fim do jantar, todos os olhares convergem para a mesa dos Ataxerxes; a sala sabia que estava ali um amigo íntimo do chefe da Nação.

Uma vitrola, no fundo da sala, toca uma música cívica, qualquer coisa parecendo com o hino nacional.

Fusão

Para a ampla e velha sala de visitas mobiliada com mau gosto.

Ataxerxes, com uma vareta aponta para o retrato em corpo inteiro do Presidente da República, dependurado à parede, vai expondo aos hóspedes que o ouvem atentamente, os traços e qualidades de seu amigo:

- O ombro esquerdo não era tão caído assim... O nariz - aponta para o nariz - está parecido... nariz de dominador. Tinha, se não me engano, uma verruga... naturalmente foi retirada... não fica bem uma verruga no nariz de um chefe de Estado... (percorrendo com a ponta da vareta o semicírculo da calvice) aqui havia uma bela cabeleira... Foi-se... os grandes estadistas acabam calvos... Os olhos eram de um azul... de um azul... (procurando alguém que sirva de comparação) assim como o da senhora (aponta para uma moça, que se torce toda, lisonjeada).

Um hóspede magro e nervoso, funcionário público, pergunta:

- Mas o Presidente já revelava, desde criança, algum traço ou inclinação que indicasse nele o futuro chefe, o homem predestinado?

- Ora, senhor!.. Enquanto jogávamos futebol ele passava horas a fio meditando os nossos problemas... lia coisas que não eram para sua idade... Fraco em geometria... mas muito forte em história romana... Curioso: perdia sempre a escova de dentes... nunca deixava as coisas nos lugares... Zito era como lhe chamávamos.. Quantas vezes abríamos às escondidas a dispensa para furtar banana... Ah! bons tempos aqueles!..

Zamboni está na saída da porta, a ouvir de longe, orgulhoso de seu hóspede.

Acabada a pequena dissertação sobre o Presidente, põem-se todos a conversar: dois rapazes conversam com Juanita, as senhoras com Esmeralda e o resto com Ataxerxes.

Fusão.

Automóvel numa manhã de sol passando pelas ruas do Rio de Janeiro.

Dentro está a família Ataxerxes.

Automóvel passando em frente ao Catete.

Ataxerxes gira o busto com vivacidade e estendendo o braço diz:

- É lá que ele mora!..

Pai e filha, pela vidraça traseira do carro, põem-se a olhar em silêncio o Palácio, que vai ficando cada vez mais para longe... Esmeralda permanece imóvel.

Taxi chega de volta à porta pensão “Cruzeiro do Sul”.

Ao entrarem os hóspedes no quarto encontram dona Zulmira, a mulher de Zamboni, colocando flores numa jarra.

Dona Zulmira - Mandaram estas flores, seu Ataxerxes.

Atax.- Quem?

Dona Zulmira - Não deram o nome.

Xerxes, entre orgulhoso e feliz, sorri significativamente para a filha.

- Lá em baixo está um senhor que o espera há mais de duas horas, diz dona Zulmira a Ataxerxes.

Xerxes desce as escadas e entra no salão.

Encontra um homem de seus 50 anos que tosse muito e têm o ar de vencido.

O homem apenas vê Atax. se levanta de ímpeto.

Atax. reconhece nele o mesmo sujeito que dias atrás lhe fazia perguntas no salão sobre a infância do Presidente da República.

- Estou à sua inteira disposição, diz.

- Eu me chamo Euclides. Fui funcionário público, letra J, celibatário, mas austero. Queria merecer de V. S., uma recomendação para o Ministro do Trabalho. Sei que Vossa Senhoria é persona grata do governo.

Ataxerxes se formaliza todo:

- Por enquanto tomei por norma não dar recomendação a ninguém. Ainda espero entrevistar-me com o Presidente. Mas o Sr. me procure mais tarde que será atendido com muito prazer.

O homem agradece, diz que mora na mesma pensão, quarto 13, e despede-se.

Fusão.

À noite no quarto da pensão, Esmeralda está aflita por Juanita que tarda a chegar.

Procura dirigir-se ao marido, que está debruçado à mesa, atento a redação do seu telegrama.

Xerxes gesticula com a mão esquerda, ritmando a leitura que a si mesmo faz de um trecho do telegrama.

- Larga isso, Xerxes! - diz Esmeralda - Vamos pensar um pouco em nossa Juanita. Meia-noite, e até agora não chegou!.. Eu tenho medo desta cidade!..

Xerxes continua o que faz, sem ligar importância.

Batem a porta, que se abre.

Entra Juanita, vibrante.

- Já conheço todo o bairro, andei longe, atravessei ruas que não acabavam mais...

Os homens mexeram comigo, mas eu nem dei confiança... Vi outra vez o mar!.. Sua escuridão, que susto eu tive, mamãe!.. O mar... não se pode dizer nada... só mesmo vendo!

Esmeralda aproxima-se de Juanita - Minha filha! - diz - Sozinha, nunca mais.

Ataxerxes, sempre no telegrama, mal se dá conta de que a filha chegou.

Juanita e Esmeralda vão se despindo para dormir.

Metem-se na cama.

Esmeralda, recostada no espaldar, tem o rosário entre os dedos para a reza.

Estende a mão para o criado-mudo, apaga a luz geral.

Fica apenas uma luzerna iluminando a mesa onde Ataxerxes, visto de costas, continua a trabalhar no seu telegrama.

Fusão.

Ataxerxes, ao sair na manhã seguinte, atravessa a sala onde os hóspedes o reverenciam e fazem cochichos:

- É esse o amigo do Presidente? pergunta um hóspede ao ouvido do outro.

Ataxerxes a caminhar pela rua.

Entra num bar modesto.

Sentado à mesa, com uma garrafa de cerveja ao lado e um charuto na mão esquerda, erra redigindo o telegrama.

Vento forte lá fora.

Entra uma lufada.

Uma folha manuscrita desprende-se das mãos de Ataxerxes, esvoaça sobre outras mesas e sai pela porta indo pousar no asfalto da rua.

Ataxerxes levanta-se, correndo atrás.

Passa enorme caminhão que leva a folha colada à roda.

Ataxerxes corre atrás do caminhão:

- Pára! Pára! O meu telegrama! O telegrama!

Caminhão desaparece.

Senta-se enfim, desanimado, arquejando.

Põe-se depois a caminhar.

Vagueia por outras ruas, olhando sempre para as rodas dos caminhões que passam.

Vem um papel branco no chão agacha-se a examiná-lo pensando tratar-se do telegrama.

Fusão.

Ataxerxes em seu quarto, a passear de um lado para outro.

Está cabisbaixo - preocupado.

- Você fará outro, Xerxes - diz-lhe a mulher fora de campo.

- Outro, como? Há mais de mês que venho trabalhando nele!.. E justamente a parte principal.

Continua a caminhar morosamente.

- Esses caminhões - acrescenta - quando não matam a gente, levam os telegramas.

- Papai, eu acho que sei quase todo ele de cor, diz Juanita, que deitada na cama, em calças-esporte, estava a ler uma revista ilustrada.

- Então - diz Esmeralda que entra no campo - Juanita pode ditar para você.

Câmara enquadra Juanita de olhos fechados, fazendo esforço para lembrar trechos do telegrama.

Esmeralda fica esperando a decisão do marido com um crochê na mão enquanto se ouve a voz de Juanita declamando fora de campo:

Voz de Juanita:

“Querido Zito, você nas alturas eu cá embaixo... você subiu tanto que nem sei se ainda tenho direito de tratá-lo por você...”

Ataxerxes mostra-se atento às suas próprias palavras ditas por Juanita.

Juanita, em tom natural: Voz de Juanita

Como é mesmo o outro pedaço?

Prosseguindo em tom declamatório:

Voz de Juanita:

“Humilde bacharel, tentei tudo na vida”...

Câmara em panorama de baixo para cima mostra as paredes e o teto do aposento, onde saem as palavras de Juanita:

Voz de Juanita:

“Mas a sorte me foi adversa... Assim o quis o destino... Até que enfim, numa tranqüila encosta da serra da Mantiqueira - Minas Gerais e com sacrifícios que só Deus sabe, dediquei-me a criação e a lavoura. Mas a terra nem sempre dá o que promete...”

Enquanto o pai toma nota apressadamente a esperar o resto, a voz de Juanita interrompe-se alguns segundos. E depois em tom natural:

Voz de Juanita:

Espera, papai, tem outro pedaço assim... Como é mesmo?.. Ah! Já sei: Declamando: “Ao lado de Esmeralda e da minha Juanita, espero o momento privilegiado de abraçar o amigo da infância e no amigo da infância a figura excelsa do chefe da Nação”...

Ataxerxes com o lápis suspenso na mão, fica a esperar mais coisa, olhando para a direção de Juanita que continua fora do campo.

Esmeralda sempre a fazer o seu crochê.

Juanita não se lembra mais. Aproxima-se do pai:

- Mas o Sr. ainda não o tinha acabado, pai?! diz.

- Não. Ainda falta muito. Esse telegrama é fundamental na minha vida! diz

Atax. que se levanta e recomeça a caminhar pelo quarto. Pára de repente:

- Ah, é agora!.. - exclama Atax. ao lembrar-se de qualquer coisa - Nisso é que eu não tinha pensado!.. Sem desespero!..

- Que é Xerxes? - pergunta calmamente Esmeralda levantando o rosto do crochê - olhando para o marido.

- Imagine se alguém encontra o papel! - diz Ataxerxes.

- E daí? - pergunta Juanita.

- Daí?! Oh, tu não conhece os homens, minha filha... Daí... algum sujeito esperto poderá utilizar o telegrama em proveito próprio. Tu sabe, cidade grande é cheia de escroques e aventureiros... Imagina se um demônio desses sai nomeado ministro em qualquer país ... Não digo ministro, mas inspetor de qualquer coisa, na Prefeitura ou no Banco do Brasil, de um cartório... Além do mais, eu contei intimidades com o Zito...

poderá algum inimigo querer metê-lo a ridículo a começar pelo apelido, ninguém aqui sabe que ele tinha esse apelido. Isso me dói na consciência.

Senta-se à mesinha, põe os óculos e recomeça a redigir o telegrama.

Juanita levanta-se e começa a dançar fora de propósito.

- Estamos aqui há mais de um mês e esse telegrama ainda não seguiu! - pronuncia Esmeralda em tom neutro.

Nesse momento, Juanita dançando toda sorridente chega à sacada, e diz um adeusinho furtivo para alguém que está embaixo.

Câmara enquadra, embaixo, no portão do jardim da pensão, entre a folhagem, um rapazinho simpático de cabeleira desarrumada e livro na mão.

Rapaz olha para cima, onde está Juanita, e sorri para ela.

Esmeralda descobre os movimentos da filha e, suspeitosa, lhe diz:

Esmeralda: - Quem é, minha filha?

- É aquele estudante de Belas Artes que mora aqui no andar térreo, o Bernardo.

Esmeralda acena com a cabeça desaprovando aquilo. O crochê cai-lhe das mãos. Ela se reclina para apanhá-lo no chão.

Fusão.

Batatas nas mãos de Zamboni e sua mulher que as descascam e conversam sentados ao canto da cozinha.

Falam mal do irmão e do cunhado, donos de um hotel de luxo em Copacabana.

- Outro dia passaram por nós e nem ligaram - diz Zulmira.

- Deixa estar - diz Zamboni - havemos de montar um hotel maior do que o deles! No alto de Santa Tereza, com vista para o mar!..

D. Zulmira: - Ah, sim, no dia de São Nunca! Já tenho os dedos rachados de tanto esfregar panela...

Zamboni levanta os olhos para a companheira, com ar irônico, lhe diz:

- Franqueza... que pensãozinha vagabunda é esta nossa!.. Só me falta pedir desculpas a “seu” Ataxerxes.

Continuam ambos a descascar batatas.

Zamboni, num rompante, atira fora a faca:

- Já plantei muita batata e ainda sou capaz de plantar... mas descascar nunca!

Sai, enquanto D. Zulmira se levanta e apanha uma réstia de cebola.

Entra uma hóspede magricela pedindo água quente para encher um saco de borracha que traz na mão.

Fusão.

Ataxerxes de bengala e charuto acabou de comprar um bilhete de loteria e o coloca no bolso.

Posta-se à porta da casa lotérica, a ver a multidão passando.

Olha para os lados como se tivesse um encontro marcado.

Vem se aproximando e dirige-se a ele um sujeito. É o mesmo funcionário letra J, com que falara na pensão e lhe fizera um pedido.

- Tentando a sorte, seu Ataxerxes?.. Ah, o Sr. não precisa... A maior sorte neste país é seu amigo... do seio.

- Não. Espero a minha Juanita... responde Atax. Consulta o relógio.

- Marca para as três e até agora não apareceu e disse que ia procurar a professora de dança... e ficou por lá...

- Ah, sua filha é um talento, "seu" Ataxerxes!.. Vi-a dançar outro dia...

- Onde?!

- No jardim da pensão.

- Não admira. Ela vive dançando...

Vem vindo pela avenida um desfile militar, com acompanhamento de tambores.

Ataxerxes e o funcionário letra J têm a atenção voltada para o acontecimento.

- É o aniversário do Presidente, diz o funcionário.

Ataxerxes se espanta:

- Como?! Aniversário do Presidente?.. Hoje?! Mas como é que eu não soube!..

Os jornais deram?..

- Deram. Como não? E com a fotografia.

Despede-se nervosamente do funcionário e entra na repartição dos Correios e Telégrafos.

Está de pé junto a mesa dos Telégrafos, redigindo o telegrama de felicitações ao Presidente.

Vistos da porta, passam os últimos soldados do desfile.

Juanita com uma moça e dois rapazes, um dos quais é o seu namorado estudante de Belas Artes, passam acompanhando a passeata, pela porta da casa lotérica onde ela devia encontrar-se com seu pai. Juanita olha mas não o vê.

Extinguem-se os rumores dos tambores e a avenida retoma o seu aspecto habitual.

Ataxerxes está debruçado a mesa dos Telégrafos, terminando o seu telegrama.

Fusão.

Ataxerxes entra no quarto da pensão, onde encontra Esmeralda sempre com o seu crochê.

Dirige-se a ela em tom reprovativo:

- Você não sabia, Esmeralda, que hoje é o dia do aniversário do Presidente?

- Não.

- Mas você não leu nos jornais da manhã?!..

- Não.

- Você nunca lê jornal?!

- Nunca.

Ataxerxes irrita-se com a mulher, põe-se a caminhar agitado:

- Pois é, - diz - por causa disso ia-me escapando esta data. Fui saber na rua - veja só! Resultado: tive que redigir um telegrama às pressas... eu gosto de meditar, de trabalhar meus telegramas... tenho mesmo certa dificuldade em redigir... não sei se é a vida no campo, a falta de leituras... só sei que os adjetivos me chegam com dificuldade... as frases não se organizam como eu quero... não sei formular direito o meu pensamento.

- Por que você não pôs: "Felicitações - João Ataxerxes"? - diz Esmeralda com naturalidade.

- Ora, Alda! Isso não é assim. Tem que ser um telegrama carinhoso, expressivo...

Ataxerxes vai até o canto do aposento, onde se serve de um copo d'água.

Esmeralda, sem erguer a cabeça do crochê, pergunta-lhe, referindo-se ao telegrama principal.

- E o outro, quando vai?

- Tem tempo. Estou caprichando ainda. Este vai ser o telegrama fundamental no meu destino.

Fusão.

Na gerência da pensão. Zamboni junto à escrivãinha.

Dois homens bonitões, tipo de cavadores, perguntam por Ataxerxes.

- Será que ainda demora muito?

- Não sei, responde Zamboni. Parece que foi a Palácio. Entrevista com o Presidente da República.

Os dois bonitões se entreolham sorrindo, como que dizendo: Estamos no caminho certo.

- Aqui deixamos os nossos cartões - diz um a Zamboni, entregando-lhe os cartões de visita. Queira ter a bondade de dizer-lhe que são dois admiradores. Voltaremos oportunamente.

Os homens se retiram e tomam o automóvel de luxo que um deles guia, enquanto Zamboni lê os cartões:

J.W. Gatogual

Corretagem. Importação. Câmbio. Turismo.

Escritório - Alfândega 702 - sala 1001

Dr. Antonio R. Sclaf

Psicanálise. Parto sem dor. Astrologia.

Escr. rua México - 18 - sala 1205

- 18004

Fusão.

Ataxerxes, deitado na cama, ao lado de Esmeralda, que dorme, tem os olhos pregados no teto. Está cismando.

O relógio de cabeceira está marcando duas e quarenta da madrugada.

Ataxerxes vira-se para a companheira, tentando despertá-la:

- Alda! Alda!

- Que é?

- Escuta, eu estava pensando: acho que “magnânimo” fica melhor que “bondoso”.

Espanto da esposa estremunhado.

- É para o meu telegrama, conclui Atax. - “Magnânimo” está mais de acordo com as funções do meu chefe, não acha?.. Tem mais dignidade, qualquer coisa de romano...

- Ponha o que você quiser, Xerxes. Estou morrendo de sono...

E Esmeralda vira-se para a parede, continuando a dormir.

Ao amanhecer do dia seguinte, o empregado da pensão bate á porta dos Ataxerxes para dizer que estão chamando dona Esmeralda ao aparelho.

Xerxes, nesse momento, de costas para a cama, lavando o rosto na bacia, tendo ao lado uma lata d'água. Veste um roupão de banho.

A cabeceira de sua cama foi colocado o retrato do Presidente da República.

- Telefone para mim?! - exclama Esmeralda. Para mim?... Meu Deus, quem é que se lembra de telefonar para mim?

Dirige-se a Juanita:

- Vá ver quem é, Juanita. Deve ser engano. E eu não sei falar ao telefone. Juanita vai atender.

Na parede do corredor está o aparelho de telefone com o gancho dependurado. Enquanto Juanita chega e o leva ao ouvido e fala, os pais estão na porta do aposento, atentos.

Juanita: Alô! É Juanita... Sim, a filha... Lembro-me sim!.. Mamãe sempre fala nos primos... Ainda não sabemos... depende do Presidente da República... é amigo do papai... sim... sim... foram colegas... Com certeza, uai! Não esqueceremos os primos... Que?... Sei... sei... rua D. Maria 18 - Catumbi.

Câmara enquadra as figuras de Esmeralda e Atax., este ainda em roupão, na porta do corredor, olhando em direção ao telefone.

- São os nossos primos do Catumbi, diz Xerxes. Não é que me havia esquecido deles!..

Ouve-se a voz de Juanita em segundo plano sonoro, concluindo a conversa.
Voz de Juanita:

- Sim...sim... com muito gosto. Ficamos esperando...

Juanita volta ao quarto, onde já estão os pais.

- Que pessoal é esse, papai?

- São uns parentes, os Azevedo. Gente modesta, mas boa gente.

Juanita, penteando-se ao espelho:

- Nunca ouvi falar... Disse que vem cá um dia destes...

Ao sair na mesma manhã para a rua, Ataxerxes encontra o funcionário letra J que o esperava à porta.

Retira uma carta do bolso, entrega-a ao funcionário:

- Aqui está a carta de recomendação ao Ministro do Trabalho: Mas não diga a ninguém. Abri uma exceção para o seu caso. Afinal, será uma injustiça, si for preterido mais uma vez. Fique tranqüilo: o novo governo saberá fazer-lhe justiça.

O funcionário agradece e despede-se, seguindo ambos para rumos diferentes.

O funcionário retira a carta do bolso e a lê, fazendo um sorriso no fim da leitura. Guarda-a de novo e começa a caminhar num ritmo mais acelerado...

Ataxerxes, por sua vez, perambulando também pelas ruas, retira as folhas do seu telegrama e entra num botequim da esquina.

Senta-se e põe-se a relê-lo.

Pede uma cerveja, começa a bebericar.

Câmara enquadra o funcionário, letra J ao entrar no edifício dos Correios, molhando com a saliva a sobrecarta e pondo-a em seguida na caixa...

Câmara volta à enquadrar Ataxerxes sentado à mesa do mesmo botequim e já agora com duas garrafas de cerveja ao lado.

Três rapazes discutem futebol na mesa próxima

1º rapaz - Ademir estava *of-side* e o juiz não apitou. Juiz ladrão!..

2º rapaz: - *Of-side* coisa alguma! Chico centrou, Ipojucas recebeu, serviu Ademir, Ademir ainda tinha Pinheiro pela frente, pintou Pinheiro, chutou fraco e Castilho engoliu um frango...

3º rapaz - Frango coisa alguma!.. Foi um bolaço, eu vi ... eu estava perto.

2º rapaz - Frango e do bom!..

3º rapaz - Frango é a tua mãe... Castilho não engole frangos...

Ataxerxes, indiferente à discussão, aparece agora com três garrafas de cerveja ao lado.

Está ligeiramente tonto, têm as pálpebras pesadas.

Tira a caneta-tinteiro e coloca algumas vírgulas no texto do telegrama.

Os três rapazes se retiram discutindo.

Entra um sujeito magrinho, a cara impertinente, cumprimenta o dono do botequim: - Alô, “seu Antonio”, senta-se pede um cafezinho, abre um jornal da tarde, vira e revira as folhas.

A medida que lê por cima o noticiário, vai repetindo alto os títulos:

- “Fez um desfalque e fugiu com a amante...

... “o tarado do Leblon”

... o escândalo no Banco do Brasil

... Falta água na zona Sul

... Vai passar a 1 cruzeiro a xícara de café

... A carne seca vai subir.

Deixa o jornal de lado e faz um comentário para o “seu” Antonio, dono do botequim:

- Puxa vida!.. Este governo começa mal!.. Até a carne seca!.. até a xicrinha de café!..

Ataxerxes que ouviu o comentário manifesta o seu desagrado ao desconhecido olhando para ele hostilmente.

- O governo começa muito bem! O Sr. está enganado: tudo vai baixar: a carne, o pão, o leite... os aluguéis...

Ao invés de se zangar, o desconhecido faz um riso amarelo, e em tom zombeteiro responde a Ataxerxes, apontando para a xícara:

- O cafezinho também?!.. Ah. ah!.. O Sr. é parente do Presidente?..

- Não, responde Ataxerxes, orgulho-me de ser amigo dele!.. É um grande estadista!.. Não admito que se fale mal de Sua Excelência.

O desconhecido levanta-se da cadeira, faz uma larga vênica estendendo o braço em semicírculo, ao mesmo tempo que vai dizendo:

- Oh, parabéns!.. Vai ter um cartóriozinho, não é?.. Não se esqueça da gente, sim?

Ataxerxes não responde; acha que já disse o que devia e se mantém digno.

O desconhecido de vez em quando olha para ele e sorri comicamente:

Ataxerxes paga as despesas, pergunta ao dono onde é a estação telegráfica mais próxima.

Sai andando tropeçadamente, pois está num ligeiro pileque.

À soleira da porta, encara ainda o desconhecido que, sorrindo com cinismo, lhe dá um adeusinho com a mão.

Câmara em *travelling* acompanha Ataxerxes pela rua.

Ataxerxes entra por equívoco numa casa bancária e entrega o telegrama no guichê da pagadoria, pensando tratar-se do guichê da repartição telegráfica.

Empregado do Banco recebe e lê espantado o papel.

- Mas o que é que o Sr. quer com isso?

- Ora, o que é que eu quero com isso?! Quero que o telegrama siga!.. - diz Atax. com a voz pastosa de bêbado.

- Ah, isso não é aqui. - diz o empregado devolvendo-lhe os papéis. É com a Repartição de Telégrafos. A 3ª rua, dobrando a 1ª esquina à esquerda.

Estende a mão afetuosamente ao empregado do banco, através do guichê.

Ataxerxes amassa o telegrama. Ao enfiá-lo precipitadamente no bolso, deixa cair uma folha. Cada vez mais trôpego, sai.

Vê a casa de loteria, onde há dias comprara um bilhete e entra para conferi-lo.

Ao retirar o bilhete, diante das grandes listas de sorteio dependuradas à parede, deixa cair outras folhas do telegrama, que ficam pousadas no chão.

Fusão.

Noite de luar. À porta do jardim da pensão, entre árvores copadas, está Bernardo, o namorado de Juanita e estudante de B. Artes, que mora no andar térreo.

Bernardo, entre tímido e exaltado, está conversando com alguém na janela:

- Você hoje está só? hoje? pergunta, olhando para cima.

Ouve-se a voz assustada de Juanita fora de campo:

Voz de Juanita:

- Papai saiu com mamãe. Estou resfriada... Mamãe não quis que eu saísse (tosse) Mamãe é brava..

- Sua mãe é uma fera...

- Não fale assim de mamãe, que eu gosto muito dela.

- E de mim, você gosta?..

- De você... de você... ainda não sei...

É um diálogo sincopado, incoerente, lírico e meio bobo, entre dois jovens que se amam pela primeira vez. A voz de ambos revela certo tremor de emoção.

Bernardo: - Pois eu sei..

Voz de Juanita - Sei o que?

Bernardo - Que gosto de você...

Há um silêncio entre ambos, cortado pela voz de Juanita. Voz de Juanita:

- Parece que ouvi um barulho!..

Bernardo olha para a ramagem; olha em seguida para Juanita.

Bernardo: - É o vento na folhagem ...

Bernardo, imóvel e extático, a contemplar Juanita.

Voz de Juanita: Vento é bom, não é?..

Bernardo: É...

Voz de Juanita - Tudo fica dançando...

Pausa, durante a qual Bernardo fica a sorrir para Juanita.

Bernardo: - Outro dia você dançou de baixo das árvores...

Voz de Juanita: Ninguém me viu... foi escondido...

Bernardo - Por que não vem dançar cá em baixo?

Voz de Juanita - Agora?!

Bernardo - Agora!

Riso excitado de Juanita.

Voz de Juanita - Si se houvesse uma escada... Mamãe levou a chave...

Bernardo - Prisioneira?..

Voz de Juanita: - Até a meia-noite...

Novo silêncio, durante o qual o estudante fica a olhar para cima, na admiração de sua amada.

Bernardo - Você está linda!..

Voz de Juanita: - Eu?!.. A primeira vez que ouço isto... (pensa) A noite é que está bonita...

Bernardo - Mas você ainda mais do que a noite...

A câmara enquadra Juanita na sacada, toda de branco, num halo de luz meio irreal, a sorrir para o namorado em baixo.

Ela olha para a árvore cuja copa quase atinge a sacada e seu rosto muda de expressão, como si tivesse decidido qualquer coisa.

Bernardo em baixo, olha para o portão.

Bernardo: - Parece que vem gente!

Diz isso olhando para a rua...

Juanita, sem ser vista por Bernardo, transpõe num movimento rápido a grade da sacada; em seguida, dá um salto no galho da árvore e daí cai em pé no pátio.

Apresenta-se subitamente ao lado de Bernardo, que se assusta.

Bernardo: - Você é louca!..

Juanita - Me deu uma vontade de voar para perto de você...

Bernardo sorri, reconhecido a ela e admirado de seu gesto.

- Selvagenzinha!

Olham-se profundamente.

Bernardo toma-lhe o rosto entre as mãos, acaricia-lhe os cabelos.

Bernardo - Ih, você de perto ainda é mais bonita. Eu quase tenho medo de seu olhar...

Abraçam-se longamente enquanto cai uma folha sobre ambos.

- E agora? diz Juanita, como que acordando de um sonho - mamãe não tarda!..

Bernardo se perturba, olha para os lados.

- Parece que o pintor esqueceu a escada no fundo do quintal...

- Vá ver depressa! diz Juanita.

Bernardo vai ao fundo do quintal e volta com a escada.

Coloca-a na janela dos Ataxerxes.

Juanita sobe e alcança o seu quarto.

Juanita, atrás da vidraça iluminada, dizendo adeus ao namorado.

Bernardo retira a escada e entra sussurrando baixinho o canção “Pus a cama na varanda e esqueci o cobertor”.

Ao portão surgem os Ataxerxes que chegam da rua.

Fusão.

Ataxerxes sentado na antecâmara do Palácio Presidencial, a esperar.

Sala característica. Luxo severo, chão lustroso, estatuetas de gosto duvidoso.

Ao lado e no fundo, portas pequenas do tipo vai-e-vem, por onde entram e saem pessoas importantes - ministros, altas patentes militares, funcionários carregando papéis, etc...

Três contínuos uniformizados estão em constante movimento na sala. Dois são brancos, outro é preto, todos tipos fortes e alinhados.

O trabalho dos contínuos é conduzido por um sujeito espadaúdo e mal encarado vestido à paisana, paletó quase sempre aberto deixando aparecer o cano de um revólver. É um dos guarda-costas do Presidente.

À entrada principal, montam guarda dois soldados de carabina embalada.

Ao lado esquerdo, sobre um estrado, está a mesa onde o porteiro atende a telefonemas.

Ataxerxes espera... É a primeira vez que entra no Palácio.

Mostra-se tímido e vai tomando conhecimento de aspectos da sala, dos tipos e de tudo mais que nela se passa.

Ouve-se de vez em quando o som de campainha chamando os contínuos. Som que chega das diversas salas laterais. Ataxerxes tira do bolso um charuto. Gira-o nos dedos; acha que não fica bem fumá-lo aí; opina pelo cigarro e acende um.

Distraído atira a ponta ao chão. Põe-se a admirar a sala. Sua vista cai sobre a ponta do cigarro que deixou cair.

O cigarro é uma mancha que destoa no chão limpo e lustroso.

Ataxerxes se inquieta com o que fez. Olha de novo para a ponta de cigarro que agora aparece em grande plano no trecho do chão.

Ataxerxes levanta-se lesto, apanha o toco, mete-o no bolso.

Mas ficaram as cinzas. Ataxerxes olha com remorso para as cinzas. Dá uma olhadela para os lados, vê que ninguém o observa, levanta-se de ímpeto. Agachado agora, limpa as cinzas com o lenço, e volta rapidamente ao seu lugar.

De uma das portas sai uma senhora extravagantemente vestida, usando um chapéu exagerado, acompanhada de um oficial de gabinete que se reclina e beija-lhe as mãos.

Ataxerxes, de sua cadeira, acompanha-a com os olhos até que ela desapareça na porta principal.

Entra um sujeito que se dirige ao contínuo; o contínuo manda que ele se dirija a escrivaninha onde está o porteiro; o porteiro dá-lhe uma papeleta e o sujeito vai sentar-se ao lado de Ataxerxes. Tem uma pasta na mão. Ficam ambos a esperar...

Passa um almirante cheio de condecorações, Ataxerxes automaticamente levanta-se a meio corpo como se fosse reverenciá-lo, depois se senta.

Entra uma moça bonita, a qual, apenas se senta. Logo é chamada pelo contínuo a entrar num dos gabinetes; Ataxerxes de boca aberta acompanha-a com olhar invejoso.

Ataxerxes dirige-se ao seu vizinho:

- Vai falar também ao Presidente?

- Não. Com o oficial de gabinete, responde o homem secamente. Ataxerxes examina o homem que parece não querer saber de conversa.

- O Sr. é político? pergunta Atax.

- Não. Pelo contrário: Vendedor de rádio.

- Ah, o rádio! Adoro o rádio!..

- Pois eu detesto. Nunca tive nem quero ter nenhum. - diz o homem.

- Como é então que os vende?

- Pra os outros...

Aproxima-se um contínuo que se dirige ao homem do rádio e lhe fala:

- O doutor Santos não está. O Sr. volte outro dia...

O homem pega de sua pasta e retira-se aborrecido.

Pela porta principal entra um ministro, os soldados juntam os pés em continência.

Passa um contínuo com uma bandeja de café recendente.

Ataxerxes, dormindo sentado, parece ter farejado o cheiro de café. Suas narinas vibram.

Um dos contínuos dirige-se a Atax. que acorda e se levanta.

- O senhor deseja falar mesmo com quem? pergunta o contínuo.

- Com o Sr. Presidente da República!.

- Com o Sr. Presidente da República?! diz o contínuo com espanto e meio sardonico, como se isso fosse impossível.

- Sim, eu queria a resposta a um telegrama que lhe mandei há dois meses atrás.

Sou amigo do Presidente...

- Como é seu nome?

- Ataxerxes... João Ataxerxes, pois não...

- Ata... Ata... Ata... o quê?.. pergunta o contínuo escrevendo-lhe o nome no papel.

- A - ta- xer - xes...

- Ah, não pode ser assim, o Sr. terá que falar primeiro ao contínuo do oficial de Gabinete do Presidente. Vou chamar o contínuo.

- Queira ter a bondade então de anunciar-me ao contínuo do oficial do gabinete do Presidente.

Ataxerxes senta-se de novo.

Ataxerxes espera... espera...

Vista panorâmica da sala com gente passando e as portas se abrindo e fechando.

Ataxerxes, com a cabeça inclinada para o lado, dorme.

Aproxima-se dele o outro contínuo e lhe diz:

- O Sr. secretário manda lhe dizer que aguarde resposta dentro de 30 dias.

Atax. estende a mão ao contínuo, despedindo-se, e sai.

Fusão.

Zamboni e a mulher estão examinando a contabilidade junto à escrivaninha da gerência na saleta da frente que dá para o jardim da pensão e, lateralmente, para a sala de visita.

Pára à porta um vistoso automóvel.

Descem do mesmo os dois tipos bonitões que uma vez já vieram procurar Ataxerxes.

Perguntam por ele. Zamboni fá-los entrar.

Estão sentados na sala de visita.

Entram, vindos da rua, Juanita e Bernardo, sorridentes.

Zamboni entrevê Juanita e pede-lhe dizer ao pai que há dois senhores querendo falar-lhe.

Juanita despede-se bruscamente de Bernardo e sobe a dar o recado, enquanto Zamboni e a mulher prosseguem no exame de contabilidade.

Vem descendo Ataxerxes. Entra na sala.

Os dois homens se levantam e se apresentam:

- Gatogual

- Sclaft

- Muito prazer, responde Atax. Queiram sentar-se.

Câmara enquadra de novo Zamboni e a mulher examinando a escrita. D. Zulmira pondera, referindo-se a Ataxerxes que está na sala:

- Mas já é demais, Miguel! Vai fazer quatro meses e até agora nada!..

Ficam ambos a olhar em direção de Ataxerxes.

Câmara do ponto de vista de Zamboni mostra Ataxerxes entre os dois bonitões que conversam por mímica, parecendo propor-lhe qualquer negócio escuso.

Zamboni. voltando-se para sua mulher:

- Deixe este por minha conta. Prometeu-me um empréstimo no Banco do Brasil.

- Mas será que ele é mesmo amigo do Presidente? interroga dona Zulmira, desconfiada e realista.

- Ora, ora, você... Zulmira!.. Não atrapalhe a minha manobra.

A conversa mímica dos dois homens dá a ver que estão propondo ao espantado Ataxerxes um verdadeiro negócio da China. Este de boca aberta ora vira o rosto para um lado, ora para o outro.

Estão agora na soleira da porta, despedindo-se.

- Então estamos entendidos. Uma noite destas passaremos aqui para levá-lo a conhecer uma das nossas boates.

Juanita atravessa o jardim a correr.

- Juanita! Juanita! venha conhecer os nossos amigos - grita Ataxerxes.

Juanita não atende e desaparece correndo.

- Sua filha? pergunta um dos bonitões.

- Um encanto... diz o outro.

- Ainda um tanto selvagemzinha - acrescenta Atax. lisonjeado.

- Meus respeitos a Madame Ataxerxes.

- Meus respeitos a Madame Ataxerxes. - Diz também o outro despedindo-se num aperto de mãos. Saem. O automóvel arranca rápido a buzinar.

Fusão.

Domingo. Manhã de sol. Os sinos da igreja próxima estão batendo.

Bernardo e outros rapazes em camisa sport estão no jardim da pensão jogando bola com Juanita que, de calção de banho, se mostra a mais animada.

De vez em quando, depois que entrega a bola às mão de outro, faz uns passos de dança.

Ataxerxes sentado numa cadeira de balanço, tira baforadas de charuto, e pensa na vida.

Aparece no portão e vai entrando no jardim um menino uniformizado, estafeta da repartição dos telégrafos.

Logo depois aproxima-se de Ataxerxes um empregado de pensão, com um telegrama.

- Um telegrama para o Sr., seu Ataxerxes.

A fisionomia de Atax. se ilumina: pensa tratar-se da resposta do Catete, marcando a audiência.

Atira fora o charuto. Abre nervosamente o telegrama. Lê.

Seu semblante anuvia-se de repente.

Ergue-se da cadeira, põe-se a caminhar, entra na pensão.

Está entrando agora no quarto, no momento em que dele saía Esmeralda para a missa, com um xale na cabeça e o livro de orações na mão.

- Guarde isso - leia depois - diz-lhe Atax. entregando-lhe o telegrama. Esmeralda mete o telegrama no livro de missa e sai.

Atravessa o jardim, onde Juanita e os rapazes continuam o jogo de bola.

- *Ciao*, mamãe - diz Juanita saudando-a de longe.

- Já está na hora de irmos para a praia! Grita um dos rapazes. O dia hoje está prá nós!

- À praia, pessoal! À praia!

Fazem algazarra. Juanita corre a apanhar o roupão.

Demora-se no quarto, onde fica se arranjando diante do espelho. De lá, ouve o coro dos rapazes:

Coro dos rapazes

Queremos Juanita! Queremos Juanita! Jua - nita!.. Juá - nita!..

Desce Juanita e aparece embaixo.

- Salve ela! - grita um dos rapazes...

O grupo sai alacrimente. Ouve-se o assobio carioca de quem vê uma "boa".

Corte. Taxi chegando a praia com Juanita e os rapazes. Descem precipitadamente.

Juanita atira-se vorazmente no meio da onda, puxando Bernardo que se chega até desistir de acompanhá-la. A praia está repleta de banhistas. Juanita nadando longe.

Os rapazes a contemplá-la, preocupados.

Corte. Juanita a dançar sobre a areia

Cercam-na numerosos banhistas.

Vai engrossando o grupo de apreciadores.

A bailarina procura imitar os movimentos das ondas. Um rapaz diz:

- É o mar que ela está dançando!..

Fusão.

Dentro da igreja, os fiéis ajoelhados, ouvem a missa.

Destaca-se a figura austera de Esmeralda, a rogar com fervorosa unção.

Fusão.

A praia toda está vendo Juanita já nos últimos movimentos rítmicos da sua dança.

Ela pára, os banhistas aplaudem com algazarra, pedindo mais.

- Mais! Mais! grita a multidão.

Juanita quer fugir. Tem o caminho interceptado por alguns banhistas entusiasmados.

Bernardo e seus companheiros procuram protegê-la. A pressão aumenta a medida que ela se aproxima da calçada. É um verdadeiro escândalo.

Na avenida, em frente, estão estacionados vários automóveis particulares.

À janela de um, com o busto esticado para fora, vê-se uma mulher que acena para Juanita, chamando-a com insistência.

Juanita se aproxima, a mulher abre a porta e a acolhe, salvando-a da perseguição dos banhistas. Seu automóvel arranca logo em seguida.

É uma inglesa de meia-idade, requintada nos gestos e no modo de vestir.

Viu Juanita dançar - ficou encantada.

- Oh, *darling!* *Darling!* - exclamava a inglesa.

Juanita, encolhida no canto do carro, sorri entre agradecida e desconfiada. Está arfando de cansaço.

A inglesa pergunta-lhe onde mora. Juanita dá o endereço "Pensão Cruzeiro do Sul".

A inglesa acaricia os cabelos e os braços de Juanita: - Tão jovem! Tão jovem! - diz, sorrindo para ela.

-Onde aprendeu a dançar assim?..

- Nunca aprendi. Agora é que comecei... mas tive que parar... papai não pode pagar.

- Oh, não! não! Continuar sempre... Vai em minha casa... vou arranjar professora para... como se chama você, *darling*?

- Juanita.

- ... para Juanita. O mundo precisa de você.

Juanita faz cara de espanto. Apontando para si mesma:

- De mim?!..

A inglesa suspira, e diz:

- Oh, tanta guerra!.. Tanta tristeza!.. (olhando para o vago, recita para si mesma os versos de Keats) *A thing of beauty is a joy for ever.*

E olha para as montanhas através da vidraça, enquanto Juanita prende os cabelos.

Fusão.

Na igreja como na cena anterior análoga, Esmeralda está acompanhando a missa no livro adequado.

Ao virar a folha, encontra o telegrama que lhe havia entregue o marido.

Suas mãos, em plano grandíssimo, abrem o telegrama, onde se lê: “Seca sacrificando toda a plantação pt. Febre aftosa no gado. Aguardo suas ordens. J. Silva, encarregado.”

As mãos de Esmeralda, trêmulas agora dobram novamente o telegrama.

De seus olhos que encaram fixamente o altar rodam duas lágrimas, enquanto os lábios estão rezando.

Fusão.

Aposento dos Ataxerxes - dia.

Ataxerxes fala exaltado caminhando no aposento.

- Você não vê que agora é impossível! Como é que vou largar o Rio se estou esperando de uma hora para outra a resposta do Catete?

- Mas já se passaram mais de dois meses e não veio resposta alguma! diz Esmeralda.

- Sim, é natural... O Presidente tem mil problemas... Agora vem as reformas...

- Nosso gado está morrendo... a terra secando!.. lamenta-se Esmeralda.

Atax. faz um gesto como quem diz: que posso fazer?

- Eu podia ir com Juanita... diz Esmeralda.

- Juanita, depois que essa inglesa a descobriu, não quer saber senão de dançar e passear!.. interrompe Atax.

- Não estou vendo com bons olhos essa amizade, Xerxes... francamente!

- Não vejo nada de extraordinário nisso - diz Ataxerxes, gesticulando com a mão. É uma viúva rica; vive sozinha... gosta de música; gosta de dança... e gosta de Juanita!.. Quem sabe a nossa filha não vai se exhibir um dia aos olhos do Presidente?..

Esmeralda apanha o crochê, senta-se. E diz, segurando o novelo de linha:

- Eu preferia que ela dançasse diante do moinho... das árvores... do riacho... como sempre fazia (suspiro) Ai, ai!..

- Ora você, Alda... você é impossível!..

- Eu é que sou a impossível, não é?.. diz Esmeralda meio sardonica.

Fusão.

Antecâmara do Palácio. Ambiente idêntico ao descrito anteriormente.

Passam patentes militares, ministros, contínuos, etc...

Ataxerxes que estava sentado ao fundo da sala a ler o seu jornal, olha para um contínuo mal-encarado, postado e de braços cruzados à porta que dá para uma das saletas.

Levanta-se, hesita em dirigir-se a ele. Depois, se anima e oferece-lhe um cigarro.

O contínuo recusa secamente.

Ataxerxes volta ao seu lugar onde fica esperando.

Passam novas figuras entrando e saindo.

Ataxerxes lendo o jornal.

Ataxerxes levanta-se novo, encoraja-se e vai falar ao mesmo contínuo:

- Eu queria saber se o secretário particular tem alguma resposta para João Ataxerxes... Eu... eu... sou amigo do Presidente... vim também representando os fazendeiros do meu município...

Sem descruzar os braços nem olhar para o interlocutor o contínuo responde:

- Não está vendo esse pessoal que está aí? Pois todos dizem a mesma coisa: tudo é amigo do Presidente...

Ataxerxes não se dá por achado.

- Ele vai bem, não é?

- Ele quem?

- O Presidente!

O contínuo estranha a pergunta:

- Com certeza...

- Não nos vemos desde estudantes... diz Atax.

O contínuo faz um aceno com a cabeça:

- Ora veja, hein?..

Ataxerxes olha para os lados desconcertado e volta-se para o contínuo.

- O senhor gosta de peru? pergunta-lhe bruscamente.

- De peru?! espanta-se o contínuo, fechando a cara.

- Sim... porque eu crio uns belíssimos no meu sítio.

O oferecimento amacia um pouco a dureza do contínuo.

- Não é mau...

- Vou lhe mandar um para o Natal!..

Encara ainda o impassível contínuo e torna a sentar-se retornando a leitura do jornal.

Entra pela mão do guia um cego bem vestido e de óculos preto, senta-se ao lado de Ataxerxes. Este é visto em grande plano, lendo agora a seção de anúncios do jornal.

O cego faz um movimento de quem desperta de um sono e pergunta:

- Já é meia-noite?..

Ataxerxes olha para o cego, depois se levanta deixando cair o jornal; agita um pouco as pernas para afastar a caimbra.

Vem vindo um oficial do gabinete com um papelito na mão.

Ataxerxes alegra-se pensando que é para ele e vai a seu encontro; o funcionário desvia o corpo e vai atender ao cego um pouco atrás.

Ataxerxes retorna ao seu primeiro lugar.

Ao acabar de atender ao cego que sai em seguida o funcionário volta à saleta quando é abordado por Ataxerxes, que lhe diz:

- Tenha a bondade de me informar se o Sr. Presidente recebeu um telegrama de João Ataxerxes.

- De quem?

- De João Ataxerxes

- Foi passado há muito tempo? pergunta o oficial de gabinete.

- Há quase 3 meses, pois não.

Oficial de gabinete toma nota e diz que vai mandar verificar

Ataxerxes senta-se de novo.

Um gato vem se aproximando dele. Ataxerxes o apanha e o põe no colo.

Escurece. Acendem-se novas luzes na sala.

A câmara vem para fora e mostra em panorama a rua em frente ao Palácio, à hora do “rush”, com muitos veículos buzinando doidamente.

Câmara de cima para baixo no quarto dos Ataxerxes, pousa na figura de Esmeralda que está admoestando a filha. Fala em tom suave mas queixoso:

- Minha filha, nunca esperei que você fizesse isso!..

- O que, mamãe?!

- Envergonhando o nome de seus pais!..

- O que mamãe?!..

- Dançar na praia... à vista de todo mundo!..

- Como é que a senhora sabe, mamãe? Eu fui com o Bernardo e os rapazes.

- Oh, minha filha. Cedo ou tarde a gente vem a saber de tudo. Que escândalo, que vergonha!

Juanita fica desconcertada, não queria aborrecer a sua mãe.

Esmeralda: - Sua mãe já tem tido tantos aborrecimentos... maldita a hora em que saí com o seu pai de Pedra Bonita...

Esmeralda está sentada na poltrona enquanto Juanita a contempla, tomada de piedade.

Batida na porta que se abre logo.

O empregadinho vem dizer que Misses Kempf está chamando ao telefone.

Juanita, que até então ficara a olhar para a mãe com ternura, readquire a sua habitual vivacidade, reclina-se para Esmeralda, dá-lhe um beijo na testa e sai correndo para atender ao telefone no corredor.

Esmeralda fica só, a olhar para o espaço.

Esmeralda monologando: - Bernardo... dança... Misses Kempf... Palácio... telegrama!.. tudo isso é tão vago!.. E minhas vaquinhas morrendo lá longe... morrendo...
Corte.

A câmara volta ao Palácio do Catete, onde mostra Ataxerxes sozinho na sala deserta, e já na penumbra, com o gato no colo, ambos dormindo profundamente.

Ataxerxes acorda ao ouvir a voz do oficial de gabinete:

- O seu telegrama não chegou.

O gato acorda também e foge com os movimentos de Atax.

- Como? - diz este, levantando-se.

- O seu telegrama não chegou - repete o oficial de gabinete - Pelo menos não consta do protocolo.

Oficial de gabinete retira-se.

Ataxerxes vem caminhando boquiaberto em direção para à câmara.

Fusão.

Atax. deitado na cama em seu quarto com a cabeça mergulhada debaixo do travesseiro.

É dia. Juanita já saiu; Esmeralda faz o seu crochê de sempre, sentada à poltrona.

Batem à porta. Esmeralda vai atender, enquanto Atax. se levanta assustado.

Entra expansivo e risonho, o funcionário letra J.

- Seu Ataxerxes - diz - estou felicíssimo!

Dê cá um abraço.

Avança e cai nos braços de Ataxerxes.

- A sua carta de recomendação foi um porrete. Eu já estava com nojo da letra Jota! Dê cá outro abraço... (abraça-o de novo) O Sr. agora está abraçando a letra K. Acabo de ser promovido. Venha tomar uma cervejinha lá embaixo comigo hoje à noite... leve sua senhora.

Durante toda essa cena, Ataxerxes se conserva mudo de boca aberta. Seu rosto é uma interrogação com reticências.

Troca olhar significativo com a esposa, que também está espantada.

- O seu prestígio, seu Ataxerxes, é um fato, é um fato! - diz o funcionário, apertando a mão de Ataxerxes.

A mão de Atax. após o cumprimento fica suspensa no ar.

- Muito e muito obrigado! diz o funcionário recuando até a porta, depois de ter esbarrado na cadeira.

O funcionário sai.

Ataxerxes e a esposa se entreolham:

- É esquisito, não acha? diz Ataxerxes, voltando-se, intrigado para Esmeralda.

Ataxerxes não sabe como conciliar a promoção do funcionário, que supõe ter sido feita a seu pedido, com o fato de não conseguir ainda ser recebido pelo Presidente.

- Será que o Presidente não recebeu de fato o telegrama? Vai ver que foi nomeado outro em meu lugar...

- Que outro, Xerxes?

- Alguém que se serviu do meu telegrama... o que o caminhão levou. Diz Atax., parado ao meio do aposento.

- Mas você tem a certeza de que o mandou? pergunta Esmeralda.

- Tenho, uai!... É claro que tenho...

- Onde está o recibo? pergunta Esmeralda.

- No meu bolso, com certeza.

Atax. apalpa o bolso. Começa a tirar papéis. Não encontra o que procura.

Abre o criado mudo. Vai atirando tudo ao chão.

De vez em quando se detém a ler um papelzinho que julga parecido com o recibo dos Telégrafos.

Esmeralda o ajuda nessa pesquisa. Abre as malas.

Ataxerxes, num crescendo de impaciência, abre agora o armário. Vasculha paletós, calças e coletes.

Entra Juanita que ajuda também a procurar.

- Vai ver no teu armário, Juanita - diz-lhe a mãe.

Juanita entra em seu quarto, abre o seu armário, derruba os vestidos, abre a bolsa, deixa cair tudo o que está dentro.

Esmeralda abre o livro de missa e repassa-lhe folhas de um só golpe, como fazem os jogadores com o baralho.

Todos praticam esses movimentos numa pressa crescente e aflitiva.

Entra o empregadinho da pensão que se põe também a procurar, sem saber o que seja.

Depois de muito tempo, o empregadinho pergunta a Juanita: - O que é mesmo que nós estamos procurando?

Juanita explica que é o recibo de um telegrama.

Suas palavras são tão apressadas como os movimentos que pratica.

Ataxerxes, depois de vasculhar os lugares possíveis, arreda o criado-mudo, arreda a cama e vai ver atrás dos quadros, na parede: suspende o retrato do Presidente, suspende uma imagem de N. Senhora. Tudo num frenesi.

Exausto, deixa-se cair na poltrona.

O quarto apresenta-se numa desordem completa. Roupas, papéis, móveis e objetos - tudo no chão ou fora de lugar. Há uma pausa geral.

Ataxerxes com o queixo apoiado na mão:

- Será possível?!.. Mas eu tinha quase certeza... faz um esforço de memória. Tenta reconstituir em voz baixa, como se fosse para si mesmo, fragmento das circunstâncias ligadas à remessa do telegrama.

-Eu me lembro... entrei num bar... ainda botei umas vírgulas... espera aí... É isso mesmo... botei umas vírgulas... discuti com um sujeito... saí... e... e... e entrei nos Telégrafos!.. Agora não sei se foi para o telegrama de felicitações ou para o outro.

Esmeralda e a filha olham para ele, perplexas.

Ambas estão de pé, próximo à poltrona.

Ataxerxes fica alguns segundos a fazer esforço de memória.

- É capaz de não ter mandado! diz Esmeralda, que conhece as distrações do marido.

Esmeralda sai de campo.

- Por que não manda outro igual, papai? diz Juanita. Você tem a cópia no bolso.

- Mas se o Presidente deve ter recebido o primeiro como eu presumo porque mandar o 2º, iguazinho?.. Fica desatencioso... Hã de pensar no Palácio que eu estou louco...

- Faz um em poucas palavras... Assim papai: - João Ataxerxes saúda V.Ea. e pede marcar uma audiência diz Juanita, incisiva.

Atax. que continua sentado, olha com ar reflexivo para a filha.

Hesita e afinal se decide:

- Vá buscar a caneta, Juanita. E uma folha de papel...

Juanita saltando pelas malas e vestidos, chega até a gavetinha do criado mudo, que está no chão, remexe nela, tira a caneta, arranca de um caderno qualquer uma folha em branco, e volta a entregá-los ao pai.

Visto de dorso, Ataxerxes se inclina para o papel, começando a redigir novo telegrama.

Fusão.

- Meus parabéns, seu Euclides - diz Zamboni ao encontrar-se na saleta de entrada com o funcionário letra J. agora promovido.

- Oh! muito obrigado! muito obrigado!

Apertam-se as mãos.

- Foi preciso encontrar um Ataxerxes na vida, diz Zamboni - senão o Sr. ia para a sepultura com a letra J nas costas. Dá uma risada ampla.

- Quem não tem padrinho morre pagão - diz Euclides, rindo.

- Bom sujeito, esse Ataxerxes! diz Zamboni.

Euclides chega-se ao ouvido de Zamboni e lhe sussurra, arregalando os olhos:

- E que prestígio!.. Por que não cava um empréstimo por intermédio dele? Sua pensão está cada vez pior...

- Pode ser que mais tarde... - diz com ar velhaco e astuto.

Euclides se despede e sai.

Zamboni senta-se diante da escrivaninha da gerência, e, entre os envelopes que estão enfileirados, retira o do quarto 27 - onde se alojam os Ataxerxes...

Abre-o e lê: João Ataxerxes - sua conta do mês de outubro... 2.800.00 cruzeiros.

Conta atrasada - 12.700.00 cruzeiros.

Fica um instante a olhar para o papel.

Depois o rasga lentamente, no momento em que aparece no campo a cara de dona Zulmira, sua mulher, a quem diz:

- Sabes, Zulmira? O senhor Euclides foi afinal promovido.

- Promovido?! espanta-se d. Zulmira.

- A pedido do "seu" Ataxerxes...

- Do "seu" Ataxerxes?!.. exclama dona Zulmira.

- Sim, senhora!

Fisionomia alegre de D. Zulmira.

- Será que vai poder pagar o que deve?

- E ainda nos arranjar o empréstimo, você vai ver... diz Zamboni: E como que sonhando: um hotel! Um lindo hotel em Copacabana... exclama.

- Não, corrige a mulher - em Santa Tereza. Lá no alto!...

Fusão.

Uma rua movimentada em manhã de sol.

O verão já entrou e é assinalado pelos trajes leves de todo mundo.

Ataxerxes caminha devagar, metido com os seus pensamentos. Está sendo trabalhado por uma dúvida: - Mandei... ou não mandei?..

Vai prosseguindo na calçada, a cruzar com muita gente. É visível o contraste da lentidão de seu andar de homem que duvida e a marcha firme daqueles que passam levando certezas.

- Mandei... ou não mandei?..

Um senhor de óculos que por ele vinha passando, a ler o seu jornal, ouve a frase e, virando o rosto para o seu lado, diz com a maior naturalidade.

- Mandou, sim - e continua o seu caminho e sua leitura sem ser percebido por Ataxerxes.

Ataxerxes ouve essa voz, e seu rosto se ilumina.

Pensa que é um espírito que lhe responde.

Em *travelling* agora o andar cada vez mais firme e mais rápido...

Fusão.

Na sala da pensão, está Esmeralda que recebe os parentes de Catumbi (bairro pobre). São estes uma senhora de meia idade, com duas crianças modestamente vestidas, como a própria mãe.

As crianças chupam picolé. Faz calor, as janelas estão abertas. Todos estão sentados.

Esmeralda usa óculos pretos, que é um modo de disfarçar a sua timidez.

A conversa rola um pouco lenta e cerimoniosa.

- O meu marido mandou pedir desculpas de não poder vir. A senhora sabe... o serviço na Imprensa Nacional é puxado. Ele disse que deseja muito rever os primos - diz a visitante. Juanita deve estar crescida, não é?

- Uma moça! Daqui a pouco ela aparece. Vive na rua. - responde Esmeralda.

- Não vá sujar a poltrona, diz a visita voltando-se para um dos meninos que continua lambendo o picolé. Dirigindo-se a Esmeralda:

- E o Sr. João, como vai?

- Ah, o João agora só se preocupa com o Presidente da República.

- Ouvi dizer que foram colegas...

- Foram - responde Esmeralda com ligeiro tom cético.

Esmeralda examina os dois meninos mergulhados e mudos na poltrona:

- Aquele ali parece o mais levado - diz apontando para um dos garotos.

- Todos os dois são uns capetas, prima Esmeralda. Só fazem dar trabalho à gente. Vivem fugindo para a rua...

- Moram há muito tempo no Catumbi? pergunta Esmeralda.

- Há mais de quinze anos. Casinha modesta. Meu marido manda dizer que se precisarem de um quartinho, dá-se um jeito... Ele ainda fica de aparecer...

- É pena o João não estar aqui, diz Esmeralda.

- E o sítio, como vai? pergunta a prima do Catumbi.

- Ah, nem fala... Há sete meses que...

Entra na porta Juanita que acabou de despedir-se de Bernardo, o namorado.

Juanita, dançando mais do que andando, aparece com grande alvoroço na sala - se dirige a Esmeralda enquanto a prima do Catumbi se levanta.

- Esta é a Juanita, é? Como está crescida! - diz a visita.

Cumprimentam-se.

- Muito prazer, diz Juanita, que arrebatava uma das crianças e sai dançando com ela pela sala. A criança, amedrontada, chora.

A visita senta-se, enquanto Esmeralda, aludindo à filha, lhe diz:

- Sempre assim... Entra e sai como uma ventania...

Aparece Zamboni, na porta:

- Dona Esmeralda, diz Zamboni, o Sr. Ataxerxes mandou perguntar pelo telefone se há alguma resposta do Catete.

- Até agora, não, - diz Esmeralda.

Zamboni sai.

- Está bem, prima - diz a visita levantando-se. Nós já vamos chegando - esperamos a sua visita com muito prazer. Tenha a bondade de dizer ao primo João que temos lá uma casinha à disposição.

- Muito obrigada pela visita. Havemos de aparecer. Lembranças ao primo.
Abraços de despedida.

Fusão.

Noite. Um automóvel luxuoso estaciona junto ao portão.

Descem os dois bonitões que apareceram em cenas anteriores. Estão de roupa clara.

Uma mulher elegantíssima ficou dentro do carro.

Na saleta os dois bonitões esperam, de pé, por Ataxerxes. Vão levá-lo a uma boate, conforme prometeram..

Descendo pela escada, aparece Atax. bem penteado pela primeira vez, e metido na melhor roupa, muito usada embora.

- Aqui vimos cumprir a palavra, seu Ataxerxes. Vai gostar muito do 'show' - diz um dos bonitões.

- Há uma cantora mexicana, que é sensacional. - diz o outro.

Ataxerxes concorda, meio desajeitadamente.

Dirigem-se ao automóvel.

Ataxerxes é apresentado à mulher elegante:

- Sonia, uma amiguinha nossa, - diz um dos homens.

- Muito prazer, minha senhora.

Os dois rapazes instalam-se na frente com a mulher.

Ataxerxes senta-se atrás.

Em caminho, a mulher pergunta a Ataxerxes que está um tanto formalizado, se já conhece as boates:

- Não, responde Ataxerxes. Mas ouço falar muito...

- Acho que o Sr. vai gostar - diz um dos rapazes.

Chegam à boate. Entram. Ambiente grã-fino.

O gerente os encaminha à mesa que lhes estava reservada. Sentam-se. Dão por falta de Ataxerxes, que ficou atrás, às apalpadelas na meia escuridão, a esbarrar nas outras mesas.

Um dos bonitões se levanta e tira-o dessa situação.

O garçom vem servir uísque.

Ataxerxes vira o copo de um só golpe.

Vêm-se os pares dançando.

Um dos bonitões segreda qualquer coisa no ouvido da mulher elegante.

Ataxerxes está bebendo a metade do segundo uísque.

A mulher propõe a Ataxerxes uma dança. Ele aquiesce, meio embaraçado, e pergunta à mulher se não quer esperar que a luz se acenda.

Ela lhe diz que em toda boate é assim.

- Devido ao racionamento da luz, não é? diz Ataxerxes.

- Não, explica a mulher, é de propósito. Assim fica mais íntimo... os casais mais aconchegados...

Os dois aparecem dançando. Ataxerxes, da maneira mais desajeitada possível. Nunca pega a cadência. De vez em quando, ao passarem perto da mesa dos bonitões, a mulher pisca-lhes o olho.

Os bonitões conversam como se estivessem concertando qualquer plano contra Ataxerxes. O garçom acende o *flash-light* sobre a nota que apresentam à mesa do vizinho.

A dama convida Ataxerxes a descansar.

O 1º bonitão serve mais uísque ao convidado.

Diz que precisa ter uma conversa particular “com o Sr. Ataxerxes” e faz um sinal para o companheiro que sai a dançar com a mulher elegante.

Ficam os dois sós, à mesa. O bonitão assume uma atitude especial, chega a cadeira para mais perto de Ataxerxes e começa a falar-lhe:

- O dólar vai cair... Não temos divisas no estrangeiro. Com as inundações e as geadas o preço da mercadoria terá que subir. O nosso plano é o seguinte...

A câmara se afasta dos dois interlocutores, abrange a sala em panorama e pousa no par que está dançando.

Ataxerxes e o interlocutor são focalizados agora do ponto de vista do casal que os observa.

É só o bonitão quem fala, procurando convencê-lo.

O par que dança desaparece e reaparece, olhando sempre para o lado de sua mesa, onde o companheiro, propondo qualquer negociata ao ingênuo Ataxerxes, continua a falar.

Percebe-se o movimento de cabeça de Ataxerxes, exprimindo uma negativa.

O par volta a sentar-se, no momento em que o 1º bonitão, meio impaciente, insistia com Ataxerxes:

- Mas todo o mundo faz isso... Não precisa ter escrúpulo...

Ataxerxes que já está meio bêbado, responde:

- Não! Isso eu não faço!.. pedir ao Presidente uma coisa destas, nunca!

- Mas espere aí, vamos conversar!.. - redargue o 1º bonitão. É uma simples recomendação do Presidente ao líder da maioria.

- Não! volta a repetir Ataxerxes. Bandalheira, não! O Presidente da República é um homem de bem!

E começa a dizer mais alto, chamando a atenção das pessoas vizinhas:

- O Presidente da República é um homem de bem... um homem de bem!

O 2º bonitão procura acalmá-lo:

- Mas ninguém está dizendo o contrário...

Os dois bonitões e a mulher se entreolham significativamente.

O 2º bonitão põe mais uísque no copo de Ataxerxes. Procura mudar de assunto. Ataxerxes já está mais calmo. O 1º bonitão fuma um cigarro, mal disfarçando a sua raiva.

- Que tal? pergunta o 2º bonitão a Ataxerxes. Está gostando da boate?

- Estou... mas... eu não gosto de fazer nada no escuro.

- Não se trata de fazer nada no escuro - diz o 1º bonitão com certa acrimônia, desentendendo-se com Ataxerxes. Este demonstra não ter percebido a frase.

- Ele está se referindo à boate, explica o 2º bonitão ao primeiro.

- Esse negócio de dançar no escuro não vai comigo não - conclui Ataxerxes.

Há um silêncio constrangido entre os quatro. Silêncio que o 1º bonitão interrompe com uma pergunta algo sarcástica:

- E como vai o seu amigo Presidente?..

- Bem, graças a Deus...

- Tem estado sempre com ele?

- Até agora, não.

- Como?! exclama o 1º bonitão, com enorme surpresa. Então ainda não viu o Presidente?! Depois de tantos meses aqui!..

Todos fazem um ar de espanto e decepção.

- O Presidente é muito ocupado... dirigir um país destes nem é brincadeira - diz Atax. com naturalidade, procurando deixar bem o seu amigo.

- Mas então não é amigo dele como dizia... - intervém a mulher elegante.

- Amicíssimo!.. Desde a infância... Fomos colegas de colégio...

Troca de olhares entre os dois bonitões e a mulher. Esta faz um muxoxo de desprezo.

Levantam-se para dançar o 1º bonitão e a mulher.

O 2º bonitão tira uma vizinha e sai a dançar também.

Ataxerxes fica sozinho à mesa.

Os dois pares são vistos sucessivamente, cada qual em 1º plano, a rir e olhar com desprezo para a mesa onde Atax. aparece solitário.

O 1º bonitão faz com o braço esquerdo um gesto, como que dizendo: fique ele por lá...

A mulher elegante diz ao ouvido de seu parceiro: - E a minha pulseira que você deu de presente à filha dele? Não haverá um jeito de recuperá-la?

Ataxerxes se levanta, à procurar o mictório. Encontra-se com o garçom. Está meio trôpego.

O garçom indica com o gesto a direção.

O gerente, um tipo robusto metido no smoking, acompanha com o olhar o movimento de Ataxerxes. O mesmo faz o 1º bonitão que continua dançando.

Ataxerxes volta, enxugando as mãos num lenço.

Cruza ao meio da sala com o 2º bonitão, depois com o primeiro.

Este, por cima dos ombros da mulher elegante lhe faz uma provocação:

- Então? O seu “amigo” é mesmo honesto?..

- Honesto, à prova de fogo!.. - responde em voz alta Ataxerxes, engolando um pouco as palavras. O Presidente...- Atax. ao pronunciar esta palavra vai sendo empurrado pelos pares que dançam - o Presidente... não topa bandalheira... ouviu? O Presidente é um homem de bem... Viva o Presidente!..

Todos olham para ele e riem. É o escândalo.

O gerente vem se aproximando.

- Viva o Presidente da República! grita de novo Atax. completamente bêbado.

O gerente segura-o pelo braço e o vai levando com decisão a porta da rua.

Chama um taxi e o coloca dentro.

Taxi arranca.

Fusão.

Dia. Sala de refeições da pensão. Sala está vazia.

Vê-se apenas Ataxerxes e Miguel Zamboni tomando cerveja juntos.

Miguel Zamboni, já íntimo de Ataxerxes, cujo prestígio na pensão se levantou graças à pessoa do funcionário letra J., promoção que atribuiu unicamente a pessoa do 2º, conversa com o seu amigo.

- Acho que você deve insistir, "seu" Ataxerxes, diz Zamboni.

- Eu estou certo de que se ele souber da minha presença aqui na Capital, mandará me chamar imediatamente.

- São os auxiliares, pode crer. São os auxiliares que fazem a muralha... Os falsos amigos. Ele está como prisioneiro do Palácio... diz Zamboni.

- Já me disseram isso... Será possível?

- Ora! diz Zamboni. São mais realistas do que o rei. Seqüestram, escondem a pessoa do Presidente.

- Estou certo de que, se ele me ver, cairá em meus braços...

- Ah, que beleza! - exclama Zamboni.

- O Zito é homem simples... sempre foi muito afetivo...

- Por que não tenta mais uma vez? O fim do ano está quasi... E o Presidente há de querer proporcionar-lhe um bom Natal...

- Eu já não faço questão de ser nomeado... Eu queria ao menos vê-lo!.. O mais difícil é chegar até a ele... - diz Atax.

- Há quanto tempo mandou o telegrama? pergunta Zamboni.

- O telegrama... o telegrama... já nem lembro mais... - diz Atax. fazendo um esforço de memória. E depois de breve pausa, tocando com o dedo na testa:

- Cá pelo meu sem-fio, isto é, telepaticamente, vivo telegrafando... telegrafando...

- A questão é que não entregam nunca ao destinatário... não é, seu Ataxerxes?..

Ext. e int. - Dia -

O Palácio do Catete visto de frente.

Para a sua porta principal está se encaminhando Ataxerxes, na sua terceira tentativa de avistar-se com o Presidente.

A câmara se aproxima, focalizando Ataxerxes de costas.

Desta vez ele leva um romance volumoso, disposto a esperar.

Entra. O mesmo ambiente de sempre.

Dirige-se ao chefe dos porteiros. Fala com mais desembaraço.

Os dois contínuos o reconhecem e depois se entreolham como se dissessem -
“aí vem o pé frio”.

- Quero falar com o Presidente da República! - diz ao homem da portaria.

- Com o Presidente?!..

- Sim, com o Presidente da República! confirma Atax. incisivo.

- O Sr. quer dizer que deseja falar primeiro com um de seus secretários, não é?

- Não. Diretamente com o Presidente da República!

- Está bem. - diz o porteiro com velado sarcasmo. Qual o seu nome?

- João Ataxerxes de Souza.

O porteiro fixa Ataxerxes e diz:

- O senhor... já tem vindo aqui, não é verdade?

- Inúmeras vezes, responde Atax. exagerando.

O porteiro toma a nota numa papeleta. Passa a papeleta ao contínuo que sai.

- Está bem, Sr. Souza... Pode sentar-se e esperar.

Ataxerxes vai direto à mesma cadeira que lhe é familiar, e abre logo o romance que começa a ler na 1ª página, alheio ao movimento habitual daquela sala.

Fusão.

Dia. Int.

Na pensão de Ataxerxes, Esmeralda está aflita com o desaparecimento de Juanita.

Sai andando pelo corredor a gritar:

- Juanita! Juanita!..

Chega ao corrimão da escada e grita para baixo: - Juanita!

Volta, entra no quarto e chega a sacada, donde grita para o jardim:

- Juanita! Juanita!

Aparece no jardim o funcionário agora letra K., que informa do lado de baixo para Esmeralda na sacada:

- Atravessou o jardim não faz 20 minutos!

Aparece no jardim o empregadinho da pensão:

- Ela falou no telefone e saiu depressa!

- Ai, meu Deus! Aonde terá ido essa louquinha? - exclama Esmeralda, levando a mão à cabeça. Sabe me dizer se o Bernardo saiu com ela?

- Saiu sim senhora.

Corte.

Câmara focaliza Ataxerxes sentado no fundo da sala do Palácio a ler o seu romance enquanto espera ser recebido pelo Presidente.

Corte.

Esmeralda e D. Zulmira, a dona da pensão, estão próximas ao telefone do corredor de cima, enquanto Zamboni procura fazer uma ligação.

- Tenta de novo, Sr. Zamboni. Por favor.

Zamboni disca.

- Alô! Alô!.. É a residência de Misses.. Misses o quê? - diz tapando o bocal e virando-se para Esmeralda.

- Misses Kempf, informa Esmeralda.

- É a residência de Misses Kempf?..

“Misses” Esmeralda queria saber se a Juanita chegou aí... Ah, chegou! Sim...

Obrigado!

Esmeralda faz uma expressão de alívio:

- Graças a Deus!

Zamboni recoloca o fone no lugar:

- Não há de ser nada, dona Esmeralda. Vêm os três descendo a escada.

- A minha Juanita agora só quer saber dessa inglesa, diz Esmeralda.

- É bom a gente ter uma protetora assim, diz dona Zulmira.

- Eu não vejo com bons olhos essas amizades excessivas, diz Esmeralda, parando no meio da escada. Inglesa, rica e viúva ainda por cima, faz o que quer, não faz o que deve.

- Não há de ser nada, diz Zamboni (os três continuam a descer a escada após a breve parada). Juanita é muito moça mas sabe onde tem a cabeça.

- Não sabe onde tem os pés - conclui Esmeralda, reticente, chegando ao andar térreo.

Corte.

Ataxerxes na antecâmara do Palácio, é visto de lado a virar mais uma página do romance. Fá-lo com lentidão e paciência estóica.

Pela marcação do livro, visto em primeiro plano, a leitura já vai muito avançada, assinalando o longo tempo decorrido.

Passa um contínuo com a bandeja de café. Serve ao chefe da portaria.

O cheiro chega as narinas de Ataxerxes, que se põem a palpitar.

Atax. se levanta e pede uma xícara por mímica.

O servidor recusa-lhe o café, também por mímica.

Atax. volta ao seu lugar, pega o livro e prossegue na leitura.

Corte.

A câmara focaliza de longe três automóveis subindo a Estrada da Gávea em direção à ponte...

A ponte, ao longe, no momento em que os automóveis vão parando perto.

Descem os passageiros, entre os quais Juanita e a inglesa.

Todos encontram-se ao patamar da ponte e contemplam a paisagem. Fazem gestos apontando para diferentes lugares.

A paisagem em panorama.

A inglesa, em êxtase, recitando versos de Shelley.

Juanita faz alguns meneios de corpo, percebidos pela inglesa.

- Por que não dança, *darling*, diante desta paisagem? Todos se viram para Juanita, insistindo:

- Boa idéia!

- Dança! dança, Juanita!..

Corte.

Na antecâmara do Palácio, Ataxerxes em sua leitura, já ultrapassou a metade do romance.

Deixa cair o livro. Consulta o relógio... Faz um gesto de impaciência. Levanta-se. Deixa cair o livro. Põe-se a caminhar pela sala, cada vez mais aceleradamente.

Os contínuos e o brutamontes à paisana, que é agente de polícia, conservam-se impassíveis. Dirige-se a um contínuo, postado à porta de um dos gabinetes e diz-lhe com apressada impaciência, sem virgular as frases:

- Tenha a bondade de me informar se eu vou ser recebido, estou cansado de esperar, o Natal vem aí, fui eu quem lhe mandou o peru...

- Calma cidadão, o Sr. está muito impaciente, diz-lhe impassível o contínuo. Espere um pouco mais. Acabe o seu romance...

A porta de vai-e-vem se abre, deixando passar o oficial de gabinete.

Ataxerxes o aborda:

- Cavalheiro, tenha a bondade de dizer ao Sr. Presidente que é um minutinho apenas. Diga-lhe que é o João Ataxerxes, o Xerxes... Ele me conhece... se souber que estou aqui, tenho certeza de que me mandará entrar imediatamente... Eu estou representando também os criadores do meu município...

- Mas o Sr. já se anunciou? pergunta o oficial de gabinete com afetada distinção.

- Há muito tempo... há quase dez meses!.. Não faço outra coisa!..

- Qual o seu nome?

- Já dei muitas vezes... Mas aqueles homens (aponta para os contínuos) não me deixam entrar...

Oficial de gabinete, calmo, vai tomar-lhe o nome na papeleta:

- João de quê?

- João Ataxerxes, seu criado.

Enquanto o funcionário escreve, Ataxerxes suspira:

- Meu Deus, quando eu penso que ele está aqui perto, atrás dessa portinhola... a nem dez metros!..

Virando-se para o funcionário, com tom implorativo:

- O Sr. tenha a bondade de lembrar ao Sr. Presidente que se trata de um antigo colega, que eu não vim pedir nada, quero apenas vê-lo...

- Não creio que isso adiante muito... O Presidente têm mais o que fazer. O Presidente está aqui... para dirigir o país... não é para ser visto... Em todo caso... diz o funcionário, sem terminar a frase.

Oficial de gabinete entra.

Ataxerxes põe-se a caminhar, com ar indignado, seguido pelo olhar hostil dos dois contínuos e do agente de polícia.

Começa a falar sozinho, mas de maneira a ser ouvido por eles.

- Não deixem que o povo se aproxime do Presidente!.. Isso é que acaba com a democracia...

Virando-se para o contínuo:

- São os senhores, sim; são os senhores os culpados!.. Fazem um círculo de ferro em torno desse homem... escondem a pessoa do Presidente... Isso não é servir, é trair...

O agente de polícia aproxima-se e faz uma advertência, em voz grossa:

- O Sr. fala mais baixo, que está perturbando o trabalho dos outros...

- Seu trabalho? - diz Atax. virando-se para os contínuos - Abrir porta, fechar porta... fechar porta, abrir porta?..

- Vamos parar com isso, ouviu? diz o polícia enérgico, agarrando Ataxerxes pelo braço.

Ataxerxes resiste. O policial o empurra para fora.

- Para fora!..

- Para fora não, que isso aqui é uma repartição pública. É do povo. Sou um cidadão como os outros e tenho os meus direitos!..

Os dois contínuos vêm em auxílio do policial.

Ataxerxes carregado agora, grita:

- Não vou! Não vou!.. Zito! Zito!..

Deixam-no na calçada da rua e entram.

Ataxerxes põe-se a gritar:

- É assim que tratam um brasileiro!.. É porque o Presidente não sabe! Safados! Calhordas! Isso aqui é ou não é uma democracia?

Juntam-se transeuntes à porta do Palácio.

Dois soldados, de carabina, vêm se aproximando calmamente, do local do ajuntamento.

Fusão.

Ext. Dia

A câmara em *long-shot* volta a mostrar a ponte das Canoas, na Estrada da Gávea, onde Juanita está dançando.

A câmara aproxima-se e mostra as vertentes do morro da Gávea, onde algumas pessoas em pontos diferentes olham para cima e para os lados como que extasiadas.

Um homem que descansa a enxada, dois garotos maltrapilhos, uma preta que carrega uma lata d'água - cada qual focalizado separadamente a olhar em direção ao ponto em que Juanita está dançando.

Misses Kempf extasiada. A inglesa desvia o olhar de Juanita para a paisagem que tem em frente. A paisagem em panorama, do ponto de vista de Misses Kempf.

Juanita nos movimentos finais da dança.

Noite. Int.

No corredor da pensão, já de noite, Juanita fala ao telefone com um admirador. Acabou de chegar da estrada da Gávea.

Está de roupão de banho e têm uma toalha enrolada ao pescoço.

Juanita: Sim... sim... Não muito.. Eu vim com Misses Kempf... Gostou? (rindo)... É tão bonito lá em cima!.. (falando mais baixo) Mamãe não sabe não, hein?.. Papai? Papai a esta hora deve estar num bate-papo com o Presidente da República... Sim... são muito amigos... Bernardo?... não... é apenas uma camaradagem... Enciumado! Por que?!.. sim... sim... depois... Adeusinho.

Juanita, eufórica e num andar meio dançado, entra cantarolando no banheiro.

Lá de dentro, grita num tom de canto:

- Nem tem aaágua!..

Sai e volta ao quarto.

Vem passando Ataxerxes pelo corredor. Sua máscara meio devastada ainda exprime cansaço e certa indignação.

Entra nos seus aposentos. Esmeralda vem recebê-lo.

- Minha querida! - diz para a esposa. Não é ele o culpado (aponta para o retrato de Zito à parede). Ele é a vítima! Vítima de uns falsos amigos...

- Conseguiu falar com ele, afinal? pergunta Esmeralda.

- Espere, minha "filha"... Acho que ninguém neste mundo fala com ele... ninguém o vê nunca... São uns bandidos! Não deixam que apareça... querem ocultá-lo do povo! Imagine você, que tive de brigar... de brigar com esses impostores, com esses canalhas... Ele um dia saberá do vexame por que passou o teu marido...

Ataxerxes, põe-se a andar de braços cruzados nas costas:

- Às vezes chego a admitir - diz - que ele não sabe que estamos aqui...

- Talvez nem saiba que existimos - diz melancolicamente Esmeralda, balançando a cabeça.

Ataxerxes, como que tomado de um pensamento estranho, diminui a marcha, pára de andar, deixa-se tombar na poltrona e com o queixo apoiado na palma da mão, fica alguns instantes a olhar para o vazio:

-Será que ele também não existe?..

Já vestida, entra Juanita que saiu de seu quarto. Ataxerxes, ao defrontá-la, volta a si de sua cisma.

- Então, papai! Grandes conversas com o Presidente, não é?.

- Oh... grandes conversas!.. exclama com sarcasmo.

Fusão.

Int. Bar. Dia.

Atax. e Zamboni: sentados, conversam num bar. À parede o retrato oficial do Presidente.

- Eu estou - diz Atax. levantando o dedo - que se o Presidente for informado do que se passou, afastará esses maus elementos. São uns falsos zeladores... O Presidente é homem que gosta do ar livre... da rua... das crianças... do povo.

- O Sr., mais que ninguém, pode dizer isso, seu Ataxerxes, - intervém Zamboni, meneando a cabeça.

- O meu problema agora é arranjar um jeito de ele me avistar.

- Ah, se isso acontecer, está tudo resolvido, diz Zamboni... Tá nos jornais que ele vai falar pelo Natal.

- Vai dar conta à Nação das realizações de seu primeiro ano de governo, diz Atax.

- E como tem feito coisas! exclama Zamboni.

- Só a oposição é que não o reconhece.

- É o espírito de porco. Em todos os países é assim. A oposição atrapalha tudo - diz Zamboni.

- Não, não! - acode logo Atax. - aqui não é a oposição que atrapalha. São os falsos amigos, os aproveitadores. O Presidente está mal cercado. É um homem superior... tão superior que não sabe o que se passa em torno de si...

- Isso mesmo! concorda Zamboni.

- Ai, ai! suspira Atax. Breve vamos ouvir a voz dele pelo rádio! Dizem que está um pouco rouco.

- Franqueza, diz Zamboni. Nunca ouvi uma voz tão bonita!..

Atax. aproxima-se mais do amigo e lhe confia aos ouvidos:

- Zamboni, eu queria lhe falar aqui em particular. Você tem se mostrado sempre um bom amigo. Eu quero que você diga a dona Zulmira que pode ficar sossegada: mais cedo ou mais tarde, acertaremos as nossas contas. O meu atraso é grande, eu sei, mas o Zito não me faltará, tenho certeza...

- Ó senhor Ataxerxes, não se preocupe, não se preocupe... Há de se dar um jeito...

Ainda aos ouvidos de Zamboni; Atax. sussurra:

- Estou com vontade de oferecer a sua senhora um presentinho, em nome de Esmeralda... O que é que ela desejaria receber pelo Natal?..

Zamboni arregala os olhos:

- Ah, o que ela deseja ter? Isso não pode ser ainda para já: ... Um hotel, seu Ataxerxes! Um grande hotel!..

Fusão.

Ext. Dia. Rua do Catete.

Ataxerxes está rondando as imediações do Palácio.

Pára diante do edifício e olha para cima, protegendo-se do sol com a mão.

Espera que alguma janela se abra e apareça o rosto do próprio Presidente ou de alguém ligado à família deste.

Ataxerxes muda de ângulo.

Automóvel pára à porta do Palácio - Ataxerxes espia.

Volta a olhar para cima.

O Palácio, severo, focalizado do ponto de vista de Atax, com todas as janelas fechadas.

Um policial, à paisana, suspeita de seus movimentos e o acompanha com o olhar.

Ataxerxes entra num botequim de esquina, em frente ao Palácio e daí se põe a espiar.

O agente de polícia se movimenta. Entra no botequim, onde fica a vigiar o suspeito.

Ataxerxes estica o busto para espiar melhor.

O policial se levanta, dá-se a conhecer e pede-lhe a carteira de identidade.

Ataxerxes se levanta e é revistado.

O policial examina-lhe a carteira, devolve-a depois de ter tomado nota do número, manda que ele vá passear longe.

Atax. se retira de cara fechada.

(Toda esta cena é feita por mímica)

Fusão.

Ataxerxes chega da rua às duas da madrugada, conduzindo um embrulho. Está bêbado. Abre a porta com dificuldade... Ao se fechar, a porta bate com certo barulho.

Atax. faz para si mesmo um sinal: “psiu!” levando o dedo à ponta do nariz.

Vê-se em panorama de baixo para cima, a escada que leva ao primeiro andar.

Tudo é silêncio e penumbra.

Ataxerxes desembrulha o objeto que carrega.

É um rádio portátil.

Gira-o nas mãos, sorri, põe-se a escutá-lo.

Vai subindo os degraus e conversando com o pequeno aparelho: Tem a voz arrastada e pastosa dos bêbados.

- Veja lá, hein?... Quero só ver o que vai dizer,... o que vai sair por esta boca... Juanita há muito tempo te pediu...

Atax. sobe mais alguns degraus e pára:

- ... mas só hoje te comprei, porque amanhã o Presidente vai falar... e eu quero ouvir a voz do Zito... (apontando sempre para o aparelho) Tu vais estrear com um discurso aos trabalhadores... Nada de besteira, hein?..

Sobe outros degraus, e pára de novo, prosseguindo no seu monólogo:

- ... depois então, quando acabar o discurso, eu te passo para Juanita... e tu podes berrar à vontade, contanto que não amoles muito Esmeralda, que é de pouca conversa...

Atax. está chegando ao último degrau. Aqui ele se detém de novo, virado para os baixos da escada.

Examina o rádio, mexe no *dial*, faz que escuta, enfia-lhe o dedo nos orifícios, tira o lenço, começa a esfregá-lo e diz, carinhoso:

- Coitadinho!.. Tão pequenininho!.. Tão calado ainda... (Em tom de advertência) Amanhã, começa vida nova!.. Vê lá como te comportas, hein?.. Amanhã vais agüentar a barulheira dêste mundo!..

O aparelho escapa-lhe das mãos e vai rolando escada abaixo até ao chão, com grande estardalhaço.

Atax. tem uma expressão de terror, no receio de despertar os hóspedes.

Desce com muito cuidado. Apanha o rádio e lhe faz uma censura:

- Que negócio é esse?!! Já começa a fazer barulho antes do tempo!!..

Fusão.

Int. - aposento na pensão. Noite de Natal.

Atax. está debruçado, sobre o seu novo aparelho de rádio.

Juanita acaba de ascender as velas de uma minúscula árvore de Natal colocada em cima do caixote, e volta-se para o rádio.

O discurso do Presidente ainda não começou.

Ataxerxes e Juanita mexem nos diversos botões de controle e se atrapalham. Não sabem manejar o aparelho. Saem vozes de diferentes locutores e de cantoras. Pedacos de anúncios alternam-se com trechos de “Noite Feliz”.

- É aqui, papai! diz Juanita impaciente virando o *dial*.

Explode uma onda horrorosa de som, que assusta Juanita. Ataxerxes intervém com o cobertor e cobre o rádio que começa a soar mais abafado, até emudecer.

- Ih, papai, como é que há de ser? diz Juanita.

- Rádio novo é assim mesmo, explica Atax.

Esmeralda, sentada na poltrona em frente à janela aberta, olha para a noite estrelada, sem tomar conhecimento do que se passa.

De fora chegam os acordes de “Noite Feliz”.

Atax., afinal, acertou na estação por onde o Presidente está falando: - Aqui! diz Atax. Ouve-se a voz do orador, a dizer:

Voz do Presidente - “... sendo assim, fiel à nossa tradição de resolver pacificamente os nossos conflitos internacionais...”

Ataxerxes agachando-se mais exclama, emocionado:

- É ele!

Mexe de novo no *dial*, a voz desaparece e em seguida reaparece:

Voz do Presidente:

“Dessa linha indesviável não nos afastamos. País de imensas reservas, de forças por explorar...”

Ataxerxes toma uma atitude de circunstância, fecha os olhos e põe-se a ouvir religiosamente o orador.

Voz do Presidente:

“... confiamos em que, de entendimento harmonioso entre o capital e o trabalho, ressurgirá uma pátria de que possam os seus filhos orgulhar-se.”

Juanita mexe no *dial*, a voz desaparece de novo, enquanto se faz ouvir melhor a “Noite Feliz”

Atax., lá fora, interrompendo o seu êxtase, avança aflito para o rádio, que fica arranhando...

A câmara enquadra Esmeralda, imóvel na poltrona, a olhar para a noite estrelada.

Reaparece a

Voz do Presidente:

“... do espírito público. O novo plano rodoviário tem permitido o escoamento regular das mercadorias... Nossos produtos, graças às novas condições criadas por convênios internacionais.”

Entra Zamboni, fazendo barulho.

Ataxerxes vira-se para ele e faz um “psiu!” com o aceno correspondente.

Voz do orador:

“... por uma política de estímulo ao trabalhador rural.”

Longa interrupção no aparelho. Atax., Juanita e Zamboni debruçam-se sobre ele. Surge uma frase, em alto som: “a ordem será mantida”.

Ataxerxes está nervoso. Emitido em tom gutural pelo aparelho infiel, surgem agora, aos jeitos palavras soltas: “... futuro” ... “trabalhadores”... “fome” “inimigos da pátria”... “imediatamente”

Entra o empregadinho com uma enorme *corbeille* e um pequeno embrulho.

- Disse que é da parte de Misses Kempf, diz o empregadinho. Para dona Juanita.

Juanita, num ímpeto, recebe a *corbeille*, sorrindo.

Fusão.

Int. sala de jantar da pensão. Dia.

Atax., Zamboni e o funcionário letra K (ex-Jota), tomam cerveja e conversam sobre o discurso do Presidente pronunciado na véspera.

- Foi uma beleza! diz o funcionário público. Deve ter impressionado muito!

- Eu não ouvi tudo, diz Atax. Mas pelos pedaços que peguei, imagino o que foi o resto.

- Uma beleza! exclama Zamboni.

- Ele sempre foi bom orador... desde rapazinho... - diz Atax. que na verdade não se lembrava disso.

O funcionário pede licença. Precisa visitar uns parentes. Despede-se: - Bom Natal, seu Ataxerxes.

- Bom Natal, seu Zamboni.

Atax. e Zamboni, sozinhos agora, conversam com mais intimidade.

Barulho no jardim de gaitão, clarim, e outros instrumentos de som das crianças, que os receberam como presentes de Natal. Um garoto entra na sala com três bolas de borracha presas a um cordel.

Atax. esvazia o copo de cerveja, deposita-no na mesa e diz:

- Já pude ouvir o Presidente... Agora, o meu maior desejo é vê-lo. Vê-lo de qualquer maneira!..

- Se eu não me engano, eu li que ele vai assistir à entrega de diplomas dos alunos da Escola Superior de Agricultura - diz Zamboni.

- Para quando, isso?

- O mês que vem, diz Zamboni. Eu acho que o Presidente não deve estar-se expondo assim! A situação não é lá muito segura.

- O Zito nunca teve medo de cousa alguma... diz Atax. Um homem extraordinário!.. É por isso que tanto o escondem...

Entra dona Zulmira, balançando as cadeiras:

- Vocês ficam nessa conversa fiada o tempo todo, a gente quer pôr a mesa, e não pode.

Os dois se levantam. Ao passar perto da esposa, Zamboni lhe faz uma recriminação à meia voz:

- Não faça isso com o "seu" Ataxerxes...

- Ora! responde a mulher. Já estou cansada de servir de graça a essa gente!..

- Ainda ontem lhe deram um presente...

- E daí? responde dona Zulmira enfurecida. Aquele berloque não dá para pagar um almoço, e eles estão devendo sete meses!..

Ataxerxes e Zamboni saem.

Dona Zulmira põe-se a limpar os pratos em cima de uma mesa:

- É só Presidente para cá... Presidente p'ra lá... mas dinheiro mesmo, até agora, néca!..

Cospe num dos pratos e enxuga.

Fusão.

Ext. Praia do Flamengo. Dia.

Longo cordão de isolamento, a separar o povo da pista por onde deve passar dentro em pouco o carro presidencial seguido de sua comitiva. Avista-se a baía e ao longe, o Pão de Açúcar.

Por entre a multidão se insinua a figura de Ataxerxes, que procura um lugar melhor donde possa ver o Presidente passar.

Ataxerxes chega, junto do cordão, onde se posta.

Olha para a direção onde vai aparecer o seu amigo.

Policiais e inspetores de veículos mandam que o povo se afaste mais.

Ouve-se o rumor das motocicletas, que aparecem longe.

Atax. está emocionado.

Motocicletas vêm se aproximando. E logo atrás o carro presidencial, que passa diante dos olhos de Ataxerxes.

Este distingue o rosto do Presidente atrás da vidraça.

O Presidente olha para o lado em que se encontra Ataxerxes, dando a impressão de que o reconheceu.

Atax. não se contém e grita forte:

- Ziiito!..

Rompe o cordão e avança em direção ao carro.

Secretas da polícia e guarda-civis prendem e o levam aos bofetões para destino ignorado, acompanhado de populares que gritam: lincha! lincha!..

Fusão.

As janelas do quarto de Juanita estão abertas.

Ouve-se fora de campo a voz de Juanita cantando uma canção.

É uma manhã de sol. As folhagens se agitam suavemente.

Juanita, ainda de combinação, se penteia ao espelho, ao mesmo tempo que vai cantando.

Cai uma rosa no quarto dela, atirada de fora:

Juanita põe um robe de chambre, chega a sacada e grita alvoroçada:

- Bernardo! - acentuando a última sílaba.

Bernardo está em baixo sorrindo para ela.

A câmara entra no quarto de Ataxerxes que se vê reclinado, tentando calçar os sapatos.

Batem à porta. Entra Zamboni trazendo na mão os jornais da manhã.

Está muito agitado. Fala com exaltação:

- Eu não lhe falei?.. eu não lhe disse que o Presidente se expõe demais.. que a vida dele corria perigo?.. Leia isso: o seu amigo, vítima de um atentado!..

Ataxerxes está estupefato:

- Ontem, é?.. Um atentado!?..

- Sim... - diz Zamboni - Um desses fanáticos, naturalmente a serviço de alguma potência estrangeira, atira-se contra o carro do Presidente no momento mesmo em que ele passava, pela avenida, quando é agarrado, antes de fazer uso das armas...

Zamboni narra o fato com certa ênfase.

- Não é possível! exclama Ataxerxes com falso espanto. E o homem? foi preso?..

- Não, responde Zamboni. Morto imediatamente! Um oficial atravessou-lhe o peito com uma espada.

Ataxerxes sente um frêmito no corpo, ao ouvir a frase final.

- Os jornais disseram o nome do bandido? pergunta.

- Não. Disseram que o exame do cadáver, revelou um homem de meia idade, mal vestido, cara de tarado...

Ataxerxes passa a mão levemente pelo rosto.

Zamboni entrega os jornais a Atax.:

- Leia... leia...

Atax., boquiaberto, segura os jornais enquanto Zamboni arremata:

- Que monstro, hein?

- Que monstro! repete Atax., meio confuso, balançando a cabeça.

Sai Zamboni, entra Juanita que vem do seu quarto, assustada, e já pronta para sair.

- Papai, é verdade que houve um atentado contra o Presidente?

- Como é que você soube?

- Soube agora, pela janela.

- Pela janela!? exclama Atax. assustado.

- Sim. O Bernardo estava lá em baixo e me contou. Coisa horrorosa, não é, papai?.. o Presidente é tão bom... Dizem que o autor do atentado foi morto na mesma hora.

- Não acredito, não, minha filha. Os jornais exageram muito...

- Que miserável, não é! diz Juanita.

- Achas?

- Mas é claro, papai...

Ataxerxes muda de fisionomia e encara a filha:

- Tu achas que teu pai seja um miserável?

Espanto enorme de Juanita:

- Não estou entendendo, papai...

- Pois foi eu. Não houve atentado algum! Eu vi passar o Presidente, não resisti, gritei o nome dele... o resto não percebi... minha vista escureceu... dei acordo de mim na calçada em frente a uma delegacia... as costas me doendo... me doendo até agora!

- Papai, então não foi atentado?!..

- Nada disso. Justamente o contrário: a vontade de ver, de abraçar o Presidente...

- Mas os jornais deram o seu nome?..

- Não. Antes tivessem dado; ao menos assim, o Zito saberia que seu amigo está aqui, querendo falar-lhe e sem poder...

O trinco da porta range.

Atax. aproxima-se mais da filha e diz, em voz grave e confidencial:

- Não digas nada à tua mãe, sim? Ela vem aí.

Juanita, séria, faz um sinal de quem assume o compromisso de nada dizer...

Entra Esmeralda, que chega da missa.

Tem o livro de reza na mão e a mantilha preta na cabeça.

Juanita despede-se:

- Até logo, mamãe, que eu estou atrasada...

- Aonde vai?

- A aula de dança. O Bernardo vai me levar.

Sai.

Esmeralda guarda o missal e a mantilha.

Suspira:

- Estou tão cansada! Esse calor!..

Recosta-se na cama. Cobre o rosto com o braço.

Ataxerxes fica a olhá-la, comovido:

- Está-se sentindo mal?

- Não... nada... apenas aborrecida...

- Aborrecida com o que, Alda? diz Ataxerxes sentando-se em frente à ela (ou ao lado) na cama.

Esmeralda responde em tom lastimoso:

- Com você... com Juanita... com a pensão... com a vida.... (tira o braço do rosto e senta-se na cama) Xerxes, eu já tenho vergonha de aparecer lá em baixo!.. Ainda não pagamos os meses atrasados!

- Isso não têm importância, tudo dará certo no fim...Zamboni é camarada.

Esmeralda fixa o marido e com um tom de desconsolo e sarcasmo lhe diz:

- Tudo dará certo no fim... eu sei como: a nossa fazenda hipotecada... você na miséria, a nossa Juanita perdida nesta cidade!

- Você está muito pessimista, Alda!..

- Pessimista! diz Esmeralda, balançando a cabeça. Eu é que sou pessimista. (pausa) Xerxes, não há jeito de nos entendermos!. Há vinte anos vivemos um ao lado do outro, como dois desconhecidos!.

- Tenha confiança, Alda, tudo há de melhorar..

- Eu tenho confiança em Deus, Xerxes, não tenho confiança nos Presidentes...
diz Esmeralda.

- Ele há de me receber um dia...

- Há mais de oito meses que você diz isso.

Ataxerxes se enternece, abraça e acaricia a esposa.

- ... e é o primeiro carinho que me faz depois que aqui chegamos - conclui Esmeralda em tom triste e apaixonado, encostando a cabeça no peito do marido.

A fisionomia de Atax. exprime certa preocupação.

Ficam os dois nessa atitude quando alguém bate à porta e Esmeralda vai atender.

Entra um oficial de justiça com uma intimação para Ataxerxes comparecer ao distrito policial. Entrega o papel a Ataxerxes que o lê e se perturba. Devolve o papel ao oficial de justiça.

Esmeralda, intrigada e em suspense, pergunta:

- Que é, Xerxes?

O oficial se despede, dizendo:

- Às 13 horas na Delegacia da Ordem Social.

Ataxerxes queda-se, mudo, no meio do quarto:

- Que é Xerxes?

Ataxerxes, indeciso, andando como um sonâmbulo, pega o chapéu e vai saindo.

Esmeralda, num crescendo de inquietação, agarra-o pelo braço:

- Diga, Xerxes, diga o que houve?

Ataxerxes desaparece no corredor...

Esmeralda no quarto põe-se a soluçar...

Fusão.

Sala da delegacia da Ordem Social.

Atax. responde a interrogatório das autoridades.

Está cercado por 3 agentes da polícia, de olhos ávidos, todos reclinados sobre a mesa, atentos ao que diz o indigitado “terrorista”.

Ao lado, o escrivão presta-se a datilografar as declarações:

- O seu nome? pergunta o escrivão.

- João Ataxerxes de Souza...

Escrivão bate à maquina.

- Idade?

- 54 anos.

- Casado?

- Com a Esmeralda...

O delegado sorri.

- Nacionalidade?

- Brasileiro.

Escrivão bate à máquina.

- Profissão?

- Bacharel em direito incompleto, fazendeiro...

Escrivão bate à máquina.

Corte.

O delegado, inquirindo o acusado:

- ... mas qual era a sua intenção ao avançar para o carro presidencial?

- Dar um viva! ao Presidente.

Os policiais se entreolham.

O delegado, prosseguindo:

- Mas não viu que havia um cordão de isolamento?

- Vi, mas não resisti. O Sr. compreende... fazia muitos anos que eu não via a

cara do Zito...

- O Sr. quer dizer: o rosto do Sr. Presidente da República, não é?

- Perfeitamente.

- Mas o Sr. não sabe que a pessoa do chefe da Nação é sagrada?

- Oh, si sei!.. Sagrada e inacessível... Basta dizer, Sr. delegado que estou aqui com a minha família faz bem 9 meses, só para falar ao Presidente, até agora ainda não consegui,... apenas pude vê-lo ontem. Assim mesmo, de longe... e do jeito que Vossa Senhoria sabe...

- Bem isso não vem ao caso - diz a autoridade. O Sr. por acaso trazia arma consigo?

- Arma!?!.. Contra quem?.. Contra o meu amigo Zito?!.. Oh, doutor!..

Os homens começam a sorrir, quebrando a rigidez do interrogatório, desarmados ante a simplicidade de Ataxerxes.

O delegado retoma a seriedade e dirigindo-se ao escrivão; em tom enfático olhando para cima, e apontando com o dedo:

- Escreva (ditando): "O indiciado respondeu que... não professa ... nenhuma... doutrina... subversiva... nem está a soldo... de qualquer potência estrangeira..."

O escrivão bate à máquina.

Fusão.

Na cozinha da pensão, dona Zulmira, indignada, limpa o chão. Está vociferando:

- É um desaforo!.. Toda a vida a limpar chão, fazer bife, lavar panela!.. Uma família inteira a dormir e comer de graça, e o bobo do Miguel a sonhar com um hotel...

Continua a esfregar o chão em crescente vigor:

- Chega!.. Já é demais!.. Ou eles ou eu... Vêm agora com essa conversa de hotel... Vão pra o diabo que os carregue com hotel e tudo...

Entra Miguel Zamboni:

- Fala baixo, Zulmira. Eles podem ouvir..

- Falo bem alto, ouviu? (alterando mais a voz): Já estou por aqui com essa gente!.. Há sete meses sem pagar um tostão... você a beber cerveja com o seu Ataxerxes... e eu solancando na cozinha!..

- Mas minha filha - intervém Zamboni conciliador.

- Não têm minha filha nem minha mãe, não: ou eles largam o quarto ou eu largo a casa...

A câmara sobe aos aposentos dos Ataxerxes, onde encontra Esmeralda a implorar ao marido:

- Xerxes, vamos embora!.. Já não podemos mais ficar aqui... Pagamos apenas dois meses!.. Estou cada vez mais humilhada...

- E como liquidar o débito?.. Só se hipotecarmos a fazenda!...

- Nem me fale nisso, Xerxes. Então é que tudo estaria perdido... Venda o resto do gado se quiser... mas não toque em nossas terras...

- Eu não posso deixar o Rio, diz Atax., justamente agora que estou quase a ser recebido pelo Presidente...

A mulher sorrindo tristemente olha para ele, compadecida e terna:

- Quase... Quase a descobrir um diamante...

... quase a ganhar na loteria... quase a ser nomeado qualquer coisa... Sempre assim... Você é uma criança, Xerxes...

Há uma pausa. Atax. abre a gaveta do criado-mudo, retira um toco de charuto, reacende-o.

- Nós podíamos ao menos largar esta pensão, propõe Esmeralda.

- E ir para onde? pergunta Atax. com vivacidade.

- Eu não me importava de ficar em qualquer quartinho modesto que alugássemos por aí...

- E se aceitarmos o convite dos nossos parentes do Catumbi? propõe Atax., aquiescendo à idéia de largar a pensão.

- Eu tenho receio de constrangê-los, diz Esmeralda.

- Absolutamente. Eles têm insistido sempre... Estou certo que terão prazer nisso.

- Eles são tão pobres!.. diz Esmeralda.

- Nós podemos ajudá-los um pouco... E não será por muito tempo.

- Então você explica ao Sr. Zamboni e vamos arrumar as malas! diz Esmeralda, como que se aliviando de um peso.

Fusão.

Uma rua pobre no bairro do Catumbi. Chega um taxi velho abarrotado de malas, que para em frente a uma casinha modesta.

Descem Ataxerxes e Esmeralda, sendo recebidos cordialmente à porta pelos parentes que ajudam a descarregar a bagagem.

À janela de uma casa ao lado, uma mulher de óculos diz para a vizinha, que está espiando da janela de outra casa:

- É o amigo do Presidente da República que vem morar com o Sr. Azevedo...

Ao entrarem os novos hóspedes, o Sr. Azevedo, um mulato de meia-idade, modestamente vestido, diz a Ataxerxes.

- Não reparem; a casa é modesta, mas é como se fosse sua.

- Muito obrigado, primo, diz Atax.

O menino e a menina, filhos do casal, põem-se a olhar com curiosidade os recém-chegados.

- Venha ver o seu quarto, prima - diz a senhora Azevedo para Esmeralda.

Entram no quarto.

- ...É pequeno, mas é cedido com o coração.

- Oh, prima Alice, não pode ser melhor... diz Esmeralda.

- E Juanita? pergunta Alice.

- Juanita vai morar com uma senhora inglesa.

- Pois nós tínhamos colocado uma cama para ela no quarto das crianças...

- Ah, para que tanto incômodo, prima?..

- Incômodo nenhum. Prazer... Esteja à vontade, sim?

Prima Alice retira-se e Esmeralda começa a abrir as malas.

Há um crucifixo na parede, uma imagem de S. Jorge, o retrato de qualquer artista de cinema etc... Sobre a mesa tosca do lavatório, um jarro e a bacia de rosto. No criado-mudo, um pequeno jarro com flores artificiais. Um ambiente de casa humilde e limpa.

Ataxerxes está conversando com o primo, na saleta de visita.

- Então, como vai o nosso Presidente? pergunta o primo Azevedo.

- Bem... Está realizando um grande governo - diz Atax. com certa ênfase.

- Outro dia a propósito daquele atentado ao Presidente pensei muito no primo.

Dizem que se tratava de um débil mental que queria apenas dar um viva a S. Exa...

Discreta reação fisionômica de Atax., que finge ignorar o fato:

- Débil mental... é?!..

- Só podia ser um débil mental, não acha primo?..

Servem o café.

Batem à porta.

Aparece Zamboni:

- Eu queria lhe falar, seu Ataxerxes.

Atax. pede licença ao primo Azevedo e vai ter uma conversa particular com Zamboni, à porta da casa, já na rua.

Zamboni manifesta-se contrariado:

- Estou muito aborrecido, seu Ataxerxes, com o que aconteceu. Espero que o Sr. não levará a mal... A Zulmira é uma jararaca! O Sr. peça desculpas, por mim, a dona Esmeralda...

- Sua senhora não deixa de ter certa razão... - pondera Atax. pronto a perdoar - Mais cedo ou mais tarde pagaremos com juros...

- Oh, eu sei... eu sei, Sr. Ataxerxes. Eu faço mesmo questão de auxiliá-lo na medida de minhas forças... O que precisamos é arranjar um plano para que o Presidente possa vê-lo...

Zamboni se concentra, procurando uma solução:

- Espera aí: o Sr. já tentou passear pelas imediações do Palácio?..

- Já. Não deu resultado - diz Atax.

Zamboni se concentra de novo:

- E si mandasse telegramas à esposa do Presidente, ao chofer, ao cozinheiro pedindo que comunique a S. Exa. que o Sr. está aqui há meses esperando apenas dizer-lhe uma palavrinha?..

Passa um sujeito, olhando muito para Ataxerxes.

Atax. não acredita na eficácia desse plano...

- Não creio que isso dê resultado, Zamboni. Acho que minha vida não se resolve mais a poder de telegrama, diz Atax.

- Bem, o Sr. pense, seu Ataxerxes. E depois me diga. Eu virei vê-lo sempre, diz Zamboni com certa emoção.

- Espero que sim, meu amigo.

Atax. abraça Zamboni afetuosamente e entra.

Zamboni é interpelado pelo sujeito que tinha passado olhando muito para Atax:

- Tenha a bondade de dizer, cidadão: Aquele senhor com quem estava falando é o tal amigo do Presidente da República?

- Sim, senhor.

- E o Sr. é amigo dele?

- Sou.

- Podia me arranjar com ele uma recomendação para o secretário de direito da Limpeza Pública.

- Mais tarde o Sr. me procure, sim?

Despedem-se.

Zamboni sai andando com ar importante. Também a ele se pede carta de recomendação...

Atax., em seu novo quarto, coloca o retrato do Presidente na parede.

Fusão.

Um automóvel de luxo entra de manhã pela rua pobre do Catumbi e pára em frente à casinha onde está hospedado o casal Ataxerxes.

Juanita despede-se da inglesa que veio trazê-la. Está muito bem vestida.

Juanita bate à porta. Aparece uma pretinha que a convida a entrar e lhe diz:

- A patroa foi a feira com D. Esmeralda. O patrão e seu Ataxerxes saíram p'ra cidade. Se a senhora quiser esperar, esteja à gosto.

A pretinha sai.

Juanita, agora só, examina a saleta e estranha a modéstia dos móveis. Vê uma porta entreaberta e dirige-se ao quarto ocupado pelos seus pais.

O retrato do Presidente está colocado ao lado de S. Jorge e do crucifixo.

Juanita parece comovida.

Dá uns arranjos no travesseiro, estica a colcha, empurra para debaixo da cama o urinol, corrige a posição das flores no jarro. Faz tudo isso com graça e rapidez, pois teme que chegue alguém.

Depois, vem dar uma espiadela na salinha de jantar, e volta a saleta de visita onde abre uma revista e põe-se a esperar.

É interrompida por alguém que bate à porta. Vai ver.

Aparece um homem meio apagado fisicamente e pobremente vestido com uma folha de papel almaço na mão. O homem fala:

- Eu levei uma queda de uma pedreira e tenho direito a uma pensão... Eu queria que o amigo do Presidente que mora aqui... é seu parente? encaminhasse o meu requerimento ao Ministério do Trabalho...

- Papai não está. Só o Sr. vindo outra hora - explica Juanita.

- Obrigado, diz o homem retirando-se, com o chapéu na mão.

Entram Esmeralda e dona Alice, Esmeralda carregando um balão, e Alice com um cacho de banana.

- Alice, ao avistar Juanita, deixa cair o cacho de banana. Cumprimentam-se.

- Há mais de uma semana que estou para vir aqui, mamãe. Hoje Misses Kempf veio trazer-me. Papai como vai?

Esmeralda faz um aceno desanimado.

- Já houve alguma resposta ao telegrama? pergunta Juanita.

Esmeralda faz um movimento de ombros:

- Não sei... Não sei nada do que se passa com o seu pai.

Alice procura agradar Juanita:

- Precisa não se esquecer dos pobres. Venha um dia provar do nosso feijão...

- Com muito prazer, diz Juanita.

- Sua filha está cada vez mais linda! diz Alice voltando-se para Esmeralda.

Esmeralda faz um aceno triste de cabeça. Alguém bate de novo à porta e Alice vai atender.

Aparece uma mulher do povo, tendo ao colo uma criancinha suja de chupeta na boca. A mulher fala com exaltação:

- O meu marido não tem vergonha na cara. Vive aí pelo botequim e não quer saber de pegar no duro. Essa noite ele chegou de madrugada e roubou a outra criança... Eu queria um pedido pra o delegado do distrito pra fazê ele voltá, ou então pra devolvê o minino...

- Mas isso não é comigo, diz Alice.

- É pra fazê o favô de arranjá isso com o amigo do Presidente que está morando aí - diz a mulher apontando para dentro de casa. A senhora tenha paciência, meu marido é capaz de voltá outra vez e querê levá também este qui tá aqui.

Juanita que acompanhou esse diálogo, intervém querendo segurar a criança:

- Oh, que engraçadinho! A senhora quer deixá-lo comigo, eu tomo conta dele. - diz Juanita.

A mulher assume um ar selvagem e recua, dizendo:

- Tinha graça!.. Ocê pensa que ele nasceu daí, moça! (aponta para o ventre de Juanita) A mulher aconchega a criança a seio e retira-se ofendida.

Fusão.

Noite. Ext.

Festa popular com queima de fogos artificiais.

Num grupo aparecem Juanita e Bernardo.

Ataxerxes, Zamboni, Esmeralda e os primos do Catumbi que vieram apreciar o espetáculo noturno.

De vez em quando sobe um rojão que se abre no espaço numa grinalda de flores e desenhos luminosos.

Ataxerxes olha para longe:

- Será que o Presidente vem? pergunta.

- Os jornais deram que ele vinha - diz o primo do Catumbi.

Zamboni aproxima-se de Ataxerxes e diz:

- Imagina se ele surge de repente perto de nós, hein?

- Eu e o Zito cairíamos nos braços um do outro... - diz Atax. Ah, mas isso não acontece!.. O Presidente esta cada vez mais longe!.. Já começo a perder a esperança!..

- Também, que diabo! Isso não é mais ser amigo... diz Zamboni meio revoltado.

- Não diga tal. O Presidente é o melhor dos amigos. Só que não se pode aproximar dele...

Esmeralda e Alice estão de braços dados, à pouca distância. Bernardo tem a sua mão segurando a de Juanita.

Continuam a explodir os fogos.

Um rojão mais forte sobe aos ares. Ao explodir, surge na altura a imagem luminosa do Presidente da República.

Todo mundo a contempla. Alguns batem palmas. Um sujeito com cara de alucinado assovia.

Ataxerxes contempla longo tempo e em êxtase a imagem do amigo ainda nítida no espaço.

- É mesmo divino! exclama.

Fusão.

A saleta dos primos do Catumbi está cheia de gente pobre e mal vestida.

Sentado a uma mesinha, Ataxerxes dá audiência. Assim um ar de homem público. Os homens estão de pé, em fala. Acabou de endereçar uma carta, que entrega ao interessado, o qual agradece e sai.

Aproxima-se outra pessoa.

- E o Sr. que deseja? pergunta-lhe Atax.

- Uma carta para o Ministério de Viação.

- Deixe o nome, indicando o que pretende e venha buscá-la outro dia.

O homem escreve o nome no papelzinho e sai. Aproxima-se outro sujeito:

- Eu vim pedir a V. Exa. (Atax. se formaliza ao ouvir esse tratamento) para se interessar junto ao Chefe de Polícia pela minha nomeação. Há muitas vagas. Já estou cansado desta minha vida de bicheiro.

O candidato entrega a nota a Atax. que lhe diz:

- Bem, eu vou me interessar. Mas o Chefe de Polícia deve ter muitos compromissos. Em todo o caso.

- É um favor, seu Ataxerxes. Já levei uma facada nas eleições por causa do Presidente (faz menção de mostrar a cicatriz). Se precisar de mim... um criado à sua disposição. Estende a mão a Ataxerxes e sai.

Vem vindo um sujeitinho de ar velhaco.

Fala aos ouvidos de Ataxerxes.

Ataxerxes fecha a cara.

- Não, isso não! Isso eu não faço.

O sujeitinho vai saindo, com ar descarado. Atax. chama com um gesto a mulher que carrega a criança, a mesma que viera procurá-lo alguns dias antes e fora recebida por Alice. A mulher vai se encaminhando para a mesa de Atax.

Fusão.

Na dispensa de sua própria pensão, Zamboni, às escondidas, está enchendo embrulhos com mantimentos que vai levar a Ataxerxes que foi morar em casa de uns parentes pobres em Catumbi. Faz isso apressadamente e com medo de ser apanhado em flagrante pela mulher. Esta, suspeitando qualquer coisa, atravessa o corredor escuro, enquanto a sombra de Zamboni desaparece. Dona Zulmira entra apavorada na dispensa, vê tudo desarranjado e grita - Ladrão! Ladrão!..

Acodem pensionistas, empregados, etc...

- Ele saiu correndo por ali, diz Zulmira apontando para o lugar. É um tipo grandalhão! Cara de facínora!..

Hóspedes - empregados ficam na porta examinando as latas de mantimentos, a fazer hipóteses sobre o gatuno que fugiu...

Fusão.

Quarto de Ataxerxes em Catumbi. Dia.

Atax. está sozinho no quarto. Contempla o retrato do Presidente da República na parede e, por mímica, vai descrevendo a cena que teria com ele caso fosse recebido.

Começa por uma saudação, depois abre um riso de alegria. Um aperto de mão e cai nos braços do Presidente. Este lhe faz um gesto mostrando a cadeira.

- Pois é! Tanto tempo!.. tanto tempo!.. Ataxerxes, na sua mímica, ora encarna o Presidente ora é ele próprio falando.

E vai mudando de posição quando encarna o seu interlocutor imaginário. Assim conversam algum tempo. Quando faz o Presidente Atax. vira-se para alguém invisível que o chama e esboça um gesto irritado, como quem diz: "Agora não atendo a ninguém.; estou conversando com o meu amigo. Feche a porta."

O Presidente serve-lhe uma xícara de café que tomam juntos, na maior cordialidade.

Há uma transformação súbita na fisionomia de Ataxerxes. Percebe-se que ele passou do plano imaginário para o real. Seu rosto se entristece. Fica a olhar para o vazio e de repente ganha uma expressão dolorosa.

Esmeralda que aparece na porta e o surpreende assim, diz-lhe com doçura:

- Xerxes, o Sr. Zamboni quer lhe falar...

Esmeralda retira-se. Ataxerxes como que volta ao seu natural.

Zamboni espera o amigo na porta da rua, com uma porção de embrulhos.

Aparece-lhe Ataxerxes.

- Trouxe-lhe aqui mais uns mantimentos para esta quinzena, diz Zamboni: macarrão, arroz, sardinha... Não repare não. É para ajudar o pessoal da casa.

- Oh, "seu" Zamboni... foi se incomodar! diz Atax. ao receber os embrulhos.

- Mas o principal não é isso. Venha comigo. Vá guardar esses embrulhos e vamos sair.

Atax. entra, e volta com o chapéu na cabeça.

Caminham os dois a pé pela rua, gente à janela os espia. Dobram uma esquina, enquadrados de costas.

Reaparecem de frente à objetiva. Param. Zamboni lhe diz:

- Minha idéia é a seguinte: vamos arranjar um jeito de ver o Presidente na sua própria residência. No Palácio, você já viu que é impossível... Meu plano é este: durante a noite, nós vamos para as imediações da casa dele e ficamos por lá espiando através das grades. Pode ser que ele saia, pode ser que apareça no jardim, pode ser mesmo que apareça à janela... Aí então, ele vê você, o reconhece logo e vai ser uma bruta alegria para os dois.

Ataxerxes aprova o plano com acenos de cabeça.

- Mas não vai entrar e me esquecer cá fora, hein?.. Eu estou ficando velho e até hoje nunca vi um Presidente de perto!.. - diz Zamboni.

- Entraremos juntos. Faço questão de apresentá-lo ao Zito...

- Ah, então, chega aqui um abraço.

Abraçam-se rindo.

- Mas não convém que seja estes dias, diz Zamboni. Vamos deixar passar a lua cheia, por causa da claridade. Com a luz racionada, o jardim lá fica mais escuro...

- Você acredita que desta vez a coisa vai, Zamboni? pergunta Atax meio indeciso.

- Você vai ver... afirma Zamboni com convicção. Entram ambos no bar e pedem uma cervejinha.

Fusão.

Noite. Num pequeno jardim mal iluminado, duas figuras misteriosas passam, separam-se, aproximam-se de novo, conversam e desaparecem.

Câmara descobre Atax. e Zamboni.

O jardim parece vazio. Junto à grade de ferro que se liga ao muro, Zamboni faz sinais a Atax. que está fora de campo.

Atax. responde a Zamboni também por sinais.

Vem vindo um automóvel de faróis acesos, os dois se escondem, cada qual de seu lado, atrás dos troncos.

Zamboni, num lugar mais escuro junto ao muro, está fazendo sinais aflitos chamando Ataxerxes. Este, olhando sempre para os lados, como um gatuno, aproxima-se de Zamboni.

Zamboni carrega Atax. para que este possa espiar por cima do muro.

Atax. apoia os pés nos ombros de Zamboni e espia.

A residência do Presidente, do ponto de vista de Ataxerxes.

Só está aberta uma janela da fachada, quase à mesma altura do muro.

A janela deixa ver uma saleta mal iluminada com poltronas e luzes de *abatjour*, parecendo o gabinete particular do Presidente.

- Está vendo alguma coisa? pergunta Zamboni, sussurrando.

- Não! Apenas uma saleta iluminada.

- E o Presidente?

- Ainda não apareceu!.. Espere aí... parece que estou vendo uma perna cruzada...

- Então é dele! exclama Zamboni sempre baixinho...

- Não é nada não. Foi ilusão...

Atax. corre a vista pelo jardim.

A máquina enquadra as alamedas do jardim.

- Que jardim bonito! diz Atax.

- Quem sabe que ele está lá! opina Zamboni.

A máquina focaliza um soldado de carabina embalada, indo e vindo.

- Não, responde Atax. Quem está lá é um soldado.

- Cuidado, hein?

- Ele de lá não me vê... Espere aí...

- Acho que vem entrando alguém na saleta!.. meu deus, é ele!.. Será possível?!

- O Presidente?!

- Sim, o Presidente!.. Acendeu o charuto... abriu um jornal... sentou-se...

A câmara do ponto de vista de Atax. mostra de longe, meio *frou* e mal focalizada, como uma aparição irreal, a figura magra e calva do Presidente.

- Mas como está acabado, santo Deus! exclama Atax. Já não tem mais um fio de cabelo!

- Ah, é natural...

- São as preocupações! Não é brincadeira dirigir um país como este!.. diz Atax.

A câmara focaliza o soldado, indo e vindo debaixo das árvores.

- Eu não resisto não. Acho que vou dar um assobio...

- Você é louco? Não faça isso... diz Zamboni.

- Zamboni, ele está olhando para o meu lado! Parece que está me vendo!..

Num tom de voz ainda mais baixo, como quem chamando o seu amigo com o pensamento:

- Zito... Zito... olha para mim, Zito... sou eu... o teu amigo...

O soldado da guarda o descobre. Leva calmamente a carabina à pontaria e atira.

Ataxerxes rola no chão. Zamboni corre.

Fusão.

O telefone soando insistentemente na saleta elegante de Misses Kempf. Ninguém responde.

Fusão.

Na mesma hora avançada da noite, o telefone soa com igual insistência no corredor da pensão Cruzeiro do Sul. Ninguém atende.

Fusão.

No distrito policial, o telefone soa fortemente.

Um guarda civil de plantão levanta-se para atender.

Fusão.

Uma ambulância de Pronto Socorro buzina pela rua escura rumo à residência do Presidente.

Fusão.

Nos aposentos de Misses Kempf, a governanta, de camisolão e barrete na cabeça, atende ao telefone.

Fala com acento estrangeiro:

- Pronto!.. senhorrita Juanita está dormindo... Agorra não pode acordar senhorrita... Como?!.. (a mulher escancara os olhos). Um momento, faz favor...

A mulher, apavorada, larga o telefone, corre à porta do quarto de Juanita, bate furiosamente.

Juanita aparece, meio estremunhada, vestindo um robe.

- Que é, Misses Mary?

- Uma notícia urgente para a senhora no telefone!..

Juanita correndo chega à mesinha do aparelho, senta-se na banquetta ao lado e pega o fone:

- Hein?.. Hein?!.. Hein?!!!

Sua voz se altera num crescendo trágico. Dá um grito forte. Caem-lhe os braços, largando o fone, a cabeça tomba sobre o peito.

Surge Misses Kempf alarmada, também metida num robe.

Encontra Juanita desfalecida, atira-se à ela, levanta-lhe o rosto:

- Que foi, *darling*? Que foi?

A governanta sussurra a notícia aos ouvidos de Misses Kempf, que faz uma expressão dolorosa ao tomar conhecimento do fato.

Juanita desperta aos poucos para logo a seguir, sacudir-se toda num soluço desabalado.

Misses Kempf com a cabeça de Juanita encostada ao peito, acaricia-lhe os cabelos, e olha o vazio, estupefacta.

Fusão.

No corredor da pensão, enquanto o telefone bate de novo, surge dona Zulmira do quarto, sem chinelos e toda envolta num cobertor. Vem praguejando:

- Com certeza é esse vagabundo do Miguel, que não toma vergonha...

Dona Zulmira segura o fone:

- Eu bem vi que só podia ser você... Isso são horas?.. Com certeza está aí no botequim com seu amigo Ataxerxes, não é?.. Chame o Sr. Atax. ao telefone, qui quero lhe dizer poucas e boas... Hein?.. Não é mais possível vê-lo?... Não é mais possível, por que?

A fisionomia e a voz de Zulmira começam a transfigurar-se, à medida que vai ouvindo a terrível notícia que lhe diz Zamboni do outro lado.

Dona Zulmira: - Como?!.. Você não está bêbado não, Miguel?.. Ai, Meu Deus! Valha-me Nossa Senhora...

Zulmira larga o fone, comove-se pela 1ª vez e persigna-se. Vai andando pelo corredor até desaparecer.

Fusão.

Na sala de jantar dos Azevedo, em Catumbi, Alice acabou de falar ao telefone e com a expressão de terror no rosto, corre a comunicar ao marido o que acaba de ouvir.

Alice e o marido hesitam em bater à porta do quarto de Esmeralda. Ambos estão meio aparvalhados. Alice bate finalmente. Ninguém responde. Mexe no trinco e entra.

Encontra Esmeralda na poltrona, imóvel como uma estátua sentada.

Esmeralda tem os olhos abertos e fixos. Entre os dedos, o rosário.

Dona Zulmira², parada diante dela, não tem coragem de pronunciar qualquer palavra. Mesmo porque é inútil: a expressão do rosto e a atitude de Esmeralda estão a dizer que ela já sabe do que aconteceu.

Zulmira compreende, retira-se enxugando os olhos na manga do vestido.

Esmeralda, dolorosa e taciturna, fecha as pálpebras, deixando cair duas lágrimas.

Fusão.

No apartamento de Misses Kempf pela manhã do dia seguinte, um senhor elegantemente vestido, aperta o botão da campainha. Tem uma pasta na mão. Vem atendê-lo a governanta:

- Minha senhora, venho da parte da polícia. Eu desejava falar à viúva.

- A viúva não mora aqui. Está a filha. Deseja falar-lhe?

- Sim, minha senhora.

² Em toda esta cena o autor parece ter feito confusão entre dona Zulmira, a dona da pensão onde os Ataxerxes residiam anteriormente, e dona Alice, a prima do Catumbi.

- Entre, por favor, diz a governanta.

O delegado de polícia entra e espera na sala.

Entra Misses Kempf, com ar contristado; o delegado se levanta, beija-lhe as mãos.

- Minha senhora, diz o delegado - vim cumprir uma missão triste: dar pêsames à família em nome das autoridades e lamentar o acontecido.

- Foi realmente triste! suspira Misses Kempf.

- Verificamos, pelos documentos encontrados nos bolsos da vítima, que não se tratava de um malfeitor... diz o delegado.

- Pelo contrário! - interrompe Misses Kempf.

- Talvez pelo contrário... como diz a senhora. Em todo caso, o soldado da guarda cumpriu o dever: viu um vulto querendo saltar o muro... e atirou! Não podia agir de outra maneira...

- Sacrificando um inocente! diz Misses Kempf. O delegado faz um gesto com os braços e diz:

- A fatalidade!...

Misses Kempf enxuga discretamente os olhos úmidos.

- Minha senhora, eu poderia falar com a moça? pergunta o delegado.

- Não sei se ela está em condições de receber alguém, diz a inglesa. Um momento...

Misses Kempf chama a governanta, que aparece logo. Virando-se para esta:

- Mary, vá ver se Juanita pode atender. Sai a governanta. Nesse ínterim, a inglesa pergunta ao delegado:

- E o corpo? para onde vai?

- Já foi entregue à família de um parente em Catumbi - diz o delegado.

Aparece a governanta, que informa:

- Juanita está dormindo, Misses Kempf. O delegado se levanta:

- Está bem, não será preciso. Eu queria apenas que a senhora lhe transmita os nossos sentimentos e lhe faça entrega desse embrulho.

Misses Kempf recebe o embrulho.

- Muito obrigado e passe bem - diz o delegado despedindo-se.

Misses Kempf, com o embrulho na mão, abre a porta do quarto de Juanita. Ao fazê-lo, ouve-se uma onda de pranto.

O quarto está na penumbra. Juanita, deitada, mergulha a cabeça no travesseiro abafando os soluços. Sua cabeleira está toda desfeita.

Misses Kempf deixa o embrulho na mesa de cabeceira e procura consolá-la:

- Vieram pedir desculpas pelo que aconteceu... e mandaram um embrulho para ser entregue à sua mãe.

Juanita continua mergulhada no travesseiro. A inglesa se retira na ponta dos pés.

Apenas a porta se fecha sobre as suas costas, Juanita se ergue da cama vagorosamente. Tem o semblante devastado pela dor. Olha para o lado, vê o embrulho, abre-o num ímpeto.

São os objetos e papéis encontrados nos bolsos de Ataxerxes.

Um maço de cigarros pelo meio, um enferrujado canivete, uma carteira velha com cinco cruzeiros, um bilhete de loteria, o retratinho de Juanita, um lenço muito sujo, uma ponta de charuto, uma lista de jogo do bicho, um vidrinho de homeopatia, um retratinho do Presidente, uma figa, uma sobrecarta com o carimbo dos Correios, e umas folhas dobradas e machucadas - onde está o texto do telegrama.

Juanita, pega objeto por objeto e se emociona. Como que vai fazendo o levantamento moral de seu pai. A expressão de seu rosto é de ternura e de sarcasmo triste.

Chega o momento em que ela pega o papel maior e o desdobra. É a cópia do telegrama que seu pai mandou ou teria mandado ao Presidente. Lê o documento com ansiedade crescente. Dele sabe de cor alguns trechos apenas.

De vez em quando deixa escapar um soluço, fecha os olhos.

Vai prosseguindo na leitura.

Só agora é que está realmente conhecendo o seu pai, o drama de seu pai. No fundo do quarto sombreado, mal se distingue o vulto de Misses Kempf, que está de pé, imóvel, presenciando em sua vista aquela cena muda.

Terminada a leitura, a fisionomia contraída pela extrema piedade e pelo desespero contido, Juanita fecha os olhos exclamando “Ah, pai!..” e deixa a cabeça tombar entre os braços, que, ao se fecharem, faz cair no chão os objetos de Ataxerxes.

Sua cabeça pousada nos braços sobre a mesa, sacode-se agora num pranto perdido. Cessa o pranto.

O rosto desesperado de Juanita se levanta. Sua máscara adquiriu a serenidade, sem perder a força trágica. Ela fixa o olhar no longe interior e diz, soturna e dramática:

- Só agora te compreendo, meu pai!.. Foi preciso que morresses... foi preciso que te matassem... Para se encontrar um amigo, para se atingir um ideal... há sempre um muro... há sempre um tiro... (Pausa) Culpa não tem o Presidente... culpa não tem o soldado da guarda... Ninguém tem culpa... o destino é irresponsável!.. (pausa) Quem de nós não guarda no íntimo um telegrama para alguém... um telegrama para longe?... um telegrama para o desconhecido, para o impossível!.. Ah, papai!.. A última frase é pronunciada com acento mais doloroso.

Fusão.

À porta de casinha do Catumbi, uma aglomeração de gente - homens e mulheres vestidos de preto.

Pequenos e modestos buquês de flores estão chegando.

Há uns três ou quatro taxis à espera do saimento do enterro.

Os vizinhos espiam pelas janelas.

No meio do pequeno aglomerado, descobrem-se alguns tipos conhecidos, que ora são vistos fora, ora dentro da saleta, junto ao esquife de Ataxerxes.

Lá estão Zamboni e a mulher, Bernardo, o funcionário letra J (K), os primos Azevedo, o empregadinho e alguns personagens vagos da pensão "Cruzeiro do Sul", vizinhos curiosos, etc... À câmara enquadra Juanita na saleta, junto ao esquife, abraçada com sua mãe Esmeralda, sempre digna na sua dor, reza com os lábios.

Os Azevedo se ocupam em receber as visitas.

Chega à porta um vistoso automóvel. Todos se voltam para ele. Desce Misses Kempf, com o chofer que retira do carro uma *corbeille* de razoável tamanho.

A chegada da inglesa desperta a curiosidade de todos.

Ela entra, abraça Juanita e Esmeralda.

O pessoal que está na saleta intrigado com aquela presença, põe-se a fitá-la.

Fusão.

No cemitério, acabam de colocar as flores sobre a sepultura de Ataxerxes.

A câmara enquadra a porta principal do cemitério no momento em que vêm entrando uma enorme coroa.

Os dois tipos que a transportam estão quase correndo, pois que chegaram atrasados.

Encaminham-se para a sepultura de Ataxerxes.

A pequena multidão se abre dando passagem à coroa e aos homens.

Um é o terrível contínuo do Palácio, o outro, o agente de polícia brutal que havia expulsado Ataxerxes do mesmo Palácio.

Ambos se inclinam sobre a sepultura, onde colocam a imensa coroa.

Na faixa da mesma se lê:

Ao Ataxerxes,

saudades do

Zito

Espanto geral dos amigos do morto que se entreolham boquiabertos.

O contínuo e o policial se perfilam diante do túmulo.

Juanita, cabisbaixa, vai saindo devagar nos braços de Esmeralda.

Vista de costas, desaparecem nas alamedas do cemitério.

Fusão.

A sepultura de Ataxerxes com o vento a levar as pétalas das flores.

A enorme coroa, resistindo ainda ao vento.

A faixa do letreiro agitada pelo vento e se decompondo...

As letras se desprendendo da faixa.

Fim

Perigo Negro

Oswald de Andrade

Filme extraído do romance cíclico paulista *Marco Zero*

Revista do Brasil - Rio de Janeiro, Outubro de 1938, pp.381 à 417.

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS

Um modesto salão de barbeiro, com duas portas para a rua. Nas paredes empapeladas, um espelho, cabides. Um Coração de Jesus por cima de um tme de futebol, recortado de um jornal. Um cromo de folhinha, sem bloco, representando uma mulher despindo-se. Uma cadeira alta em frente a um toailete de barbeiro, com espelho. Duas cadeiras a um canto.

Manhã. A luz direta entra pelas portas do salão.

AÇÃO

QUADRO I

Seu Rafael, num avental de açougue, ostenta a navalha diante de um freguês ensaboado, de quem raspa os queixos.

Um mulato penetra no salão e senta-se para esperar a sua vez debaixo do cromo.

Verificando o desinteresse do homem que se barbeia pelo futebol, Seu Rafael termina uma passada desgostosa e borriá-o com água do pulverizador. O freguês levanta-se, paga e sai.

O barbeiro procede a uma rápida limpeza na toailete e volta-se, convidando o novo cliente.

Enquanto repassa a navalha no afiador, o freguês senta-se e abre a camisa no pescoço. O barbeiro coloca a toalha depois de ter ido depositar a gravata do outro num cabide. Começa a ensaboar-lo com enérgica delicadeza.

Os dois discutem futebol. O barbeiro às vezes pára, enrista o pincel. Recomeça. Afia de novo a navalha. Repassa a barba.

Um velhote baixo penetra no salão. Pendura o guarda-chuva de cabo virado num cabide. Aboleia-se numa cadeira debaixo do cromo, esperando. Seu Rafael termina a barba do mulato. Retira a toalha sem se dirigir mais a ele. Lava a saboneteira.

O freguês paga sem dizer palavra. Toma a gravata no cabide. Coloca-a com o chapéu e sai.

DIÁLOGO

Seu Rafael — Está boa a navalha?

Seu Rafael — Mas me diga a verdade... Podia ter empatado...

O freguês — O quê?

Seu Rafael — O jogo do futebol... O "Estella Club?"

Seu Rafael — Às ordens!

Seu Rafael — Foi no jogo do "Estella" ontem?

O freguês — Assisti da venda. No rádio.

Seu Rafael — Eu fui.

O freguês — Três a dois!

Seu Rafael — Foi sorte. O "Estella" podia ter empatado. Aquele gôr do fãu foi nulo!

O freguês — Fãu nada!

Seu Rafael — Você é torcida do Portuguesa...

O freguês — Não. Sou "Corinthiano". Sai do Orfanato e fiquei "Corinthiano".

Seu Rafael — Pois eu sou "Estellista", frente única, pecê e perrepista...

O velhote — Born dia!

Seu Rafael — Born dia!

Seu Rafael — Viu que peso o "Estella Club"?

O velhote — Injustiças da sorte!

Seu Rafael — Gatunagel! Non injusticia!

SOM

Um caminhão passa lá fora. Barulho de engrenagens.

Música ligeira.

Barulho de navalha no afiador.

A navalha no afiador.

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS

AÇÃO

DIÁLOGO

SOM

O velhote senta-se complacente. Seu Rafael busca uma toalha nova, prepara o sabão, afia a navalha conversando. Começa a barbear. Pergunta se o velho conhece o player Genuca. O velho responde com a cabeça que não.

Seu Rafael — O "Estella-Club", non que podia... mas devia ter empatado!... (silêncio). Conhece o Genuca, o "Perigo Negro"? É várzea, mas se quizé vai na Olimpiáda. O Hitel mandó dizé: — "Nêgo ansim pôde vint'?"

Um automóvel buzina na rua. Crianças gritam.

QUADRO 2

Visão de Genuca no gramado, pulando pequeno e de cuecas esportivas, nas enormes chancas, atrás da bola que chuta, perseguido por outros.

O torcedor — Ai, "Perigo Negro", vé lá se garante essas comida!

QUADRO 3

Visão da arquibancada que assiste ao jogo. Um torcedor no meio da gente aplaude o "ás".

Aclamações. Vaías. Gritos.

QUADRO 4

O salão onde Seu Rafael, animado, prossegue a barba do freguês amável que o escuta.

Seu Rafael — O Genuca é filho do Geremia... Onte, foi um peso mesmo. Inda o juiz anuló o gô! A bola ia só na trave... Mas não foi uma desonra, foi? O velhote — Naturalmente.

QUADRO 5

Visão de Seu Rafael, na véspera, na arquibancada. É o começo da partida. Ele esconde os nervos sob um otimismo exagerado.

Seu Rafael — O "Estella" ganha de sete a zero! Vai vê!

QUADRO 6

Episódio do jogo. Defoniam-se em campos os quadros adversários. Genuca em avançada.

Vozerio

QUADRO 7

Seu Rafael aplaude o seu clube. Faz-se notado na arquibancada. Fala alto e pausado,

Aclamações. Gritos. Vozes. Apitos do Jutz.

O gramado. Luz direita.

Seu Rafael — Vae vé a lavada!... Apesar que o sór tá contra!

Vozerio. Gritos. Aclamações.

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS

sem se dirigir a ninguém. Toma uma posição acorreadada e discreta de entendedor, uma mão no bolso, outra esmagando o cigarro apagado.

QUADRO 8

Visão do jogo. Num bolo, Genuca dribla e chuta, marcando um ponto.

QUADRO 9

Delírio da arquibancada. Seu Rafael agita-se, berro, canta.

QUADRO 10

O freguês levanta-se, paga. Seu Rafael procura troco, prolongando a conversa. O freguês concorda e faz exercícios respiratórios, diante do espelho. Seu Rafael arranha uma escova arripada nas costas do velho e o acompanha até a porta.

QUADRO 11

Seu Rafael fecha a porta do salão e desce pela rua enlameada, cumprimentando os vizinhos.

QUADRO 12

Seu Rafael está sentado à mesa comendo com desgosto um vasto prato de feijão com arroz. A Finfa entra da rua alalhoadamente. Moça. Excessivamente "chic" e pintada. Discutem. A Finfa chama para dentro. Aparece sua irmã mais moça, a Negrona. É a borralheira da casa. Quieta e descabelada. Descalça. O rosto suave. Regressa à cozinha. Seu Rafael se levantou empurrando o prato ainda cheio. Limpa os beiços com o braço. Sai.

Casa da Finfa e Seu Rafael. Sala de jantar. Mobiliário vulgar mas novo. Um gesso representando uma danarina sobre um pedestal de madeira. Na parede uma fotografia do casal no dia do casamento e uma olografia romântica de Jesus sentado à margem do lago de Genezareth. Uma bicicleta em cima do armário.

Uma mocinha — O outro time tá disfarçado! Seu Rafael — É pretexto da lavada... O "Perigo Negro marca sete gols... Qué apostá?

Vozes — Goll! Goll!
Seu Rafael — Goll

Seu Rafael — Mas se não fosse aquela cabeçada...
O velhote — Sorte!
Seu Rafael — Neste mundo tudo é sorte...
Mas não foi uma desonra, foi?

Vozerio terrível. Cantos. Assobios.

Música leve.

Seu Rafael — O fijó está queimado!
A Finfa — Culpa da Negrona! Pensa que tenho tempo? No salão fiz duas unha suprimental! Negrona! (aparece a Negrona).
Outra vez que isá o fijó queimado, ti jogo a panela na cara...
Seu Rafael — Vô cumé um macarrão no Bernardino!
A Finfa — Vá! Vá! Injuado!

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS

Mesmo ambiente.

AÇÃO

QUADRO 13

A Finfá retira o chapéu, afafa o cabelo curto e ondulado, prepara um prato para o cachorrinho Chochó, que acode ao seu chamado. Cancias. Colo. Come apressadamente.

A Negrona vem tirar a mesa. Discussão entre ambas.

A Finfá enfeita-se diante do espelho na parede. Enquanto pinta os lábios, dá um pontapé violento na cachorrinha que a festeja. Coloca o chapéu e sai.

QUADRO 14

Pelas ruas pobres do Brás a Finfá passeia a sua elegância, a procura de um ônibus. Um moço passa namorando. Um grupo de crianças maltrapilhas a atropela e enoja.

Luz direta.

Barulho da rua. Vozes da criançaçada.

QUADRO 15

No interior do ônibus, o banqueiro Moscosão, gordo e rico, vem sentar-se ao lado da Finfá. Ante o interesse dele, ela volta a cabeça vaidosa para fora. O condutor aparece para cobrar. Moscosão tenta pagar a passagem de ônibus. Ela recusa. Começo de escândalo. Passageiros se voltam para o milionário imperurbável. A Finfá desce, ele prossegue pensando perdido no charuto.

Luz direta da rua.

Barulho de ônibus e da rua.

QUADRO 16

Moscosão sentado no *bureau*, no escritório de uma fábrica que seus capiães controlam. O gerente passa-lhe um dossier e espera, ouvindo. O telefone chama.

Luz interior. *Bureau* de fábrica.

Barulho de teares no interior. A campainha do telefone.

DIÁLOGO

SOM

A Negrona — Você deu tudo a comida pro cachorro! Não me sobra nada!

A Finfá — Bê feito! Hei de dixá mortê di fome o cachorro?

Moscosão — Com licença, senhorita?

A Finfá — Intróxe!

Moscosão — Tirei ele da "Várzea" para o meu clube... Arranje um biscate para ele ganhar alguma coisa aqui na fábrica. É o "Perigo Negro"! (atendendo) Alô!

QUADRO 17

Mime. Moscosão, ainda no leito, fala ao telefone.

Luz interior. Quarto rico.

Mime Moscosão — Preciso do carro. Vou a missa...

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS

O escritório de fábrica.

ACÇÃO

QUADRO 18

Moscósio atende e conversa, balançando-se na poltrona de molas.

QUADRO 19

No ômbus vem aboletar-se ao lado de Moscosó, no lugar vazio, uma velha trabalhadora curva, conduzindo um saco sujo e enorme. Moscosó, indignado, desce atabalhoadamente.

QUADRO 20

Entrada espalhafatosa da Finfa, no salão de cabeleireiro, onde trabalha. Poucos fregueses estão nas cadeiras. Ela vai à Caixa, cumprimenta o gerente. Desaparece num quartinho lateral para retirar a pele, o chapéu e as luvas. Vem pentear-se diante de um grande espelho. Um oficial dirige-se a ela, gracejando.

A Finfa terminou a sua revisão de toailete. Volta pelo salão. Aproxima-se de um cliente ensaboado que se barbeia na cadeira. Roda em torno dele, ofertante, sorrindo.

QUADRO 21

No gramado de seu clube, Genuca realiza um treino. Dribla os companheiros de defesa, chuta e vara o gol. Seu Rafael, junto à cerca, acompanha-o animadamente. Bate as mãos. A Finfa chega, aproxima-se do marido surpreso. Saem discutindo.

QUADRO 22

Terminou o treino. Os jogadores, cansados, passam para o vestiário. Genuca vem conversar com o casal e despede-se deles.

DIÁLOGO

Moscósio — E eu? Fico a pé?
 Mme Moscosó — Você vai de ômbus namorando as mocinhas do Braz... (risada).

Teares no interior.

Barulho de ômbus.

Um oficial — Como vai o marido?
 A Finfa — Vou arranjar um coronel! Non qué mi dá nada!...
 O oficial — Precisa de um gigolô?
 A Finfa — Você é um prompto!
 O cliente — Como está linda, Finfa!
 A Finfa — Que fazê as unha?
 O cliente — Não, só quero te admirar!
 A Finfa — Já me chamáro de princesa!

Vozes. A bola.

A Finfa — Qué que você tá fazeno?
 Seu Rafael — Vendo o treno!
 A Finfa — Te mandáro chamá no minho saló!... Vagabundo!

Seu Rafael — Não te posso esperá. Vou trabalhá no Centro... Mi mandáro chamá.

Luz direta.

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS

Noite de bairro pobre.

Fim de dia no salão da Finfa, onde Seu Rafael passou a trabalhar.

AÇÃO

QUADRO 23

Namoro silencioso de Genuca e Negrona á porta da casa pobre.

QUADRO 24

O novo oficial faz uma última barba com exagerada delicadeza. Há um outro barbeiro trabalhando ainda. É o momento de guardar os instrumentos e fechar o salão. O gerente conta a fêria do dia. A Finfa, já vestida para sair e conversa com outra manicure.

O freguês mostra-se subitamente indignado com Seu Rafael. Atenção geral. O oficial Ladisláu comenta.

QUADRO 25

Alguns oficiais, entre os quais estão a Finfa, Seu Rafael e Ladisláu, esperam o ascensor para descer.

QUADRO 26

Penetram na caixa do elevador. Os homens tiram o chapéu ante a elegância da Finfa.

QUADRO 27

No anoitecer do Triângulo. Atropelo de gente que se recolhe do trabalho. Genuca está a espera de Seu Rafael, á porta do prédio. Apresentações. O oficial Ladisláu não liga muito ao jogador. Despedidas. Seu Rafael, a Finfa e Genuca partem em busca de um ônibus.

QUADRO 28

Moscossô, acompanhado de um amigo elegante, percorre o centro da cidade, vagarosamente, examinando as moças que passam. Encontra Genuca parado num grupo.

DIALOGO

A Negrona — Quando?

Seu Rafael — O senhor viu o gôr do “Perigo Negro” (silêncio) Colosso... (silêncio)... Machuca a navalha?

O freguês — Será possível! Não gosto que fale quando estou me barbeando!

Um oficial (á Finfa) — Seu marido não dá pra saída.

Ladisláu — Você precisa entrar no Sandacato!

Seu Rafael — Este aqui é o “Perigo Negro”.

Ladisláu — Quando você entra no Sandacato?

Seu Rafael — Depois falamos.

SOM

Um ônibus buzina longe. Gritos de crianças. Música sentimental brasileira.

Barulho de automóveis e de trânsito.

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS

AÇÃO

Chama-o. Dá-lhe um soco amável. Nesse momento a Finfa, em companhia de outra manicure, passa junto ao grupo e sorri para o jogador, que a cumprimenta. Moscosão reconhece a moça do ônibus.

QUADRO 29

A Finfa experimenta um vestido novo no atelier de costura modesto onde se veste e comenta o próximo casamento da irmã, a Negrona, que está noiva de Genuca.

A costureira prega e desprega alfinetes. Ela se mira semimua ante o espelho do guarda-roupa.

QUADRO 30

Após o casamento de Genuca e Negrona, junto ao pequeno altar, onde se celebrou o ato, um apodamento de abraços envolve os noivos encabulados. Um homem esqualido, de fraque e bengala, está junto. É Jeremias, pai do jogador. Perto, Seu Rafael e Finfa. Almofadas carregadas por crianças, "bouquets" de flores, falsas lágrimas de Finfa.

QUADRO 31

Os automóveis em fila, formando o cortejo nupcial, atolam nos buracos molhados e seguem na direção do novo lar.

QUADRO 32

Recepção dos recém-casados a entrada da casa. Velhas ítalo-paulistas, animadas e comovidas, atiram punhados de arroz cru sobre o casal assustado. Genuca cospe os grãos duros que recebera no primeiro sorriso.

QUADRO 33

A porta da casa dos noivos.

Rua sem calçamento, no bairro popular.

A igreja do bairro. Luz de lâmpadas, velas e vitrais da sacristia.

Ateier de costura em bairro pobre. Luz direta das janelas.

DIÁLOGO

Moscosão — Vem cá, animal!

Moscosão — Quem é?

Genuca — Manicura... Salão do Centro.

A Finfa — Aquela desgraçada da Negrona vai casá co Genuca.

A costureira — Veja como assenta uma prega aqui.

A Finfa — Vê estudá de datilógrafa! Tem um home que me acha um colosso!

Uma moça — Trabaíó na fábrica contóis! Uma velha — Cotadinha! Está vermelha, parece tão criança!

Um moço — Quem é aquele véio feio?

A moça — É o Jeremia, o pai do Genuca.

Marcha Nupcial

Música festiva

Vozes gerais — Viva os noivo! Vivô! Viva o "Estella-Club"! Viva o "Perigo Negro"!

Gritaria infernal de grandes e crianças, palmas, barulho de lata, assobios.

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS

O interior da casa.

AÇÃO

Na sala proletária, o casal, pais, padrinhos e convidados postam-se em pé em torno a uma refulgente mesa de doces. Uma criança feroz atropela o ambiente. Servem os "choppes". O padrinho, comerciante, torcida do "Perigo Negro", levanta o copo e saúda os nubentes, num rápido discurso.

QUADRO 34

Moscão senta-se para fazer as unhas na mesinha da Finfa. Ela toma-lhe carinhosamente a mão grossa e peluda. Trabalha com seus alicates e limas, escovando, polindo, aparando. Coloca a mão do freguês num pequeno recipiente de água morna. Prossegue coqueteando.

O salão do Centro.

QUADRO 35

Gente desce dos ônibus, dos automóveis, dos estribos e dos tetos dos bondes, procura, aos magotes, na bilheteria, entrada para o jogo.

QUADRO 36

Num grupo de jogadores já fardados, Genuca salta e sorri, encabulado. Uma grã-fina o acompanha de perto, seguida de outras e de admiradores de todas as classes.

QUADRO 37

O velho Jeremias, pai do campeão negro, aproxima-se do filho, que faz agora o indiferente no grupo que o rodeia.

Seu Rafael foi mais lesto e transpôs o portão, rente, atrás de "Perigo Negro", quando o velho chegava.

Moscão está diante dele, passando os porteiros para conter o tumulto, o charuto na boca insolente. O velho não ousa dizer que é o pai do "ás". Tartamudeia qualquer coisa.

DIÁLOGO

O padrinho — Meus caros noivos! Estamos numa época em que tudo se mede pelo vil metal. Por isso, no futebol em que todos sabemos o valor do "Perigo Negro", exija contrato! Acabou-se esse negócio de amor ao clube. Tem que ter amor na família!

Moscão — Você se lembra de mim?

A Finfa — Não, senhor.

Moscão — É casada?

A Finfa — Graças a Deus!

Moscão — Tenho conhecido muitas mulheres, mas não tive nenhuma do Brás.

A Finfa — Eu não nasci lá...

SOM

Música alegre.

Música militar.

Tumulto.

Barulhos da rua e de aglomeração.

Pequenos tumultos.

Jeremias — Sou torcida dele!

Moscão — Penetra!

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS	AÇÃO	DIÁLOGO	SOM
<p>Moscoão, com o ar severo de quem reage contra filantes, o manda embora. Jeremias afasta-se intimidado. Fica por ali, espionando algum conhecido que o auxilie. Entra no campo gente de todos os bairros - senhoras elegantes, comerciários, soldados, jogadores.</p>	<p>QUADRO 38</p> <p>Jeremias caminha a procura de destino. Bondes passam.</p>	<p>Música dolente.</p>	<p>Barulhos da rua, automóveis, bondes.</p>
<p>Uma venda.</p>	<p>QUADRO 39</p> <p>Jeremias descobre uma venda onde o rádio começa a esgoelar os detalhes do jogo. Agrega-se às pessoas que estão escutando a irradiação.</p>	<p>A voz do "speaker" — É o onze de "Perigo Negro" que penetra no campo. O público aplaude delirantemente...</p>	<p>Vozes. Gritos. Palmas. Aclamações.</p>
<p>O gramado.</p>	<p>QUADRO 40</p> <p>Os jogadores fazem a volta das arquibancadas, sob as aclamações da assistência.</p>	<p>Gritos. Vivas.</p>	<p>Gritos. Vivas.</p>
<p>O interior do botequim.</p>	<p>QUADRO 41</p> <p>Os jogadores fazem-se fotografar.</p>	<p>A voz do "speaker" — Os fotógrafos já se retiraram do gramado. Os jogadores estão em seus postos. O juiz dá sinal de início. O "Estella", guiado por "Perigo Negro", parte na primeira investida.</p>	<p>Barulho. Vozerio. Gritos.</p>
<p>A geral, assistindo o jogo, junto à cerca do campo.</p>	<p>QUADRO 42</p> <p>Num grupo de populares, Seu Rafael, em plena forma de torcedor, agita compassadamente a palheta, o cigarro apagado nos dedos nervosos.</p>	<p>Seu Rafael — É co pé! É coa mão! O "Estella" É campeão!</p>	<p>Barulho. Vozerio. Gritos.</p>
	<p>QUADRO 43</p>		

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS	AÇÃO	DIÁLOGO	SOM
As arquibancadas.	Grupo de espectadores, sentados, comentam o jogo exaltadamente.	Um torcida — Goal-keeper de sorte! Nem amarrando com barbante a bola entra! Uma grã-fina — Quebra os membros inferiores desse negro!	
	QUADRO 44		
O microfone, na arquibancada de honra.	O "speaker" observa o jogo e fala desmesuradamente.	O "speaker" — "Perigo Negro" promove uma investida fulminante sobre o campo adversário. A bola alta bate na trave. Ernesto atira para a linha que está livre... Tito apossa-se do balão...	
	QUADRO 45		
Um local reservado junto à cerca.	Moscosão, só, aplaude nervosamente. Quando um "kik" de seu time falha, ele acompanha o gesto frustrado com o pé, quase se derrubando. Segue a violência do jogo com gritos mal contidos. As suas mãos crispadas roçam o linho puro do paletó.		
	QUADRO 46		
Luz da tarde, penetrando pelas portas abertas do botequim.	No pequeno recinto param todos, ouvindo as peripécias do jogo. O botequimeiro escuta, os cotovelos sobre o balcão, fumando. Na porta, Jeremias escora o corpo fino na bengala, quieto e orgulhoso.	A voz do "speaker" — Genuca controla o couro. Maneco recebe o passe. Centra. Perde para Zico. "Perigo Negro" se apossa do balão. Dribla Tifi. Dribla Zico. Penetra na zona perigosa...	
	QUADRO 47		
O local reservado.	Moscosão, de boca aberta, o olhar torvo, trocando as pernas, avulsa Genuca, como se fora um cão de sua propriedade.	Moscosão — Aí! Perigo! Aí! Moleque! Moleque meu! Goll! Goll! Ora!...	Gritaria. Aclamações.
	QUADRO 48		
A geral.	Seu Rafael se debate no meio de torcidas - apostas.	Seu Rafael — Fáu; Fáu! Desgraçado! Assim quarqué um é campeão!	
	QUADRO 49		
	QUADRO 50		

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS

O campo. Luz direta.

AÇÃO

Há um jogador do "Estella" caído. Apesar disso, Genuca continua a avançada terrível. A ferradura de um zagueiro alcança-o em cheio, "Perigo Negro" dá alguns passos ainda, mas sem a bola. Faz uma cara de choro e desaba no gramado. O juiz apita, o jogo parou. Massagistas acorrem.

QUADRO 51

Um grupo carrega Genuca para fora do gramado, um enfermeiro a frente. Moscosão, ao lado, mascando o charuto.

QUADRO 52

Uma mocinha loura desmaia nos braços de outra. Tumulto na arquibancada. Outra moça dá um tapa no boné de um chofer.

QUADRO 53

Grupo revoltado em torno da desfalecida, que é abanada e batida de todo lado.

QUADRO 54

Seu Rafael faz a barba de um freguês, com quem insiste em comentar o jogo próximo.

QUADRO 55

Distraído-se, o barbeiro corta a cara do freguês silencioso. Estouro deste, que se levanta da cadeira ensanguentado.

QUADRO 56

O patrão acorre. Outro oficial pensa o ferido. Escusas gerais.

QUADRO 57

O mesmo.

DIÁLOGO

Voices — Foi de propósito!
Voices — Foi sem querer!
Voices — Foral Foral Sujol!
Uma voz — Juiz ladrão!

Uma voz — Chama a assistencial!
Outra — Dá água!
A moça — Estúpido!

Seu Rafael — Que apostá como ganha o "Estella" (silêncio). Não tem coráge de apostá? Vai vê o "Perigo" (silêncio). Já sarou. Aposto um charuto?

Seu Rafael — Cortou?
O freguês — Só sabe falar em futebol!

O patrão — Esse imbecil, doutor! vai já pra rua!

SOM

Voices. Aclamações. Gritos. Assobios. O tumulto aumenta. Vaia estrondosa. Gritos gerais.

Vozerio confuso. Gritos.

Gritos. Risos. Vozerio.

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS

O mesmo.

Lar da Finfa e Seu Rafael

A sala da diretoria do Banco. Tapete único. Porta lateral discreta.

Lar de Genuca.

A área da casa de Genuca.

Um café no Beco.

O Sindicato.

AÇÃO

O patrão faz a conta do barbeiro despedido junto à caixa. Este espera vexado.

QUADRO 58

A Finfa entra seguida de Chochó e de um novo cachorro. O marido a acompanha, discutindo, de chapéu na cabeça. Ela cobre de beijos os cachorros, sem ligar a Seu Rafael, que parte exasperado.

QUADRO 59

Moscósio, na mesa, despede o continuo e manda entrar a Finfa, que conduz para dentro pela porta lateral.

QUADRO 60

O jogador, elegantemente vestido, come perto da mulher, zangado. Ela está de pé. Interpelada, despenca num choro nervoso, sobre o avental.

QUADRO 61

Genuca, indiferente, vai à área estreita. Executa uma ginástica respiratória excessiva. Busca na privada uma escova e um copo. Esfrega os dentes.

QUADRO 62

O barbeiro Ladisláu e Seu Rafael tomam café no balcão, de pé, conversando.

QUADRO 63

Numa sala baixa, uma multidão de trabalhadores está sentada em bancos de pau como numa igreja pobre. Seu Rafael entra evasivamente. Senta-se isolado, resmungando.

DIÁLOGO

O patrão — Vá aprendê inducação. Barbê-ro!

Seu Rafael — Non pago esses luxo!
A Finfa — Tem de pagá a pele!
Seu Rafael — Vagabundal Vó embóral!
A Finfa — Póde il Fico eos cachorro!

Moscósio — A manicura? Faça entrar... Não estou para ninguém... (À Finfa) Bom dia... Por aqui!...

Genuca — Qué que você tem hoje?
A Negrona — Eu a-cho que estou de fi-lho!

Ladisláu — Vamo na reunião sandacal amanhã? Nós pôde té diputado dos barbêro!
Seu Rafael — Sô incrinado no futebol!

Seu Rafael — Vamo vê esse sindicato!

SOM

Música dolente.

Barulho de reunião.

O mesmo.

Ladisláu preside a reunião numa mesa simples, onde há papéis, pena e tinta. Faz ressoar a campainha. Gente de pé e sentada em cadeiras, ladeando-o.

Ladisláu — Silêncio!

Vozero corufuso. A campainha da presidência ressoa.

Um aspecto da reunião.

No meio dos bancos um operário toma a palavra e fala.

O operário — Companheiros! Os patrão nos explora! Só organizando os trabalhadores se pôde lutá e acabá a exploração!

Outro aspecto da reunião.

Seu Rafael comenta o *meeting* com um operário mulato azubavrado e pequeno e um português rechonchudo e róseo. Seu Rafael aprova o português com a cabeça.

O mulato — Isto non pôde sé! Não tem um rico que tenha pena dos póbre!
O português — Dexa estare, homeni! Quanto mais mexe peótre fica!

Ladisláu põe-se em destaque na mesa, sob ruidosos aplausos. Vai falar. Parece um lobo.

Ladisláu — Companheiros! Nossa força é o sandacato!

Aspecto da reunião.

Um desconhecido interrompe Ladisláu com voz forte. É um policial disfarçado em operário.

O desconhecido — Qual é o programa? Queremos um programa!

A mesa.

Ladisláu continua inflamando o seu discurso. Aplauso da assistência.

Ladisláu — Companheiros! Nós ganha com a união! Só a grêve traiz união!

Aplausos. Gritos.

A assistência.

Seu Rafael comunica ao mulato qualquer coisa que o alarma.

Seu Rafael — Viu? Ovuiu?
O mulato — O quê?
Seu Rafael — Eu acho que é a cavalaria!
O mulato — Si eles vié, apanha!

Aspecto da reunião.

QUADRO 71

Um orador sucedeu a Ladisláu. É um nordestino de cabelo liso. Termina sob vaias e protestos.

O nordestino — Si fô pra mãe o pé na barriga do patrão, eu méto. Mas grêve não faço.

Vaias. Gritos.

QUADRO 72

Seu Rafael, alarmado, consegue fazer o português se interessar pelos barulhos da rua.

Seu Rafael — Está iscutiando? Na rua? Eu acho que é a cavalaria?

A rua.

Uma carrocinha de padeiro passa na tarde de domingo, estourando o calçamento.

Barulho das rodas da carroça nas pedras da rua.

QUADRO 74

Tumulto. Ladisláu procura reiniciar o seu discurso, mas o policial organiza a reação. Ladisláu o aponta à massa exaltada.

Ladisláu — Peço a palavra!
O policial — Cala a boca!
Ladisláu — Traidor! É um policial!
Vozes — Fora! Fora!

Vozerio crescendo.

Vozerio. Gritos.

A reunião.

QUADRO 75

Seu Rafael aproxima-se da mesa e o dedo em riste fala indignado. Ladisláu cede-lhe a palavra. Surpresa geral. Apupos.

Seu Rafael — Primêro que tudo é preciso rispeta! É preciso nun fazê disorde!
Vozes — Crumiro! Traidor! Fora!

Vozerio. Gritos.

QUADRO 76

Seu Rafael, o chapéu na mão, retira-se da assembléia sob vaias.

Vozes — Fora! Fora!
Seu Rafael (grita para a assistência) — Sou do "Estella-Club"! Pru sindicato nun ligo!

QUADRO 77

Moscósio examina *dossiers* na sua sala do Banco, charuto na boca. O contínuo entrega pastas, retira outras. O telefone retine. Ele fala rindo. Entrada da Finfa. Surpresa e repulsa do banqueiro. Dá-lhe dez mil réis. Ela sai. Toca a campainha para chamar o contínuo. Ele entra. Dá-lhe ordens.

Moscósio (ao fone) — Alô! Você, Arlete! Estive muito ocupado. Só encontrei anéis vulgares. Comprei um pendentif... Sim... de noite.

A Finfa — Com licença?

Moscósio — O que quer você? Eu não charnei.

Sala do Banco.

Campainha do telefone.

O atelier de costura onde a Finfá se veste.

QUADRO 78

A costureira experimenta um vestido novo sobre o seu corpo seminú. Conversam. Uma oficiala costura ao lado.

A Finfá — Separei do meu marido. Me empresta cinquentião?
 Moscosão — Você está louca?
 A Finfá — Preciso...
 Moscosão — Leva dez...
 O continuo — O senhor chamou?
 Moscosão — Quando essa vagabunda vier aqui, não estou!

A Finfá — Filho non quero, graças a Deus. Tenho dois cachorros. O Chochó vai tirá o campeonato na exposiçô...
 A costureira — Como vai a Negrona?
 A Finfá — Já tá cheia, aquela porca!

Barulho de máquina de costura.

QUADRO 80

Num caramanchão estão reunidos os sócios do "Estella-Club", para festejar a inclusão de "Perigo Negro" no quadro olímpico. Discursos e bebedeiras. Genuca ao centro.

Os sócios — Viva o "Perigo Negro"...
 Viva... Viva o "Perigo" olímpico. Vivô...
 Vozes — Fala o barbêro! Fala!
 Seu Rafael — Io nunca estive na scuola, mas tenho di falá pra festejá a inclusô du nosso amigo Genuca no quadro aqui vai na Orópa, na Olimpiada, tirá u campionato...

Risos. Gritos. Confusão.

Mesa de restaurante ao ar livre.

QUADRO 81

Um tumulto invade a estação, atropelando os passageiros indignados, enchendo os recintos, tomando literalmente conta do pátio. Vêem-se por cima das cabeças cartazes com dísticos augurais: "Viva o Perigo Negro"; "Viva o Invencível". Genuca e os jogadores são conduzidos pela multidão na direção do trem parado. Seu Rafael, seguido de Jeremias, carrega um cartaz.

Embarque de Genuca para a disputa olímpica.

Vozes — Gibi! Gibi! Gibi! Gibi! Gibi! Gibi! Gibi! Genuca! Viva o "Perigo". Gibi! Genuca!

Barulho da multidão. Palmas. Ovações. Atropelos. Campainha.

QUADRO 82

Na área exterior do casebre do Braz, a Negrona, com a barriga grande, ensaboa roupas, bate e estende no varal. Para para esfregar o ventre tumultuário e dolorido.

Ar livre.

Música.

A irradiação do encontro olímpico.

Numa casa de família pequeno burguesa. Grandes e crianças aproximam-se do rádio. Ligam, procurando a estação.

QUADRO 83

Uma moça — É o jogo agora!
Um rapaz — Está na hora!
Um menino — Liga, vá!
A moça — Vamos ver o "Perigo Negro"!
Diretamente!

Som de ligação do aparelho. Pedações de música. Estalos. Extática.

QUADRO 84

Luz artificial de café público.

Num bar onde o rádio está ligado para o campo olímpico. Gente se acumula junto ao balcão. Curiosos ouvem da porta. Um empregado serve o café.

A voz do "speaker" — Inicia-se a partida internacional. Os jogadores colocam-se em campo. O quadro de que é capitão o célebre "Perigo Negro" foi ovacionado pela assistência.

QUADRO 85

Luz discreta.

No clube, Moscosão e sua roda escutam o rádio. Homens elegantes de todas as idades sobre fofas poltronas.

A voz do "speaker" — A partida internacional desenvolve-se animadamente. "Perigo Negro" prossegue nas suas terríveis investidas!

QUADRO 86

Luz fraca.

Numa venda de bairro miserável, seu Rafael centraliza a torcida. Está sentado a uma cadeira de ferro, ante uma mesa de reclame onde bebe cerveja. Gente pobre, operários, o vendedor, sentam-se sobre sacos de cereais e caixotes, escutando. A notícia do gol, todos se levantam, gritando. Seu Rafael, com a garrafa na mão, trepa na cadeira e urra.

Seu Rafael — Viu? É sempre fãu quando ele pega a pelota!
A voz do "speaker" — Um bellissimo tiro contra o gol adversário. Defesa incrível do inexpugnável...
Gol! Gol do Brasil!

Tumulto incrível.

QUADRO 87

Na casa.

A família pequeno burguesa agita-se na torcida. Mocinhas gritam historicamente. Rapazes querem tocar o rádio.

A voz do "speaker" — Apesar da brutalidade com que os locais agem, conseguimos até agora vencer a partida. "Perigo Negro" está num dos seus grandes dias...

QUADRO 88

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS

No clube.

AÇÃO

A torcida fisionômica de Moscosão atinge paroxismos de hospício. Realiza todas as máscaras da ansiedade humana, da tortura, do desejo.

A venda.

Seu Rafael, acobrunhado, tem os olhos fixos no aparelho que irradia.

QUADRO 89

O clube.

Moscosão torce. A agonia de sua mãe não lhe traria a riqueza daqueles sentimentos furiais, ante a atuação do seu quadro no estrangeiro.

QUADRO 90

A casa.

A família se exalta. Uma moça chora. Moços ameaçam o rádio.

QUADRO 91

O clube.

Moscosão e os outros parecem fulminados. Um garçom serve café.

QUADRO 92

QUADRO 93

DIALOGO

SOM

A voz do "speaker" — Infelizmente parece que nossos campeões se desorientaram com a surpresa do empate. A contagem continua de um a um. Rápida avançada de "Perigo Negro". Mattos recolhe o couro e o atira à meta. Defesa de Tallin...

A voz do "speaker" — Escanteio. A equipe adversaria inutiliza os nossos extraordinários recursos... Um zagueiro pratica um foul contra "Perigo Negro"...

A voz do "speaker" — Genuca apostou-se da bola numa formidável investida... Os zagueiros procuram inutilmente interceptar os nossos avances. O campo atinge, em passes rápidos, a área perigosa... Momento difícil...

A voz do "speaker" — Genuca vai lançar o tiro contra o gol vazio... Caiu de todo o comprimento... Um zagueiro o alcança com um violento pontapé na canela... O jogo parou... "Perigo Negro" está deitado no campo... Aleir tenta agredir o zagueiro... O povo ameaça invadir o gramado.

A voz do "speaker" — O jogo foi interrompido definitivamente. Qualquer coisa de grave parece ter acontecido ao nosso grande "Perigo Negro".

Um auditor — Uma camêlada ariana!
Moscosão — Uma camêlada olimpica!

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS

Luz do meio-dia, na rua.

ACÇÃO

Dia seguinte. Um rádio esgoela na rua, dentro de um boteco. Indiferença de bebedores de pinga e de café.

QUADRO 94

Uma dependência do Prado, o veterinário e o ajudante conduzem Moscosão à baía, onde um potro puro sangue está deitado com a perna partida. Examinam o animal condenado.

Ar livre. Jockey Clube.

QUADRO 95

A chegada do "ás" estropiado, arrastando-se penosamente. Genuca aponta à porta escancarada da "garé", encostado a uma bengala. Um ferroviário e um carregador aplaudem o "ás", que sorri. Amparam-no Jeremias e seu Rafael. A Negraona ao lado, com o filhinho recém-nascido. Um taxi encosta. Carregam para dentro o grande machucado.

A estação numa manhã. A hora da chegada de trem.

Barulhos de rua.

QUADRO 96

A entrada do Banco que Moscosão dirige, Jeremias e Genuca esperam, desanimados. Um continuo e um secreta estão sentados ao um banco. Jeremias dirige-se ao continuo. Quando este sai, Genuca senta-se.

O Banco.

QUADRO 97

No corredor de entrada do Salão de Baile da "Sociedade Recreativa Dante e Marconi", Genuca, mancando sempre, e seu Rafael, conversam no meio de gente que entra e sai.

Luz interior.

QUADRO 98

Paros dançam animadamente, mas em silêncio. Uma orquestra de três figuras toca

O salão de baile.

DIALOGO

SOM

A voz do rádio — Manifestamos a nossa simpatia por "Perigo Negro", o herói no campo da honra. E desejamos vê-lo voltar às glórias da pista.

O veterinário — Não há remédio, doutor!
Moscosão — Mande matar esse diabo! Me fez perder o prémio.

Seu Rafael — (Indicando a criança) Sabe como se chama? Benito! Fui eu o padrinho!

Jeremias — O doutor Moscosão está?
O continuo — Só vendo... Quem é que quer falar?
Jeremias — Diga que é o "Perigo Negro".

Música distante.

Seu Rafael — Falô do emprego co Moscosão?
Genuca — Nunca está lá no Banco. Já fui quatro veiz, rapalz...
Seu Rafael — Antes, ele estava!...

Música nacional.

Genuca — Você qué fazê piratage?
Seu Rafael — Se dé geito... Você dança?

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS

Mesmo ambiente.

ACÇÃO

Um samba. Seu Rafael e Genuca sentam-se, apreciando.

Seu Rafael procura com quem dançar. Recusado duas vezes, encontra uma moça alentada que ele conduz pesadamente. De repente, ela o deixa no meio da sala repleta. Genuca permanece sentado.

QUADRO 99

DIÁLOGO

Genuca (mostrando a perna) — Não posso!

Seu Rafael — Dá o prazer?
 Uma moça — Já tenho outro cavalero!
 Seu Rafael — Dá o prazer?
 Outra moça — Sió escachada...
 Seu Rafael — Paciência... (à terceira moça) — Dá o prazer? (sai com ela e convidada-a) — Vamo dá um passeio?
 A moça — Adonde?
 Seu Rafael — Na Cantarêra...
 A moça — Mareado... Chamo minho ermô.

Seu Rafael — Fitêra...

QUADRO 100

Jeremias e Genuca, sentados no banco, esperam indefinidamente, olhando o movimento dos guichês. Moscosão aparece, seguido de um homem apressado. Jeremias põe-se humildemente diante dele, mostrando o filho estropiado.

Genuca levantou-se com dificuldade. Moscosão fala um instante com ele. Depois sai com o companheiro, sem dar a mão.

QUADRO 101

O campo de futebol. Ar livre. Manhã.

Genuca, maltrapilho, carrega um balde. Retorna a vassoura largada no gramado. Dificultosamente continua a varrer o campo deserto onde tantas vezes foi aclamado o Rei do Futebol. Moscosão deu-lhe o emprego prometido. Pára e fita as arquibancadas vazias.

QUADRO 102

Noite. À entrada da estação. Forte iluminação elétrica.

Um tumulto de torcedores procura a porta da "gare". Cartazes: "Viva o Estrella-Club".

SOM

Música de orquestra. Valsa popular.

Música triste.

Jeremias — O seu nêgo está inutilizado, dôtor!

Moscosão — Que é isso "Perigo"!

Jeremias — Não pode mais trabalhá. O dôtor precisa arranjá um empreguinho pra ele... Tá coa perna arrebetada.

Moscosão — Bem. Bem, vou ver. Até logo. Volte aí. Te ponho como limpa-campo!

Música nostálgica.

Vozario. Gritos. Aplausos.

A torcida coletiva — Gibi! Gibi! Gibi!
 Gibi! Gibi! Gibi! Estrela!

LUZ - AMBIENTE - LETREIROS

LETREIRO — “Como um mutilado de guerra, numa manifestação patriótica, “Perigo Negro” acompanha o embarque da nova equipe olímpica de seu clube”.

AÇÃO

“Viva os campeões”.
Nó meo, ao lado de Seu Rafael, Genuca grita também, manquitolando.

QUADRO 103

Um trem aparece pequeno na tela. Cresce para o público, toma conta do primeiro plano.

DIÁLOGO

Vozes — Viva os futuros campeões olímpicos!
Vivêi Gíbi! Gíbi!

SOM

Silvo da locomotiva. Barulho de trem em movimento.

A Sombra Amarela

(Cenário para filme)

Oswald de Andrade

Do romance *Marco Zero*

Revista do Brasil, Rio de Janeiro, ano V, nº45, março de 1942, pp. 26-28.

A ORSON WELLES

1ª parte

1932 - Revolução paulista. Na capital. A gare da *Sorocabana*, pela manhã. Chegada de um comboio fúnebre. Uma família, pai, filha e menina, centraliza um grupo de curiosos. Veio buscar o corpo do Tenente Pancrácio. O Major Dinamérico Klag aparece e diz que o Tenente Pancrácio, que o rádio anunciou ter sido morto na frente Sul, é seu filho. Breve disputa em torno do herói. O tenente *colored* Lírio do Brasil apazigua. É o chefe de uma organização de guerra de pretos. Está ali na gare, com alguns negros, à espera do corpo do Cabo Chiba, promovido por atos de bravura, no campo de batalha onde caiu. Aparece o comboio recoberto pela bandeira paulista. A família, diante da realidade que lhe é desfavorável, protesta aos gritos contra a revolução que lhe levou o único arrimo. O Major acompanha compungido, enquanto Lírio do Brasil discursa ante o ataúde do Cabo Chiba. Um japonês assiste à cena calado.

2ª parte

Escritório de advocacia de Lírio do Brasil, anos atrás. Ele chefia a luta econômica do caboclo contra o amarelo. O velho Elesbão aparece à janela e conta que os japoneses lhe tomaram a terra. Aparecem o preto Tomé e o militante Leonardo.

Narrativa da fuga de ambos em meio da indignação dos japoneses contra o Chiba. O preto Chiba agarrou uma japonesa na estrada. O marido surgiu num burro, armado de foice. O burro empacou. O preto desceu a lenha no japonês, no burro, na mulher. Os amarelos reuniram-se e prenderam o preto. Os jagunços do fazendeiro Jango conseguiram libertá-lo. Tomé, num canto, recorda o namoro sem consequências que teve com a mulher do patrão japonês, de quem se despediu depois do caso do Chiba.

3ª parte

Salão de honra do Clube dos Pretos Cívicos de São Paulo. Preparativos de festa. Vencida a revolução, Lírio do Brasil torna-se o presidente dessa sociedade recreativa. Prepara-se a inauguração do retrato do Cabo Chiba. O Dr. Pedralva, advogado da sociedade, que perdeu uma orelha na revolução, conta como foi a morte do Chiba na guerra paulista. Durante a retirada, uma noite, ele foi bater, embriagado, à porta de um casebre onde dormia um casal de caboclos. Serviram-lhe pinga e café. Aproveitando a ausência do marido, que fora ver uns cachorros que latiam lá fora, o preto agarrou a cabocla, derrubando a lamparina. O marido voltou e passou-lhe a faca no escuro. Surpresa dos sócios. Mas o líder Lírio do Brasil insiste em inaugurar o retrato. Se o Capitão teve motivos para promovê-lo, é necessário continuar a consagração. Aquela noite espera-se a visita de Marion Anderson ao Clube. É preciso apresentar às massas um herói de cor. Será o Chiba. Ele foi o preto acuado no amor, acuado na vida, o preto da pinga e do chicote. Ele é bem o símbolo da raça perseguida que se defende.

4ª parte

Boteco de pretos no centro de São Paulo, à tarde. Lírio do Brasil decaiu. Fecharam o Clube Cívico e prenderam-no depois de um festival em honra do poeta dos escravos Castro Alves. Ele estava organizando a luta dos negros contra o fascismo. É agora pequeno funcionário encarregado de entregar avisos de imposto nos bairros longínquos. Procura ainda propagar entre os pretos, que bebem, as suas idéias. Um deles responde: - “Qual, Doutor Lírio! P’ra preto só feitiçaria é que rende!” Sai para a

rua. Toma um ônibus. No bairro distante, vai entregando as notificações. Um vendeiro o descompõe. Ele diz que faz aquilo para comer. É um simples empregado do Estado. O vendeiro rasga o talão e produz um verdadeiro comício. Perante fregueses e curiosos, Lírio toma a palavra e o apoia. Um japonês sai da venda. Não tarda, um polícia secreta surge e prende o funcionário subversivo.

5ª parte

Consultório espírita do Dr. Lírio do Brasil, no quarteirão silvestre do Jabaquara, próximo à capital. Sala de espera imensa, com bancos longos encostados às paredes, onde há retratos e imagens sagradas. Ao centro, uma mesa, onde uma mulher branca preside ao movimento e faz a caixa. Num quarto exíguo, o novo feiticeiro ouve os clientes. Um *Packard* estaca em frente ao casebre. Um milionário gordo entra, paga trinta mil réis para ser imediatamente atendido. Expõe afobadamente o seu caso a Lírio. Ama uma sobrinha de quinze anos, deseja possuí-la. Aparece uma senhora que quer que ele mate a sua rival. Os dias se sucedem prósperos. Um cliente lhe diz: - “O senhor me falou que eu ia ter uma surpresa. Pois tive!” - “O senhor adivinha tudo!” - diz outro. - “Aconteceu aquilo com o homem velho vestido de branco.” Uma mulher pobre traz-lhe ovos de presente. Ele lhe curou a filha de tosse, somente benzendo-a de longe. Lírio adivinha tudo. Na noite estrelada e deserta, sai para vagar. Pensa em sua vida anterior fracassada, que somente a exploração da imbecilidade repôs nos eixos. A feitiçaria e a adivinhação trouxeram-lhe honra e dinheiro. Seu corpo pela manhã é encontrado na estrada crivado de foçadas. Um japonês passa numa curva do caminho silvestre.

Perigo Negro

Filme de **Rogério Sganzerla**, 1993.

Livre adaptação do roteiro de Oswald de Andrade pertinente à obra “Marco Zero”.

Transcrição feita a partir da cópia do Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

Voz *over*, enquanto passam os créditos, como anúncios no jornal: Um pouco de loucura previne um excesso de tolice, já dizia Montaigne.

*

O casal Finfa e Rafael

Rafael: Io, nunca estive na escola, no? Mas, nessa noite maravilhosa, io tenho que falar. Eu quero saudar o nosso time, na figura do nosso grande jogador Perigo Negro. Muita sorte pra tudo. Vitória, vitória! Ah! E o alemão já mandou dizer, hein. Negro assim pode vir, hein. [risos] Gol, gol, gol, gol, gol. Vitória, vitória.

*

Folha de jornal. Título: Nasce um novo craque. Embaixo, foto de Perigo Negro, o Genuca, abaixado no gramado, com uniforme de jogador de futebol.

*

Perigo Negro num gramado [Atrás, paisagem de morros. Está, sem dúvida, no Rio de Janeiro] fazendo “embaixadas” e falando com a Negrona, que está parada, séria: O que é que você tem hoje?

Negrona: Eu acho que eu tô de filho.

Ele continua jogando a bola.

*

No escritório Moscosão ele se reúne com Perigo Negro, Rafael e Finfa.

Risos de Moscosão enquanto Perigo Negro assina e fecha um livro preto.

Moscosão: É isso aí, Perigo Negro. Este contrato vai te render muito bem.

Perigo Negro: Que nada, senhor Moscosão, pra negro é só feitiçaria é que rende.

Telefone toca, Finfa ri alto.

Moscosão, atendendo o telefone: Alô, é João Moscosão quem fala. Exatamente, acabamos de assinar um contrato com Perigo Negro. Oh, não sabe quem é o Perigo

Negro? Você é um quadrúpede de 28 patas escoiceando por aí é uma vergonha, uma pouca vergonha. Porra, /?/ de cima e arranja um biscate pra ele, seu /?/ cínico. É MEU dinheiro, MINHA fábrica. ... Meu Perigo Negro. [Desliga o telefone. Ri e abraça Perigo Negro, falando:] Vou te dar um abraço.

Já em pé, se abraçam novamente. Moscosão vai saindo do enquadramento enquanto diz: Nessa vida eu só não matei... o resto eu fiz tudo pelo futebol do meu clube.

Finfa grita feliz e vem abraçar Genuca.

Finfa: Ahhh, Perigo!

*

Campo de futebol, treino. Rafael e Finfa torcem pelo craque. Alternância de imagens: o jogador treinando e o casal torcendo.

Rafael: Vai, Perigo! /?/ a nossa felicidade. Hoje vai de sete a zero. Ah, isso porque eu sou /?/, hein!

Finfa: O Perigo /?/

Rafael: É o pretexto da lavada! Hoje vai de sete a zero! Quem quer apostar?

Finfa: Quebra, quebra, quebra os membros superiores desses inferiores!

Finfa e Rafael: Vai, vai, agora, agora, Gol, gol, gol!

Rafael: Ai, Genuca, é grande a nossa felicidade! [Abraçando a mulher] Finfa!

*

Reunião do sindicato. Sala fechada. Diversas pessoas.

Homem 1: Companheiros, nossa força é o sindicato.

Homem 2: O programa. Onde está o programa? Nós queremos um programa!

Homem 1: Nós ganhamos com a união. Só a greve vai fazer a união da gente.

Mulher 1: Eu peço a palavra.

Homem 3, para a mulher 1: Fica na tua! [Para a mulher 2] Cala a boca!

Mulher 2: Cala a boca você, seu traidor! Viciado! Cabeleireiro de araque!

Homem 3: Quem, eu?

Mulher 2: Exatamente.

Homem 1: Não pode, fora daqui vocês dois. [O homem 3 se levanta e sai.] Fora, fora!

Todos gritam: Fora!

Rafael, sério, enquanto todos gritam: Primeiro de tudo é preciso respeitar as regras do jogo. Vamos evitar desordem, hein! Bom...[Levanta e sai.]

*

Alternâncias de tomadas: jogo de futebol e Moscosão com o radinho de pilha na orelha, numa sala.

Moscosão: Vai, vai, garoto, vai. Vai, vai. Vai, Perigo, vai, vai. Vai, vai... Entra no pé, entra... Vamos lá ! Vamos lá ! GOOL ! GOOOOOLL !!! Uma canelada olímpica!

*

Na barbearia, Rafael faz a barba de um cliente enquanto ouve a narração do jogo pelo rádio.

Rádio: É isso ai, amigos. A prova emocional do nobre e valoroso esporte brasileiro.

Empate... [Continua a narração. Rafael e o cliente conversam.]

Antônio, que espera sua vez de ser atendido pelo barbeiro, resmunga:

Antônio: Vou ter que engolir essa estrela hoje.

Rafael, para o cliente que está atendendo: Tá boa a navalha, seu Abelardo? Me diga a verdade. Io não me conformo... podia ter empatado.

Abelardo: O que criatura?

Rafael: O jogo de futebol!

Abelardo: Hum...Hum...

Rafael: O estrela clube... Io não me conformo... podia ter empatado. Não que podia, devia ter empatado.

Rádio: ...O juiz apitou, é gol. O terceiro gol foi legítimo, indiscutível ...

Rafael, para o rádio: O que? O que o sr. está falando? Imbecille! Eu estive lá no jogo ontem. Como é que não foi falta? Foi falta sim! Aqui pra você ó, ó... [Borrifa a loção que estava usando no rádio. O comentarista tosse.] Comentarista de meia tigela. [Para o cliente:] Ele veio me dizer pra mim, que eu não entendo de futebol... que aquilo não foi falta. Pelo amor de Deus! Aquilo é um gatuno! Imbecille! Vá apitar briga de galo, viu! Aquele ladrão é um gatuno, um gatuno. Ele garfou a gente, garfou. Entendeu? Pelo amor de Deus. Ah, vai andar, vai. Faz favor, vai. Comentarista de meia tigela. Pronto, está pronto Doutor! [O cliente levanta e vai saindo, Antônio se aproxima]

Antônio: Chuta essa, seu Rafael.

Rafael: O próximo, vai. Vai-te andar, vai...[ainda em relação ao jogo]. Pois não, às ordens seu Antônio.

Sr.Antônio: Sofrendo, hein, seu Rafael. [Seu Rafael faz a barba de Antônio enquanto eles conversam.]

Rafael: Então, seu Antônio, o sr. foi no jogo do estrela ontem?

Sr. Antônio: Assisti lá na venda pelo rádio.

Rafael: Ah, eu fui.

Sr. Antônio: Três a dois...

Rafael: É, foi sorte. O estrela podia ter empatado. Pelo amor de Dio. Aquele gol de falta o juiz não podia ter anulado. Faz favor.

Sr. Antônio: Seu Rafael, falta nada ! Eu vi o jogo. Eu vi o jogo pelo rádio, seu Rafael. Falta nada, falta nada...

Rafael: Como é que não foi falta? Eu estava lá...eu vi. Como que não foi falta? Faz favor... Escuta, você é torcida do Portuguesa, é ?

Sr. Antônio: Seu Rafael, eu sou corinthiano. O Sr. sabe que eu sou corinthiano. Saí do orfanato pequenininho e fiquei corinthiano roxo, seu Rafael.

Rafael: Pois eu sou estrelista, frente única, PC e perrepista. É!

Sr. Antônio: Estrelista nada! Fica pra lá com a sua estrela que eu fico pra cá com o meu corinthians, seu Rafael.

Rafael: Eu vou dizer uma coisa pra você, seu Antônio: estrela sempre... mesmo que perca. É!

*

Cozinha da casa do Rafael. Rafael faz uma refeição, Negrona varre o chão, Finfa tagarela.

Finfa: Cachorro tem paladar. Não é um cachorro qualquer, ele come esfiha.

Rafael: Caspíte , o fijó tava queimado! Eu vou comer macarrão lá no Bernardino...

Finfa: Enjoado. Pensa que tenho tempo. Fiz duas unha extra no salão. Culpa da Negrona.

Negrona, suja e desgrenhada: Eu, hein?!

Finfa: Negrona...

Negrona: Que que você quer?

Finfa: Próxima vez que deixar queimar o feijão ...

Negrona: Só o seu cachorro que come nesta casa.

Finfa: ... jogo a panela na cara.

Negrona: Você deu toda a comida pro cachorro, não me deixou nada. [Negrona chora]

*

Campo de futebol: Perigo treina, Rafael assiste.

Rafael: Vai, vai. Entra, vai. Cruza, cruza, vai, vai. Cruza, cruza, cruza. Não, não, não ... chuta. Cruza, cruza pro Genuca, Imbecille. Quem se desloca tem preferência. Aprende isso, entendeu? É pro Genuca, não é pra atirar no gol não! Cruza, ahhh...

Finfa: Que que você tá fazendo aí?

Rafael: Hã... Tô vendo o treino, no? Não é possível você vem aqui me estorvá mulher...

Finfa: Te chamaram no salão, vagabundo.

Rafael, para Perigo Negro: Não te posso esperar, bello. Vou ter que trabalhar lá no salão de beleza lá no centro. É! [risadas] Mandaram me chamar. [risadas] Amanhã a gente conversa.

Genuca, acena para Rafael: Ciao!

*

No salão: Rafael faz a barba de um senhor enquanto Finfa faz a unha de sua cliente.

Uma mulher: Eu quero sair daqui linda, deslumbrante ...

Rafael: O sr. viu aquele gol que fez o Perigo Negro? Colosso. Este é craque mesmo. Machuca a navalha, hein?

Cliente: Será possível... não gosto que falem quando estão me barbeando. Mania que esses barbeiros têm de tagarelar.

Homem 1 [o do sindicato]: Finfa, seu marido não dá nem para a saída.

Finfa: Claro...

Homem 1 [sindicato]: Ele precisa entrar para o sindicato. Precisa entrar pro sindicato.

Uma cliente, com toda a cabeça enfiada no secador de cabelos: Hã, hã...

Voz em *over*: Calma, cabeça fria baby, calma.

Rafael [para um jovem, enquanto faz a sua barba]: Quer apostar como o estrela vai ganhar? Não tem coragem de apostar, hein?! Tá com medo do Perigo Negro. Aposto um charuto.

Jovem: Meu negócio é videogame. Aai !!

Rafael: Cortou?

Dono do salão: Imbecil. Fora, demitido. Vá aprender educação, seu... "barbeiro". Fora, fora, demitido.

*

Estádio de futebol. Arquibancadas repletas de torcedores. Genuca confraternizando com eles.

Voz *over*: Esse mulato é formidável.

Genuca: Perigo é Perigo. Eu não sou mulato, sou negro.

*

Manchete de jornal: "NASCE UM NOVO CRAQUE"

*

Repórter, no campo de futebol: Tá vendo, olha aí ... É o home, é o home, é o Perigo Negro.

Torcedor 1: Manda brasa, vamo aniquilar com essa canalha.

Genuca: O Perigo é assim: escreveu não leu, pau comeu.

Torcedor 2: Perigo, dá um autógrafo aí... [Perigo assina um jornal onde tem seu retrato desenhado, batem nas costas um do outro] Valeu!

Genuca: Hoje eu sou o dono da bola. É raça [Ele aperta a mão de torcedores, beija a Negrona, que está na arquibancada com o bebê].

Finfa passa coqueteando. Genuca está com o uniforme do flamengo.

Moscosão [para Genuca ao ver a Finfa passar]: Quem é a dama?

Genuca: É a manicure do salão do centro.

Moscosão ri.

*

Salão de beleza. Finfa trata das unhas de Moscosão.

Moscosão: Você se lembra de mim?

Finfa: Não Senhor.

Moscosão: É casada?

Finfa: Graças a Deus.

Moscosão: Olha, eu tive muitas mulheres, mas nenhuma de Vila Isabel.

Finfa: Eu não nasci lá.

Moscosão: É mesmo? [risos]

*

Casa da costureira. Finfa experimenta roupas.

Costureira: Eu é que não posso ficar sem ocupação. São Pedro me pediu pra fazer umas toalhinhas. O fio de nuvem... acabou.

Finfa: Não esqueça a inicial.

Costureira: Que tal a prega aqui ... ó? E a Negrona?

Finfa: Vai casar aquela porca. Tá cheia. Vai casar com o Perigo Negro. Eu é que estou de saco cheio.

Costureira: Hum Hum.

Finfa: Tem um cara que me acha um colosso. O que que você quer, hein? Que eu viva de brisa?

*

Salão. Finfa entra toda arrumada.

Finfa: Boa tarde.

Funcionário: Como vai o seu marido?

Finfa: Não quer me dá nada. Vou arranjar um coronel.

Funcionário: Precisa de um gigolô ?

Finfa: Você é um pronto.

Funcionário: Como você está linda, Finfa.

Finfa: Já me chamaram de princesa. Tem um coroa... que me acha um colosso.

*

Escritório do Moscosão.

Secretária: Dá licença dr. Moscosão... dona Finfa está aí.

Moscosão: A manicure? Faça entrar, faça entrar. Espere um pouco dona Cibebe Cecília, entregue isso ao Dr. Márcio. Não estou para ninguém.

Finfa, para a secretária: Obrigada.

Moscosão: Dona Finfa, eu a amarei eternamente. Eu a amarei eternamente e mesmo depois. Venha, venha comigo, venha meu amor....

*

Jogo de Futebol. Rafael e Finfa estão na entrada para o campo. Moscosão acompanha o jogo pelo radinho de pilha colado ao seu ouvido, no seu escritório.

Rafael: Olho vivo nesse juiz, é um gatuno! [Para Perigo Negro, que passa por ele] Oh, Perigo Negro, vamo lá hein Perigo Negro. Vê se garante a nossa vitória. Hoje o jogo é de taça. Ah, olho nesse juiz hein, ó! Cuidado, hein!

*

Moscosão: Vai, garoto, vai, vai ... vai.

*

Rafael: Vamo lá, vamo lá. O negócio é bola pra frente. Vamo lá. Vai, vai. É gol, é pro gol. Vai Genuca, cruza, cruza. Não, não. Essa porra não entra.[Para Finfa] É que o Genuca e o Gemini têm que jogar ali junto na área.

Finfa, entediada: Ora bolas!

Rafael: Esse juiz não tem mãe. Não é possível. Vai. Ó, juiz, vê se não rouba, hein! Bom, acho que agora, agora vai, agora tem que ir meu Deus. Agora, chuta, Chuta ... NÃO! Mais será possível, nem amarrando com barbante essa bola não entra. Caspíte. Este gol ele não podia errar, não podia. Vai. Chuta Perigo, chuta. Bom, acho que o time precisa, não?

Finfa: Meu cachorro é que vai tirar o campeonato. E a exposição.

Rafael: Para de encher mulher. Você vai comparar um filho com cachorro.

Finfa: Filho não quero, prefiro dois cachorro.

Rafael: Agora vai, agora vai. [A bola vai para fora]

*

Moscosão: Peste !

*

Torcida: Mengo! Mengo!

Genuca, rolando pelo gramado: Ai ...ai...

*

Moscosão: Uma canelada olímpica. Logo no meu Perigo Negro.

*

[Perigo é retirado de campo numa maca.]

Finfa: Cê.

[Genuca e Finfa acompanham a maca.]

Genuca: Senti uma coisa diferente, vi a torcida muda.

Rafael: Calma Perigo, você vai ficar bom, viu? Calma, viu? Calma, viu? É um crime.

Finfa: Coitadinho !

Rafael: Este juiz é um ladrón. Isto não podia ter acontecido, nunca.

Finfa: Meu Deus, aonde eu coloquei o meu esmalte?

Rafael: E agora Perigo? O que vamo fazer, hein?

*

Moscosão: Meu negro inutilizado. Esse filho da puta me perdeu.

*

Manchete de jornal: Tudo o que poderia ter sido, se não fosse o que não foi ...

PERIGO NEGRO CONTUNDIDO EM JOGO VIOLENTO.

*

Campo de futebol: Genuca, mancando, empurra um carrinho pelo gramado.

Homem [sindicato]: Olha o dono da bola. Oh, meu campeão ... campeão, hã. Oh, o dono da bola. Aí Perigo Negro, tá na pior! Eu não disse? Nossa força é o sindicato. Nossa força é o sindicato! Sindicato é a força.

*

Escritório do Moscosão.

Rafael: O Perigo Negro está inutilizado, doutor. Completamente estropiado.

Moscosão: Quem diria ... o Perigo Negro.

Rafael: Ele não pode mais jogar futebol, doutor. O dr. Moscosão tem que arranjar um emprego para ele. Ele tem que sustentar a família. Ele tem. Ele é arrimo. Io peço por favor doutor, ajude este homem que foi um grande jogador de futebol!

Moscosão: Calma, calma. Eu vou arrumar um emprego para ele.

Rafael: Vai? Oh, Dio, graças a Deus. Que emprego, doutor?

Moscosão: Ele vai ser varredor!

Rafael: Varredor?... Varredor?

Moscosão: Varredor !!

Rafael: O Perigo Negro? O grande jogador de futebol?

Moscosão, otimista: Vai ser bom pra ele.

Rafael: Não é possível. Não é possível. Que vergonha !

Moscosão: Nem tudo dá certo. Na vida nem todos podem ser campeões.

*

Bar. Rafael e Genuca, enquanto um homem toca e uma mulher dança. Este ambiente é intercalado com o do escritório de Moscosão. Enquanto ele fala com Arlete pelo telefone, Finfa se aproxima.

Rafael: Que tristeza !

Genuca: Imagino.

Rafael: É... adeus ao mundo da bola. Você não é mais ídolo.

*

Moscosão (no telefone): Alô, Arlete. [Imagem de música e dança no bar] É o seguinte, Arlete... [Enquanto escutamos a voz dele, assistimos à imagem do bar] Não meu amor, eu estava ocupado, ocupado. Acontece o seguinte, eu não achei nada. Não achei nada, [Novamente o escritório] só uns anéis vulgares, mas eu comprei um pedantif. Um pedantif especialíssimo. [Bar, depois, o escritório] Um pedantif, um pedantif

especialíssimo. De noite eu te levo, tá?! Um beijo, de noite eu te dou tudo. Um beijinho ... lá.

Finfa: Com licença.

Moscosão, gritando: O que é que você quer? Eu não te chamei aqui.

Finfa: Separei do meu marido. Moscosão me empresta cinquentão ?

Moscosão: Você ficou louca?

Finfa: Eu preciso... preciso... preciso.

Moscosão: Você precisa, é? O mundo inteiro precisa, não é só você não. Leva dez...[Coloca duas notas na mão dela, depois se arrepende e toma uma de vota] só cinco! Calma, calma, calma. Tá, leva mais cinco.

Finfa: Me dê.

Moscosão: Pronto.

Finfa: Agora sim.

Moscosão: Mas só volta aqui quando eu chamar.

Finfa, saindo: Não vivo de brisa!

Moscosão, para a secretária: Vem cá mocinha. Vou te dar uma frase. Ouça bem o que eu vou dizer pra você. Uma frase digna de Platão. Quando essa pilantra voltar aqui eu estou sempre em reunião. Essa calhorda. [risos]

*

Campo de futebol. Genuca faz a limpeza do gramado.

Rafael: Dr. Moscosão, dr. Moscosão, faz o favor. Eu vim aqui outra vez por que acredito em Deus. Deus sabe o que faz. A esperança é a última que morre, doutor.

Moscosão: Nós já conversamos... eu trabalho. Eu tô cheio de trabalho. Olha, amanhã eu te ligo está bom?

Rafael: Meu papai já dizia: “pão de pobre quando cai, cai sempre com a manteiga para baixo.”

Moscosão: Cristo!

Rafael: A situação tá tão negra na minha casa, doutor, que eu resolvi latir no jardim pra economizar cachorro, doutor. Eu estou muito mal doutor, perdi a mulher, o emprego, mas não perdi a fé de ajudar o Perigo Negro. Por que se ele não tivesse tão estropiado, doutor, ele ainda tava fazendo os gol que o time tá precisando.

Moscosão: Olha aqui, você sabe perfeitamente que aquele diabo me fez perder a taça dos invictos.

Rafael: Sim doutor, mas não se tira o futuro de uma pessoa. Mesmo de um craque como foi o Perigo Negro. Faz favore doutor, dá uma chance pra melhorar a vida dele. Faz favor.

Moscosão: Vou dizer uma coisa pra você calmamente, cal-ma-men-te... melhorar, mas nem ele vestido de rubro negro com aquelas bolinhas de todas as cores. Varredor! Se quiser. Futebol é paixão pura e não xinga, meu rapaz. [Vai se afastando]

Rafael: Filho duma puta, esquivoso, morfético. [Se aproxima] Dr. Moscosão, faz favor, io bisogno falar com o senhor...

Moscosão, entrando numa casinha perto do campo: Você não precisa falar nada. O que você precisa saber é que aqui torcedor não entra. Só entra craque. Você é craque?

Rafael: Tudo é sorte. Nesta vida tudo é sorte. Mas eu já sei o que eu vou fazer. No futuro eu vou ser torcedor é do campeonato de futebol de botão. Por que lá não tem cartola. Filho duma puta.

Moscosão: Experimenta botão de braguilha.

Rafael: Filho da puta, maledetto!

Moscosão [Dentro de uma sala]: Quanto mais eu rezo mais assombração me aparece ...

Rafael [Do lado de fora, berrando diante da porta fechada]: Eu vou ser torcedor é de futebol de botão.

Moscosão: Ah, esses torcedores... preferem chutar o gol de matéria plástica. [Abre a porta para falar com Rafael]

Rafael, agredindo Moscosão: Sai, seu cartola!

Moscosão: Segurança vem cá e prenda esse fanático aqui.

Rafael: Fanático é você.

Moscosão: Vai embora daqui.[Entra novamente]

Rafael: Muquifoso.

Moscosão segura dois troféus pequenos dentro da sala. Sua voz em *off*: Esse é um perigoso desafio à realidade. Esse desafio não pode passar em branco.

Rafael, ainda do lado de fora: Maledetto!

Moscosão, voz em *off*: Deus naquele dia não estava em casa, tinha saído para tomar umas e outras.

Rafael: Filho da puta.

Moscosão: Despedaçados na luta. Nasceremos de onde se é clemente. Quem não quiser me seguir, vista a saia.[Mergulha os dois troféus num recipiente onde ferve um líquido.]

Alternância de imagens: os troféus no líquido borbulhante, de onde sai uma fumaça; torcedores vibrando; notícia de jornal sobre a contusão do craque.

Genuca, se aproximando da negrona, que está com o filho no colo: Eu fui no partidão ensinando o mapa da mina, é por aí, já dizia o velho documento. [Imagem da torcida e dele rolando na grama.]

Negrona: Que campeonato é esse? Só se for da paciência dos cobradores. O homem da caixa disse que não espera mais. Vai botar tudo no prego. [Passa a criança para o colo dele e sai.]

Rafael, retirando um enorme troféu da água fervente, sua voz em *off*: Perdemos a copa do mundo, mas ficamos com a cópia do mundo. Eu não acredito. Santo Deus.

*

Finfa e Rafael se encontram na beira da praia. Ambos carregam bolsas de viagem.

Finfa: Se perdemos não foi para qualquer um.

Rafael: Mas não foi uma desonra, foi? É, nessa vida tudo é sorte. [Senta num banco, ao lado de Finfa.]

Finfa: Homem largado adora promoção.

Rafael: Tá bem Finfa, tá bem. Io te perdôo por tudo. Nós jugamo mal. A gente não merecia nem o empate. Mais a luta pelo título continua. Vamos, ainda tem muito jogo.

Finfa: Nós temos que andar para frente e pensar em vertical.

*

Fogos de artificios.