

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
DOUTORADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

PEDRO VAZ PEREZ

LEON HIRSZMAN E OS DILEMAS ESTÉTICO-POLÍTICOS NO CINEMA
BRASILEIRO: *Garota de Ipanema* (1967), *Nelson Cavaquinho* (1969) e *Sexta-feira da
Paixão, Sábado de Aleluia* (1969)

Niterói
2022



Pedro Vaz Perez

**LEON HIRSZMAN E OS DILEMAS ESTÉTICO-POLÍTICOS NO CINEMA
BRASILEIRO: *Garota de Ipanema* (1967), *Nelson Cavaquinho* (1969) e *Sexta-feira da
Paixão, Sábado de Aleluia* (1969)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Cinema e Audiovisual da Universidade Federal
Fluminense, como requisito parcial para obtenção do
título de Doutor em Cinema e Audiovisual.

Linha de pesquisa: Histórias e Políticas

Orientador: Prof. Dr. Rafael de Luna Freire

Niterói
2022

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

P4381 Perez, Pedro Vaz
Leon Hirszman e os dilemas estético-políticos no cinema brasileiro : Garota de Ipanema (1967), Nelson Cavaquinho (1969) e Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia (1969) / Pedro Vaz Perez ; Rafael de Luna Freire, orientador. Niterói, 2022.
281 f. : il.

Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2022.d.06407183618>

1. Cinema brasileiro. 2. Música popular brasileira. 3. Historiografia. 4. Produção intelectual. I. Freire, Rafael de Luna, orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINEUFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de defesa do doutorando **PEDRO VAZ PEREZ**,
na forma em que se segue:

Aos 16 dias do mês de maio de dois mil e vinte e dois, às 14:00 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, nº 8, Bloco A, São Domingos – Niterói/RJ (banca formada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da defesa de doutorado em Cinema e Audiovisual de **PEDRO VAZ PEREZ** formada pelos seguintes professores doutores: Rafael de Luna Freire (Orientador-UFF), Fabián Núñez (UFF), Reinaldo Cardenuto (UFF), Marcio de Vasconcelos Serelle (PUC-Minas), Luciana Corrêa de Araújo (UFSCar). Abertos os trabalhos, a presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **“Leon Hirszman e os dilemas estético-políticos no cinema brasileiro: Garota de Ipanema (1967), Nelson Cavaquinho (1969) e Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia (1969).”** Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca destaca o recorte original da tese, articulando a construção do contexto histórico-cultural, a análise fílmica e intermediática, e a recepção das obras abordadas, chegando a reflexões pertinentes e instigantes sobre os três filmes dirigidos por Leon Hirszman. Assim, a tese apresenta uma contribuição inédita e relevante aos estudos históricos e historiográficos sobre o cinema brasileiro, inclusive em sua articulação com outros campos culturais.

Assim, a banca considerou o aluno APROVADO (X) NÃO APROVADO ().

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Rafael de Luna Freire, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

RAFAEL DE LUNA FREIRE
RAFAELDELUNA@HOTMAIL.COM:0889
4912752

Assinado de forma digital por RAFAEL DE LUNA
FREIRE
RAFAELDELUNA@HOTMAIL.COM:08894912752
Dados: 2022.05.20 10:21:20 -03'00'

Prof. Dr. Rafael de Luna Freire (Orientador - UFF)

Prof. Dr. Fabián Núñez (UFF)

Prof. Dr. Reinaldo Cardenuto (UFF)



Prof. Dr. Marcio de Vasconcelos Serelle (PUC Minas)



Prof.^a Dr.^a Luciana Correa de Araújo (UFSCar)

A minha mãe e meu pai.

*A todos aqueles que perderam entes
queridos durante a pandemia de Covid-19.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à minha mãe, Heloisa, que sempre buscou, com amor, superar as dificuldades para que hoje eu pudesse estar aqui. E a meu pai, Luiz, por todo o apoio que sempre ofereceu. À minha irmã, Paula, ao meu lado com palavras e gestos acolhedores nos momentos mais difíceis. Agradeço, também, a toda minha família: minha avó Licinha, Bernardo, Maria Clara, Carlos, Helga, Rafael e todos os tios, tias, primos e primas. E à minha avó Olympia que, com certeza, está dando seu apoio lá de cima.

Em segundo lugar, ao meu orientador Rafael de Luna pelas leituras atentas, pelos comentários e sugestões decisivas, pela paciência com as limitações de um orientando que, além de dividido entre a pesquisa e as obrigações profissionais, residiu em outro estado durante todo o período de realização da tese. Sua contribuição foi fundamental, e sem ela esta tese não seria o que é.

Estendo estes agradecimentos aos professores que integraram a banca de defesa, Fabián Núñez, Luciana Araújo, Marcio Serelle e Reinaldo Cardenuto, pelas leituras atentas e ricas contribuições. Na medida do possível, tentei incorporar suas sugestões nesta versão final. Ao Serelle, professor que me acompanha há anos, um abraço especial, por todo ensinamento, apoio e confiança, decisivos para constituir o profissional que me tornei: se estou aqui hoje, devo muito a você. Também agradeço aos professores João Luiz Vieira e Luís Alberto Rocha Melo, suplentes da defesa, e Simplício Neto, que generosamente participou de minha banca de qualificação, com grande entusiasmo, contribuindo de maneira rica em um momento decisivo da pesquisa. E aos docentes do PPGCOM e do PPGCine da UFF, pela excelência no ensino, pela paixão em lecionar e pela resistência diante dos turbulentos episódios pelos quais a educação no Brasil tem atravessado.

Gostaria de agradecer também aos meus colegas de docência na PUC Minas, em especial a Ercio Sena, Glória Gomide, Pablo Moreno, Robertson Mayrink e Sandra Freitas, pela confiança em mim depositada, por todas as ricas oportunidades que hoje permitem que eu seja um professor feliz e realizado, e por compartilharem com tanto entusiasmo os sonhos por uma educação transformadora. Ao grupo de pesquisa Mídia e Narrativa, por todas as interlocuções. À professora Regina Mota que, lá atrás, contribuiu para despertar em mim o interesse pela pesquisa no campo da história do cinema brasileiro, e foi uma das primeiras a acreditar e apoiar o desenvolvimento de projeto para o doutorado em torno do cinema de Hirszman. Poderia citar ainda o nome de tantos outros mestres nos quais me inspirei (alguns que hoje tenho a sorte de ter como colegas): a vocês, minha eterna gratidão.

Aos antigos monitores do saudoso Centro de Comunicação Integrada (CCI) da PUC Minas, e aos técnicos e monitores dos laboratórios de Vídeo, Fotografia e Áudio da unidade São Gabriel da PUC Minas (Lab SG), que com muita compreensão me ajudaram a segurar as pontas enquanto eu me dividia entre o trabalho e a tese. À Isa Assumpção, pela importante ajuda na diagramação das imagens que integram esta pesquisa. E a todos os meus alunos e alunas dos cursos de graduação da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas, que souberam conviver com um professor que se dividia entre as aulas e a escrita.

Um agradecimento especial à Fabiane Costa, por todo o carinho. Ao amigo de vida e pesquisa, Marco Tulio Ulhôa, pelas preciosas contribuições ao desenvolvimento desta tese e por dividir comigo o gosto pelo cinema brasileiro em tantas conversas. Outro fraternal abraço estendo ao amigo de toda a vida, Victor de Oliveira, e sua companheira, Gabriella Garland, que generosamente me acolheram em sua casa no Rio de Janeiro ao longo de vários meses para que pudesse cumprir os créditos de disciplinas no doutorado. A meu amigo Felipe Campos, por compartilhar sua maneira de compreender a vida e pelos instigantes debates acadêmicos nas mesas de bar. Não posso deixar de agradecer duplamente ao companheirismo de amigos cultivados desde os tempos de colégio, tanto pelo apoio incondicional nos momentos difíceis dessa trajetória, quanto por compreenderem as minhas várias ausências em encontros e resenhas em função da escrita da tese, em especial a Marcus Costa, Rafael Zimmer, Pedro Ribeiro, Marília Othero, Rafael Fleming, Bernardo Tinoco, Bárbara Novais, Raphael Libânio, Silvia Buchalter, Leonardo Alves, Pedro Parisi, Lucas Pulier, Guilherme Alves e Bonifácio Andrada. Aos amigos e amigas do Função e Forma, que ajudaram a manter o corpo são com muitas risadas enquanto a mente rateava. À Sandra Capistrano, por todo o afeto e ensinamento sobre a caminhada da vida. À Natacha Vassou, pelo apoio. Não poderia deixar de lembrar de Nelson e Lisa, os melhores companheiros de isolamento social. E a todos os amigos e amigas que, de alguma maneira, deram seu apoio para a realização deste trabalho.

As viagens semanais entre Poços de Caldas (num primeiro momento), Belo Horizonte (posteriormente) e Niterói para as atividades presenciais do doutorado só foram possíveis graças à Capes, instituição pública que financiou parte dessa pesquisa enquanto ela ainda estava abrigada no PPGCOM da UFF. Agradeço também à coordenação, à secretaria e ao corpo docente e discente do PPGCine-UFF, que tão bem me acolheram após a minha transferência. E aos professores e à coordenação do PPGCOM, minha primeira casa no doutorado, com carinho especial à Luciana.

Um agradecimento especial também estendo a Maria Hirszman, Carlos Augusto Calil e Hernani Heffner, pelas valiosas contribuições. Parte importante das pesquisas desta tese foi

realizada na Cinemateca do MAM-Rio, no Arquivo Edgard Leuenroth, na Unicamp, na biblioteca da Funarte, no Rio, no Arquivo Nacional, em Brasília, na biblioteca da PUC Minas no *campus* Coração Eucarístico, nas bibliotecas da Fafich e da Escola de Belas Artes da UFMG e, remotamente, na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e na *Filmografia Brasileira* da Cinemateca Brasileira. Aos profissionais que mantêm essas instituições em funcionamento, meus sinceros agradecimentos.

*O sol: há de brilhar mais uma vez
A luz: há de chegar aos corações
O mal: será queimada a semente
O amor: será eterno novamente*

Nelson Cavaquinho, na canção “Juízo Final”.

Sem dizer: vou chegar até aqui; mas, sim, dizendo: vou chegar mais longe que isto. Vou me transformar. Uma obra está sempre por se fazer, sempre na categoria do devir. As pessoas que creem que já fizeram pararão, e o mundo não para, a realidade não se detém, está sempre em transformação.

Leon Hirszman, em entrevista a Federico de Cárdenas.

RESUMO

Esta tese parte das diferenças temáticas e estilísticas entre três filmes dirigidos por Leon Hirszman no final da década de 1960 no Brasil, o longa-metragem *Garota de Ipanema* (1967), o curta-metragem *Nelson Cavaquinho* (1969) e o média-metragem *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia* (1969), para investigar as motivações históricas e culturais que ajudem a compreender as razões para as distâncias entre projetos realizados em um curto espaço de tempo. Em uma perspectiva de revisão historiográfica, a hipótese é que as três fitas expressam os dilemas estético-políticos com os quais o cineasta convivia a partir do golpe militar de 1964, dividido entre a necessidade da conquista do mercado de exibição a partir da intervenção estratégica na distribuição de filmes, a manutenção dos compromissos em torno do engajamento na práxis cinematográfica no espectro ideológico do nacional-popular, e a radicalização da experimentação artística em um ambiente marcado pelas novidades das vanguardas, do tropicalismo e da contracultura. Entre um musical moderno, um documentário popular improvisado e uma fita experimental marcada pelo desbunde e pela criação coletiva, o *corpus* forma um conjunto heterogêneo de obras dirigidas por um mesmo cineasta num intervalo de apenas três anos e se mostra terreno privilegiado para investigar de maneira nuançada as tendências e desafios do campo cinematográfico brasileiro em meio a um fértil e conturbado momento histórico. Neste percurso, a pesquisa traz à tona as relações complexas entre o cinema e outras manifestações artísticas e culturais, sobretudo a música popular. Do ponto de vista metodológico, o trabalho se desenvolve a partir de revisão bibliográfica, pesquisa documental com fontes primárias, revisão da filmografia brasileira no período estudado e análises estilísticas das obras selecionadas.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, Historiografia, Leon Hirszman, Música Popular Brasileira.

ABSTRACT

This thesis stems from the thematic and stylistic differences between three films directed by Leon Hirszman in the late 1960s in Brazil, the feature film *Garota de Ipanema* (1967), the short film *Nelson Cavaquinho* (1969) and the medium length film *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia* (1969), to investigate historical and cultural motivations that help to understand the reasons for the distances between projects carried out in a short period of time. From a historiographical revision perspective, the hypothesis is that the three films express the aesthetic-political dilemmas with which the filmmaker lived since the military coup of 1964, divided between the need to conquer the exhibition market from the strategic intervention in the distribution of films, the maintenance of commitments around the film praxis engagement aligned to the ideological spectrum of the national-popular, and the radicalization of artistic experimentation in an environment marked by the novelties of avant-garde, Tropicalism and counterculture. Formed by a modern musical, an improvised popular documentary and an experimental film marked by the “*desbunde*” and the collective creation, the corpus is composed of a heterogeneous set of works directed by the same filmmaker in a three-year interval is a privileged terrain to investigate in a nuanced way the trends and challenges of the Brazilian film field amid a fertile and troubled historical moment. In this course, the research brings to light the complex relations between cinema and other artistic and cultural manifestations, especially popular music. From the methodological point of view, the work is developed from bibliographic review, documentary research with primary sources, review of Brazilian filmography in the studied period and stylistic analysis of the selected works.

Keywords: Brazilian cinema, Historiography, Leon Hirszman, Brazilian Popular Music.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1.1 – Anúncio Difilm – Revista <i>Projeção</i>	45
Fig. 1.2 – Anúncio de jornal: filme <i>ABC do Amor</i>	52
Fig. 1.3 – Capa do LP com a trilha do filme <i>Garota de Ipanema</i>	70
Fig. 1.4 – Anúncio de jornal: lançamento do filme <i>Garota de Ipanema</i>	76
Fig. 1.5 – Cartaz do filme <i>Garota de Ipanema</i>	77
Fig. 1.6 – <i>Moça</i> , de Glauco Rodrigues	79
Fig. 1.7 – Cartaz alternativo do filme <i>Garota de Ipanema</i>	80
Fig. 1.8 – Cartaz de <i>Garota de Ipanema</i> com fotografia	81
Fig. 1.9 – Cartaz do filme <i>Toda donzela tem um pai que é uma fera</i>	83
Fig. 1.10 – Cartaz do filme <i>Rio, Verão e Amor</i>	83
Fig. 1.11 – Cartaz do filme <i>Todas as mulheres do mundo</i>	83
Fig. 1.12 – Márcia e Regina: apartamento 1	102
Fig. 1.13 – Márcia e Regina: apartamento 2	102
Fig. 1.14 – Márcia e Regina: apartamento 3	102
Fig. 1.15 – Márcia e Regina: apartamento 4	102
Fig. 1.16 – Márcia e Regina: apartamento 5	102
Fig. 1.17 – Márcia e Regina: apartamento 6	102
Fig. 1.18 – Márcia e Zeca: bar	102
Fig. 1.19 – Márcia e Regina: PUC	102
Fig. 1.20 – Música no apartamento de Márcia 1.....	106
Fig. 1.21 – Música no apartamento de Márcia 2	106
Fig. 1.22 – Música no apartamento de Márcia 3.....	106
Fig. 1.23 – Música no apartamento de Márcia 4.....	106
Fig. 1.24 – Música no apartamento de Márcia 5.....	106
Fig. 1.25 – Música no apartamento de Márcia 6.....	107
Fig. 1.26 – Música no apartamento de Márcia 7.....	107
Fig. 1.27 – Música no apartamento de Márcia 8.....	107
Fig. 1.28 – Música no apartamento de Márcia 9.....	107
Fig. 1.29 – Música no apartamento de Márcia 10	107
Fig. 1.30 – Música no apartamento de Márcia 11.....	107
Fig. 1.31 – Música no apartamento de Márcia 12.....	107

Fig. 1.32 – Música no apartamento de Márcia 13.....	107
Fig. 1.33 – Música no Natal: Baden Powell 1	111
Fig. 1.34 – Música no Natal: Baden Powell 2	111
Fig. 1.35 – Música no Natal: Baden Powell 3	111
Fig. 1.36 – Música no Natal: Baden Powell 4	111
Fig. 1.37 – Música no Natal: Baden Powell 5	111
Fig. 1.38 – Música no Natal: Baden Powell 6	111
Fig. 1.39 – Música no Natal: Baden Powell 7	111
Fig. 1.40 – Música no Natal: Baden Powell 8	111
Fig. 1.41 – Música no Natal: Ronnie Von 1	113
Fig. 1.42 – Música no Natal: Ronnie Von 2	113
Fig. 1.43 – Música no Natal: Ronnie Von 3	113
Fig. 1.44 – Música no Natal: Ronnie Von 4	113
Fig. 1.45 – Márcia e o fotógrafo: Natal 1	113
Fig. 1.46 – Márcia e o fotógrafo: Natal 2	113
Fig. 1.47 – Márcia e o fotógrafo: Natal 3	113
Fig. 1.48 – Márcia e o fotógrafo: Natal 4	113
Fig. 1.49 – Márcia e o fotógrafo: Natal 5	115
Fig. 1.50 – Márcia e o fotógrafo: Natal 6	115
Fig. 1.51 – Márcia e o fotógrafo: Natal 7	115
Fig. 1.52 – Márcia e o fotógrafo: Natal 8	115
Fig. 1.53 – Márcia e o fotógrafo: Natal 9	115
Fig. 1.54 – Márcia e o fotógrafo: Natal 10	115
Fig. 1.55 – Márcia e o fotógrafo: Natal 11	115
Fig. 1.56 – Márcia e o fotógrafo: Natal 12	115
Fig. 1.57 – Márcia e o fotógrafo: Praia 1	117
Fig. 1.58 – Márcia e o fotógrafo: Praia 2	117
Fig. 1.59 – Márcia e o fotógrafo: Praia 3	117
Fig. 1.60 – Márcia e o fotógrafo: Praia 4	117
Fig. 1.61 – Márcia e o fotógrafo: Praia 5	117
Fig. 1.62 – Márcia e o fotógrafo: Praia 6	117
Fig. 1.63 – Márcia e o fotógrafo: Praia 7	117
Fig. 1.64 – Márcia e o fotógrafo: Praia 8	118

Fig. 1.65 – Márcia e o fotógrafo: Praia 9	118
Fig. 1.66 – Márcia e o fotógrafo: Praia 10	118
Fig. 1.67 – Márcia e o fotógrafo: Dunas 1	122
Fig. 1.68 – Márcia e o fotógrafo: Dunas 2	122
Fig. 1.69 – Márcia e o fotógrafo: Dunas 3	122
Fig. 1.70 – Márcia e o fotógrafo: Dunas 4	122
Fig. 1.71 – Márcia e o fotógrafo: Dunas 5	122
Fig. 1.72 – Márcia e o fotógrafo: Dunas 6	122
Fig. 1.73 – A fossa de Márcia 1	122
Fig. 1.74 – A fossa de Márcia 2	122
Fig. 1.75 – Música: Vinícius de Moraes 1	125
Fig. 1.76 – Música: Vinícius de Moraes 2	125
Fig. 1.77 – Música: Vinícius de Moraes 3	125
Fig. 1.78 – Fossa na praia 1	125
Fig. 1.79 – Fossa na praia 2	125
Fig. 2.1 – Reportagem sobre grupo “Voz do Morro”, por Sérgio Cabral	144
Fig. 2.2 – Abertura com cigarro	162
Fig. 2.3 – Entrevista 1	162
Fig. 2.4 – Música à contraluz	162
Fig. 2.5 – Nervoso no bar 1	162
Fig. 2.6 – Nervoso no bar 2	162
Fig. 2.7 – Entrevista 2	165
Fig. 2.8 – Entrevista 3	165
Fig. 2.9 – Na rua	165
Fig. 2.10 – Vizinhos na casa de Nelson 1	165
Fig. 2.11 – Vizinhos na casa de Nelson 2.....	165
Fig. 2.12 – Vizinhos na casa de Nelson 3.....	165
Fig. 2.13 – Entrevista 4	170
Fig. 2.14 – Entrevista 5	170
Fig. 2.15 – Vestígios: casa de Nelson 1	174
Fig. 2.16 – Vestígios: casa de Nelson 2	174
Fig. 2.17 – Vestígios: casa de Nelson 3	174
Fig. 2.18 – Vestígios: casa de Nelson 4	174

Fig. 2.19 – Vestígios: casa de Nelson 5	174
Fig. 2.20 – Vestígios: casa de Nelson 6	174
Fig. 2.21 – Vestígios: casa de Nelson 7	175
Fig. 2.22 – Vestígios: casa de Nelson 8	175
Fig. 2.23 – Vestígios: casa de Nelson 9	175
Fig. 2.24 – Bar: sequência final 1	175
Fig. 2.25 – Bar: sequência final 2	175
Fig. 3.1 – Letreiro destaca Ítala Nandi	195
Fig. 3.2 – Ítala Nandi: “Esta mulher é livre”. <i>Revista Realidade</i>	195
Fig. 3.3 – Ítala Nandi: Capa da Revista <i>Fairplay</i>	199
Fig. 3.4 – Ítala Nandi: Foto da Revista <i>Fairplay</i>	199
Fig. 3.5 – Hirszman fotografa Ítala Nandi e Zé Celso em Paris, maio de 1968	209
Fig. 3.6 – Composição centralizada 1	220
Fig. 3.7 – Desenquadramento	220
Fig. 3.8 – No rádio	220
Fig. 3.9 – Composição centralizada 2	220
Fig. 3.10 – Na grama	220
Fig. 3.11 – Divulgação do filme em reportagem sem indicação de fonte ou autoria	232
Fig. 3.12 – <i>Still</i> de <i>América do Sexo</i> em destaque em <i>Filme Cultura</i>	234
Fig. 3.13 – <i>Still</i> de <i>América do Sexo</i> em destaque em <i>Filme Cultura 2</i>	235
Fig. 3.14 – Cartelas de título: <i>Colagem</i>	240
Fig. 3.15 – Cartelas de título: <i>Balanço</i>	240
Fig. 3.16 – Cartelas de título: <i>Bandeira zero</i>	240
Fig. 3.17 – Cartelas de título: <i>Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia</i>	240

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO 1. <i>Garota de Ipanema</i> (1967): a conquista do mercado e a pretensa “desmistificação” do público	38
1.1 Saga, Difilm e a modernização do filme jovem no Brasil	40
1.2 Um “filme bossa nova” e os dilemas do nacional	61
1.3 Uma polêmica crônica da desmistificação	86
1.4 Encenação e estilo em <i>Garota de Ipanema</i>	99
CAPÍTULO 2. <i>Nelson Cavaquinho</i> (1969): a redescoberta dos sambistas e os filmes sobre músicos populares	128
2.1 Desistir de tudo ou voltar ao samba	130
2.2 Retratos do compositor	142
2.3 Entre o rigor e o improviso, o povo	160
2.4 O percurso do filme: exibição e crítica	177
CAPÍTULO 3. <i>Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia</i> (1969): <i>América do sexo</i> e o (breve) desbunde de Hirszman	186
3.1 <i>América do sexo</i> : erotismo e guinada comportamental no Brasil	189
3.2 Três episódios de melancolia e desbunde	201
3.3 O episódio de Hirszman: curtição e experimentalismo	206
3.4 Censura e exibições tardias de <i>América do sexo</i>	229
CONSIDERAÇÕES FINAIS	243
REFERÊNCIAS	254
ANEXO	280

INTRODUÇÃO

Máscara no rosto, álcool gel nas mãos e em todos os lugares. Isolado, do alto do deprimido privilégio de poder ficar em casa, mediado por telas, dando aula para paredes, círculos e letras, buscando forças para motivar alunos valendo-me de uma energia que a mim mesmo faltava, diante da paranoia e do medo da morte iminente frente à ameaça invisível. Em casa, privado da sociabilidade diante de um país marcado pelo atraso, pelo egoísmo, pelo negacionismo e pela estupidez de corações duros demais para conseguirem se sensibilizar com os milhares de mortos que se empilham diariamente dentro de uma lógica perversa e genocida que coloca o dinheiro e o benefício próprio à frente do coletivo e da vida.

O Brasil do início da década de 2020 não é nada parecido com aquele sonhado por artistas visionários, como Leon Hirszman, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos e tantos outros, que não se cansaram de perseguir as utopias de uma sociedade igualitária, justa e desenvolvida. Um país, no entanto, parecido demais com aquele vomitado nas telas de Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Eliseu Visconti: o horror habita Brasília e a boçalidade cotidiana se torna a regra. Brasil, pós anos 2000, a distopia como fruto podre de uma sociedade mal resolvida que não conseguiu punir seus torturadores e escolheu esquecer a memória de um passado nefasto.

A consequência não poderia ser outra que não a atualização da farsa, da mentira, da hipocrisia e da violência. Da intolerância seletiva movimentada sobretudo por uma elite que há 500 anos, como já antecipava o saudoso Darcy Ribeiro, se vale de todas as cartas necessárias para não ter que abrir mão de seus ostentosos privilégios. As relíquias do Brasil, cantadas com ironia pelos baianos tropicalistas, permanecem na sala, imutáveis e empoeiradas, protagonizando uma histeria cínica e deslumbrada pela força e pelo poder autoritário, sádico e patriarcal, em um cruel conservadorismo. Na praça, se perpetuam, lado a lado, a cruz, a espada e o berrante.

Em meio às contradições de uma sociedade doente, fraturada por grave crise política – mas que também é estética – esta tese foi redigida e finalizada: entre escombros, movida, talvez, pela mesma luz que em outros tempos reacendeu os ideais daqueles que pensaram em desistir de lutar, mas prosseguiram pela crença de que a educação, a ciência, a arte, a poesia e o cinema ainda podem – um dia, quem sabe – ajudar a erigir uma sociedade com mais igualdade e justiça social, e na qual o afeto e o amor ao próximo deixem de ser uma rara exceção. Quis o destino, em uma perversa ironia, que as hipóteses históricas que orientam a pesquisa encontrassem incômoda correspondência nas lúcidas constatações de um presente delirante.

Tendo como eixo os filmes *Garota de Ipanema* (1967), *Nelson Cavaquinho* (1969) e *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia* (1969), o objetivo deste trabalho é realizar uma investigação partindo das diferenças estéticas e temáticas entre as três obras filmadas por Leon Hirszman em um curto intervalo de tempo, dialogando com a perspectiva de revisão historiográfica e buscando compreendê-las diante de um contexto marcado pela agitação cultural e política que tomou a segunda metade da década de 1960 no Brasil.

Além de configurar uma tríade pouco estudada dentro da filmografia do famoso cineasta, os filmes escolhidos chamam atenção já que menos de um ano e meio separam o lançamento de *Garota de Ipanema* e as filmagens de *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia*, este último realizado meses depois do documentário sobre o sambista da Mangueira. Vistos em conjunto, os três filmes impressionam pela heterogeneidade temática e formal: um musical em cores e em longa metragem, ambientado na zona sul do Rio, embalado pela Bossa Nova, em busca do sucesso de bilheteria e nutrindo expectativas de desmistificar o mito ipanemense; um curta documentário em preto e branco na zona norte do Rio, construindo, através do retrato do conhecido compositor, um singelo olhar sobre a cultura popular, dando vazão ao resgate dos compositores negros ligados aos morros cariocas e até então marginalizados pela indústria fonográfica; e um média-metragem em 16mm filmado sem roteiro ou compromisso com o público, que, pelo aparente desleixo, se aproxima da estilística marginal, embarcando no desbunde contracultural, apresentando jovens de classe média em um ambiente de curtição.

A hipótese que orienta a investigação é de que a distância temática e estilística, ao lado da proximidade temporal entre os projetos, resulta de um processo de experimentação que evidencia um dilema estético-político vivenciado pelo cineasta, ecoando nas imagens e nos sons as dúvidas e crises do grupo do Cinema Novo nos anos que sucederam o golpe militar de 1964. Indecisões que seriam apenas agravadas pela edição do Ato Institucional número 5 (AI-5) no fim de 1968. Ao mesmo tempo, as produções deixam ver as diferentes mediações culturais que se atravessam e se expressam pelo cinema, nas experimentações e improvisações em interface com as artes da cena no país, e, sobretudo, nos diálogos com as expressões ligadas à modernização da música popular no Brasil. A investigação sobre este conjunto de filmes joga luz, portanto, sobre as relações do cinema com a Bossa Nova, o samba do morro, a Tropicália e a contracultura.

A partir de ferramentas como revisão bibliográfica, pesquisa documental em arquivos, documentos, jornais e revistas da época, análise filmica e uma ampla revisão da filmografia brasileira daquele momento, este estudo busca organizar contextos a partir dos quais as obras possam ser interpeladas tendo em vista as suas significações históricas, culturais e políticas.

Leon Hirszman foi um cineasta vinculado ao grupo que ficou conhecido como Cinema Novo brasileiro. Na Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira, ele aparece creditado pela direção de 18 filmes, entre curtas e longas-metragens, ficções e documentários, nem todos finalizados. Nascido em 1937, filho de pais poloneses refugiados no Brasil durante a perseguição dos nazistas ao povo judeu, viveu quase toda sua vida no Rio de Janeiro. Leon estudou no colégio Scholem Aleichem, tendo formação fundada numa tradição de intelectuais judeus-marxistas, e filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) ainda aos 14 anos por influência do pai. cursou Engenharia atendendo a um desejo de sua mãe, mas não chegou a exercer a profissão.

No ambiente universitário, Hirszman viu seu interesse pelo cinema se desenvolver a partir do intenso envolvimento com o cineclubismo e a descoberta de cineastas que moldariam seu fazer artístico. Chaplin teria sido o primeiro a lhe despertar o interesse pela arte das imagens em movimento, mas foi diante do soviético Sergei Eisenstein que o jovem Leon de fato se encantou: “foi aos 18 anos, 18/19 anos. Eu vi o *Potemkin* e fiquei louco. Achei que estava diante da Renascença, compreende? Grande!” (HIRSZMAN apud VIANY, 1999, p. 287). Mais ou menos nessa época, ele se viu às voltas com as manifestações pela liberação de *Rio, 40 graus* (1955), primeiro longa de Nelson Pereira dos Santos que havia sido proibido pela censura. “Aquela luta, aquele pequeno momento, me ligou muito ao cinema brasileiro” (HIRSZMAN apud SALEM, 1997, p. 91).

Convivendo com o engajamento político do pai, com a história recente de opressão e injustiça de sua própria família nos campos de concentração na Polônia, Leon despertou para o cinema quando crescia uma vontade de politização no fazer cinematográfico no país em meados da década de 1950. Jovens críticos e cineastas independentes tentavam se opor ao esquema industrial de produção simbolizado por empresas como a Vera Cruz, no interior de São Paulo, e a Atlântida, no Rio. Os independentes propunham filmes baratos, filmados em locação e em busca de relação com a cultura popular que julgavam genuína.

O primeiro contato de Leon Hirszman com o fazer cinematográfico foi no *set* de *Rio, Zona Norte* (1957), segundo filme de Nelson Pereira dos Santos, como um ajudante que, sem saber essencialmente nada sobre a prática cinematográfica, fazia um pouco de tudo. Em seguida, atuou como assistente de direção no longa-metragem *Juventude sem amanhã* (1959), de Elzevir Pereira da Silva. No fim da década de 1950, se aproximou do Teatro de Arena de São Paulo, grupo que buscava a politização e a nacionalização do teatro no país. Sob a liderança de Augusto Boal, o Arena passou a organizar seus Seminários de Dramaturgia, que tiveram Hirszman como um dos participantes. Mantendo-se próximo ao grupo, realizou em 1960 seu

primeiro trabalho com audiovisual: uma montagem de atualidades que seria projetada ao longo da peça *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho e Francisco de Assis, recém-saídos do Arena devido a divergências em relação à limitação do alcance político dos espetáculos.

Ao lado de Vianinha, Chico de Assis, Carlos Lyra e do sociólogo Carlos Estevam, vinculado ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), Leon participou da fundação do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), em 1961, entre vários outros jovens engajados no processo cultural e político nacional. A ideologia nacional-popular, desenvolvida no âmbito do ISEB, e as amplas atuações do CPC, apesar das contradições e divergências internas, ajudaram a definir os rumos de uma arte política no início da década, repercutindo de maneira intensa ao longo dos sessenta.

Foi neste contexto que Leon Hirszman realizou seu primeiro curta-metragem, *Pedreira de São Diogo* (1962), último dos episódios que integram o projeto *Cinco vezes favela*. Produzido pelo CPC, o longa-metragem também incluía filmes de outros quatro jovens realizadores: Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Miguel Borges e Marcos Farias. A fita de Hirszman demonstrava a inclinação política e o talento estético de um jovem cineasta. Tendo Chico de Assis como protagonista, *Pedreira de São Diogo* mostra um grupo de operários durante a tomada de consciência de sua própria opressão. Funcionários de uma pedreira aos pés de uma comunidade pobre, eles precisam se mobilizar para impedir o estouro de carga que ameaçaria a vida dos moradores. O final celebra a vitória da união popular ao som de flautas e tamborins. Neste filme de estreia, é reconhecida a forte influência de Eisenstein no desenho estilístico, seja na estruturação rigorosa dos enquadramentos seja no trabalho da montagem, assinada por Nelson Pereira dos Santos, com bruscas alternâncias entre planos abertos e fechados, ou na tentativa de construir séries intelectuais com sucessão de imagens.

Seu segundo filme é *Maioria Absoluta* (1964). Rodado em 35mm, no segundo semestre de 1963, e considerado um dos primeiros documentários brasileiros a se valer da recém-chegada tecnologia utilizada pelo cinema direto, a obra, bastante politizada, buscava dar voz aos analfabetos, ao mesmo tempo em que investigava as causas para o “problema brasileiro”. A organização da fita se dá a partir de entrevistas com intelectuais, pessoas de classe média e camponeses. O trabalho da montagem realizada por Nelson Pereira dos Santos, ao lado da narração em voz *over* de Ferreira Gullar, oferece um olhar esquemático para as desigualdades sociais do país, chamando o espectador à reflexão e à ação política, estruturando um discurso que veio a ser interpretado como um “modelo sociológico” (BERNARDET, 2003). A obra foi proibida pela censura logo após o golpe militar, sendo finalizada em clima de clandestinidade,

e só viria a ser liberada no início da década de 80. Fora do país, *Maioria absoluta* percorreu destacada carreira, sobretudo no importante festival de Vinã del Mar de 1967, onde foi premiada, tornando-se influência para os debates em torno do cinema político latino-americano naquele fim de década.

Com *A Falecida* (1965), Leon Hirszman estreava na ficção em longa-metragem. Filmado no fim de 1964, e lançado no ano seguinte, trata-se da adaptação da peça homônima do controverso dramaturgo Nelson Rodrigues, tendo a jovem Fernanda Montenegro como protagonista ao lado de Joel Barcellos. No subúrbio carioca, Zulmira, desgostosa com a vida pobre que leva, está obcecada com a própria morte, sonhando com um glorioso enterro para poder triunfar sobre sua prima, Glorinha, que havia flagrado sua traição com um rico. Após o passamento da esposa, Tuninho, desempregado, descobre o caso da mulher com o magnata e vai buscar conforto em um Maracanã lotado, enquanto Zulmira, contrariada depois de morta, é velada no caixão mais barato da casa funerária.

Se a peça de origem é marcada pelo escândalo e pelos golpes de teatro, a fita de Hirszman encontra o caminho da sobriedade no estilo sério-dramático, como demonstrou Ismail Xavier (2003), vislumbrando, no universo rodrigueano, os pretextos para evidenciar questões ligadas ao desemprego e à corrosão das vidas pelo capital, em um “realismo a contrapelo”. A fita alterna momentos com câmera na mão feita por Dib Lutfi e sequências marcadas pela rigidez e pela imobilidade, a partir de enquadramentos bem estruturados, que viriam a ser uma das marcas no cinema de Hirszman. A montagem de Nello Melli oferece planos com longa duração, pouco lembrando o ritmo dos cortes de *Pedreira de São Diogo*. O filme ainda marcaria o encontro entre o cineasta e o compositor Nelson Cavaquinho, que emprestou sua canção “Luz Negra” para ser usada como música-tema em *A Falecida*. Leon demonstrava, a respeito deste filme, a preocupação com a comunicação com o público, buscando bons resultados de bilheteria. Mal divulgada e mal lançada, a obra acabou repercutindo pouco no mercado exibidor, apesar de ter chamado atenção da crítica, fato que teria frustrado o realizador.

Depois do golpe militar, vendo o financiamento de suas produções ameaçado, alguns nomes do Cinema Novo, como Glauber Rocha, Zelito Viana, Luiz Carlos Barreto e Roberto Farias, além de Leon Hirszman, estruturaram uma empresa distribuidora. A Difilm foi aberta com o objetivo de disputar o mercado de distribuição para garantir a visibilidade das fitas e a própria sobrevivência econômica do grupo em meio às restrições da censura e das difíceis condições para financiamento de obras politizadas após o estabelecimento de um governo militar. Diante deste cenário, e após o insucesso de seu primeiro longa, o cineasta buscou o autoexílio no Chile, para repensar as formas de articulação entre o cinema e a política. Lá,

amadureceu sua faceta enquanto produtor, viabilizando a realização da co-produção internacional *ABC do Amor*, onde experimentava estratégias comerciais visando melhores desempenhos das fitas cinemanovistas nas bilheterias. O longa em episódios, um deles dirigido por Eduardo Coutinho, seria distribuído pela Difilm, mostrando a sintonia entre a atuação de Hirszman e os planos do grupo.

De volta ao Brasil, Leon Hirszman deu início a uma série de projetos de caráter popular e abertos ao mercado à frente da Saga Filmes, produtora que havia adquirido em sociedade com Marcos Farias, antigo colega dos tempos de CPC. Gestado já em 1965, mas filmado no início de 1967, o musical *Garota de Ipanema*, com argumento escrito por Hirszman, Vinícius de Moraes, Glauber Rocha e Eduardo Coutinho, emergiu como uma das principais apostas do grupo cinemanovista, na interseção Saga-Difilm, em busca da conquista do público. Inspirada pela famosa canção de Vinícius e Tom, a fita apresenta a jornada de amadurecimento de Márcia, melancólica às portas do verão em Ipanema. Linda, rica, jovem e bronzeada, ela sofre entre a desilusão amorosa, a descoberta do sexo e o medo do futuro. Da entrada do verão ao carnaval, ela padece. Mas, apesar de tudo, há esperança, e a Garota pode voltar a sonhar de novo. Nesta trajetória, o filme acompanha uma difusa sensação, espaiada ao longo de 1967, de que, mesmo sob o prisma de uma ditadura, as coisas pareciam melhorar no campo da política, contexto descrito nos trabalhos de Roberto Schwarz (1978) e Zuenir Ventura (2008).

É a volta de Leon à Zona Sul carioca após *Maioria absoluta*, mas, à diferença do retrato irônico de uma classe média alienada esboçado no filme de 1964, em *Garota de Ipanema* Leon Hirszman realizou um mergulho existencialista na juventude festiva carioca. O Cinema Novo já se voltava, há alguns anos, para sua própria classe em filmes como *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e *A Opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967). Nestes trabalhos, entretanto, se cuidava de marcar uma distância entre a burguesia alienada e o espaço do intelectual de esquerda, oriundo da classe média. *Garota de Ipanema* almejava funcionar como uma narrativa de “antimistificação” do imaginário que cercava a bolha de Ipanema, buscando, por dentro das estruturas do mercado, levar os espectadores à reflexão sobre sua própria posição no mundo.

Os resultados demonstram uma fita inscrita no paradoxo entre o mercado e a política. Com a sofisticada fotografia de Ricardo Aronovich, elogiado trabalho de cenografia e repleto de figuras famosas, *Garota de Ipanema* foi o primeiro filme em cores do Cinema Novo e sua narrativa se desenrola por cenários luxuosos da elite carioca e divertidas resenhas na praia, entre um número musical e outro. A obra foi lançada no Natal de 1967 e registrou a terceira maior

bilheteria de 1968, mas acabou sendo bastante atacada pela crítica, à esquerda e à direita – com raras exceções –, contribuindo para o seu apagamento ao longo da história.

Após o resultado ambíguo do filme, Hirszman atravessou o ano de 1968 cheio de dúvidas, acompanhando de perto diferentes episódios que apresentavam uma escalada nas tensões no Brasil, nos Estados Unidos e na Europa, entre passeatas, violentos confrontos de rua, prisões e mortes. No Brasil, o ano terminou com a edição do AI-5, o golpe dentro do golpe, e com ele – é preciso reforçar, uma vez mais – se implantou a barbárie na forma da intensificação da censura, do fechamento do Congresso, da perseguição de estudantes, jornalistas e artistas, das prisões arbitrárias e da tortura.

Se Hirszman já apresentava dúvidas sobre a relação entre o cinema e a práxis política desde o golpe militar, àquela altura chegou a falar em desistir de tudo, fazer um curso de Filosofia e se mudar do país. Como forma de respiro – e de resistência silenciosa a esse estado de coisas –, acabou articulando, logo nas primeiras semanas de janeiro de 1969, as filmagens para o documentário sobre Nelson Cavaquinho. Com equipe enxuta, poucos dias de gravação e quase nenhum planejamento, deixou fluir o improviso, pela câmera do talentoso Mário Carneiro, registrando o dia a dia do sambista e o cotidiano da gente simples na zona norte carioca. Montado apenas no fim de 1970, o resultado é um filme poético, carregado de lirismo, investindo nas potencialidades do registro síncrono entre som e imagem, e na beleza da fotografia em 35mm preto e branco. A fita não deixa de se configurar também como registro histórico, para a posteridade, sobre o jeito de compor e o estilo de tocar do sambista negro “das antigas”, que até então, já completando 60 anos de vida, havia sido gravado por famosos intérpretes, mas não tinha lançado nenhum trabalho solo.

Três meses depois das filmagens de *Nelson Cavaquinho*, Hirszman rodou o média-metragem *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia*, mergulho do cineasta no ambiente da contracultura que ganhava vulto no país após o AI-5. Filmado em 16mm, foi realizado em dois dias sem roteiro prévio e em clima de curtição, orientado apenas por uma regra: cada participante deveria levar um ou mais objetos para o *set*. De forma lúdica, as encenações eram construídas coletivamente a partir destes objetos: um violão, uma mola de brinquedo, dois *walk-talks*, um capacete romano. Em cena, amigos do cineasta improvisavam desconexos e inebriados diálogos, com destaque para o acelerado Luiz Carlos Saldanha, ao lado da musa Ítala Nandi. A montagem final apresenta planos com longa duração, filmados pelo estreante diretor de fotografia Lauro Escorel. O filme integraria o longa-metragem *América do sexo*, que traria outros três episódios dirigidos por Luiz Rosemberg Filho, Flavio Moreira da Costa e Rubens Maia. Todos realizados em 16mm e tendo Nandi como estrela, atriz de destaque do tropicalista

Teatro Oficina, e uma das protagonistas dos debates feministas no fim da década. Proibido pela censura, *América do sexo* só viria a ser exibido em 1990. De todo modo, há indícios de que Hirszman tenha desistido de incluir seu filme, considerando a experiência muito “porralouca”, com nenhum apelo de comunicação com o público.

O desbunde de Leon foi intenso, mas durou pouco. Em 1971 retomou a montagem de *Nelson Cavaquinho* e conseguiu exibir o filme em festivais e no circuito comercial, beneficiado por novas regulamentações do Instituto Nacional do Cinema (INC) para curtas-metragens. No mesmo ano, deixando de lado o desbunde e retomando o caminho do realismo político, realizaria as filmagens de *São Bernardo*, adaptação do romance homônimo de Graciliano Ramos, que viria a ser lançado em 1972. O filme, que narra ascensão e queda de Paulo Honório, um opressor capitalista, em termos estilísticos chama atenção pelo rigor nos enquadramentos, quase sempre fixos e muito estruturados e pela encenação que se faz afastada da câmera – provocando um efeito de distanciamento. Alguns ecos do experimentalismo de 1969 podem ser sentidos na chamativa duração estendida dos planos fixos, em parte causadas pela escassez de negativos no *set*, mas também como estratégia para representar as marcas de um universo narrativo repleto de imobilidade e rigidez, corroído pela opressão do capital e do patriarcado.

De temática corajosa para o momento, o filme teve exibição proibida pela censura, ficando interdito por vários meses. Quando, enfim, foi liberado, Leon Hirszman já via a Saga Filmes em falência. Os prejuízos com *São Bernardo* deixaram o cineasta sem filmar longas-metragens até o fim da década, se dedicando a curtas feitos sob encomenda, como *Megalópolis* (1973) e *Ecologia* (1973), e outros realizados nas brechas dos incentivos da Embrafilme, como *Partido alto* (1976) e a série *Cantos de trabalho* (1975; 1976), além da fita produzida para o canal de TV italiano RAI, *Que país é esse?* (1976), do filme considerado perdido, *Rio, carnaval da vida* (1978), entre outros projetos.

Mesmo diante da falta de recursos, a década de 1970 apontava para a retomada do cinema político para Leon Hirszman e outros artistas. Este processo, que Reinaldo Cardenuto (2014) chamou de “dramaturgia de avaliação”, se concretizaria sobretudo em dois filmes: o documentário *ABC da greve* (1979), realizado durante as grandes e históricas paralisações dos operários no ABC paulista, e a ficção em longa-metragem *Eles não usam black-tie* (1981), adaptação da peça de Gianfrancesco Guarnieri que renderia a Hirszman o Leão de Ouro no Festival de Veneza, consagrando, enfim, a carreira entrecortada de um talentoso cineasta. Além de co-dirigir o documentário *Bahia de todos os sambas* (1983), ao lado de Saraceni, seu último filme, antes da morte precoce, foi o documentário *Imagens do inconsciente* (1987), realizado junto à psicanalista Nise da Silveira, abordando as relações entre produção artística e

esquizofrenia a partir do estudo de caso de três artistas revelados no ateliê de terapia ocupacional.

Marcado pela militância em um cinema político e popular, sempre à esquerda, hoje Leon Hirszman – como a própria ideia de “Cinema Novo” – é um cineasta consagrado, tendo seu nome citado em diversos livros e trabalhos acadêmicos. Alguns de seus filmes se tornaram obrigatórios no ensino da história do cinema brasileiro. O recorte dessa pesquisa, no entanto, joga luz justamente sobre um momento de sua produção que parece destoar da narrativa autoral mais comum em torno de sua obra. *Garota de Ipanema*, um filme-espetáculo, a cores e musical, na zona sul do Rio, e *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia*, um filme improvisado e marcado pelo desbunde da contracultura, parecem, em um primeiro momento, fugir consideravelmente da abordagem mais politizada do cineasta, próxima à ideologia nacional-popular. As próprias posições de Hirszman em relação a estas obras contribuíram para deixá-las à margem dos debates. Menos assistidas ao longo das décadas, e conseqüentemente menos estudadas, correm o risco de cair no esquecimento, e têm ameaçadas, inclusive, suas próprias conservações materiais, em um país refém de um evidente projeto de desvalorização, desmonte e destruição de sua memória audiovisual.

Nesse sentido, vale notar que *Garota* e *Sexta-feira* não foram incluídos no importante esforço que restaurou e digitalizou quase todas as obras disponíveis do cineasta. Os caprichados *boxes* com DVDs, lançados a partir de 2007, contribuem de maneira importante para a popularização dos filmes e suas sobrevivências. Além da seleção das obras premiadas, mais famosas e mais valorizadas de Hirszman, como *A Falecida*, *São Bernardo* ou *Black-tie*, trabalhos que podemos considerar mais discretos, como aqueles feitos sob encomenda para a Terra Filmes, *Ecologia* e *Megalópolis*, foram incluídos no projeto. Assim como *ABC da Greve*, hoje considerado fundamental na história do documentário no Brasil, mas que não chegou a ser finalizado pelo cineasta – possivelmente movido por razões ideológicas, como demonstra Cardenuto (2014) – tendo sua montagem concluída após sua morte.

De acordo com Carlos Augusto Calil, responsável pela curadoria do Projeto Leon Hirszman, em entrevista para esta pesquisa, a ausência de *Garota de Ipanema* entre estes lançamentos deveu-se à ausência da matriz original, já que os negativos se perderam nos Estados Unidos. Segundo Calil, nenhuma cópia em bom estado foi localizada. “O restauro nessas condições perpetuaria uma precariedade que o filme não tinha. Preferimos adiar essa medida para tentar localizar um material mais favorável ao restauro”, afirmou. Já *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia* não foi incluído por outras razões. Os direitos do filme eram de Antônio Polo Galante, famoso produtor da Boca do Lixo, que havia se retirado do negócio

cinematográfico. “Sem a autorização dele, o patrocinador não se sentia confortável em financiar o restauro”, relatou Calil.

Ao longo das décadas, *Garota de Ipanema* vem sendo considerado um acidente de percurso na trajetória política da obra de Hirszman, desvio pela zona sul de uma carreira marcada pelo cinema engajado e popular. Nessa tese, buscaremos demonstrar que o filme é coerente com o momento em que os realizadores buscavam a conquista de mercado, e se insere em uma interessante perspectiva de atualização de um gênero comercial bem-sucedido no país nas décadas anteriores: a comédia musical. Em alguma medida, o filme de Hirszman buscou consolidar sucesso similar ao que atingiram fitas como *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (1966), de Roberto Farias, e *Todas as mulheres do mundo* (1967), de Domingos de Oliveira, e até mesmo *El Justicero* (1967), de Nelson Pereira dos Santos. Vistos em conjunto, estes filmes realizados no universo cinemanovista demonstram tentativa de articulação do grupo com as produções comerciais de cineastas remanescentes da época das chanchadas, como Watson Macedo e J. B. Tanko.

Também ambientado na zona sul, *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia* é visto como deslize, mas para o outro lado, o da radicalização tropicalista, marcada pelo individualismo burguês. Buscaremos apresentar as maneiras pelas quais esta produção se fez em ampla sintonia com as experimentações e os debates mais quentes daquele momento, entre o erotismo, o uso de drogas e a liberdade sexual feminina, presente sobretudo na centralidade de Ítala Nandi na produção. Distante de outros filmes de Leon Hirszman, demonstraremos que *Sexta-feira* se aproxima de obras de realizadores do Cinema Novo como *Fome de amor* (1968), de Nelson Pereira dos Santos, e *Câncer* (1968), de Glauber Rocha, além de compartilhar das estratégias de invenção do nascente Cinema Marginal e, de maneira mais ampla, dos procedimentos tropicalistas rumo ao improvisado e à “objetividade”, vistos nas obras ambientais de Hélio Oiticica e Rogério Duarte, entre outros.

Sobre *Garota de Ipanema* e *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia* pouco se pesquisou, e os filmes foram mais citados que discutidos em profundidade. Assim, entendemos que a escolha por investigar e interpretar essas produções, preenchendo algumas lacunas historiográficas – e evidenciando outras tantas – configura gesto de originalidade a esta tese de doutorado. Já *Nelson Cavaquinho*, restaurado, é hoje considerado por alguns críticos e pesquisadores como uma “obra-prima” do cineasta, e já foi objeto de pesquisas acadêmicas de maior fôlego, com as quais dialogaremos neste trabalho. É o caso do artigo de Arthur Autran (2004) acerca do cinema documental de Hirszman, onde propõe uma leitura sobre o filme como uma guinada para o “modelo antropológico”, tendo em vista a categoria criada por Bernardet

(2003) para discutir filmes marcados pelo “modelo sociológico”. A fita também ganhou destaque na tese de Cristiane Lima (2015), que demonstra as relações de produção de sentido da música no documentário brasileiro, com enfoque no trabalho de escuta do espectador diante das obras. E a pesquisa de doutorado de Marcos Pierry (2017) também contempla *Nelson Cavaquinho* ao investigar a presença da canção popular no cinema brasileiro.

Mesmo tendo sido mais estudado que *Garota de Ipanema* e *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia*, discutir o filme nesta pesquisa se faz fundamental, já que foi realizado justamente no intervalo entre essas duas produções, dias após a edição do AI-5, e configura, portanto, importante expressão dos dilemas estético-políticos de Leon Hirszman. Acreditamos que a fita é também manifestação da “curtição” característica dos processos contraculturais. Filmada sem planejamento, marcada pelo imprevisto e sem ambição de montagem (efetuada quase dois anos depois), a produção aponta para o desejo de curtir o ato de filmar entre amigos, e de estar presente uma vez mais no universo popular que havia marcado os importantes momentos de sua trajetória. Comendo a boa comida na Mangueira, e ouvindo os “genuínos” sambas de morro, as filmagens de *Nelson Cavaquinho* pareciam uma lembrança dos intensos momentos da década de 1960, em meio aos antigos projetos de corte cepecista, cujo brilho agora se via nublado pelo horror de um novo Ato Institucional. Assim, também acreditamos contribuir, nesta pesquisa, com enfoque original sobre *Nelson Cavaquinho* na medida em que buscamos analisá-lo a partir de uma perspectiva historiográfica, interessados em compreendê-lo à luz do resgate dos compositores negros oriundos de camadas populares efetuado pela juventude de classe média ao longo da década de 1960, interpretando o filme a partir das práticas culturais mais amplas daquele momento histórico, em uma complexa trama na qual cinema e música popular se entrelaçavam em meados dos sessenta.

Os três filmes se inscrevem em uma época convulsiva em que se deram diferentes transformações culturais e políticas no Brasil, na América Latina e no ocidente de maneira mais ampla. Na interface entre a política e a esfera cultural, em paralelo à resistência à ditadura, a segunda metade dos sessenta em nosso país apresentou embate entre diferentes tendências no campo da esquerda, sobretudo entre um grupo considerado mais engajado, alinhado a uma ideologia nacional-popular, e uma vertente tropicalista, que, acreditando ultrapassar as antigas concepções da esquerda ortodoxa representada pelo PCB, articulava novos signos comportamentais e mudanças na relação com a indústria cultural, ao mesmo tempo em que abria caminho para as manifestações contraculturais.

O campo do cinema passava por reconfigurações notadas na convivência – nem sempre pacífica – entre diferentes tendências estéticas: propostas mais comerciais em amplo diálogo

com o público e com o mercado, visando o sucesso das bilheterias, disputando espaço com produções internacionais; o compromisso com um cinema político em torno da denúncia das opressões e das propostas para transformação social, às voltas com a censura; a dimensão mais experimental, tensionando a poética cinematográfica, levando a outros níveis as potencialidades do meio, mas, muitas vezes, rompendo o contato com as plateias. Buscamos chamar atenção para o fato de que as três obras que compõem o *corpus* desta pesquisa apontam para estas diferentes vertentes identificadas no cinema brasileiro, percorridas pelo mesmo cineasta em um curto espaço de tempo. Neste fértil período para a cultura do país, que é objeto de grande número de estudos sobre a produção cinematográfica entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal, os filmes de Leon Hirszman selecionados por esta tese parecem ter chamado menos atenção que outras obras, hoje canônicas.

Deixados de lado nos processos de restauração e digitalização e dos importantes esforços historiográficos, a história dos filmes se tornou uma lacuna. Esta pesquisa se interessa justamente por aquilo que destoa, acreditando que o exame aprofundado a partir destas obras possa contribuir, em uma pequena medida, para preencher algumas dessas ausências historiográficas. Ou, pelo menos, chamar atenção para outras que surgiram ao longo do trabalho.

Dividido entre os dilemas da conquista do mercado, do exercício da política e do experimentalismo artístico, ao invés de abandonar o cinema, Leon Hirszman deixou fluir seus desejos e decidiu vivenciar um pouco de cada uma das tendências, em um exercício de liberdade criativa.

Compreendemos os filmes como expressão de um processo cultural mais amplo, no qual os agentes envolvidos nas produções de um determinado período dialogam entre si, com influências e rechaços, e sobretudo, compartilham de um mesmo imaginário social (SCHVARZMAN, 2007). Tendo como objetivo rastrear, a partir dos filmes e das práticas culturais do cineasta, como se processaram os signos da cultura, elaboramos um conjunto de perguntas que orientaram esta pesquisa: por que, em um par de anos, o mesmo cineasta realizou três obras esteticamente distintas? E, entre elas, por que fez, em 1967 um musical comercial colorido? Por que articular as questões da Bossa Nova, em pleno 1967, quando este movimento, ao mesmo tempo em que já consagrado, também era eclipsado por outras novidades musicais? Por que, em 1969, um filme sobre samba e cultura popular, quando a esfera midiática estava já tomada pela produção tropicalista? E por que, poucos meses depois, filmar em 16mm uma fita aparentemente distante do engajamento político mais coerente com sua trajetória? Delineados

por estes questionamentos, buscamos nesta tese construir contextos que contribuam para compreender as causas pelos quais os filmes existem e são como são, examinando as maneiras que o cineasta – e a equipe de “cineastas” envolvida nas realizações – pode ter reagido às motivações de seu tempo histórico.

Para esta empreitada, dialogamos com as perspectivas metodológicas de revisão historiográfica do cinema que têm ganhado fôlego nas últimas décadas. Uma das principais inspirações é o livro *Sobre a história do estilo cinematográfico*, no qual o pesquisador norte-americano David Bordwell (2013) apresenta sua revisão acerca das principais vertentes que buscaram sistematizar tendências estilísticas tendo em vista o desenvolvimento da forma cinematográfica. Revisitando importantes empreendimentos, como os de Bardèche e Brasillach, Georges Sadoul, André Bazin, Jean Mitry e Noel Burch, Bordwell atenta para os riscos de propostas de trabalho que, interessadas em encontrar explicações sobre mudanças nos padrões estilísticos, encarem um *corpus* composto por grande número de filmes espalhados por um longo espaço de tempo. Mais prudente e produtivo, sugere Bordwell (2013, p. 170), é evitar os “grandes retratos” e investir em processos menores e mais localizados. Uma “história em bocados”, na qual o pesquisador possa se concentrar “em um período, uma linha de desenvolvimento ou uma questão estilística individual”. Recortes menores permitem esmiuçar detalhes com mais atenção, fazendo ver lacunas, contradições e a coexistência de tendências estilísticas distintas, permitindo explicações menos lineares e mais abertas às dinâmicas entre mudanças e continuidades estéticas em obras de um mesmo contexto histórico.

Bordwell se interessa por investigar as escolhas práticas das pessoas envolvidas na confecção do filme no *set*. Longe da noção mais canônica de autoria, consolidada sobretudo a partir da atividade crítica dos jovens turcos na *Cahiers du cinéma* na década de 1950 na França – e suas fascinantes, obsessivas, idealistas e por vezes anacrônicas defesas sobre a *mise-en-scène* como critério absoluto na lida com o filme –, o artista é considerado um agente histórico, alguém com motivações pessoais específicas, ciente de seus talentos, limitações e das disputas e competições com seus pares, sejam elas sadias ou não. O cineasta convive entre iguais, dialoga com o reconhecimento ou o rebaixamento da crítica, assiste a filmes e debate sobre eles em festivais e circuitos comerciais. É um sujeito inserido em condições socioculturais específicas, implicado em dificuldades econômicas e políticas que poderá ter que superar para realizar suas obras e que podem vir a limitar ou colocar implicações à criação.

A historiografia do estilo, para Bordwell, é bastante pragmática: “a aparência dos filmes tem uma história; essa história pede análise e explicação” (BORDWELL, 2013, p. 17). As imagens dos filmes fornecem vestígios de tendências, alternando padrões de mudança e

continuidade. Ao pesquisador, cabe sistematizar essa rede de problemas e soluções que dizem respeito às escolhas práticas tomadas durante as filmagens: onde colocar a câmera, a qual distância da cena, em quais linhas e com qual ritmo os atores devem traçar seus movimentos, como serão os adereços, quais os melhores objetos etc. “Estilo”, portanto, como a textura das imagens e dos sons, resultado dessas escolhas dos cineastas, o “uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme” em função de necessidades concretas em filmes narrativos e em diálogo com as soluções já desenvolvidas no passado ou em desenvolvimento por outros cineastas em um mesmo contexto histórico. Perguntas de ordem estilística se originam da materialidade das próprias obras, mas podem levar a respostas baseadas na pesquisa histórica a partir de fontes primárias.

Outra importante inspiração metodológica vem do decisivo trabalho *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, de Jean-Claude Bernardet (2008), fundamental para os processos de revisão nas pesquisas no Brasil desde sua publicação, em 1995. O autor estimula que a história dos filmes deva ser compreendida dentro de contextos específicos, e que estes contextos não são dados, precisam ser construídos. Empreendendo uma revisão crítica sobre como a história do cinema brasileiro foi contada ao longo das décadas, ele questiona as metodologias empregadas nos cânones da historiografia do cinema brasileiro, como trabalhos de Paulo Emílio Salles Gomes, Alex Vianny e dele próprio. Entre outros aspectos, Bernardet ressalta a ênfase dada pelas pesquisas históricas à produção dos filmes, em detrimento de uma investigação sobre as práticas de distribuição e as dinâmicas da exibição, compreendendo a relação das obras com as salas e circuitos e a recepção da obra pela crítica e pelo público.

A própria noção de “produção” é rebatida por Bernardet (2008, p. 74). Diferenciando-a do processo estrito de “fabricação” do filme, ele destaca que “‘produção’ não é um dado, mas um recorte, um objeto construído”, indo além do conjunto de técnicas e recursos necessários para se fazer um filme. A identificação de determinado gênero ou estilo, a escolha do elenco, a seleção das músicas, a opção pelo filme em cores, pela fotografia bem acabada, ou pelo aparente desleixo, são definições que não se restringem apenas a uma vontade do realizador de filmes, mas podem ser em parte condicionadas pelas demandas de seu tempo, pela expectativa de um determinado público ou circuito exibidor.

Em uma pesquisa, portanto, produção cinematográfica “não é um dado da realidade, mas fruto de uma operação metodológica” (BERNARDET, 2008, p. 88). Por isso, o autor sugere que para o estudo do filme é importante não se isolar a obra de um processo cultural mais amplo, devendo-se levar em conta, por exemplo, outras artes que lhe são contemporâneas, ou os principais debates ideológicos que atravessam aquela sociedade. Tendo em vista que “o

contexto é infinito e não tem estrutura, por isso não existe”, Bernardet (2008, p. 89) reivindica que cabe ao pesquisador construir contextos que complexifiquem a compreensão do filme, e não só sirvam como pano de fundo ilustrativo para uma apresentação de uma obra inserindo mecanicamente uma produção em um corpo social. O contexto “será um objeto construído após a construção do objeto principal do estudo – após feito esse recorte – e decorrente do que quisermos investigar neste objeto principal”.

Estas opções metodológicas acabam inviabilizando, em sua opinião, os esforços panorâmicos, já que implicam em recortes de objetos menores e restritos, que concentrem atenção nos anos logo anteriores à produção ou lançamento das obras estudadas, bem como em suas repercussões e circulações, a partir do exame minucioso sobre fontes primárias, como jornais, revistas, cartas, entrevistas e críticas cinematográficas da época investigada.

Tendo em vista as questões que levantamos acima, nesta tese trabalhamos com um recorte temporal bem delimitado, definido pelos anos de produção das obras, 1967 e 1969, estendendo as pesquisas aos anos anteriores, sobretudo a partir de 1965, quando *Garota de Ipanema* começou a ser ventilado na imprensa por Hirszman, e posteriores, considerando 1971 como a data de lançamento de *Nelson Cavaquinho*. Percebemos que este curto intervalo, em relação a gestos mais panorâmicos, permite que se investigue com mais rigor e precisão os acontecimentos históricos, as trajetórias e práticas culturais dos diferentes agentes envolvidos na produção cinematográfica e artística no Brasil. O recorte realizado também viabiliza um exame acerca das datas de filmagens, estruturas de produção e financiamento, equipamentos utilizados, equipe empregada na realização, processos de montagem, estratégias de distribuição e lançamento dos filmes, suas circulações em festivais e salas comerciais, repercussões críticas e eventuais resultados de bilheteria – ao lado dos lançamentos de discos, estreias de espetáculos, apresentações culturais e manifestações populares variadas. A escolha por um período relativamente reduzido de tempo também potencializa comparações entre temáticas e procedimentos estilísticos das obras contemporâneas, colocando em relevo o desenvolvimento, as mudanças e as discontinuidades das diferentes tendências estéticas em um mesmo campo cultural, não só entre filmes, mas também entre distintos campos artísticos.

Além do recorte temporal, fazemos uma opção geográfica ao localizar o enfoque no cinema “brasileiro”. Mariano Mestman (2016), na introdução ao livro *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, argumenta sobre a importância de que o olhar do pesquisador, mesmo que atento às transnacionalidades em um mundo de circulação rápida e global, não deixe de lado os recortes regionais, sejam eles nacionais ou até mesmo provinciais. Se falamos aqui em “cinema brasileiro” é porque entendemos que as fitas produzidas no país se organizam

muitas vezes a partir de iniciativas oficiais de âmbito federal. Mas, também podem se estruturar em esferas estaduais ou até mesmo municipais. A atuação do Estado no cinema brasileiro, como já demonstrou Jean-Claude Bernardet (2009) no importante *Cinema brasileiro: propostas para uma história*¹, é determinante e contribui para deixar marcas no desenvolvimento de tendências. Isso pode acontecer tanto na seleção de projetos a serem executados, no aporte financeiro para produção, distribuição, e na organização de regras para exibição dos filmes, entre outros fatores. Ao longo dos anos sessenta, a atuação do Estado na política e na economia cinematográfica se reconfigurou algumas vezes, sobretudo na segunda metade da década, desencadeando diferentes diretrizes e estímulos a partir de órgãos oficiais como o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (Geicine), o Instituto Nacional do Cinema (INC), a Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (Caic) em iniciativa do governador da Guanabara, Carlos Lacerda, e, já na virada da década, a Embrafilme.

Ao mesmo tempo, a marca do Estado, sobretudo ao longo do período aqui estudado, aparece como negatividade, a partir dos “critérios” para a censura de obras, que acabaram por determinar caminhos pelos quais o cinema se desenvolveu, seja no sentido de viabilizar filmes que parecessem adequados ao olhar do censor, visando sua livre circulação evitando prejuízos financeiros, ou por outro lado, em obras que se constituíram justamente em oposição a este estado de coisas, abrindo mão das possibilidades de exibição e retorno financeiro para fazer surgir, no ato mesmo da filmagem, uma pequena lufada de liberdade, quando filmar se transformava em gesto de oposição ao regime.

A realização de filmes pode se desenvolver a partir de motivações de âmbito nacional ou mesmo regional, seja por conflitos e tensões de enfrentamento a um regime, seja em sintonia com políticas públicas governamentais, ou mesmo se fazendo em diálogo com uma determinada cena cultural local, fruto da convivência intensa de pessoas em determinado bar, sala de cinema ou de espetáculos cênicos, escolas ou festivais de cinema nacionais ou internacionais. São espaços nos quais os cineastas trocam experiências com outros artistas e vislumbram em conjunto as diferentes tendências e novidades estilísticas.

Neste trabalho, buscamos cercar os filmes por diversos lados, a partir de pesquisas documentais que foram realizadas principalmente no acervo pessoal do cineasta, depositado no Arquivo Edgard Leuenroth (AEL), na Unicamp; no arquivo documental da Cinemateca do MAM; na Biblioteca da Funarte, no Rio de Janeiro; no Arquivo Nacional, em Brasília; e no vasto acervo disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, vasculhando

¹ Publicado originalmente em 1979.

reportagens, notas, críticas e propagandas em publicações de relevância no período estudado, como *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*, *Tribuna da Imprensa*, *Diário de Notícias*, *O Jornal*, *Revista Visão*, *Revista Realidade*, *Guanabara em Revista*, *Revista Filme Cultura*, *Revista Manchete*. Também recorreremos ao aporte de pesquisas no campo das Ciências Sociais, das Ciências Humanas e das Artes, e biografias dos agentes envolvidos no recorte estudado, em uma ampla revisão bibliográfica. A partir desse levantamento, buscamos construir contextos relevantes tendo em vista demandas suscitadas por traços presentes nos próprios filmes, perseguindo a vontade de que, a partir deste arranjo metodológico, as escolhas estéticas percebidas nas obras pudessem ser melhor compreendidas em uma perspectiva histórica.

Parte do estudo sobre os filmes escolhidos pauta-se pela análise fílmica. Com precauções para não a tornar anacrônica, buscamos, nestes momentos, evidenciar o trabalho desempenhado pelas imagens e sons dos filmes: as dinâmicas das encenações, os desempenhos dos enquadramentos, os efeitos da composição plástica e a geometria dos planos, os sentidos do espaço cinematográfico, a ordenação, o ritmo e as durações empregados pela montagem, as palavras, os silêncios, as músicas e os ruídos. Enfim, tudo aquilo que constitui a aparência e a materialidade dos filmes, as estruturas audiovisuais da obra tais como elas operam sobre a nossa percepção. Nesse sentido, ao longo do texto recorreremos à citação de sequências de fotogramas retirados diretamente dos filmes discutidos, seguindo o exemplo metodológico de David Bordwell visto em trabalhos como *Figuras traçadas na luz* (2008). Neste movimento, interpretativo e analítico, também nos valem da influência das teorias do cinema, sobretudo nas obras de Jacques Aumont como *O cinema e a encenação* (2006) e *O olho interminável* (2004) que, apesar de citadas pontualmente ao longo do trabalho, estiveram sempre latentes ao longo das reflexões efetuadas durante os anos de pesquisa.

Entendemos que este cuidado, na análise fílmica, com os mínimos detalhes que constituem as obras, se justifica já que, no cinema, há forte emprego de energia e tempo na construção das imagens e dos sons que dão materialidade à narrativa e à experiência com o filme. No caso do cinema de Hirszman, esta constatação se faz ainda mais importante, sendo ele um cineasta visivelmente preocupado com suas criações formais, fortemente influenciado por artistas cujas obras são marcadas pelo rigor e pelo preciosismo estético, como o obsessivo Eisenstein, de quem Leon valorizava a “arquitetura que estava sendo proposta, os desenhos e as sombras” (HIRSZMAN apud VIANY, 1999, p. 288). Além da ascendência de Luchino Visconti, o mais esteta dos neorrealistas, cuja plasticidade no trabalho com as imagens impressionou e deixou desconfiado o crítico André Bazin (2014, p. 307), que enxergava em sua obra uma “síntese paradoxal do realismo e do esteticismo”. *Rocco e seus irmãos* (1960), filme

de Visconti, aparentemente se tornou o preferido do cineasta brasileiro de acordo com Cardenuto (2014). Assistir aos filmes de Hirszman, junto ao humanismo e à ética inerentes a suas criações, é se deparar com o rigor das palavras, dos olhares, dos gestos, dos enquadramentos e dos cortes, elementos estilísticos que constituem a materialidade de seu cinema político.

Em busca dos objetivos aqui delineados, essa tese se organiza em três capítulos dedicados a pesquisas capitaneadas por cada um dos filmes. O objetivo desta divisão é que as obras adquiram centralidade, e a partir delas sejam evocadas teorias, conceitos, pesquisas, entrevistas e análises necessárias para suas compreensões. Opto por uma tese mais enxuta, privilegiando diálogo mais amplo com leitores, vislumbrando, inclusive, as possibilidades de acesso ao texto fora do ambiente acadêmico.

O primeiro capítulo é dedicado ao filme *Garota de Ipanema*, e nele buscamos compreender as possíveis motivações contextuais para a realização da fita, bem como sua trajetória de preparação, sua exibição, e seus valores artísticos. Partimos de uma investigação sobre a trajetória de Hirszman entre 1965 e 1967, seus depoimentos e propostas anunciadas acerca do novo projeto com Vinícius de Moraes. Também buscamos delinear as formas com as quais este filme se relaciona com a criação da Difilm em termos de uma proposta mais comercial, visando a conquista do mercado de distribuição e um espaço maior no circuito exibidor, frente à forte concorrência internacional. Examinando textos da época publicados por nomes como Gustavo Dahl e Glauber Rocha, é possível perceber as fortes inclinações à produção de um cinema-espetáculo que travasse diálogo com a juventude de classe média rumo à consolidação da produção do grupo cinemanovista.

Em seguida, em um esforço comparativo, colocamos *Garota de Ipanema* ao lado de outros filmes produzidos e lançados entre 1965 e 1967, evidenciando a atualização do filme musical e a nova valorização da comédia romântica. Jogamos luz sobre a co-produção internacional articulada por Leon Hirszman na Saga Filmes, com distribuição da Difilm, *ABC do amor*, destacando de maneira mais direta o episódio dirigido por Eduardo Coutinho e produzido por Hirszman. A partir de suas características temáticas, estéticas e mercadológicas, é possível inferir que Hirszman buscava desenvolver um olhar de produtor, testando elementos de apelo comercial que seriam aprofundados em *Garota*. No mesmo gesto, aproximamos as fitas de Leon a filmes como *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (1966), de Roberto Farias, *Todas as mulheres do mundo* (1967), de Domingos de Oliveira e *El Justicero* (1967), de Nelson Pereira dos Santos, com o intuito de evidenciar a crescente tendência de modernização da

comédia musical no Brasil, que acompanhava o próprio desenvolvimento da Música Popular Brasileira, entre a Bossa Nova e a Jovem Guarda. São fitas praianas, investindo na sensualidade dos corpos em clima festivo, trazendo à tona os debates e as formas de viver da juventude classe média dos sessenta. Longe de ser um ponto fora da curva, buscamos demonstrar que *Garota de Ipanema* se insere em um panorama mais amplo do mercado cinematográfico brasileiro.

Em um segundo momento, problematizamos as relações do filme com a Bossa Nova, investigando a participação de nomes como Vinícius de Moraes, Tom Jobim, Eumir Deodato, Luiz Eça, Nara Leão e Chico Buarque no filme. Buscamos demonstrar que *Garota de Ipanema* se inscreve entre a consagração do samba-jazz internacionalista derivado da Bossa Nova, e criticado pela esquerda brasileira por ser alienado e elitista, e uma vertente mais nacionalista, que tentava encontrar maneiras para articular o engajamento e a modernização musical. Analisamos, nesta altura, as nuances que permeiam a seleção e os arranjos do repertório musical do filme, lançados em LP com gravações inéditas, evidenciando a música em *Garota de Ipanema* como um mosaico das diferentes tendências do cancionário brasileiro dos anos 1960.

Com o objetivo de se beneficiar do estrondoso sucesso da canção-tema, o filme de Hirszman e Vinícius foi concebido para ocupar espaço na imprensa nacional ao longo de todo seu processo de realização. Por isso, investigamos o lado produtor-distribuidor de Hirszman destacando sua ampla presença na mídia, os eventos culturais criados em torno do filme, e suas estratégias de divulgação, entre reportagens, entrevistas, notas em colunas sociais, bem como os aspectos estéticos e mercadológicos dos anúncios da fita na ocasião de seu lançamento, e as características estéticas dos cartazes e outros materiais de divulgação, assinados pelo artista plástico Glauco Rodrigues.

Mapeando a trajetória do filme no circuito exibidor e sua recepção crítica, evidenciamos os contrastes entre seu ótimo desempenho de bilheteria e sua ampla rejeição pelos críticos. A partir destes dilemas, procuramos investigar as estratégias temáticas e estéticas do filme, entre as ambições declaradas por seus autores de desmistificação do público por dentro das estruturas do mercado, e as propostas de roteirização e encenação do filme a partir do recurso ao improvisado.

O segundo capítulo é dedicado ao filme *Nelson Cavaquinho*. Perseguindo a trajetória de Hirszman ao longo do ano de 1968, buscamos compreender os motivos do retorno ao samba e à zona norte após a incursão com resultados ambíguos da *Garota de Ipanema*. Questionando sobre a escolha de um “sambista de morro” como primeira realização cinematográfica do cineasta após o AI-5, construímos um panorama mais nuançado sobre as diferentes vertentes musicais dos sessenta, no qual o resgate do samba tradicional pelos jovens da classe média do

Rio se fez como contraponto ao pretense elitismo da Bossa Nova, entre fenômenos culturais como o restaurante Zicartola e os importantes espetáculos Rosa de Ouro e Opinião. Demonstramos como este movimento jogou luz sobre os compositores negros e populares, como Nelson Cavaquinho, que, embora tenham tido diversas composições gravadas com sucesso ao longo da década por diferentes intérpretes, se viam marginalizados em uma indústria fonográfica embranquecida e excludente.

A década que valorizava a novidade e a juventude nas artes trazia, como reação, o resgate dos antigos, até mesmo como projeto oficial pelo Estado. Neste contexto, buscamos evidenciar uma tendência à realização de documentários de curta e média metragem sobre músicos brasileiros. Assim, aproximamos a fita de Hirszman a outros trabalhos que retratam Noel Rosa, Pixinguinha, Orlando Silva, Carmen Miranda, Francisco Alves, Maria Bethânia, Gal Costa e Os Mutantes, atentos às aproximações e distâncias em termos de abordagem, modos de produção e estilística destes filmes em comparação a *Nelson Cavaquinho*.

Após evidenciarmos as estratégias estéticas empregadas no curta de Hirszman, problematizamos a distância temporal entre a data das filmagens e de sua montagem como símbolo do dilema estético-político do cineasta. Pensando em abandonar a carreira no cinema, ele teria arranjado a produção do documentário como forma de curtição entre amigos no conhecido ambiente da cultura popular. Por fim, mapeamos a trajetória do filme em festivais, mostras e no circuito comercial ao longo da década de 1970, sua breve repercussão entre a crítica cinematográfica, e buscamos compreender as possíveis causas pelas quais a fita havia sido resgatada por Hirszman dois anos após sua filmagem, tendo em vista os benefícios vislumbrados pelas mudanças nas leis que regulamentavam a exibição de curtas-metragens culturais no país.

O terceiro e último capítulo é dedicado ao filme-desbunde de Leon Hirszman, *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia*, episódio que integra o longa-metragem *América do sexo*. Apresentamos, de saída, o esquema de produção do longa, as relações da proposta aparentemente erótica do título, o contrato com a Servicine na Boca do Lixo e as implicações da escolha da *sex symbol* Ítala Nandi como protagonista, para então analisar os quatro episódios, evidenciando suas proximidades e distâncias em termos temáticos e estilísticos.

Em seguida, interrogamos as relações do filme de Hirszman com as disputas estético-políticas nas artes de esquerda do Brasil no fim da década de 1960, notadamente entre a vertente nacional-popular e o tropicalismo. Buscando compreender motivações e influências para este desvio radical do cineasta, tecemos relações entre o média-metragem de Hirszman e filmes realizados naquele fim de década por cineastas de seu convívio próximo: *Fome de Amor* (1968),

de Nelson Pereira dos Santos, e a proposta experimental de *Câncer* (1968), de Glauber Rocha, realizado em 16mm. Ancorando as discussões sobre os filmes em declarações dos cineastas, ressaltamos os pontos de contato entre as obras, tais como a abertura ao improvisado, a guinada política rumo à curtição e a experimentação.

A partir dessa rede de influências, analisamos de forma mais detida os processos experimentais da fita de Hirszman, evidenciando suas estratégias estéticas e seus mecanismos construtivos, que comparamos às experiências de artistas da vanguarda advinda do concretismo e neoconcretismo, como Hélio Oiticica, tendo em vista suas manifestações ambientais e a proposta da “passagem aos objetos”.

Por fim, rastreamos o percurso do longa-metragem *América do sexo* ao longo dos anos, com ênfase nos detalhes sobre o episódio de Hirszman, demonstrando a certificação do filme pelo INC, o encaminhamento do filme à Censura, e a expectativa percebida na imprensa pela possível exibição do longa, fato que acabou não acontecendo até a década de 1990, após a morte de Hirszman – e o fim da ditadura militar –, quando o filme foi programado em algumas mostras no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Três filmes realizados em relativamente curto intervalo de tempo, apontando para três diferentes tendências estéticas. Obras que sugerem relações muito próximas do cinema com outras artes, sobretudo a música e o teatro. Nos anos finais da década de 1960, na encruzilhada entre a necessidade de conquista do mercado a partir de obras que travassem comunicação com o público e ao mesmo tempo desempenhassem relevante trabalho político, e as ambições artísticas em torno da experimentação em cenário marcado pelas rápidas e radicais novidades estéticas, Leon Hirszman acabou experimentando um pouco de cada uma das diferentes expressões artísticas que aquele momento fértil para a produção cultural no Brasil oferecia – apesar do autoritarismo no campo da política. Pretendendo contribuir com a revisão historiográfica do cinema brasileiro, elegendo metodologias e recortes que consideramos pertinentes, esperamos que esta tese jogue luz nas nuances e deslizamentos de um período importante da história – nacional e do cinema nacional –, mas tão pouco estudado na trajetória de Leon Hirszman.

1. *GAROTA DE IPANEMA* (1967): a conquista do mercado e a pretensa “desmistificação” do público

No Natal de 1967, Leon Hirszman lançava *Garota de Ipanema*, seu segundo longa-metragem. Inspirado e embalado pelo sucesso da canção de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, o roteiro é assinado por Hirszman e Eduardo Coutinho, com a participação do próprio Vinícius e de Glauber Rocha. Primeiro filme do Cinema Novo filmado em cores, com película Eastmancolor e exuberante fotografia de Ricardo Aronovich, a obra é um retrato da zona sul carioca, narrando os dilemas existenciais de uma jovem linda e rica. Filme musical, jovial e urbano, reuniu dezenas de celebridades em ricas coberturas e luxuosos iates, em grandes festas ou intimistas reuniões, curtindo os clássicos da Bossa Nova e as novidades quentes da Jovem Guarda, dourando seus exuberantes corpos nas praias do verão de Ipanema entre amores e brigas.

Rodado no início daquele ano, sua estreia, em dezembro de 1967, causaria polêmica. A fita era diferente do que se esperava de um cineasta de esquerda², diretor de *Pedreira de São Diogo*, *Maioria Absoluta* e *A Falecida*. Ao passo que também se afastava do universo ideológico e estético que havia caracterizado as realizações do Cinema Novo nos primeiros anos da década, com filmes marcados pela vontade de um cinema de autor e independente em oposição ao sistema industrial, no Brasil e fora dele. Elaborado tendo em vista a conquista de mercado, *Garota de Ipanema* atingiu a terceira maior bilheteria de 1968, mas foi mal recebido pela crítica à esquerda e à direita. Do ponto de vista político, alguns denunciavam o cineasta por ter traído as bases ideológicas do Cinema Novo. Já na chave do espetáculo, outros o acusavam de ter realizado um filme solto, pouco satisfatório em relação aos padrões do cinema comercial.

A dispendiosa produção acabou sendo considerada um acidente no percurso de Hirszman. Apagado ao longo das décadas, inclusive pelos próprios realizadores, ficou à margem das grandes narrativas sobre a história do cinema no Brasil, uma mancha que não se encaixou muito bem ao lado de renomados filmes políticos como *São Bernardo* e *Eles não usam black-tie*. Um dos resultados se refletiu no desaparecimento dos negativos do filme, e na ausência de cópias em boa qualidade, fatores que levaram *Garota de Ipanema* a ser o único dentre os longas-

² Buscar experiências estéticas consagradas no consumo popular e retrabalhá-las junto a conteúdos político-revolucionários, resultando em obras com propostas mais abertas à comunicação eram procedimentos caros às propostas do Centro Popular de Cultura (CPC). Essa observação, feita pelo pesquisador Reinaldo Cardenuto durante a banca de defesa desta tese faz refletir sobre *Garota de Ipanema* como um filme que, em alguma medida, afirmava Hirszman como um cineasta pepecista, e não o contrário, como eu originalmente havia formulado.

metragens concluídos do cineasta a ficar de fora do projeto de restauro de seus filmes, que resultou no lançamento de caprichados *boxes* em DVD a partir de 2007. O apagamento crítico e historiográfico acarreta consequências graves para obras cinematográficas, ameaçando, inclusive, a própria preservação do filme. Hoje, existe apenas uma cópia em positivo depositada na Cinemateca Brasileira, cuja estrutura se vê ameaçada de dissolução, colocando seu acervo diante de riscos incalculáveis³.

Em 1967, apesar de já influente nome do Cinema Novo, Hirszman era ainda um jovem cineasta: com algum renome, mas longe de se afirmar como grande e indiscutível artista como hoje é merecidamente conhecido. O próprio Cinema Novo, em meados dos sessenta, se via em disputa por um espaço de afirmação, dividido entre os dilemas da autoria e da viabilidade financeira em meio à censura e à necessidade de conquista de mercado. *Pedreira de São Diogo* havia chamado atenção da crítica, destacando-se, junto a *Couro de Gato*, entre os demais episódios de *Cinco Vezes Favela*. Dirigido por um estreante, o curta demonstrava o potencial a ser desenvolvido pelo jovem cineasta. *Maioria absoluta*, seu segundo trabalho, teve exibição proibida pela ditadura militar. Pouco visto, obteria reconhecimento apenas a partir do Festival de Viña del Mar em 1967. *A Falecida*, primeiro longa, era a grande aposta de Leon para sair da promessa e se consolidar como talentoso cineasta. Realizado já após o golpe de 1964, e com a expectativa de comunicação popular, o filme não decolou no circuito comercial, apesar de alguma repercussão em festivais.

O Leon que, em 1965, aos 28 anos, idealizava a *Garota de Ipanema* não era o mesmo Hirszman vencedor de Veneza de 1981, ou o cineasta consagrado de hoje, com biografia lançada, catálogos e mostras retrospectivas organizadas, teses, dissertações, artigos e livros publicados em torno de sua filmografia. Assim, tentaremos aqui afastar-nos o tanto quanto possível da leitura teleológica e autoral que compreenda os cineastas como criadores de obras homogêneas, na qual cada uma das suas realizações responda a um programa estético-político geral e estanque. Ao invés de olhar para o filme como mero deslize na carreira de um autor – e que, como “erro”, pode ser deixado de lado em nome da coerência do conjunto –, questionamos sobre os motivos que teriam levado Leon Hirszman a realizar este filme, naquele momento, e com suas características estéticas.

Se hoje o filme “destoa” da paisagem estético-política canônica do Cinema Novo, são justamente as manchas e as lacunas que despertam o interesse dessa pesquisa. Olhando com lupa para aqueles anos, buscando mapear seus aspectos políticos e culturais, delinearemos seu

³ Felizmente, nos meses de conclusão deste doutorado, a Cinemateca Brasileira foi reaberta, com nova diretoria.

contexto, a partir de documentos, depoimentos, bibliografias e do exame dos filmes produzidos e lançados no período, vislumbrando possíveis causas que ajudem a compreender a realização de *Garota de Ipanema* em 1967 com características ideológicas e estilísticas específicas.

Neste capítulo, buscaremos demonstrar que o filme faz parte das pretensões do grupo cinemanovista por uma abertura mais ampla em relação ao contato com o público, movidos pelo entendimento de que era preciso disputar o mercado de distribuição e, com isso, aumentar a renda nas bilheterias diante da necessidade de viabilizar as produções futuras, em momento no qual os antigos acessos a financiamento se viam prejudicados. A fundação da Difilm, em 1965, e a reativação da Saga Filmes, com Leon e Marcos Farias, são exemplos concretos dessas pretensões.

Em alguma medida, pela escolha em filmar na zona sul, *Garota* dialoga com os chamados filmes da “má-consciência” (RAMOS, 2018), como *O desafio* (1965), *A Opinião pública* (1967) e *Terra em transe* (1967): coagidos pela censura, e diante de um processo de reflexividade, os cineastas se afastavam do outro de classe e viravam suas câmeras para filmar a sua própria classe média. Mas, ao contrário da abordagem fraturada e pessimista destes filmes, a fita de Hirszman aponta para a tentativa de diálogo e da compreensão mais matizada do universo dessa classe média, representado de maneira esquemática em *Maioria absoluta*. Nessa trilha, a fita se aproxima de uma tendência de sucesso comercial vista em filmes como *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, (1966), de Roberto Farias e *Todas as mulheres do mundo* (1967), de Domingos de Oliveira. Comédias românticas, jovens e urbanas, com muitas festas, brigas, Bossa Nova e iê-iê-iê, praia, sol, amores e fossas. Atualizando as comédias musicais das décadas passadas com as novas músicas da juventude e com o estilo mais despojado do cinema moderno, essas obras também davam vasão às questões existenciais que tomavam a juventude no ocidente: em meio à ascensão do consumismo burguês, das filosofias hippies e um pouco de misticismo, a nova geração interrogava sobre seu lugar no mundo diante dos dilemas do sucesso e da felicidade. Buscando caminhos para articular a política e o mercado, tendo em vista a mudança social e a manutenção da atividade cinemanovista, Leon Hirszman realizou *Garota de Ipanema*, filme mais estratégico que autoral. Acabou pagando o preço por esta decisão, que não deixa de refletir as preocupações com o coletivo à frente das aspirações pessoais.

1.1 Saga, Difilm e a modernização do filme jovem no Brasil

Antes de 1964 havia certa euforia na produção cultural nacional. O governo João Goulart acenava com medidas reformistas em uma perspectiva social. A esquerda não estava

efetivamente no poder, mas participava dele a partir das alianças do PCB com a burguesia. O novo cinema, idealizado por jovens oriundos da crítica e do cineclubismo, articulados ao movimento estudantil em entidades como o Centro Popular de Cultura (CPC), assumia para si a tarefa de participar ativamente da revolução social. O golpe de Estado de 1964 inicialmente cortou os vínculos entre a intelectualidade de esquerda e as organizações camponesas e as massas. Interrompendo o processo efervescente da articulação entre cultura e política, 1964 trouxe perplexidade. A construção de um caminho revolucionário – ou, ao menos, reformista – acabou vendo emergir um regime autoritário.

Após o golpe, Leon apostou em uma polêmica adaptação da peça de Nelson Rodrigues, *A Falecida*, realizada com o objetivo de atingir comunicação popular e, ao mesmo tempo, retornar investimentos de produção (HIRSZMAN apud VIANY, 1999). A escolha havia causado algum estranhamento, como demonstrou Ismail Xavier (2003), em razão de uma pretensa incompatibilidade ideológica entre a esquerda pecebista e o reacionário dramaturgo. O filme, no entanto, se tornou espaço para investigar as formas de vida no subúrbio carioca, sobrepondo ao escândalo moral caro a Rodrigues uma dimensão social, diante do desemprego, da opressão do capital e da alienação pelo consumo, pela religião e pelo futebol.

Filmado entre outubro e novembro de 1964, *A Falecida* fez sua estreia no Festival Internacional do Filme (FIF), no Rio de Janeiro, em 16 de setembro de 1965. Uma semana depois, como informam os jornais da época, era lançado no circuito comercial, distribuído pela Meta Produções Cinematográficas e pela Herbert Richers. Segundo depoimento do cineasta, o filme teria sido “sacaneado na época por muita gente”: lançado na semana das eleições, o primeiro pleito após o golpe de março de 1964, com pouquíssimo esforço de publicidade e divulgação. Acabou se tornando um fracasso comercial, e ainda foi mal recebido por importantes críticos como Ely Azeredo e Salvyano Cavalcanti de Paiva⁴. A exibição no Festival de Veneza, fora do circuito comercial, e em sessão paralela em Cannes, além do prêmio Gaivota de Ouro no FIF parecem não ter sido suficientes para cobrir as pretensões do cineasta – que almejava um contato mais próximo com o público em geral –, dos produtores e do próprio Nelson Rodrigues. “Poderia ter mudado a minha vida, de certa maneira, poderia ter me dado uma força naquele momento. No entanto foi, um fracasso de bilheteria”, atestou Hirszman, duas décadas depois, na importante entrevista concedida a Alex Viany em 1983, e publicada no livro *O processo do Cinema Novo* (VIANY, 1999, p. 295).

⁴ Informações mais detalhadas sobre a recepção crítica e a trajetória internacional do filme podem ser vistas no livro de Helena Salem (1997), *Leon Hirszman: o navegador das estrelas*.

Em outra entrevista, concedida ao *Jornal do Brasil* em 21 de setembro de 1965, logo após a estreia de *A Falecida*, Leon apresentava as linhas gerais de seu novo projeto, em parceria com Vinícius de Moraes, produção prevista para “princípios de 66” (HIRSZMAN, 1965, p. 15). A proposta era realizar um filme musical em cores que, buscando fugir da ficção alienante, se propusesse “documentar a vida deste pequeno mundo que circunda a garota de Ipanema, utilizando para isso a realidade”. Neste depoimento, ele já antecipava a vontade de usar artistas famosos, como Vinícius, interpretando a si próprios na fita.

No dia seguinte à publicação da entrevista, feita por ocasião do FIF, onde *A Falecida* havia sido exibido, ocorreria a projeção de *Crônica da cidade amada*⁵, de Carlos Hugo Christensen, no mesmo Festival. Um filme colorido, em Eastmancolor, baseado em crônicas de grandes nomes da literatura, como Carlos Drummond de Andrade, Paulo Mendes Campos e Fernando Sabino, em homenagem aos 400 anos da cidade do Rio de Janeiro, e com execução de números musicais ao longo de seus episódios. Entre o filme de Christensen e a proposta de *Garota*, apesar das diferenças estilísticas e temáticas, parece haver ambições comerciais semelhantes: além da filmagem em cores e do investimento musical os dois projetos buscavam a valorização dos cartões postais do Rio e a tentativa de apreender certa alma carioca vinculada à relação do espaço com seus frequentadores. Sobretudo em momento no qual a política oficial do Estado da Guanabara, e de seu governador, Carlos Lacerda, era a da valorização do Rio de Janeiro como capital cultural do país após a construção de Brasília por seu adversário político, Juscelino. Valorizar a Belacap, em oposição à Novacap, seria uma das plataformas de Lacerda contra seu fidalgo adversário, Juscelino Kubitschek. Junto à criação da Comissão de Apoio à Indústria Cinematográfica (Caic), ao desenvolvimento de grandes obras como o Aterro do Flamengo, à realização do FIF e a toda a celebração do quarto centenário da cidade do Rio, Lacerda buscava cacifar seu nome a uma possível eleição à presidência da República.

O filme do cineasta argentino, radicado no Brasil e considerado conservador, foi mal recebido pela crítica. Maurício Gomes Leite (1965, p. 11) afirmou, no *Jornal do Brasil*, que “Christensen não fez um filme, mas rádio, televisão e teatro de *boulevard*. (...) retalho do cinema, que Christensen faz colorido, débil e gagá”. Ely Azeredo (1965, p. 2), reforçou o comentário do colega, e lamentou o fato de o filme ter perdido a oportunidade de abrir um caminho profissional, industrial e maduro no cinema brasileiro.

⁵ O filme de Christensen estrearia comercialmente na mesma semana de *A Falecida*, no dia 22 de setembro de 1965. Com ele, o cineasta dava continuidade à sua abordagem mais romântica da cidade do Rio de Janeiro, como *Meus amores no Rio*, como lembra o crítico Marcelo Miranda no catálogo da mostra organizada com a filmografia do cineasta, na Caixa Cultural (MIRANDA, 2015).

Um desperdício que clama aos céus – uma queima de ideias, esforços, dinheiro, prestígio e (o mais importante) créditos de confiança. Quando mais necessária se mostrava uma mediação entre o grande público e o cinema brasileiro, uma complementação em termos espetaculares da produção culturalmente mais ambiciosa, Christensen cai no vazio do filme-coquetel.

A recepção é pouco amistosa à obra de Christensen, mas há, no comentário de Ely Azeredo, elementos importantes que dão um vislumbre das reconfigurações da cadeia produtiva do cinema brasileiro naquele momento – ou, mais especificamente, carioca – e que atravessam tanto o filme do argentino quanto o projeto de Hirszman: a melhoria da relação do cinema com um público mais amplo e o amadurecimento da produção no país rumo à sua industrialização. Traços que podem ser vistos na própria concepção de um musical em cores e jovem, como *Garota de Ipanema* e uma série de outras fitas que, ao contrário do aspecto considerado “velho” no filme de Christensen, apostavam no frescor da estilística moderna.

Já havia em *A Falecida*, por parte de Hirszman, a pretensão de comunicação com o público, e a ideia esboçada sobre *Garota de Ipanema*, vislumbrada na entrevista ao *Jornal do Brasil*, apontava para um esforço ainda maior nessa direção. O golpe militar de 1964 havia imposto grandes dificuldades de acesso a recursos públicos para financiamento dos projetos do Cinema Novo, ao mesmo tempo em que as mudanças macroeconômicas colocavam em dúvida os investimentos da burguesia nacional na realização cinematográfica, principal fonte de recursos das produções cinemanovistas até então, como era o caso do Banco do Estado de Minas Gerais, na influente figura de José Luiz Magalhães Lins. Por outro lado, a pretensão dos primeiros anos do jovem cinema em conquistar os grandes mercados europeus tendo os festivais como porta de entrada também se mostrava um tanto malfadada – apesar dos prêmios acumulados e do prestígio crescente diante da crítica internacional, a distribuição no circuito comercial se tornou um entrave (AUTRAN, 2008).

Em 1965, crescia o sentimento entre o grupo do Cinema Novo de que era preciso disputar o mercado de distribuição como forma de aumentar a margem de lucros com a comercialização dos filmes, garantindo recursos financeiros para a consolidação da produção do jovem cinema. A criação da Distribuidora de Filmes Brasileiros Ltda. (Difilm), empresa que ficou conhecida como a distribuidora do Cinema Novo e que tinha Hirszman como um dos 11 sócios, foi a principal estratégia para a viabilização econômica dos filmes a longo prazo. A Difilm foi criada em 1965, antes mesmo do FIF e, portanto, da declaração de Hirszman sobre seu futuro longamragem com Vinícius de Moraes. Há informações imprecisas na bibliografia especializada sobre a composição do grupo. Segundo o verbete de André Gatti (2004) na *Enciclopédia do*

cinema brasileiro, além de Leon Hirszman, integravam a direção da Difilm Carlos Diegues, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Luís Carlos Barreto, Marcos Farias, Paulo Cesar Saraceni, Rivianildes Faria, Roberto Farias, Walter Lima Junior e Zelito Viana⁶.

A proposta da Difilm era reunir diferentes produtoras ligadas ao Cinema Novo para buscar, em conjunto, facilitar a comercialização dos filmes e estruturar um mercado cinematográfico favorável àquelas produções. Dessa forma, estavam reunidas cinco produtoras: Saga Filmes, Mapa Filmes, L.C.B. Produções Cinematográficas, Filmes do Serro e R.F. Farias Produções Cinematográficas. Somando os esforços, buscavam constituir um cardápio com diferentes tipos de filmes com potencialidades comerciais para ser oferecido aos exibidores. Abordagens sistemáticas ao mercado cinematográfico, inspiradas na atuação das grandes distribuidoras norte-americanas, com as quais a Difilm visava competir, e outras estratégias de comercialização deveriam levar a um momento – utópico – em que, inundado por filmes nacionais, o mercado expulsaria, naturalmente, os concorrentes internacionais.

Um exemplo deste tipo de estratégia é um anúncio da Difilm publicado na *Projeção*, revista paulista voltada aos exibidores brasileiros, oferecendo, em suas reportagens, as diferentes tendências do mercado internacional tendo em vista “casas cheias”. A edição é de janeiro de 1968, mas ajuda a dar a dimensão do estilo de atuação da empresa. No grande anúncio vertical, em posição de destaque, ocupando meia página ao lado do sumário da revista, vemos o nome “Difilm” em letras destacadas no topo, seguido por endereço e telefone da companhia (fig. 1.1). Abaixo, listados, um a um, oito filmes relativamente diferentes: *Garota de Ipanema*, *Bebel*, *Garota Propaganda*, *Perpétuo contra o esquadrão da morte*, *Cara a cara*, *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, *O canto livre de Nara*, *Brasil Ano 2000* e *Capitu*.

Garota de Ipanema, naquele momento, havia acabado de ser lançado no Rio, e aparecia como o primeiro destaque da lista. É interessante notar a ênfase aos filmes em cores e outros elementos que buscavam sugerir interesse do público a partir do culto à celebridade, algo próximo de um *star system*. Não há indicações de nomes de realizadores, afastando, pelo menos no anúncio, o corte autoral. Ganham relevância os atores e cantores famosos, sugerindo, assim, possibilidades de bilheteria. Há três filmes explicitamente de apelo musical (*Garota de Ipanema*, *Roberto Carlos em ritmo de aventura* e *O canto livre de Nara*), quatro coloridos e

⁶ A principal referência para o verbete vem da biografia de Paulo Cesar Saraceni, de 1993. Outras fontes, como Helena Salem (1996), na biografia de Nelson Pereira dos Santos, acrescenta os nomes de Nelson, Roberto Santos e do americano Rex Endsley, deixando de fora Zelito Viana, Marcos Farias e Walter Lima Junior. Sérgio de Assis (2017) apresenta detalhes dessa imprecisão em sua dissertação. Parece-nos pouco provável que, devido às informações sobre sua importante atuação na Difilm no mapeamento das potencialidades de mercado, e no dia a dia da empresa, que Marcos Farias não integrasse o grupo.

DIFILM

Distribuição e Produção de Filmes
Brasileiros Ltda.

SÃO PAULO: Rua Triunfo, 134 — Tel. 33-1723
RIO DE JANEIRO (GB): R. Sen. Dantas, 20
Gr. 701 — Tel. 52-1756

— :: —

GARÔTA DE IPANEMA

(em cores)

com Marcia Rodrigues
Ronnie Von
Chico Buarque de Holanda

Bebel, Garôta Propaganda

com Paulo José e
Rossana Ghessa

Perpétuo, Contra o Esquadrão da Morte

(Policial)

com Milton Moraes e
Sonia Dutra

CARA A CARA

com Helena Inês e
Paulo Gracindo

ROBERTO CARLOS EM RITMO DE AVENTURA

(em cores)

O Canto Livre de Nara

(em cores)

com Nara Leão e
Caetano Veloso

BRASIL ANO 2.000

(em cores)

com Anecy Rocha

CAPITÚ

com Isabella e Oton Bastos

Fig. 1.1: Anúncio Difilm – Revista *Projeção*.

Fonte: *Projeção* (1968, p. 7).

um policial, ao lado de outras opções mais “sérias”. Ou seja, há a tentativa de oferecer uma variedade ao exibidor com filmes para diferentes públicos em um variado cardápio⁷.

Desde o início das atividades da Difilm já se colocavam alguns paradoxos para a produção cinemanovista, entre o ímpeto pessoal da realização autoral e a necessidade de uma guinada empresarial. Afinal, a busca por diálogo com o público podia implicar a perda da liberdade do autor independente, em uma revisão do que Gustavo Dahl chamou de “linguagem maldita” dos primeiros anos do Cinema Novo. Longe de se resolverem, estes embates internos acabaram culminando na dissolução da sociedade anos mais tarde, a partir da saída dos irmãos Farias em 1968 e de certo desencanto por parte dos outros diretores pós AI-5. Apesar de que a trajetória da empresa pode ter influenciado a criação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), em 1969, que veio a ter como dirigentes cineastas como Roberto Farias.

Dahl, em que pese ter lançado, em 1968, o seco e melancólico filme *O bravo guerreiro*, foi um dos mais atuantes defensores dessa guinada mercadológica do grupo, e seu pensamento ficou formulado em alguns textos e cartas, sobretudo em dois artigos publicados na *Revista Civilização Brasileira*, já bastante discutidos por autores como Autran (2013). O primeiro, “Cinema nôvo e estruturas econômicas tradicionais”, em março de 1966, e o segundo, em dezembro de 1966, intitulado “Cinema Nôvo e Seu Público”. As constatações destes textos ecoam em alguma medida o pensamento dos cineastas daquele contexto e as próprias linhas de atuação da Difilm e das produtoras a ela vinculadas, como a Saga Filmes, de Leon Hirszman e Marcos Farias.

A grande questão, para Dahl, era como conciliar o ímpeto político do cinema a seu enquadramento comercial, diante da necessidade de retorno financeiro em um mercado fragilizado e sem espaço. Para ele, o cinema se via em crise e em crescente transformação sobretudo após a popularização da televisão. O público dos cinemas ia se reconfigurando, dando forma a uma plateia de classe média, composta principalmente por jovens estudantes, além de “profissionais liberais, intelectuais, artistas, fanáticos de cinema e até mesmo por certas camadas da burguesia”. O cinema os interessaria por mostrar aquilo que a TV não oferecia: espetáculos de “arte-diversão” bem acabados, marcados por “fasto, violência, sexo, exotismo, profundidade psicológica, beleza plástica, qualidade artística estratificada” (DAHL, 1966, p. 195). E este público não estaria “plenamente satisfeito com os filmes produzidos pelo Cinema Novo” (DAHL, 1966a, p. 194).

⁷ Interessante notar a presença de filmes que ainda não haviam sido lançados, como aquele com Roberto Carlos. Já o filme que leva o título de um LP de Nara Leão, aparentemente não chegou a ser realizado.

Os filmes “de autor”, do início da década, voluntariamente desligados das estruturas tradicionais do mercado, provocavam “estranhamento do público” e representavam “produções isoladas, originárias de aventureirismo e do mecenato, que apenas em raríssimos casos compensam financeiramente” (DAHL, 1966, p. 196). Era preciso ocupar os espaços da distribuição e da exibição, concorrendo com as grandes distribuidoras internacionais, alçando a cinematografia brasileira a um “nível industrial”. Contudo, sem abrir mão totalmente das pretensões artísticas e políticas, em uma encruzilhada que se mostrava difícil de ser superada, na “contradição entre um cinema responsável no nível do pensamento e da linguagem e sua aceitação pelo público” (DAHL, 1966a, p. 200).

Filmes como *Menino de engenho* (1965) e *A grande cidade* (1965) teriam se aproximado voluntariamente do público, vencendo “a lentidão exasperante considerada como uma das características do cinema brasileiro”, investindo em sentimentos menos abstratos aos quais o público teria correspondido. Mas, para Dahl, esse gesto acabou acarretando, ao mesmo tempo, a “diluição da substância ideológica” (DAHL, 1966a, p. 200). As estratégias de divulgação de *Menino de Engenho*, filme citado por Dahl como bem sucedido diante das pretensões da distribuidora, foram analisadas por Sérgio de Assis (2017, p. 73), e demonstram, na visão do pesquisador, a disposição da Difilm para utilizar todas as armas possíveis na conquista do mercado:

O sensacional, o escândalo, o apelo ao *star system*, que incluía o diretor autor, mesmo que este fosse o produtor. Nenhum dos elementos possíveis de atração parecem ter sido dispensados da promoção do filme de estreia de Walter Lima Junior, com produção de Glauber Rocha. Certa agressividade na campanha promocional do filme não parece ter excluído sequer a ação promocional com colonistas (Jabá? Publicidade disfarçada de notícia?), que pudessem divulgar fofocas dos envolvidos na produção. O estrelismo se faz evidente.

Apesar dos projetos ambiciosos da Difilm e do anúncio da produção com Vinicius de Moraes, a ressaca pós-golpe e as decepções com o lançamento de *A Falecida* deixaram Hirszman “de ‘cabeça dançada’. Eu estava querendo pensar, compreender melhor a realidade, por que é que tinha acontecido aquele golpe de Estado [...]. Começou a me dar uma insegurança quanto ao método que pensávamos dominar” (HIRSZMAN apud VIANY, 1999, p. 295-296). Buscando respiro, foi viver por cerca de um ano no Chile, para se encontrar com Liana Aureliano, com quem por lá se casaria.

Pouco se pesquisou sobre as atividades de Hirszman no Chile. Este momento de sua vida, por exemplo, não é abordado na biografia *O navegador das estrelas*, de Helena Salem (1997). O cineasta relatou a Alex Viany que teve contato com pessoas de vertente progressista exiladas

no país, como Carlos Alberto Monteiro de Barros, Fernando Henrique Cardoso, Maria da Conceição Tavares, Carlos Lessa e José Serra. Também conheceu nomes que viriam a articular um cinema independente no Chile, como Helvio Soto e Miguel Littin, e com eles acabou viabilizando a realização do filme *El ABC del Amor*, a ser produzido pela Saga Filmes. A empresa, que pertencia a Joaquim Pedro de Andrade, Gerson Tavares e Sergio Montagna, foi adquirida por Leon e Marcos Farias em 1960. Desativada desde a produção de *Couro de Gato*, a Saga foi retomada para a produção de *ABC do Amor*⁸.

O título do filme refere-se às iniciais dos três países envolvidos na produção: Argentina, Brasil e Chile, e é composto por três episódios independentes e filmados em 1966, um de cada país: *Noite Terrível*, do argentino Rodolfo Kuhn, *Mundo Mágico*, do chileno Helvio Soto, e *O Pacto*, dirigido por Eduardo Coutinho⁹. Em comum entre os filmes, apenas a temática: “a abordagem das relações amorosas no contexto da classe média às vésperas da revolução social”, como aponta o crítico Carlos Alberto Mattos (2019, p. 63). Cada episódio ficou sob responsabilidade financeira e criativa das respectivas produtoras¹⁰, e a distribuição foi realizada pela Difilm. Informações do *release* de lançamento, transcritas por Antônio Leão da Silva Neto (2006, p. 832), anunciam o filme como “a primeira co-produção latino-americana na história do cinema brasileiro. (...) A ideia era um filme que desse início, da melhor maneira, à integração latino-americana na área do cinema”¹¹.

O caráter de co-produção inédita foi valorizado por jornais brasileiros, sobretudo por Miriam Alencar (1967), no *Jornal do Brasil*. Para ela, a fita representaria a “mais importante medida” para a conquista do mercado latino-americano para os filmes brasileiros, quebrando a concorrência de distribuidoras internacionais. Nota-se, neste filme pouco estudado, os fortes ecos da busca pela consolidação da produção cinemanovista no mercado com estratégias de distribuição ancoradas pela criação da Difilm.

A direção do episódio brasileiro havia sido prevista para Nelson Pereira dos Santos, mas, em função de uma mudança de última hora, acabou ficando a cargo de Eduardo Coutinho, que havia tido seu primeiro projeto pessoal, *Cabra marcado para morrer*, interrompido pelo golpe militar. Com produção assinada por Hirszman e Marcos Farias, as filmagens aconteceram no Rio de Janeiro em abril de 1966, com a fotografia de Dib Lutfi, e montagem de Nello Melli,

⁸ Cf. verbete de Luciana Araújo (2004a, p. 480) na *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*.

⁹ Apenas o média-metragem argentino encontra-se disponível em cópias digitais.

¹⁰ O episódio argentino foi financiado pelo Instituto de Cinema da Argentina, o chileno pelas entidades oficiais do Chile, e o Brasileiro, exclusivamente pela Saga (“Informe JB”. *Jornal do Brasil*, 13 jul. 1967, p. 10.).

¹¹ Existem filmes anteriores realizados em co-produção Brasil-Argentina, como demonstrou Mattos (2019). É provável, no entanto, que *ABC do Amor* seja a primeira co-produção em episódios.

dois nomes que já haviam trabalhado com Hirszman em *A Falecida*, filme que trazia roteiro de Coutinho. A novidade na equipe era a presença da atriz Joana Fomm como assistente de direção. Sem cópias digitais disponíveis, podemos ter uma boa medida das características da fita pelos relatos da imprensa, de descrições nos dicionários de cinema e do breve capítulo redigido por Carlos Alberto Mattos (2019) na biografia sobre Coutinho.

O episódio brasileiro apresenta Inez (Vera Vianna) e Mário (Reginaldo Farias), casal que se conhece numa festinha iê-iê-iê. Playboy suburbano, ele aposta com os amigos que conseguirá conquistar a garota recatada. Típico rapaz jovem guarda, é visto pelo pai da moça, de formação rígida e puritana, como um cafajeste. Sob o conservadorismo paterno, Inez é clara: sexo só com casamento. Mário, no entanto, em parte motivado pelo triunfo perante os amigos, segue firme em busca de uma noite de amor com a garota. Ela, então, sugere o pacto: se entregará a ele, mas antes de consumir o ato, os dois tomariam veneno, selando assim, para a eternidade, um amor impossível. Acaba enganada pelo rapaz, que substitui o veneno por algum líquido inofensivo. Por fim, termina relaxando¹².

Mattos (2019, p. 69) descreve a estilística do filme como próxima à linguagem clássica, valendo-se de “campos e contracampos, alternância de planos gerais e planos próximos, interpretações naturalistas”, ao mesmo tempo “leve e aberta à interação com as locações”. A história, “um tanto absurda”, apresentaria influência de Nelson Rodrigues na escolha da família de subúrbio e na fixação mórbida da protagonista pela morte. Ao mesmo tempo, outros relatos fazem crer que, apesar desses traços rodrigueanos, o filme de Coutinho apresentava distâncias em relação ao tom sério-dramático da adaptação de Hirszman. Mattos relata a “preocupação com o ajustamento da linguagem às gírias do momento”. Salvyano Cavalcanti de Paiva (1967) avisava tratar-se de filme sobre a “juventude moderninha” e destacou, em diferentes oportunidades, a presença da atriz Vera Vianna “nua, completamente” (PAIVA, 1967a).

Vera já era conhecida do público e da crítica em papéis sensuais nas duas adaptações de Nelson Rodrigues filmadas por J.B. Tanko – e praticamente ignoradas pela historiografia: interpretou a personagem de Engraçadinha, em *Asfalto Selvagem* (1964)¹³, e Silene, protagonista da picante comédia de costumes *Engraçadinha depois dos trinta* (1966). Essa última fita, produzida pela Herbert Richers, coloca em jogo, bem ao estilo provocativo do

¹² Diante da impossibilidade de assistir ao filme, as informações para esta sinopse foram encontradas em Neto (2002; 2006). O autor, nestas obras, também destaca a repercussão da fita na imprensa nacional.

¹³ O filme não está disponível ao público, restando quase desconhecido. Segundo Rafael de Luna Freire (2012), existem negativos de imagem em bom estado, mas os negativos de som são hoje irrecuperáveis.

dramaturgo, a família, a moral, a religião e o sexo: frígida com o marido, a protagonista acaba encontrando o prazer sexual com um cafajeste.

A atriz também interpretou Daisy, sensual protagonista de *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (1966), de Roberto Farias, formando par romântico justamente com Reginaldo Faria, formando a dupla que seria repetida em *O Pacto*. Mais uma fita distribuída pela Difilm, esta adaptação da peça de Gláucio Gil, nome forte da comédia no teatro e na televisão, exhibe o contraste entre as mudanças na lida com o sexo pela juventude, sobretudo em relação à liberação do desejo feminino, e uma hipócrita moral burguesa simbolizada pela figura do pai autoritário, mas com comportamento ambíguo (Walter Forster). Na fita, quase toda ambientada em um apartamento de zona sul de frente para o mar, a jovem Daisy passa a morar com o namorado, Joãozinho (Reginaldo). Os dois precisam despistar as desconfianças do pai, um conservador general do exército, e a partir daí uma série desencontros e surpresas se desenrolam, envolvendo relações sexuais com diferentes parceiros.

A repetição do casal protagonista no filme de Coutinho-Leon chama atenção. *Toda donzela* foi lançado em 29 de maio de 1966, menos de dois meses depois do início das filmagens de *O Pacto*, e é razoável imaginar que Leon e Coutinho conhecessem a proposta da fita de Farias. Entre os dois projetos, há uma diferença na ambientação, já que *O Pacto*, ao contrário do filme de Farias, se passa nas “ruas calmas da Zona Norte carioca, com seus casarões vetustos” (MATTOS, 2019, p. 67), assim como *Engraçadinha depois dos trinta* e outras peças de Rodrigues. Mas as duas obras também podem ser aproximadas pelo diálogo com questões comportamentais da juventude, como a virgindade e o sexo antes do casamento e a relação castradora da filha com a figura paterna, temáticas que estariam presentes em vários filmes naquele fim de década.

Roberto Farias afirmou, à época do lançamento de *Toda donzela*, que a obra era uma tentativa de abrir novos caminhos para a comédia brasileira “sem chegar na pornografia e sem cair na chanchada” (DIRETOR, 1966). Essa declaração deixa ver uma preocupação dos cineastas em se distanciar, na busca pelo mercado, de um cinema antigo e combatido, mas comercial, representado por comédias como as da Atlântida e da Herbert Richers. Farias já se mostrava incomodado com a comparação à época da comédia musical *Um Candango na Belacap* (1961). Afinal, como sugere Rafael de Luna Freire (2012, p. 109), desde a década de 1950 tornava-se “cada vez mais incômodo ser chamado de chanchadeiro”. A afirmação do diretor-produtor Roberto Farias, ao mesmo tempo, também expressava o cuidado em demarcar diferenças entre sua produção, aberta à temática do sexo, e um filão que ganhava espaço em salas de menor reputação, as produções baratas de *strip tease*.

Toda donzela, como outras comédias modernas dos sessenta, investe em temáticas ligadas ao sexo e em sequências de apelo erótico como isca para o público. Nesse sentido, é interessante notar um anúncio sobre o lançamento de *ABC do Amor* em São Paulo, reproduzido por Mattos (2019, p. 66)¹⁴, claramente elaborado visando atingir o público masculino com sugestões de cenas picantes e enfatizando a presença da atriz Vera Vianna. A fita é apresentada com a seguinte descrição: “O que pensam um solteiro, um noivo e um casado sobre o amor!” (fig. 1.2). Lançado no fim de agosto de 1967, após quatro meses de imbróglio com a censura, sob a alegação de excesso de palavrões e de um tratamento muito liberal conferido ao amor (PAIVA, 1967), o anúncio dá nítida ênfase ao par romântico do episódio brasileiro, que àquela altura já gozava do sucesso de *Toda donzela*. Sob o título do longa, destaca-se o nome de Vera Vianna em letras maiores, ao lado da descrição “professora de amor”. Na fotografia, o casal se beija, sugerindo que eles poderiam ser vistos sem roupas em cenas eróticas na fita. A censura, entretanto, havia exigido justamente o corte da cena em que Vera aparentemente era vista nua.

Como sugere Luís Alberto Rocha Melo (2012, p. 93), *Toda donzela* se tornou um marco da “comédia moderna brasileira” dos sessenta, gerando uma fórmula que Leon e Coutinho pareciam ecoar em *O Pacto*: comunicativa e sofisticada o suficiente para agradar a um novo perfil de público universitário, encontrando “a síntese entre o espetáculo popular e a invenção de linguagem”, reencontrando um equilíbrio, já esboçado por Roberto Farias em *Assalto ao trem pagador* (1962), entre a ambição artística do diretor e a cautela do produtor na realização de um “cinema popular de qualidade”.

Com *O Pacto*, Hirszman parecia adquirir consciência de produtor, mostrando diálogo com as transformações no público do cinema diagnosticadas pelos textos de Gustavo Dahl. Enquanto *ABC do amor* era finalmente lançado no Brasil, *Garota de Ipanema*, filme no qual Leon era também produtor, já havia sido filmado e estava em fase de pós-produção. Apesar da mudança na ambientação (do subúrbio à Zona Sul), ficam claros os pontos de contato entre *O Pacto* e o novo longa escrito por Hirszman e Coutinho. *Garota de Ipanema* abusa das imagens de sua linda protagonista de biquíni, mas evita a nudez, possivelmente como forma de driblar a censura. Receber classificação indicativa mais baixa permitiria atingir público de estudantes – e aumento nos ganhos com a bilheteria. Junto à explícita referência à Bossa Nova, *Garota de Ipanema* oferece as canções mais quentes do momento, com direito a número musical de Ronnie Von, uma canção de Roberto Carlos na banda sonora e alguns *hits* da música americana. “Moderninho”, *O Pacto* também dialoga com a Jovem Guarda, tanto na caracterização do

¹⁴ Não há referências, no livro, sobre a fonte original do anúncio.

GAZETA AVENIDA PAULISTA 900 14 - 16 - 18 - 20 - 22 SABADOS MEIA-NOITE.
REGINA AV. SAO JOAO 1.140 12 - 14 - 16 - 18 - 20 - 22.
MIAMI AV. VITAL DEODORO 340
JAMOR ← DESDE 14 HORAS

O QUE PENSAM UM SOLTEIRO, UM NOIVO
 E UM CASADO SOBRE O AMOR. /

**ABC
DO AMOR**

SAGA FILMES
 DISTRIB. DIFILMES

COM VERA VIANNA (PROFESSORA DE AMOR)
 REGINALDO FARIAS
 JORGE RIVERA
 SUZANA RINALDI e outros

18 ANOS



Fig. 1.2: Anúncio de jornal: filme *ABC do Amor*.
 Fonte: Mattos (2019, p. 66).

protagonista como na banda sonora, onde se ouvia “Quero que tudo vá pro inferno”, de Roberto e Erasmo, “Alguém na multidão”, de *The Golden Boys*, e “Ternura”, com Wanderleia.

Longe de ser um acidente de percurso, a realização de *Garota de Ipanema*, no caminho testado em *O Pacto*, é bastante coerente com outras propostas mercadológicas daquele tempo. Fazendo valer as novas abordagens Saga-Difilm na tentativa de conquistar o público, Leon Hirszman investiu na tendência de filmes jovens e musicais, com traços de comédia romântica, que se desenvolvia no Brasil sobretudo a partir de 1965. Hirszman, já conhecido como diretor promissor e talentoso, desenvolvia uma consciência de produtor e distribuidor, preocupado com a comunicabilidade das fitas e nas possibilidades de seus retornos financeiros tendo em vista seu reinvestimento em projetos futuros. Cabe observar que essa inclinação, desenvolvida em meados dos anos 1960, não se tratava apenas da ambição comercial individual, mas representava gesto estratégico na conquista do mercado pelo Cinema Novo – e sua consequente sobrevivência – e passo necessário diante da busca pela transformação social pelo cinema.

Essa “consciência de produtor” em Leon Hirszman se manifesta, por exemplo, na indicação do livro que basearia um filme comercial que Nelson Pereira dos Santos tentava desenvolver em meados da década. “Eu estava procurando uma história, quando o Leon (Hirszman) me falou do livro do João Bethencourt, *As vidas de El Justicero*, que ele tinha visto numa livraria, e talvez pudesse ser interessante para filmar”, afirmou Nelson a Helena Salem (1996, p. 208), biógrafa dos dois cineastas. O livro, recém-lançado, já gozava de boa popularidade entre os leitores cariocas, segundo atestou Fausto Wolff (1966) no *Jornal do Brasil*. “Boa literatura comercial que nos apresenta, realmente, uma forma copacabanense de crítica benevolente que conduz a um saudável socialismo praiano”, afirmou o crítico. Para ele, o livro dialogava diretamente com aquela geração, caracterizando uma verdadeira “comédia de costumes das ruas do Rio”, tratando de dinheiro, sexo e poder a partir do olhar de um “cafajeste aristocrata”. A indicação teria sido feita, segundo Salem (1996), em setembro de 1965, quando Nelson havia sido afastado do cargo de professor no curso de Cinema da Universidade de Brasília (UnB) após intervenção dos militares. A se confiar na precisão da data, a sugestão de Leon é posterior à criação da Difilm, quando ele mesmo já começava a pensar em sua *Garota de Ipanema*. É possível avaliar, portanto, nesta indicação, as preocupações mercadológicas de Hirszman, atento às histórias que poderiam render boas bilheterias, de olho nas preferências da juventude de classe média.

Distante dos compromissos estético-políticos assumidos por Nelson Pereira em *Vidas Secas* (1963), *El Justicero*, lançado em 24 de outubro de 1967, acabou se consolidando como um diálogo irônico com a tendência da comédia moderna, em sarcástica sintonia com as

mudanças de estilo de vida da juventude, assim como nas fitas que discutimos acima. *El Jus* (Colasanti) é um jovem playboy, burguês, rico, brigão, filho de um general corrupto. Comédia eficiente, com ritmo ágil, *El Justicero* está povoado por festas, muitas brigas, carros a toda velocidade, beijos, amassos e muitas transas no ambiente cosmopolita e conservador da Copacabana de 1967. A virgindade feminina e sua liberdade sexual são discutidas no filme a partir da ironia: o protagonista, que tem várias parceiras ao longo da fita, fica ofendidíssimo quando descobre que uma delas não era mais virgem quando se deitou com ele. Ácido, o filme não poupa absolutamente ninguém, da direita à esquerda.

Apesar de ter sido produzido e distribuído pela Condor Filmes fora da órbita cinemanovista, aproveitando uma oportunidade de mercado, o filme não deixa de ecoar a linha buscada pela Difilm e de suas produtoras associadas, como a R. F. Farias e a Saga Filmes¹⁵. A Saga, produtora de Leon e Marcos Farias, além de *Pacto* e *Garota*, passava a investir em filmes “autorais-populares”, como observa Simplício Neto (SOUSA, 2017), voltados à comunicação com o público, em filmes de diferentes tendências, ajudando a constituir aquele cardápio variado que a Difilm buscava oferecer. O nome da Saga aparece nos créditos de vários filmes no fim dos sessenta, como produtora ou co-produtora, como o policial *Perpétuo contra o esquadrão da morte* (1967), de Miguel Borges, com roteiro de Marcos Farias e produção de Liana Aureliano, *Capitu* (1968), de Saraceni, e *O bravo guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl. A empresa, segundo Hirszman, “dava uma mão: tinha a câmera, entrava com a câmera; tinha luz, entrava com a luz. Ia entrando com o equipamento, com crédito em laboratório, ajudava alguns filmes a se realizarem” (HIRSZMAN apud VIANY, 1999, p. 296).

Um dos filmes em que a Saga participou foi *Todas as mulheres do mundo* (1966), uma comédia moderna que veio a se tornar grande sucesso de público e de crítica. Filme de estreia de Domingos de Oliveira, foi co-produzido pela Saga, segundo Ely Azeredo (1967a), por motivos financeiros. Domingos, sem dinheiro para a pós-produção, teria cedido a participação de 40% à Saga nos resultados do filme em troca de “apenas” 20 mil cruzeiros novos. Acordo que se tornou um ótimo negócio para a Saga diante do sucesso de bilheteria da fita, que entraria em cartaz no Rio em 27 de fevereiro de 1967.

Com doses de autobiografia, Domingos de Oliveira realizou um filme a partir das alegrias e das dores de seu casamento com Leila Diniz, que havia chegado ao fim. Não por acaso, é a

¹⁵ O fato de *El Justicero* não ter sido distribuído pela Difilm contribui para o entendimento de que Nelson Pereira dos Santos provavelmente não integrou os 11 sócios da Difilm, conforme lacuna apresentada acima.

própria atriz quem interpreta a protagonista feminina, ao lado de Paulo José¹⁶, que representa um personagem que leva seu próprio nome. Paulo é um namorador que, em meio aos dias ensolarados na praia e às quentes festas noturnas, se apaixona por Maria Alice (Leila Diniz). Ela, por sua vez, é namorada de Leopoldo, mas se deixa envolver. Leopoldo é compreensivo com o desejo da garota: é a mulher que ama, e quer vê-la feliz, mesmo que com outro homem. Marcado pelo lirismo, entre canções divertidas, muitos sorrisos e bons diálogos, é, em vários sentidos, um filme jovem, detonando na tela o calor dos amores praianos, levantando os debates em torno da sexualidade e do amor livre. A estilística dialoga com a cultura pop e com o cinema moderno, da Nouvelle Vague, com ágil câmera na mão de Mário Carneiro e montagem com cortes rápidos e bruscos de Raimundo Higinio¹⁷.

Pouco antes da estreia, Miriam Alencar (1967) apresentava a fita como a possível “solução para a comédia nacional, leve, despreocupada, liberta, sem apelações para o pornográfico”. Este comentário lembra a declaração de Roberto Farias a respeito de *Toda donzela*, tanto na modernização da comédia quanto no cuidado do diretor em marcar distância às produções eróticas tidas como pornográficas. O filme de Domingos de Oliveira se mostra aberto ao sexo e à nudez, investindo em imagens do corpo nu da jovem e famosa atriz em uma estilística que se equilibra entre o lirismo e o erotismo.

É interessante pensar sobre essas imagens na virada 1966-1967. Leila Diniz, àquela altura, já havia alcançado sucesso nas telenovelas, e caminhava para se tornar referência na questão da liberdade sexual e do corpo feminino, quebrando uma série de tabus. Em novembro de 1969, viria a conceder polêmica entrevista ao *Pasquim* falando abertamente sobre seus desejos sexuais, e posaria grávida e de biquíni para fotografia na praia, no final de 1970. Mas, em 1966, ano que marca o aumento da demanda pelas pílulas anticoncepcionais no Brasil (PEDRO, 2003), o debate sobre a sexualidade feminina era ainda um tabu¹⁸. Bom exemplo é o filme *A Entrevista* (1966), de Helena Solberg, em que as mulheres que falam sobre seus desejos pedem para não ser identificadas, com medo da represália, se tornando vozes sem nome¹⁹.

¹⁶ Paulo José, ator do Teatro de Arena, estreou quase que por acidente no cinema, sendo chamado às pressas para substituir o ator principal de *O Padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966), que ficara doente às vésperas das filmagens (ARAÚJO, 2013). Se consagrou no filme de Domingos de Oliveira e se tornou peça-chave no cinema comercial brasileiro do fim da década, protagonizando os dois grandes sucessos de público do Cinema Novo: *Todas as mulheres* e *Macunaíma*. Também foi protagonista em filmes como *Edu*, *Coração de Ouro* (Domingos de Oliveira, 1968), *A vida provisória* (Maurício Gomes Leite, 1968), *As Amoras* (Khoury, 1968), e *O Homem Nu* (Roberto Santos, 1968).

¹⁷ Montador de *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964), e que assinaria, em seguida, a montagem de *El Justicero*, *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (Roberto Farias, 1968) e *Os Paqueras* (Reginaldo Faria, 1969).

¹⁸ Esse tema da sexualidade feminina será abordado novamente no capítulo 3, a respeito do papel de Ítala Nandi neste debate. Nandi e Leila Diniz se tornaram grandes referências do assunto no fim da década.

¹⁹ Como demonstram Mariana Coelho, Clara Bambirra e Bruna Ferreira (2020).

Domingos, nesse sentido, se mostra ousado e cuidadoso, apostando na nudez e no debate em torno do sexo e do amor livre, com o cuidado de não trazer para si a pecha de pornográfico.

Os jornais da época registraram rara unanimidade de crítica e de público: “Todo mundo gosta de *Todas as mulheres*. Eis uma fita brasileira que se realiza plenamente, consumida por todas as plateias com interesse igual. Era difícil, mas não impossível, um filme assim, capaz de obter um máximo de aceitação de nosso público”, escreveu Alberto Shatovsky (1967) no *Jornal do Brasil*, onde o filme recebeu nota máxima pela banca de críticos. Já para Ely Azeredo (1967a), o tom de “comédia leve” abriria caminhos para o cinema brasileiro ao nível mais industrial, que encontrou, como nenhum outro filme do Cinema Novo, “a possibilidade de falar com os espectadores como se os conhecesse há muito tempo”. *Todas as mulheres do mundo* recebeu sete prêmios na II Semana do Cinema Brasileiro (futuro Festival de Brasília), dentre eles os de melhor filme, direção e ator, além de menção honrosa para Leila Diniz²⁰.

Diante do contexto delineado acima, e na trilha do sucesso de *Toda donzela e Todas as mulheres*, *Garota de Ipanema* representava, segundo Hirszman (CALIL; LOURENÇATO, 1995, p. 34), um “projeto ambicioso para a Saga Filmes”, correspondendo “ao início da luta pelo mercado interno, à tentativa de comunicação com massas maiores por parte do Cinema Novo e à abertura ao cinema em cores” (HIRSZMAN apud CÁRDENAS, 1969, p. 18)²¹. O peso da expectativa em torno do filme fica evidente em um ensaio irônico, dramático e bem-humorado, publicado três meses antes de seu lançamento, no qual Glauber Rocha celebra *Garota de Ipanema* como a grande esperança para o grupo cinemanovista. Em forma de peça teatral, narra, na terceira pessoa, uma tentativa de linchamento e de assassinato de “Glauber Rocha” pelos críticos, liderados por Salvyano Cavalcanti de Paiva, depois do lançamento de *Terra em transe* (1967). Após toda a tensão desse episódio fictício, já desgastado e desgostoso, Glauber é salvo pela tropa cinemanovista. Em segurança, dentro do carro, o cineasta descreve sua visão onírica: “O aterro está cinza. Um clarão... Em vermelho, com enormes letras verdes e azuis: ‘DIFILM anuncia *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman’. Glauber chora diante deste anúncio” (ROCHA, 2004, p. 98)²².

²⁰ De acordo com dados da *Filmografia Brasileira*.

²¹ Todas as citações das entrevistas de Leon Hirszman a Federico de Cárdenas em espanhol foram traduzidas por mim. Aqui, em espanhol no original, lê-se: “*Garota de Ipanema corresponde al inicio de la lucha por el mercado interno, a la tentativa de comunicación con masas mayores por parte del Cinema Novo y la apertura hacia el cine en color*”.

²² Também presente em *Revolução do Cinema Novo*, o texto intitulado “Perseguição e assassinato de Glauber Rocha pelos intelectuais do Hospício Carioca, sob a direção de Salvyano Cavalcanti de Paiva”, foi originalmente publicado na revista *Fairplay*.

As expectativas sobre *Garota de Ipanema*, no universo do Cinema Novo, pareciam ser de fato altas. Na *Tribuna da Imprensa*, em março de 1967, logo após as filmagens da fita, Ely Azeredo (1967) noticiava que as possibilidades de êxito comercial do filme estariam motivando Walter Lima Jr. a rodar *Brasil Ano 2000* (1968) em cores e com muita música.

É sintomático, contudo, que logo em fevereiro de 1968, com o filme ainda em cartaz no Brasil, o mesmo Glauber Rocha (2004) não tenha citado *Garota de Ipanema* no ensaio “O Cinema Novo e a aventura da criação”²³, onde defende entusiasmado a atuação da Difilm e sua proposta de organizar um mercado cinematográfico favorável ao filme brasileiro. No texto, ele apresenta dados que considera promissores e disserta sobre diferentes filmes que teriam, a seu ver, potencial para estabelecer produtivos diálogos dentro da nova lógica de distribuição “descondicionadora”. *A Falecida* é um dos exemplos de equilíbrio entre a disputa no mercado e a criação artístico-política. Após sua má-repercussão crítica, com seu diretor sendo acusado até de traição ideológica, *Garota de Ipanema* ficou de fora. Essa escolha, que não nos parece acidental, marca o início do apagamento histórico de uma obra que veio a ser relegada por seus próprios criadores.

De maneira similar, a comédia comercial *El Justicero*, que teve recepção morna da crítica, acabou sendo renegada pelo próprio Nelson Pereira dos Santos. Ainda hoje, *El Jus* é visto como menor, como uma brincadeira impaciente (SALEM, 1996), mero intervalo sem consequência entre *Vidas Secas* e *Fome de Amor* (RAMOS, 2018). Como propostas comerciais, ambos os filmes parecem destoar de uma visada autorista.

Dentro da própria Difilm, como já previa Gustavo Dahl, o embate entre o mercado e a autoria se tornou difícil de ser superado. Vemos, nesse sentido, que o ótimo desempenho comercial de *Todas as mulheres do mundo*, distribuído pela Difilm, ao invés de ser festejado, acabou sendo criticado no universo do Cinema Novo, a exemplo do constrangimento de parte do grupo diante da perspectiva comercial de *Toda donzela tem um pai que é uma fera*. Repetia-se certo preconceito já visto em relação a outros filmes que experimentaram bons desempenhos de bilheteria ou em festivais, como *Assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, 1962) e *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962), como se vê nos comentários de Glauber em algumas cartas (BENTES, 1997) e em textos de *Revisão crítica do cinema brasileiro* (ROCHA, 2003). Em correspondência trocada com Jean-Claude Bernardet, Glauber, entusiasmado colaborador do roteiro de *Garota de Ipanema*, questionava o poder de comunicação de *Todas as mulheres*:

²³ O texto, presente em *Revolução do Cinema Novo*, foi originalmente publicado na *Revista Visão* (São Paulo, 02 fev. 1968). Meses depois, seria apresentado no Festival de Cinema de Pesaro.

A boa consciência gerada por uma arte que se diz de esquerda porque comunica usando a velha linguagem é o pior. *Todas as mulheres* comunica. Mas comunica o quê? O otimismo, o moralismo pequeno-burguês, os valores de uma sociedade apodrecida. É um filme conformista, alegre, por isto comunica (BENTES, 1997, p. 282).

Sérgio de Assis (2017) chama atenção para a relação entre a troca de correspondências e a publicação de um artigo de Bernardet (1968) repercutindo o filme de Domingos de Oliveira. No texto, de certa forma ambíguo, o filme é discutido na chave do grande embate daquele tempo, entre a vontade de autoria e necessidade do mercado. Fenômeno inédito no Brasil, avalia Bernardet, era filme de autor no qual, ao contrário do enfrentamento operado pelas fitas cinemanovistas em relação ao público, a plateia se identificaria harmoniosamente com o criador. Apesar de considerar o filme eficaz, fluente e moderno, o crítico questionava a vontade vazia da comunicação com o público (“comunica”, só não se sabe o que) em uma fita sem conflitos, ambientada em um mundo sem contradições ou problemas e movida por eventos fortuitos. Ironicamente, ele avalia que o filme é um “alívio”, “risonho e irracional”, produto das contradições inerentes à classe média alienada que teriam sido expostas, naquele mesmo ano de 1967, no filme *A opinião pública*, de Arnaldo Jabor.

Os filmes de autor – os filmes do Cinema Novo –, portanto, precisavam ser críticos, se opondo ao público, ao invés de confortá-lo: “não adianta nem abrir a boca, se não é para se opor à sociedade atual”, afirmou Bernardet (1968a, p. 111) a propósito de *Garota de Ipanema* em outro texto²⁴. O filme de Hirszman seria uma corajosa (e mal-sucedida) tentativa de encontrar o equilíbrio entre a ambição político-intelectual e o acesso mais amplo ao público tendo em vista as necessárias rendas de bilheteria. Ao lado de *El Justicero* e *Todas as mulheres*, *Garota* seria uma das tentativas inéditas, para Bernardet, de intelectuais em busca do acesso ao mercado, resultando em fitas envergonhadas e inibidas por parte de Nelson e Hirszman, desorientados diante de filmes que realizavam sem acreditar. O filme de Domingos seria mais bem resolvido, já que o cineasta, ao contrário dos outros dois, não chegava a ter pretensões políticas para ter que abandoná-las. Em suma, para Bernardet (1968a, p. 113), cineastas que “teriam possibilidades de realizar filmes críticos” estariam perdendo tempo fazendo “filmes comerciais”. O crítico, àquela altura, parecia duvidar da possibilidade de encontro entre o público e o intelectual, aproximação que, “misturando um pouco de crítica com um pouco de comercial”, resultaria no “coquetel Glauber Rocha-Mazzaroppi” sem futuro.

²⁴ Os dois textos de Bernardet a que nos referimos, originalmente publicados nos primeiros números da revista *Aparte*, também se encontram disponíveis na antologia *Trajectoria crítica* (BERNARDET, 2011).

Nesse sentido, é interessante observar o comentário de Ismail Xavier, décadas mais tarde, no panorama efetuado no importante ensaio *Cinema brasileiro moderno*, quando avalia as produções de meados da década de 1960:

As tentativas de comédia mais comunicativa mostram um certo desajeito. Leon Hirszman faz *A Garota de Ipanema* (1967), primeiro filme a cores do Cinema Novo, para destruir o mito da garota e do bairro chique da Zona Sul – o filme desanda. *El Justicero* (Nelson Pereira, 1966), não é mais feliz no humor ambientado na Zona Sul do Rio de Janeiro. Solução mais ágil e inteligente é a do episódio de Roberto Santos em *As Cariocas* (1966), que conseguiu quebrar o gelo dos outros episódios do filme [...]. A política de “atingir o público” é dado forte no período. (XAVIER, 2001, p. 61).

O crítico, no texto, a exemplo das inclinações que demonstrava Bernardet no fim dos sessenta, apresenta sua preferência pelas fitas mais marcadas por uma política da agressão e do ressentimento; filmes tidos como mais sérios e que não abriam concessão ao público e ao mercado. São exemplos privilegiados *Terra em Transe*, avaliado por Ismail como “obra-prima”²⁵, e o “excelente documentário” de Arnaldo Jabor²⁶, *A opinião pública* (1967), fitas distribuídas pela Difilm a partir de abril de 1967 e que aprofundam o caminho aberto por *O Desafio* (1965), de Saraceni (também na Difilm) explicitando na tela, com centralidade, as contradições dilacerantes do intelectual de classe média. Em filmes como *A opinião pública*, destaca Xavier, “o cineasta quer a conquista do público, mas exorciza na tela um ressentimento em que se coloca diante do mesmo público numa linha de agressão” (XAVIER, 2001, p. 63).

Vimos que a escolha pela comédia jovem, moderna e próxima ao musical foi o caminho encontrado por diferentes cineastas para lidar com a necessidade de atingir retornos financeiros. No âmbito do Cinema Novo, em meio à atuação da Difilm, podemos considerar que fitas como *Toda donzela*, *Todas as mulheres* e *Garota de Ipanema* representam um papel mercadológico importante e subvalorizado, até mesmo para a sobrevivência do Cinema Novo, que ainda lutava por se afirmar, em um momento de crise. Ao longo da história, contudo, estes filmes mais abertos à comunicação acabaram à margem das investigações, considerados menos importantes quando comparados aos filmes explicitamente politizados daquele mesmo período. Não deixamos de concordar com o argumento de Bernardet, para quem o país vivia uma ditadura recém-instaurada e esperava-se de cineastas até então engajados na transformação social obras

²⁵ O filme de Glauber é analisado com profundidade pelo crítico em *Alegorias do subdesenvolvimento*, uma das fundamentais contribuições de Xavier (2012) aos estudos sobre cinema brasileiro.

²⁶ Jabor era muito próximo a Leon Hirszman, tendo assinado roteiro, produção executiva e operação de som direto em *Maioria absoluta*. Inclusive, aproveitou algumas imagens do curta, então proibido, nesse seu novo longa. Ele também fez uma ponta nas primeiras sequências de *Garota de Ipanema*, interpretando o assistente de um diretor americano (vivido pelo fotógrafo David Zingg, autor das fotos que ilustram as cartelas de abertura da fita) que tentava fazer imagens de Márcia.

mais incisivas ao invés da busca pelo viés comercial. Ao mesmo tempo, cabe destacar que o problema do mercado e os dilemas da comunicação em filmes com ambição autoral, no entanto, parecem até hoje longe de se resolver no cinema brasileiro, que ainda encontra dificuldades em equilibrar arte política e abertura de mercado – apesar de algumas exceções nas quais a equação cinema político e popular apresentou encontros produtivos, como foi visto em 1969 com *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade e, uma década mais tarde, em *Eles não usam black-tie*, de Hirszman.

O filão da comédia urbana moderna e jovem, com pitadas crescentes de erotismo, renderia ainda vários filmes na virada da década, como *Bebel*, *Garota Propaganda* (1967), de Maurice Capovilla, *Edu, coração de ouro* (1968), de Domingos de Oliveira, novamente com Paulo José e Leila Diniz, e *As duas faces da moeda* (1969), do mesmo diretor; *Copacabana me engana* (1968), de Antonio Carlos Fontoura, *As amorosas* (1968), de Walter Hugo Khouri, *As sete faces de um cafajeste* (1968), de Jece Valadão, *Os paqueras* (1969), de Reginaldo Faria e *Minha namorada* (1970), de Zelito Viana, abrindo caminho para a consolidação de fortes tendências no mercado: a pornochanchada, por um lado, e os filmes com “bom acabamento” da Embrafilme, por outro.

O mesmo Bernardet (2008 [1995]), anos mais tarde, demonstraria os problemas decorrentes de um privilégio histórico dado à realização dos filmes em leituras despreocupadas em relação à sua inserção social, sua distribuição, suas exhibições e seu contato com o público. Entre erros e acertos, as comédias modernas da segunda metade dos sessenta tentavam justamente desenvolver essa consciência mais ampla sobre a cadeia produtiva, na qual a realização dos filmes figura como apenas uma das etapas. Esta faceta, no entanto, ao longo das décadas, acabou por ser vista como menos importante diante da valorização, pela crítica e pela historiografia, das expressões autorais. Esse privilégio a um seleto conjunto de importantes obras acaba por levar ao esquecimento uma série de fitas, pouco reexibidas e comentadas. Restando à margem de um programa de restauração quase inexistente enquanto política pública, em meio ao subdesenvolvimento econômico e cultural de um país que pouco se preocupa com sua memória, o apagamento de obras como *Garota de Ipanema* pode levar a perdas materiais irremediáveis, tendo em vista o grande número de fitas perdidas que se acumulam ao longo da trajetória do cinema no Brasil.

1.2 Um “filme bossa nova” e os dilemas do nacional

Diante da consagração internacional da Bossa Nova, quando alguns de seus principais expoentes, como Tom Jobim e João Gilberto, já moravam nos Estados Unidos, em outubro de 1965 o *Jornal do Brasil* noticiava a expectativa de que um filme intitulado “A Garota de Ipanema” estava sendo negociado pelo produtor Alberto Matos em Nova York com um grupo norte-americano. Já estariam definidos, inclusive, equipe, elenco e locações, com sequências a serem filmadas no Rio e em Nova York (PRODUTOR, 1965).

A notícia surgia menos de um mês depois da entrevista de Hirszman ao mesmo jornal, quando anunciou o projeto desenvolvido com Vinícius para filmar a canção. O compositor, “surpreso e irritado”, ameaçava processar o produtor pela negociação não autorizada. Já que, para ele, um filme sobre a Garota precisava ser feito por alguém que vivesse e entendesse de perto a geração carioca, defendendo, na reportagem, a escolha de Leon para a empreitada: “Para mim seria mesmo ridículo entregar aos estrangeiros uma ideia nascida carioca e capaz de ser compreendida e sentida apenas por gente nossa, que conhece e vive o clima da Zona Sul, que tem seu espírito próprio e é nacional” (GAROTA, 1965).

A fala de Vinícius, que viria a assinar o argumento do filme dirigido por Hirszman, e teria participação fundamental na produção da obra, chama atenção pela tentativa de afirmar um caráter nacionalista para a Bossa Nova. Afinal, àquela altura, sete anos após o lançamento do disco *Chega de saudade*²⁷ (1958), de João Gilberto, considerado um dos marcos do novo estilo, a Bossa Nova, consagrada mundialmente, se via amplamente questionada pela intelectualidade brasileira. Ao mesmo tempo, o filme *Garota de Ipanema*, assinado por Leon, Vinícius, Coutinho e Glauber, buscava carona justamente no sucesso internacional da canção que lhe dava título visando impulsionar a renda das bilheteiras, valendo-se também de um elenco recheado de estrelas para se pautar na mídia carioca ao longo de mais de um ano.

A canção “Garota de Ipanema”, composta por Vinícius de Moraes e Tom Jobim em 1962, à época do lançamento do filme já figurava como estrondoso sucesso mundial. Como relataram em diversas ocasiões, os dois foram inspirados pela jovem Helô Pinheiro, que passava sempre pelo bar Veloso, perto de sua casa. Com letra de Vinícius e música de Tom, a canção seria destinada à peça *Blimp*, escrita pelo poetinha e que não chegou a ser montada. A música foi

²⁷ Neste trabalho serão citados diversos álbuns de música. Considerando os discos obras integrais, a exemplo de livros e filmes, e buscando melhor diferenciar seus títulos ao longo do texto, optamos por destacá-los em itálico, acompanhados do ano de lançamento. Ao fim deste trabalho, estão listados, em ordem alfabética, todos os álbuns citados e as correspondentes gravadoras. As canções serão citadas entre aspas. Os álbuns foram ouvidos em variados suportes: LP, CD e plataformas de *streaming*.

apresentada, pela primeira vez, em 2 de agosto de 1962, no show *Encontro*, na boate *Au Bon Gourmet*, em Ipanema, um dos redutos nos quais se acompanhou o desenvolvimento da Bossa Nova nos anos anteriores. O espetáculo se tornou célebre por ter reunido pela primeira e única vez no palco Tom, Vinícius e João Gilberto, acompanhados pelo conjunto Os Cariocas.

A primeira gravação em estúdio foi feita por Pery Ribeiro, no disco *É todo bossa*, no início de 1963, seguida pelas gravações de Os Cariocas, no LP *A Bossa dos Cariocas*, e do Tamba Trio, no disco *Avanço*²⁸. Em maio, Tom Jobim gravou, em Nova York, uma versão instrumental em seu primeiro disco individual, *The composer of 'Desafinado' plays*, lançado nos Estados Unidos pela gravadora Verve. No fim do ano, a mesma Verve lançou um *single* com registro de Astrud Gilberto e do saxofonista Stan Getz para a versão em inglês, “*The Girl from Ipanema*”, de Norman Gimbel. Esta gravação seria incluída em nova versão no álbum *Getz/Gilberto*, incluindo a voz de João Gilberto, cantando em português. O *single* de Astrud, segundo Mello e Severiano (2015), foi um grande sucesso e marcou o prestígio internacional da canção. Hoje, estima-se que, ao longo das décadas, tenham sido gravadas mais de 500 versões de “Garota de Ipanema” em todo o mundo, com destaque para as interpretações de Elis Regina, Leila Pinheiro, Nara Leão, Ella Fitzgerald, Frank Sinatra, Sara Vaughan, Louis Armstrong e Nat King Cole. Reportagens recentes estimam que “Garota de Ipanema” seja a segunda canção mais tocada da história da indústria fonográfica, atrás apenas de “Yesterday”, dos Beatles (VIANNA, 2012).

A trajetória global da canção é sintomática do caráter universalista dos primeiros anos da Bossa Nova: um estilo desenvolvido por jovens compositores de classe média do Rio de Janeiro sob a ampla influência do *jazz* que buscavam a modernização do samba tradicional, em momento marcado pelo desenvolvimentismo e pela noção de um Brasil grande e internacionalmente relevante após os anos JK. Como vemos nos depoimentos organizados por Zuza Homem de Mello (2008), a Bossa Nova é fruto da convivência de jovens e talentosos músicos nas boates de Copacabana, sobretudo no Bar do Hotel Plaza, a partir de meados da década de 1950. Em conjuntos reduzidos, sob a forte influência do *cool jazz* e do *bebop*, eles buscavam encontrar alternativas para sofisticar a música popular, por eles considerada “velha” e até então marcada por sambas abolerados, sambas-canção e marchas, em um contexto no qual o samba de morro se via marginalizado²⁹.

²⁸ Parte das pesquisas sobre fichas técnicas de discos citados nessa pesquisa foi consultada no portal *Discos do Brasil*, organizado pela jornalista e musicóloga Maria Luiza Kfoury (<http://www.discosdobrasil.com.br>).

²⁹ O apagamento dos compositores negros do morro será discutido com mais atenção no segundo capítulo dessa tese, a propósito do documentário *Nelson Cavaquinho*.

Discos como *Chega de saudade* (1958), de João Gilberto, demarcam a síntese das características da Bossa Nova, trazendo novidades poéticas, melódicas, harmônicas e de arranjo. Em lugar das grandes orquestras e do canto dramático e operístico dos antigos nomes do rádio, se ouviam pequenas formações com arranjos marcados pela economia. As melodias e harmonias investiam em sínopes, dissonâncias e em trabalhados acordes. Neste disco de estreia de João Gilberto, ouve-se apenas um violão com batida sincopada, emulando a batida do tamborim e recusando os marcados baixos do samba (em referência aos surdos), uma bateria tocada com vassourinha em lugar das baquetas, pouca percussão, uma suave flauta e o elegante piano de Tom Jobim, arranjador do LP. A presença efetiva de Vinícius no desenvolvimento da Bossa Nova – poeta, intelectual e diplomata escrevendo canções populares – contribuía para redefinir o *status* do letrista (MELLO, 2008). Aproximando a música do campo literário, Vinícius e outros compositores apresentavam versos impressionistas e cheios de lirismo, em oposição às exaltações dramáticas vistas nas décadas anteriores.

Este novo estilo, num primeiro momento olhado por desconfiança pelas gravadoras, logo se tornou um fenômeno sobretudo entre os estudantes da classe média, impulsionando a venda de discos e ajudando a reconfigurar o mercado fonográfico no país (NAPOLITANO, 2010). De posse dos discos, jovens músicos, na passagem do colegial à universidade, como Nara Leão, Ronaldo Bôscoli, Carlos Lyra e Roberto Menescal, passavam a se reunir nos apartamentos da zona sul do Rio para ensaios, e logo ofereciam *jams* intituladas “samba sessions” em universidades, teatros e boates da capital.

Ao mesmo tempo em que a Bossa Nova se tornou fenômeno de interesse mundial, também se tornava evidente seu corte de classe, e a sofisticação das composições carregadas de jazzismo, subjetivismo e otimismo amoroso não tardaria a ser questionada. Distante do universo popular, desarticulando os elementos da tradição do samba, nos primeiros anos de 1960 a Bossa Nova passava a ser vista como alienada e elitista em um Brasil marcado pela crescente politização e que tinha, no campo da cultura, o Cinema Novo como uma das principais vozes nacionalistas e antimercado.

Um desses pontos de oposição resulta de dissidentes da própria Bossa Nova, reunidos no Centro Popular de Cultura (CPC), instituição que teve Hirszman como um de seus fundadores. Nomes como Carlos Lyra, Nara Leão, Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré, sob a influência da ideologia nacional-popular e em contato decisivo com cinemanovistas como Glauber, Ruy Guerra, Carlos Diegues e o próprio Leon, davam vazão a uma vertente nacionalista para a produção musical, na contramão da internacionalização representada pela Bossa.

Após o golpe militar de 1964, quando o campo da música se tornava arena política de resistência à ditadura, “o amor, o sorriso e a flor” – título do segundo álbum de João Gilberto que se tornava uma síntese do subjetivismo otimista dos primeiros anos da Bossa – seriam sobrepostos por temáticas e sonoridades populares encontradas nos rincões do país, do Nordeste ao Centro-Oeste. Pesquisas regionalistas que iam do berimbau à moda de viola eram vistas desde músicas como “Zelão” (1960), de Sérgio Ricardo, passando por “Arrastão” (1965), de Edu Lobo, pelo espetáculo *Opinião*, com canções de Zé Kéti e João do Vale, um marco das canções de protesto, até um dos grandes sucessos da era dos festivais, “Para não dizer que não falei das flores” (1968), de Geraldo Vandré.

Boa medida dessa resistência à Bossa Nova são os textos de José Ramos Tinhorão (2012, p. 30), importante crítico musical próximo ao ambiente nacional-popular. Ele acusava os compositores de alienados, problematizando até a americanização de nomes como Johnny Alf, Dick Farney e o “Tom”, de Jobim: “para nós, tudo que é bossa nova (...) é americano”. Vinícius, de “formação cultural comprovadamente alienada” (TINHORÃO, 2012, p. 32), teria sido, na visão do crítico, um dos principais responsáveis pela descaracterização da música popular, resultando num afastamento do samba tradicional de suas origens populares. O piano de Jobim e a batida do violão de João Gilberto – para ele, “o único realmente original” (TINHORÃO, 2012, p. 44) – rompiam com o que o samba ainda tinha de genuíno: seu próprio ritmo, substituído pelas sínopes.

Em um cenário no qual a cultura de esquerda politizava o campo musical em oposição ao pretenso elitismo da Bossa Nova, e diante do vazio mercadológico que se formava em torno da canção “Garota de Ipanema”, que já dava título até a concursos de beleza, Vinícius tentava valorizar o caráter nacionalista de suas composições, como nos depoimentos que destacamos acima. Um dos pais da Bossa Nova, ele também buscou a passagem do lirismo subjetivista dos primeiros anos a uma MPB de corte mais nacionalista. Importante exemplo é a composição dos “afro-sambas” em parceria com Baden Powell, conhecido por articular o moderno ao popular em seu violão, e que estaria presente em uma das sequências do filme *Garota de Ipanema*.

No LP *Os afro-sambas de Baden e Vinícius*, lançado em 1966 mas reunindo composições iniciadas em 1961, estão presentes as pesquisas por raízes folclóricas regionalistas tanto em termos de harmonia e melodia, quanto no trabalho com as letras: ritmos, instrumentos, cânticos e temáticas característicos de tradições baianas com matriz africana. Vinícius chegou a dizer, em uma declaração registrada por Zuza Homem de Mello (2008, p. 153) em 2 de setembro de 1967, poucos meses antes do lançamento de seu filme com Hirszman, que os afro-sambas

demarcavam o surgimento do “movimento nacionalista” na música brasileira, uma “segunda fase” da Bossa Nova.

A participação de Vinícius de Moraes na construção do filme não deve ser minimizada. Até onde foi possível apurar, pelas reportagens de época e na biografia escrita pelo jornalista José Castello (1994), ele teve influência direta em diversas fases do filme, na elaboração do argumento, na redação do roteiro, na escolha do elenco e no acompanhamento diário das filmagens. Parte das sequências foi filmada no apartamento do compositor no Jardim Botânico, no Rio. Em uma delas, vemos Vinícius cantando para uma turma de jovens, acompanhado pelo violão de Dori Caymmi, diante da fossa da Garota em uma tarde chuvosa. Após a má repercussão do filme junto à crítica, foi dele a voz mais raivosa em defesa da fita.

A incursão de Vinícius no cinema não foi, neste filme, uma novidade. Na década de 1940, quando atuou como diplomata no consulado brasileiro em Los Angeles, viveu de perto a intensidade do cinema clássico americano e escreveu uma série de críticas, reunidas no livro *O cinema de meus olhos*. Em 1949, com Alex Viany, lançou a revista *Filme*, e ao longo das décadas, estabeleceu relações próximas com importantes cineastas internacionais, rendendo casos curiosos como a exibição em sessão privada do filme *Limite*, de Mário Peixoto, organizada em 1942 para apresentar a obra a Orson Welles, quando se encontrava no Rio (MORAES, 1942). Vinícius ainda viria a trabalhar novamente com Viany, assinando, ao lado de Pixinguinha, a música do filme *O sol sobre a lama* (1963).

Na década de 1950, uma peça de sua autoria, *Orfeu da Conceição*, encenada em 1956, no Teatro Municipal, seria adaptada ao cinema dando origem ao famoso filme *Orfeu negro* (1959), realizado em cores com a direção do francês Marcel Camus. A peça já exibiu inclinação à temática social, e transpunha para as favelas do Rio de Janeiro, em pleno carnaval, o mito de Orfeu e Eurídice, e possivelmente “foi a primeira vez, na história do Teatro Municipal, que atores negros pisaram em seu palco”³⁰. Com cenários de Oscar Niemeyer, o espetáculo marcou o início da parceria musical entre Vinícius e Tom, rendendo a gravação de um LP com as sete canções arranjadas e orquestradas por Jobim. Mal recebido por parte da crítica nacional devido ao apelo exótico e despolitizado na abordagem da favela brasileira, o filme passou a representar o modelo de produção industrial, comercial, em cores e pretensamente alienado que o Cinema Novo buscava se opor nos seus primeiros anos (ROCHA, 2003). *Orfeu Negro*, no entanto, teve uma carreira internacional de sucesso, vencendo a Palma de Ouro em Cannes e o Oscar de melhor filme estrangeiro, contribuindo para divulgar o Brasil e a Bossa Nova pelo mundo. A

³⁰ Cf. Vinícius de Moraes. <https://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/teatro/orfeu-da-conceicao>. Acesso em 25 de julho de 2021.

música, também assinada por Jobim e Vinícius, com o violão de Bonfá, trazia canções inéditas, estratégia dos produtores para também poder lucrar com a edição do LP sem precisar pagar pelo uso de fonogramas já gravados ou editados (MELLO, 2008).

A boa repercussão do filme levou outro grupo de produtores franceses a se interessar por um argumento de Vinícius que adaptava para o cotidiano de um grupo de pescadores na Baía de Guanabara o mito de Tristão e Isolda. Dirigido por Antoine d'Ormesson em Niterói, em 1965, o filme *Arrastão: les amants de la mer* (1967) repercutia na imprensa como um novo *Orfeu negro* e seria lançado na França, com o título em português e subtítulo em francês, em 13 de julho de 1967³¹. Dois cartazes franceses³² destacam o protagonismo da atriz Duda Cavalcanti, contracenando com o francês Pierre Barouh. A bela atriz era reconhecida como uma pioneira “Garota de Ipanema”, da geração anterior à das musas Helô Pinheiro, Leila Diniz e Márcia Rodrigues, e, na época, boatos davam conta de que teria sido ela, e não Helô Pinheiro, a inspiradora da canção de Tom e Vinícius. Os cartazes ainda destacam a participação de Grande Othelo, Jardel Filho, Yolanda Braga e Cecil Thire, e dão ênfase tripla a Vinícius de Moraes nos créditos de roteiro, diálogos e conselheiro artístico. *A Filmografia Brasileira* relata canções de Tom Jobim, Carlos Lyra, Edu Lobo e Baden Powell, interpretadas por Pixinguinha, Paulo Soledade e Vanja Orico, e assistência de direção de Flávio Migliaccio. As coisas parecem não ter fluído muito bem, e na entrevista ao *Jornal do Brasil*, Vinícius se mostrava “aborrecido” com “a malandragem que lhe fizeram os cineastas franceses”, que teriam comprado os direitos do filme, rodado em cores no Rio, indo embora deixando dívida de US\$ 11 mil: “Vou processá-los”. Esta era a segunda ameaça de processo a produtores estrangeiros registrada pelo compositor no mesmo ano, o que pode sugerir uma tentativa do diplomata de construir uma imagem de compositor preocupado com as “coisas nossas” (VINÍCIUS, 1965).

Vinícius ainda esteve vinculado a outra produção francesa, o filme *Um homem e uma mulher* (1966), de Claude Lelouch, vencedor da Palma de Ouro em Cannes e do Oscar de melhor filme estrangeiro. Seu nome aparece nos créditos de “letra de música”, ao lado de Baden Powell, pela canção “Samba Saravah”, uma versão em francês de “Samba da Benção”, registrada em 1965. No filme, um dos casais principais havia passado uma semana no Brasil, quando o samba entrou na vida deles de maneira decisiva. Um longo *flashback* apresenta o personagem Pierre Gauthier cantando a música por mais de três minutos, alternando, entre os versos, declamações em que se intitula “o francês mais brasileiro da França”, atribui a autoria

³¹ “Arrastão (Les amants de la mer)”. In: UniFrance: French Cinema Worldwide. <https://www.unifrance.org/film/35788/arrastao-les-amants-de-la-mer>. Acesso em 25 jul 2021.

³² Idem.

da canção a Vinícius de Moraes e declara amor aos compositores brasileiros, citando nominalmente diversos nomes da música popular brasileira, entre novos e antigos compositores e intérpretes. É interessante notar que o ator é justamente Pierre Barouh³³, protagonista de *Arrastão*. Diante dos prêmios recebidos por *Orfeu negro*, e tendo em vista este filme de 1966 que dava destaque à música brasileira, é possível imaginar que o filme de Leon e Vinícius possa ter sido pensado visando não só o mercado brasileiro, mas também o circuito internacional³⁴.

O filme de Leon e Vinícius, portanto, também se fazia em diálogo com a própria trajetória do compositor no cinema, e com a repercussão internacional da Bossa Nova. Para o Cinema Novo, filmar a *Garota de Ipanema* era a oportunidade de demarcar um contato mais próximo com o público jovem e de classe média, reforçando a lógica de operação da Difilm, e para isso deixava um pouco de lado as abordagens mais engajadas e críticas que marcavam o grupo. Já para Vinícius, ter a canção filmada pelo Cinema Novo representava a tentativa de politização nacionalista de sua canção, salvando-a da apropriação mercantilista estrangeira. Entre as duas ambições, o desafio era encontrar maneiras para conciliar a pretensão mercadológica, explorando o mito da Bossa Nova, a uma postura desmistificadora e de desmercantilização, politizando a consagrada canção.

Impulsionado pelo sucesso da composição, *Garota de Ipanema*, filme colorido de Leon e Vinícius, com música de Tom Jobim, teve ampla repercussão midiática ao longo do biênio 1966-1967. Em boa medida fomentada pelos produtores, a cobertura contribuiu para colocar o filme no imaginário do público ao longo de quase dois anos, através da divulgação de eventos organizados na pré-produção ou durante as filmagens. Em setembro de 1966, por exemplo, a produção lançou um concurso para escolher a atriz que viveria a Garota, reproduzindo antiga tradição que fazia o nome da fita circular na mídia, a partir do processo de *casting*, despertando interesse do público – e de exibidores – antes mesmo de serem iniciadas as filmagens. A principal etapa do concurso foi realizada na piscina do Copacabana Palace, quando Vinícius, ao lado de Leon observava jovens de biquíni em busca do tipo ideal, descrito pelo poeta: entre 17 e 18 anos, altura de 1,70m, “braços com gestos de flor, pescocinho comprido, o corpo moderno, mas sem perda de substância, e um ímpeto de causar inveja” (PRIMEIRO, 1966).

³³ Barouh foi também compositor musical, além de ter dirigido, em 1972, um documentário sobre a Bossa Nova intitulado justamente *Saravah*.

³⁴ Na década de 1960, Vinícius ainda dirigiu um documentário encomendado pelo Ministério da Educação e Cultura sobre o Edifício Capanema, filme hoje considerado perdido. Ao mesmo tempo em que trabalhava no argumento de *Garota de Ipanema*, tentava viabilizar produção sobre vida e obra de Aleijadinho, que ele mesmo iria dirigir em cores. O projeto havia sido pensado em 1952, com o cineasta Alberto Cavalcanti, mas, após sua saída do Brasil, foi deixado de lado. Em meados dos sessenta, o empecilho para a retomada do filme era a negociação de apoio financeiro junto ao governo de Minas Gerais. Ao que tudo indica, o filme não saiu do papel, mas é interessante a obra ter sido idealizada em cores, assim como *Orfeu* e *Garota de Ipanema* (FLEURY, 1965).

Dentre mais de 130 garotas, a jovem Márcia Rodrigues, aos 17 anos, foi a selecionada. Ela havia estreado em cinema no curta *O quarto movimento*, de Joel Macedo, ganhando prêmio de melhor atriz no Festival de Cinema Amador *Jornal do Brasil/Mesbla*. O destaque lhe rendeu convite para papel secundário em *El Justicero*, interpretando a militante da esquerda festiva, Aracy, e em uma pequena ponta em *Todas as mulheres do mundo*. A participação de Márcia na seleção se deu por sugestão de Liana Aureliano, então esposa de Leon Hirszman, o que, ao lado da proximidade da atriz com Nelson Pereira dos Santos, pode reforçar o caráter mais publicitário que técnico do concurso.

Márcia Rodrigues foi convidada a participar da finalização do roteiro, em dezembro de 1966, em um intensivo com Vinícius e Leon. Segundo Salem (1997), eles queriam conhecer melhor sua personalidade e seus trejeitos para que ela pudesse influenciar no direcionamento final do texto. Afinal, a Garota leva o nome da própria atriz e ambas têm a mesma idade, em uma tentativa de imbricar relações autobiográficas em personagens que já havia sido vista em *Todas as mulheres do mundo*. É provável que a protagonista tenha ainda outros traços em comum com a atriz presentes em suas falas e ações ao longo do filme. Vale observar que há protagonismo feminino na fita, expondo o comportamento machista do namorado, Pedro Paulo (Arduíno), e as ambições e desejos de liberdade de uma jovem moderna. Este destaque a uma personagem feminina, já visto em *A Falecida*, aparecia como uma tendência em outras fitas, como *A grande cidade* (Carlos Diegues, 1965) e *O padre e a moça* (Joaquim Pedro, 1966). Filmes, no entanto, construídos quase exclusivamente por homens. Essa tendência “bovaryana” é notada por Fernão Ramos (2018), e é curioso que o pesquisador, que contempla o filme de Hirszman em outra parte de seu artigo, não inclui *Garota de Ipanema* neste recorte.

O início das filmagens tornou-se atração em si mesmo. Em uma cobertura sobre as principais festas de Réveillon na capital, o *Jornal do Brasil* incluiu o que teriam sido as primeiras tomadas da fita no “já tradicional Baile do Jaguar, realizado no [Clube] Silvestre” (IEMANJÁ, 1966). Com convites esgotados, “os intelectuais, os moderninhos e a esquerda festiva comparecerão, como todo ano”. Já as sequências finais do filme foram rodadas no Baile de Gala do carnaval do Theatro Municipal, também com destaque na imprensa, como diversos outros momentos da filmagem nas casas da alta sociedade carioca, anunciados com interesse pelas colunas sociais e de moda. O convite para participar das gravações da festa de Natal foi republicado na coluna de Léa Maria (1967), no *Jornal do Brasil*, anunciando inclusive o endereço:

Festa no sábado para ser filmada – para que filme? Garôta, é claro –, na casa de Zalda e Antônio Araújo, Rua Cândido Rocha Faria, 15, no sábado, a partir das 7 da noite. Quem convida é Leon Hirzman e Vinicius de Moraes. Diz assim o convite: ‘Para que a garôta possa encontrar o seu bem amado o acontecimento será filmado a côres e o seu comparecimento no auge da elegância e da bossa dará muita alegria aos organizadores do filme. Favor não sair antes de terminada a filmagem. Só entra com convite’.

Na mesma ocasião, Carlos Leonan, que já havia publicado uma lista com as celebridades presentes no filme e seus respectivos papéis (LEONAN, 1967a), dedicou todo seu espaço a uma análise sobre a festa, segundo ele regada a “150 litros de uísque e 30 litros de gim” (LEONAN, 1967). A coluna “Patati Patatá”, do *Correio da Manhã*, relatava a presença de mais de 300 pessoas, dando destaque para o nome dos famosos, da “ultradireita arrependida até as muitas esquerdas badalativas” (SONIA, 1967).

Em setembro, diante da demora no lançamento do filme em relação às filmagens, Léa Maria (1967a) dava a medida da expectativa criada em torno da obra: “Em muitas rodas já se começa a falar do filme *Garota de Ipanema*. As opiniões são todas favoráveis ao trabalho de Leon Hirszman. Quem já o viu prevê um sucesso de bilheteria semelhante ao de *Um homem... uma mulher*, com o qual *Garota* tem afinidades”. Além da música de Vinicius, os dois filmes podem ser aproximados sobretudo a partir do existencialismo de personagens “na fossa” retratado em estilística ágil e moderna.

Já em novembro de 1967, logo antes da estreia do filme, a produção organizou grande festa no Canecão para lançar o LP com a trilha sonora da fita, contando com apresentações de Vinicius, Tamba Quarteto e Chico Buarque (LANCE-LIVRE, 1967). O disco trazia canções inéditas ao lado de músicas já conhecidas do público em novos registros fonográficos, o que pode indicar, além da vontade de unidade de timbres e arranjos na direção musical do filme, a proposta de comercialização do LP sem a necessidade de haver gastos com direitos de músicas já gravadas, aumentando assim os lucros, a exemplo do que se passou com o lançamento de *Orfeu negro*.

O disco reproduz, na capa, a arte avermelhada do artista plástico Glauco Rodrigues com serigrafias realizadas sobre fotografias de David Drew Zingg nas quais vemos a jovem Márcia Rodrigues sorridente e de biquíni, sob o sol de Ipanema (fig. 1.3). Junto ao título do filme, os óbvios dizeres “Olha que coisa mais linda, mais cheia de graça!”. Apesar da citação dos mais famosos versos da canção, eles não são ouvidos no filme. A música de Jobim, em registro inédito para a obra, traz apenas o tema orquestrado de “Garota de Ipanema” em sofisticado arranjo, mas sem letras. O texto publicado no verso do LP, sem assinatura, busca reforçar o aspecto mítico da música:

R 765.022 L



Olha que coisa mais linda,
mais cheia de graça!

TRILHA SONORA DO FILME

GARÔTA de IPANEMA

com

Antônio Carlos Jobim
Vinícius de Moraes
Tamba Quarteto/Nara Leão
Chico Buarque de Hollanda/Baden
Powel/Ronnie Von/Elis Regina/
Quarteto Em Cy/MPB4/Luiz Eça
Eumir Deodato



© 1961
série
De Luxe
PHILIPS

Fig. 1.3: Capa do LP com a trilha do filme *Garota de Ipanema*.

Fonte: Acervo pessoal.

No começo era um samba. Um samba de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, que logo se tornou internacionalmente famoso. E a Garôta de Ipanema fêz-se um mito. Agora é um filme. Uma produção da ‘Saga Filmes’, em **Eastmancolor**. Um filme que é uma canção. (...) ‘Garôta de Ipanema’ não é apenas mais um disco. Não é simplesmente uma porção de canções. É, em tudo, um movimento musical motivado por uma história de amor. Porque ‘Garôta de Ipanema’ é uma canção, um filme e um disco contando uma história de amor. (Grifo no original)³⁵.

A recusa em trazer os versos no filme, e seu uso explícito na capa do disco (e no cartaz) como estratégia para chamar atenção do público, parece apontar para o complicado movimento tentado pelo filme, reforçado pelo texto do LP: valer-se do mito da canção para garantir bilheterias e, ao mesmo tempo, tentar desconstruir esse mesmo mito na estrutura da fita. Gesto que, como veremos, contribuiu para que a obra não agradasse nem aqueles que procuravam o espetáculo, tampouco os que buscavam a prometida desmistificação.

A contracapa anuncia o “elepê” como “um painel da moderna música popular brasileira”. Há, na trilha, certa heterogeneidade nos gêneros musicais, apesar da clara busca por unidade nos arranjos e timbres, sempre apontando para a influência jazzística. A música do filme é creditada, nos letreiros, a Antônio Carlos Jobim, com arranjos de Eumir Deodato e coordenação musical de Vinícius de Moraes. Àquela altura, a carreira de Tom Jobim se desenvolvia nos Estados Unidos, onde morava. No Brasil, entre meados dos cinquenta e início da década de sessenta, Tom havia composto alguns poucos sambas e era instrumentista e arranjador de gravadoras no Brasil, assinando alguns dos discos hoje considerados pioneiros da Bossa Nova. Sua carreira solo, entretanto, foi construída nos Estados Unidos, tendo sido um dos principais beneficiados pela famosa – e malfadada – apresentação da “bossa nova” no Carnegie Hall, em 1963. Pela Verve, gravadora norte-americana, Tom lançou, em 1964, o disco já citado *The composer of desafinado plays*, posteriormente comercializado no Brasil pela Elenco com o título de *Antonio Carlos Jobim*; ainda em 1964, lançava *The wonderful world of Antonio Carlos Jobim*, pela Warner; e, no ano seguinte, *A certain Mr. Jobim*, pela mesma gravadora.

Em 1967, ano de produção de *Garota de Ipanema*, Tom lançou dois dos discos mais célebres de sua carreira. Em março, saía nas lojas americanas, pela Reprise, *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*, gravado nos dias 31 de janeiro e 01 de fevereiro. Nos discos anteriores, Tom já havia tocado com nomes consagrados do *jazz* americano como o orquestrador Claus Ogerman, e agora registrava parceria com Sinatra, intérprete com mais de 20 anos de carreira, considerado um dos maiores artistas do mundo. Segundo informações do portal que abriga o acervo de Jobim, o disco, segundo mais vendido em 1967, perdendo apenas

³⁵ Usamos como referência a reedição do LP, comercializada pela Polysom em 2019, e que preserva a integridade das artes e das informações, com acréscimos pontuais de informações sobre a reedição.

para *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*, dos Beatles, teria sido eleito o álbum do ano pela crítica americana. Nos meses seguintes, Tom lançou seu quinto álbum solo, *Wave*, pela A&M Records, com grande produção. Tendo vindo dos Estados Unidos especialmente para gravação da música do filme, Tom contribuiu, sobretudo, com “Tema de abertura”, em arranjo instrumental com a melodia da canção “Garota de Ipanema”, que acompanha os créditos do filme, além de “*Surfboard*”³⁶ e “A queda”.

Já o arranjador Eumir Deodato foi um dos importantes nomes dos primeiros movimentos da Bossa Nova no fim da década de 1950. Mais próximo ao núcleo dos estudantes que ajudaram a consolidar o novo ritmo no início dos sessenta, Deodato, se apresentava com o conjunto de Roberto Menescal e no *Au Bon Gourmet* ao lado de nomes como Vinícius e Nara. Ele trabalhou como arranjador profissional da Odeon a partir de 1963, e, assim como Tom, tinha acabado de se mudar para os Estados Unidos, em 1966, atuando nas gravações de grandes nomes do *jazz*. Vale destacar, também, a contribuição de Luiz Eça na concepção musical do filme³⁷. Um pouco mais velho que Deodato, ele participou das experiências iniciais do uso de arranjos jazzísticos no samba em meados de 1950 nas boates cariocas, ao lado de nomes como Johnny Alf, Milton Banana e Claudette Soares. No início da década de 1960, fundou o Tamba Trio, importante conjunto envolvido na consolidação do novo estilo em boates como o Beco das Garrafas³⁸.

Tom, Deodato e Eça podem ser considerados mais próximos ao que se chamou de vertente internacionalista da Bossa Nova, na linha do *samba-jazz*, em oposição à Bossa nacionalista, mais articulada ao samba de morro, às pesquisas regionalistas e às canções de protesto³⁹. Ao contrário de Vinícius, que seguia no Brasil propondo a renacionalização e a politização da Bossa Nova, Tom e Deodato eram representantes da incursão do gênero nos Estados Unidos, tão questionada por críticos como Tinhorão. É natural, nesse sentido, que a trilha do filme fosse marcada pelo *samba-jazz* internacionalista, com quase nenhuma influência das pesquisas regionalistas que vinham sendo desenvolvidas por nomes como Vandrê, Sérgio Ricardo, Edu Lobo e Gilberto Gil. Apesar da influência de Vinícius e da presença de Baden

³⁶ Essa composição já havia sido gravada em duas versões nos discos anteriores de Tom e ganha, aqui, novo registro.

³⁷ Nas cartelas de crédito do filme, os arranjos são atribuídos apenas a Deodato. Na *Filmografia Brasileira*, contudo, são também atribuídos a Luiz Eça. É possível que haja menções secundárias ao nome de Eça nas informações ilegíveis dos créditos na versão examinada, aparentemente uma digitalização de cópia comercializada pela Embrafilme na década de 1980. Eça participou ativamente das canções executadas pelo Tamba Quarteto e, possivelmente, das demais canções gravadas, com exceção das músicas de Tom, a julgar pelo estilo do piano ouvido nos registros.

³⁸ As informações sobre Deodato e Eça foram colhidas sobretudo em Mello (2008).

³⁹ Há, evidentemente, toda uma gama de estilos e variações ao longo da década de 1960, mas que pode ser resumida, com alguma generalização, nestas duas linhagens principais. Napolitano (2010) aprofunda as nuances do desenvolvimento estilístico na década.

Powell, Chico Buarque e Nara Leão entre os instrumentistas, intérpretes e compositores, a música do filme passa ao largo dos afro-sambas ou das aproximações com os sambistas de morro, esboçadas nos dois primeiros discos de Nara e de Chico.

Apesar da inclinação internacionalista nos arranjos e timbres, a seleção musical contempla diferentes tendências musicais da MPB, desde o chorinho e a marcha-rancho, estilos característicos das décadas anteriores, até o rock iê-iê-iê. Estão presentes, é claro, as bossas, como “Ela é carioca”, executada pelo Tamba Quarteto⁴⁰, e uma nova versão para “Lamento do morro”, canção de Vinícius para a peça *Orfeu da Conceição* que, no registro de 1956, trazia arranjo com ritmos e instrumentos tradicionais do samba de morro. No filme de 1967, no entanto, a música cantada por Nara Leão ganhava o acompanhamento *samba-jazz* do Tamba. Nara foi a primeira bossanovista a gravar músicas dos compositores do morro, como Zé Kéti, Cartola e Nelson Cavaquinho, em seu primeiro LP, homônimo. Em 1965, anunciava, em seu segundo disco, *Opinião de Nara*, que rompia com a Bossa Nova em direção às canções de protesto. No filme, ela assumia, novamente, o papel de musa da Bossa. Em junho de 1967, poucos meses após as filmagens, a cantora declarava a Zuza Homem de Mello (2008, p. 220):

Concluí que protestar cantando não resolvia problema algum. Porque o que fazia sucesso popular não eram mesmo as músicas de protesto. Eram as músicas alienadas, o público não ia ao teatro para tomar consciência das coisas. Hoje estou numa situação em que acho que tudo deve ser cantado. A fase do desânimo já passou.

Arranjos mais sofisticados também oferecem nova roupagem ao “Chorinho” cantado e tocado por Chico Buarque, músico da nova geração que marcava, ao lado de Nara, uma espécie de resgate do samba “das antigas”, e era, àquela altura, considerado um “novo Noel”. “Chorinho” havia acabado de ser lançada, em 1967, no segundo disco solo do compositor, em um arranjo que pode ser considerado como mais tradicional, com pandeiro, cavaco, triângulo, flauta e violão com baixos bem marcados, a exemplo da maior parte das canções de seus dois primeiros LPs. A versão do filme, ao contrário, traz um arranjo mais econômico e sofisticado, próximo ao *samba-jazz*. O violão traz a marca do samba, mas é acompanhado por piano. Pandeiro e outros instrumentos percussivos são substituídos pela bateria jazzística, tocada com vassourinhas e batidas no aro da caixa. O LP *Chico Buarque de Hollanda vol. 2* ainda trazia a marchinha “Noite dos mascarados”, que também ganharia nova roupagem no filme, e pode ser ouvida no último número musical, um dueto dublado pela Garota e um desconhecido durante o

⁴⁰ O conjunto, formado por Luiz Eça (voz e piano), Bebeto Castilho (flauta) e Hércio Milito (bateria), ficou famoso como Tamba Trio. Mas, em 1967, passou a se chamar Tamba Quarteto, após a entrada de Dório Ferreira, no contrabaixo. Interessante observar que Milito havia assinado a música nos créditos de *Pedreira de São Diogo*.

baile de carnaval. Nesta versão, o ritmo da marcha é mantido, mas o arranjo, diferentemente do disco de Chico, recebe acompanhamento de piano com tendência ao jazz⁴¹.

A retomada das canções pré-Bossa na trilha musical do filme se dá também em “Rancho das Namoradas”, cantada a oito vozes pelo Quarteto em Cy e MPB-4. A marcha-rancho foi um dos ritmos característicos das décadas anteriores, marcando a consolidação do samba entre as camadas mais altas da classe média (TINHORÃO, 2012). No filme, a canção ganha elegante e econômico arranjo jazzista, com piano, violão e bateria. Já as composições “Poema dos olhos da amada”, de Vinícius e Paulo Soledade, executada ao violão por Dori Caymmi, e, sobretudo, “Ária para morrer de amor”, melodia sem letra de Vinícius tocada por Baden Powell, são exibições de virtuosismo ao violão, marcando a proximidade entre o popular e o erudito.

O LP também dava espaço ao rock iê-iê-iê “Por você”, surpreendentemente composto por Vinicius e cantado pelo “ídolo da juventude” Ronnie Von, em companhia de uma formação de rock, com bateria, sintetizador e guitarra e baixo elétricos. O iê-iê-iê também se faz presente em *Garota de Ipanema* (fora do disco, entretanto), na reprodução do fonograma original de “Namoradinha de um amigo meu”, de Roberto Carlos. No filme ainda se ouvem fonogramas norte-americanos, como “See you in September”, do grupo *The Happenings*, e “California Dreamin’”, da banda *The Mamas and the Papas*. As duas canções estrangeiras eram, àquela altura, verdadeiros *hits* internacionais: a primeira ocupou o Top 100 da Billboard por 14 semanas em 1966, e a última, por 17 semanas, chegando ao topo do *ranking*.

Com ampla divulgação ao longo do ano, elenco cheio de famosos e seleção musical que apostava nos estilos consolidados, entre a vertente nacionalista e os *hits* da juventude, a película finalmente estrearia em 25 de dezembro de 1967 nas luxuosas salas São Luiz e Vitória, consideradas as melhores do circuito Severiano Ribeiro, sendo exibida posteriormente em outras salas da cadeia. Com custo total de 350 milhões de cruzeiros antigos (MORAES, 1968), foi aparentemente financiado por um grupo de banqueiros suíços⁴², com recurso da Caic (17

⁴¹ Interessante notar que, em seu LP *Vento de maio*, lançado em maio de 1967 pela Philips (portanto, logo após as filmagens de *Garota de Ipanema*), Nara Leão apresentou três músicas presentes na trilha sonora do filme, dentre elas duas canções de Chico Buarque: “Chorinho” (com arranjos tradicionais do choro) e “Noite dos mascarados” (uma tradicional marcha, em dueto com Gilberto Gil). De Chico, ainda estão incluídas “Quem te viu, quem te vê” e “Com açúcar, com afeto”, que, nesta ordem, abrem o disco. O LP de Nara é anterior ao lançamento do de Chico (julho de 1967), que também inclui as quatro canções. *Vento de maio*, portanto, traz as composições de maneira inédita. Vale destacar que o texto que apresenta o disco de Nara é assinado por Chico. O LP de Nara ainda inclui “Rancho das namoradas” (em arranjo tradicional), antiga canção de Vinícius e Ary Barroso que integra o filme.

⁴² Em função do tamanho reduzido de parte das letras nos créditos do filme, algumas informações se tornaram ilegíveis na cópia digital disponível. Outras fontes, como Leão (2002) e a *Filmografia Brasileira*, que apresentam transcrições de letreiros, não fazem menção ao nome deste investidor internacional. Nota publicada por Lea Maria (1968) no *Jornal do Brasil* informa que “o mesmo grupo de banqueiros suíços que entraram na produção de *Garota de Ipanema* assegurou a sua cota na produção de *Como era bom o meu francês* (...) e *Quarup* (Gláuber Rocha

milhões)⁴³ e de bancos nacionais. Um destacado anúncio vertical, publicado no *Jornal do Brasil* no dia da estreia e assinado por Luiz Severiano Ribeiro, deixa entrever as estratégias comerciais para atrair o público na mesma chave das comédias românticas, com pitadas de sensualidade, vistas nos filmes que comentamos no início do texto (fig. 1.4).

O anúncio é dividido em três partes. A faixa superior informa as duas salas e os horários da estreia, como era costume. A maior parte da peça, ocupando a porção central, traz uma foto em preto e branco na qual se vê um casal se beijando na praia com roupas de banho. No canto mais limpo da imagem, lê-se os dizeres: “Toda a poesia, a sensibilidade, a beleza e o humor do Rio estão na Garôta de Ipanema, um filme que é uma canção”, repercutindo o bordão já trazido no LP, e exalando o sentimento bairrista que rondava a divulgação da produção.

A parte inferior do anúncio, sob fundo branco, traz uma adaptação da arte do cartaz (e também da capa do disco), com a imagem de Márcia, ao centro, correndo de biquíni na praia. Logo abaixo, vê-se o título do filme, apresentado em tipografia descontraída e jovem com letras grafadas em traços e tamanhos irregulares, introduzido pelos dizeres: “Da música de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, Leon Hirszman realizou...”. Do outro lado, destaque ao nome de Márcia Rodrigues, aos músicos que atuaram no filme e a “muita gente que você conhece”. A propaganda ainda destaca “As cores do Rio em Eastmancolor”, a “Censura livre” e o nome das companhias produtora e distribuidora, Saga e Difilm. Reforça-se, pelo anúncio, o vínculo com a canção, os corpos jovens em poucas roupas, as cores, e, a exemplo das chanchadas, que traziam grandes nomes do rádio, valoriza-se a participação de artistas famosos para atrair a atenção do público.

Se o anúncio, como toda publicação nos jornais da época, era em preto e branco, o cartaz de divulgação do filme trazia um interessante trabalho com as cores (fig. 1.5). Gaúcho de Bagé, Glauco Rodrigues já tinha mais de 20 anos de carreira quando criou a arte de *Garota de Ipanema*, assinando o cartaz de promoção, a capa do disco e as telas usadas nos letreiros iniciais do filme. Vivendo no Rio de Janeiro desde 1959, participou, em 1966, da importante exposição *Opinião 66*, e, em 1967, da mostra *Nova Objetividade*, ambas no Museu de Arte Moderna (MAM). Suas primeiras obras apresentavam cunho social em representações do homem do campo e dos costumes regionais. A partir da década de 1950, seu trabalho se desenvolveu rumo à abstração, numa articulação entre as artes visuais e o design gráfico, até encontrar a forte influência da arte pop, na década de 1960 (CAVA, 2011). Trabalhos como *O Mito* (1964/1965),

levando à tela Calado)”. A informação teria sido dada por Hirszman e Marcos Farias em telefonema durante estadia em Paris (MARIA, 1968).

⁴³ (CAIC, 1966).

LUIZ SEVERIANO RIBEIRO · LUIZ SEVERIANO RIBEIRO

SÃO LUÍZ AMANHÃ VITÓRIA

Fontes: 2017 • 23-2350 2 • 4 • 6 • 8 • 10 HS. • Valor: 22-9020

Toda a poesia, a sensibilidade,
a beleza e o humor
de Rio estão na
GARÔTA DE IPANEMA
UM FILME QUE É UMA CANÇÃO



AS CORES DO RIO
EM ESTANCAÇÃO

De música de
ANTÔNIO CARLOS JOBIM
e VINÍCIUS DE MORAES,
LEON HIRSZMAN realizou

MARCIA RODRIGUES
ADRIANO REIS
ARDUO COLASANTI
JOSE CARLOS MARQUES

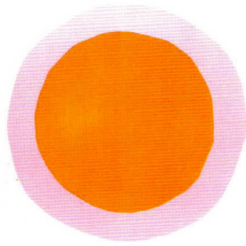
E ainda a participação de
CHICO BUARQUE DE HOLLANDA,
NARA LEÃO, TAMBA QUARTETO,
RONNIE VON, MPB-4,
QUARTETO EM CY,
BADEN POWEL
e muita gente que você conhece.

GARÔTA de IPANEMA
CENSURA LIVRE

PRODUÇÃO SAGA FILMES • DISTRIBUIÇÃO: O FILM

LUIZ SEVERIANO RIBEIRO · LUIZ SEVERIANO RIBEIRO

Fig. 1.4: Anúncio de jornal: lançamento do filme *Garota de Ipanema*.
Fonte: Jornal do Brasil (1967).



Olha que coisa mais linda,
mais cheia de graça!

**DA MÚSICA DE
ANTONIO CARLOS JOBIM
E VINÍCIUS DE MORAES**
LEON HIRSZMAN
REALIZOU

GARÔTA de IPANEMA

UM FILME
QUE É UMA CANÇÃO

MÁRCIA RODRIGUES

Adriano Reis · Arduino Colasanti · José Carlos Marques

cantam

**Tamba Quarteto · Nara Leão
Chico Buarque de Hollanda
Baden Powell · Ronnie Von
Vinícius de Moraes**

musica Antonio Carlos Jobim

SAGA FILMES

EASTMANCOLOR



glauco rodrigues

Fig. 1.5: Cartaz do filme *Garota de Ipanema*.

Fonte: Cava (2011, p. 43).

Astronauta (1966), *Moça* (1967) e *Pão de Açúcar* (1968), chamam atenção pela proximidade estética e técnica com o material de *Garota de Ipanema*: a serigrafia e a repetição de imagens em diferentes e fortes cores (fig. 1.6).

A criação para *Garota de Ipanema* se deu sob ampla influência da arte pop, em diálogo com a estilística das obras que citamos acima e lembram trabalhos internacionais como a série das Marilyn, de Andy Warhol, apresentadas justamente em 1967. Também utilizando serigrafia, Warhol desenvolvia variações com cores fortes e contrastantes entre imagens repetidas. Nos dois artistas há busca pelo efeito de diferença na serialidade.

De acordo com o catálogo de exposição sobre Glauco Rodrigues, foram produzidos dois cartazes para o filme (ver o cartaz alternativo na fig. 1.7). Um terceiro cartaz (fig. 1.8) está disponível no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira (BCC), trazendo uma fotografia *still* similar à imagem vista no anúncio do filme. O cartaz mais conhecido do filme, e possivelmente o mais utilizado, é o que traz informações textuais sob fundo branco (fig. 1.6). Nele, vemos três repetições da mesma foto de Márcia na praia, de biquíni, feita por David Drew Zingg. Em cada uma delas, há um diferente trabalho de cores: a principal, em tons de vermelho; ao lado, a mesma imagem com tons mais fortes e alaranjados, próxima ao sol desenhado de maneira lúdica. Abaixo, vemos a terceira cópia, ausente na capa do disco, colorida entre o verde e o azul. A dinâmica visual do cartaz pode ser aproximada de um comentário do crítico Frederico Morais (2011, p. 20) sobre a obra do artista:

Situada quase sempre em primeiro plano, a imagem ameaça implodir o quadro com suas perspectivas invertidas. A imagem canta, dança, desfila, está sempre muito próxima do nosso olho, como se as telas fossem na verdade uma passarela, um palco, um cenário, um pano de boca, e ele, Glauco, um *metteur-en-scène* de uma ópera tropical.

Vale lembrar que, em meados de 1967, ganhava força a estética tropicalista, marcada por características como o diálogo com o pop, a colagem e as cores fortes, que teve um de seus marcos na obra *Tropicália*, de Hélio Oiticica, apresentada na Mostra da Nova Objetividade, da qual Glauco participou, com curadoria de Oiticica.

As informações textuais no cartaz também são distribuídas em diferentes cores. Se na capa do disco já víamos o título em tipografia estilizada em vermelho, o restante do texto vinha em azul. Aqui, há o acréscimo de palavras em verde e laranja, repetindo o teor das informações que vimos no anúncio de jornal.

O diálogo com o universo pop já havia sido visto nos cartazes de *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (Roberto Farias, 1966), e *Rio, Verão e Amor* (Watson Macedo, 1966),

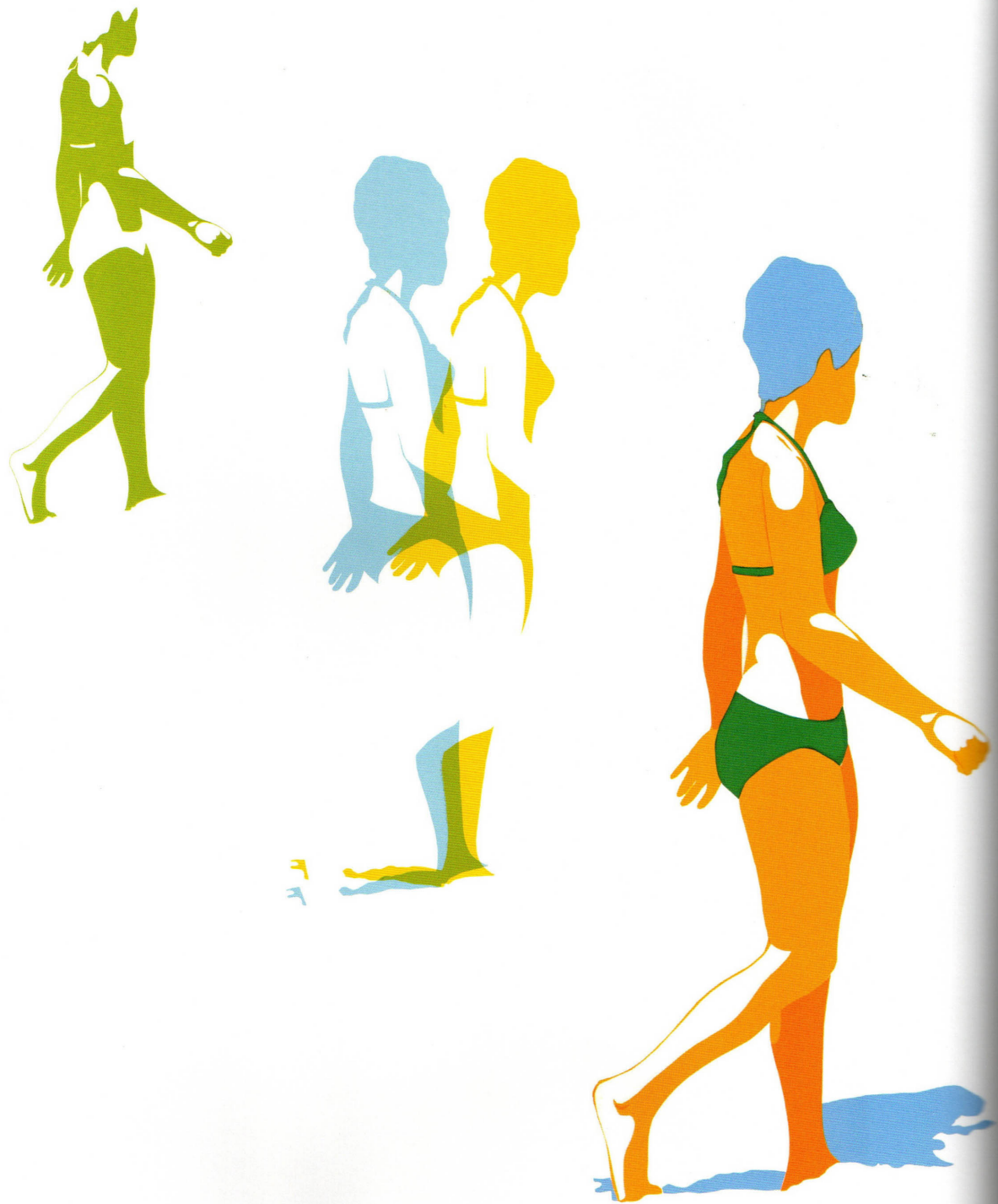


Fig. 1.6: *Moça*, de Glauco Rodrigues.
Fonte: Cava (2011, p. 28).



Fig. 1.7: Cartaz alternativo do filme *Garota de Ipanema*.
Fonte: Cava (2011, p. 35).

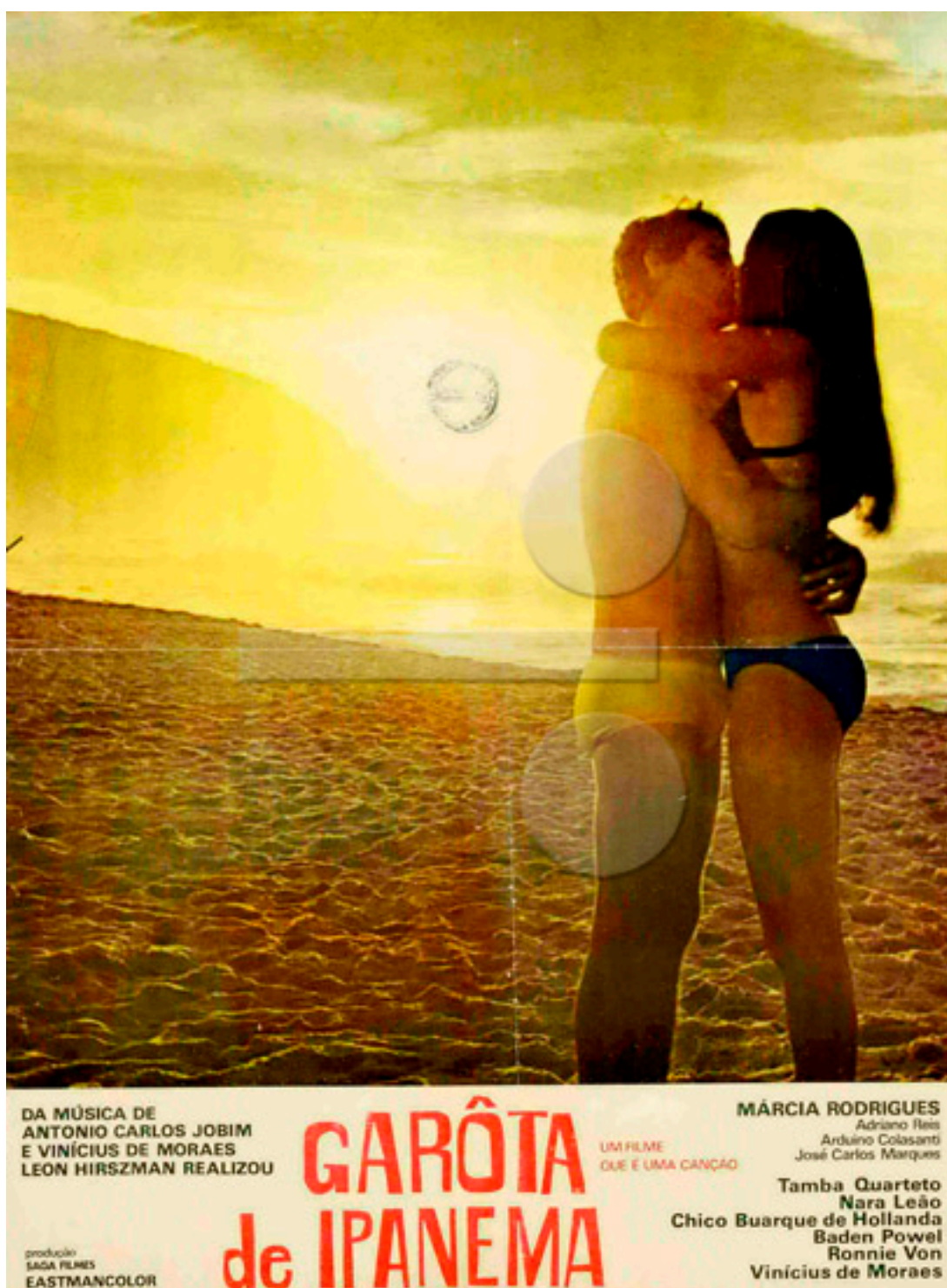


Fig. 1.8: Cartaz de *Garota de Ipanema* com foto.

Fonte: Banco de Conteúdos Culturais (BCC) da Cinemateca Brasileira.

assinados pelo cartunista Ziraldo (que faz uma ponta em *Garota de Ipanema*, como um vendedor de balões na orla da praia), e *Todas as mulheres do mundo* (Domingos de Oliveira, 1966), do também cartunista Jaguar (figs. 1.9 a 1.11)⁴⁴. Apesar da diferença de estilo entre os três artistas, os quatro cartazes trazem um abuso das cores primárias e sólidas e com apelo jovem. E, sobretudo, trazem o corpo da mulher em destaque, ressaltando sua sensualidade. Cabe sublinhar as similaridades no estilo das tipografias entre *Garota*, *Toda donzela* e *Rio, verão e amor*: nos três cartazes, o título do filme é visto em vermelho e com uma tipografia descontraída.

O trabalho de Glauco Rodrigues se estende também aos créditos de *Garota de Ipanema*, em uma sequência de quase três minutos marcada por um habilidoso trabalho de edição e sobreposição de imagens com ritmo que acompanha os movimentos e as marcações do dinâmico arranjo de Tom Jobim na canção-tema. Ora intercalados, ora sobrepostos, são alternados recortes das fotografias de Zingg com intervenções feitas pelo artista em cima delas, sempre destacando o sorriso e as curvas do corpo de Márcia, em uma sofisticada sensualidade. As cores vivas que explodem na tela em referência ao verão de Ipanema, acompanhadas da alegre canção de Jobim, garantem à abertura do filme o charme que se esperava da comédia romântica Bossa Nova, mas que não seriam exatamente entregues pelo filme. As várias peças desenvolvidas pelo artista acabaram sendo organizadas em uma exposição na Galeria Santa Rosa, no Rio de Janeiro.

A partir das estratégias variadas de publicização do filme ao longo de seu processo de produção, fica claro que ele foi construído como uma espécie de celebridade, um filme-acontecimento. Se *A Falecida*, filme anterior de Hirszman, havia tido problemas com uma divulgação falha, agora o cineasta, mais maduro e imbuído de uma lógica não só artística, mas também como produtor e distribuidor, parecia garantir que a *Garota de Ipanema* se instalasse no imaginário de todos. É possível, no entanto, que a repercussão tenha gerado expectativas por uma película diferente da que seria vista nas salas, frustrando os diferentes anseios de seu heterogêneo público: “*Garota de Ipanema* conseguiu unir toda a crítica. Amigos e inimigos de Leon Hirszman acharam-no bem fraquinho”, informava nota não assinada em coluna no *Jornal do Brasil* (LANCE-LIVRE, 1967a).

Diante do fracasso de crítica, como veremos à frente, e da impressão de que o público possa não ter gostado do filme, as informações que acompanham os breves comentários sobre a obra na bibliografia mais recente sobre cinema brasileiro quase sempre mencionam o fato de

⁴⁴ Estes três cartazes estão disponíveis no *Banco de Conteúdos Culturais* da Cinemateca Brasileira. Acesso em 12 mar. 2022.



Fig. 1.9: Cartaz do filme *Toda donzela tem um pai que é uma fera*.



Fig. 1.10: Cartaz do filme *Rio, Verão e Amor*.



Fig. 1.11: Cartaz do filme *Todas as mulheres do mundo*.

que *Garota de Ipanema* foi um fracasso comercial. No entanto, o que se pode constatar pela pesquisa é que as pessoas foram em peso aos cinemas, fazendo da obra um sucesso de bilheteria.

Não há informações oficiais sobre o desempenho do filme, mas algumas notícias publicadas em jornais da época permitem dar a dimensão de seu sucesso comercial. Até 31 de dezembro de 1967, a fita já alcançava renda bruta de 112 milhões e 992 mil cruzeiros antigos (LANCE-LIVRE, 1968), após uma semana de exhibições no Rio, São Paulo, Curitiba e Porto Alegre. Segundo Miriam Alencar (1968), *Garota de Ipanema* estava “estourando nas bilheterias, batendo recordes de renda”, e a expectativa era de arrecadar, até o fim do circuito de exibição, renda bruta de “aproximadamente um bilhão de cruzeiros antigos”. Ainda de acordo com Alencar, o contrato com Severiano Ribeiro era de 221 dias. Só no Rio de Janeiro, o filme ficou em cartaz até o fim de fevereiro.

É possível afirmar que a fita atingiu o terceiro lugar em bilheteria de 1968, gerando renda líquida de 400 mil cruzeiros novos, o equivalente a 400 milhões de cruzeiros antigos⁴⁵. Esse resultado só foi inferior a *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, de Roberto Farias, com rendimento líquido de 2,5 milhões de cruzeiros novos (2,5 bilhões de cruzeiros antigos), e *Jeca e a freira*, de Mazzaropi, com renda líquida de 700 mil cruzeiros novos (700 milhões de cruzeiros antigos). Esses números foram calculados a partir de uma notícia no *Jornal do Brasil* (INC, 1969) que informava o valor do prêmio a ser pago pelo INC aos filmes de melhor rendimento do ano (adicional de 10% sobre a renda líquida). É bem provável que a quantia informada não contemple a primeira semana de *Garota de Ipanema* em cartaz, ainda no ano fiscal de 1967, quando o filme havia feito boa receita, e por isso presume-se que a renda líquida final tenha sido superior ao valor informado acima. Apesar de bastante inferior ao estrondoso sucesso de *Roberto Carlos*, a campanha da fita de Hirszman pode ser considerada muito boa, com renda líquida próxima às cifras do filme popular de Mazzaropi. O fato demonstra importante conquista de mercado por Saga e pela Difilm – distribuidora de *Roberto Carlos*.

Em uma entrevista concedida a Federico de Cárdenas, em junho de 1969, já após a má-repercussão do filme pela crítica, Leon Hirszman afirmava que a fita havia sido realizada com uma importância mais mercadológica que artística:

Foi uma experiência um tanto industrial. Consegui uma série de condições técnicas e financeiras que acreditei serviriam de base para um projeto muito maior: iniciar a

⁴⁵ O país passou por mudança cambial entre 1967 e 1968, quando o Cruzeiro, desgastado por crises e inflações, foi substituído por Cruzeiros novos. Um Cruzeiro novo correspondia a cerca de mil cruzeiros antigos.

filmagem de uma série de filmes. Não foi um grande êxito, mas se pagou, com muita segurança. O que é importante (HIRSZMAN apud CÁRDENAS, 1969, p. 17)⁴⁶.

Uma das constatações de Gustavo Dahl, no primeiro texto publicado na *Civilização Brasileira*, foi a de que uma das falhas dos primeiros anos do Cinema Novo era o “sistema da produção isolada”, ineficiente economicamente, e inviável na tentativa de romper barreiras do mercado. “Produzindo ou participando na produção de um só filme, o produtor independente assume um risco desproporcional em relação às possibilidades de retorno de seu capital” (DAHL, 1966, p. 203). Era fundamental a produção de filmes diversificados em busca da ocupação do mercado, de forma que o êxito de uma fita pudesse ser reinvestido em outras, minimizando os efeitos de eventuais resultados negativos. “*Garota de Ipanema* foi bem de renda, deu até para participar de outras produções de alguns amigos”, relatou Hirszman (CALIL; LOURENÇATO, 1995, p. 34). É notável, nesse sentido, que no fim da década, após o retorno de bilheteria, a Saga idealizaria a produção de uma série de pelo menos dez filmes de canção, gênero popular no país, a partir de financiamento de um banqueiro suíço, como relatou o produtor Marcos Farias a Alex Viary (1999), possivelmente o mesmo envolvido na produção de *Garota de Ipanema*. Apenas dois foram concluídos, entretanto: *A vingança dos doze* (1970), de Marcos Farias, e *Faustão* (1970), de Coutinho. Um deles, sobre Lampião, estava sendo preparado para ser filmado por Leon Hirszman, “mas de novo embolou um pouco”, segundo Farias, e Hirszman acabou desistindo para realizar *São Bernardo*, com produção da Saga, obra que viria a quebrar a empresa após os embargos da censura.

Internacionalmente, *Garota de Ipanema* também circulou. Antes de sua estreia, Ely Azeredo (1967a) trazia especulações sobre proposta de distribuidora americana, no valor de US\$ 150 mil, para a comercialização da fita fora do Brasil, acompanhando o apelo inerente ao próprio sucesso da Bossa Nova e da canção-título. Não há como dizer se este acordo foi fechado, mas sabemos que nos primeiros meses de 1968 Hirszman viajou com o filme para Estados Unidos e Europa para negociar exhibições. Do saldo dessa viagem para a fita, pouco sabemos. A colunista Rosita Thomas Lopes (1968), que no filme interpreta a mãe de Márcia, informou que *Garota de Ipanema* iria estrear em Washington na segunda quinzena de junho de 1968, e teria sua distribuição iniciada numa “cadeia de cinemas de arte em todos os EUA”. A notícia, segundo ela, teria sido dada pelo próprio Hirszman. Além de Washington, é possível encontrar informações, no *Jornal do Brasil*, sobre a estreia do filme em Los Angeles, em 15 de

⁴⁶ Original, em espanhol: “*fue una experiencia un tanto industrial. Conseguí una serie de condiciones técnicas y financieras que creí servirían de base para un proyecto mucho mayor: iniciar la filmación de una serie de films. No fue un gran éxito, pero se pagó, con muchas seguridades. Lo que es importante*”.

outubro de 1968, “dia que o prefeito local já consagrou como Dia do Brasil” (INFORME, 1968)⁴⁷. É muito provável que, durante esta viagem, Hirszman tenha deixado os negativos do filme nos Estados Unidos, onde acabaram se perdendo.

A fita também foi escolhida pelo INC e pela Embaixada da Suécia para representar o Brasil na “Semana do Filme Brasileiro em Estocolmo”, em abril de 1968, ao lado de *As Amoras*, de Walter Hugo Khouri, *Proezas de Satanás*, de Paulo Gil Soares, *O quarto*, de Rubem Biáfora, *O caso dos irmãos Naves*, de Luís Sérgio Person, e *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos (JORNAL DO BRASIL, 1967a). Também foi incluído nas Semanas do cinema brasileiro na América Latina, com indicação do INC, para circular por 17 capitais do continente, junto a outros filmes nacionais⁴⁸.

1.3 Uma polêmica crônica da desmistificação

À época do lançamento, lia-se a seguinte sinopse sobre *Garota de Ipanema*:

História de amor de uma garota de Ipanema. Seus romances com um *playboy* atlético e um compositor famoso e a grande aventura com um homem casado, na ânsia de encontrar o verdadeiro amor. Tudo em meio a muita música e praia (ALENCAR, 1967).

A sinopse reflete a campanha que se forjou em torno da produção: os romances, a música, o sol praiano. Não foi exatamente uma história de amor de veraneio que o público – e a crítica – encontrou. Apesar das cores, das canções, dos sorrisos e das festas, a fita traz a fossa de uma jovem moderna, em uma tentativa de desmistificar, por dentro do próprio mercado, o mito idealizado em torno da canção. Linda, rica, repleta de amigos, flertes e farras, às portas da faculdade de Medicina: nada disso parecia suficiente. A verdadeira felicidade, como Márcia afirma na abertura do filme, deveria estar em outro lugar, e por isso ela buscava, no verão em Ipanema, sem saber o que ou onde encontrar, em meio às angústias e anseios. “Eu nunca poderia

⁴⁷ Pesquisas em bancos de dados de bibliotecas e cinematecas internacionais, como o *Cinefiles*, não apresentaram registros de exibição. Em 1968, estão registradas neste site a exibição de apenas duas fitas brasileiras: *As amoras*, de Walter Hugo Khouri, e *Fome de amor*, de Nelson Pereira dos Santos. O *Cinefiles* é um projeto desenvolvido pela *Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive*, na Universidade da Califórnia.

⁴⁸ O programa teria sido organizado pelo Itamaraty em um convênio entre os ministérios das Relações Exteriores e da Educação e Cultura. Também foram apresentados *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte, *Noite vazia* (1964), de Khouri, *A grande cidade* (1965), de Carlos Diegues, *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965), *Viagem aos seios de Duília* (1965), de Christensen, o filme em episódios *As Cariocas* (1966), *Todas as mulheres do mundo* (1966), de Domingos de Oliveira, *O caso dos irmãos Naves* (1967) de Person, *Proezas de Satanás* (1967), de Paulo Gil, *Cangaceiros de Lampião* (1967), de Carlos Coimbra, *Bebel, Garota propaganda* (1968), de Maurice Capovilla, *A lei do cão* (1967), de Jece Valadão, *Edu, coração de ouro* (1968), e outros sete filmes curtos (“Panorama do cinema”. *Jornal do Brasil*, 20 fev. 1968, Caderno B, p. 6).

ter feito o enaltecimento da Garota, e as pessoas não entenderam bem” (CALIL; LOURENÇATO, 1995, p. 58), afirmaria Hirszman já na década de 1980.

Enquanto filme comercial, apesar das altas bilheterias, a fita parece não ter agradado o público que lotou as salas (mostrando o sucesso das ações de divulgação), muito menos os críticos. Em diversos textos publicados ao longo da década, Ely Azeredo apostava no desenvolvimento de um modelo industrial como alternativa para o cinema no país. Em 1966, ele demonstrava grande expectativa em relação ao filme de Leon, que seria um dos cineastas “mais preocupados no momento, com o estabelecimento de diálogo com o público”. O crítico vislumbrava uma comédia musical de “aprendizado” que, “sem abdicar da séria ambição artística” e da “observação social e psicológica”, alcançaria grande receptividade das plateias (AZEREDO, 1966). No início de 1968, após assistir ao filme, Ely registrou sua decepção diante de um filme que julgava ter rentabilidade garantida, mas que frustraria o público. “Um bonito espetáculo”, com belo trabalho fotográfico de Aronovich, além do cuidado com os cenários, as garotas, as cores, o guarda-roupa e até as cartelas de título, mas que, sem entregar o que prometia, não conseguiu cativar os espectadores devido ao caráter pouco envolvente de sua narrativa. Tampouco atingia a prometida desmistificação: seria um filme que não conseguia se definir, sem clareza de seus significados apesar de seus “objetivos ectoplásmicos” (AZEREDO, 1967c).

Na página “o filme em questão”, do *Jornal do Brasil*, onde se liam estes comentários de Ely Azeredo, os críticos foram unânimes em considerar *Garota de Ipanema* uma obra fraca. Miriam Alencar (1967c), lembrando as expectativas criadas, chamou o filme de “lamentável”, apático e vazio. José Carlos Avellar (1967) foi ainda mais enfático diante de uma fita na qual “pouca coisa existe para atender a uma real exigência cinematográfica”, mal contribuindo para estreitar as relações entre o cinema brasileiro e seu público. Ainda mais duro é o comentário de Maurício Gomes Leite (1967), para quem a obra provaria ser possível ao cinema brasileiro atingir o “tão sonhado nível industrial”, mas mostrava a dificuldade de conseguir “somar a esse nível um pensamento jovem, livre ou polemico”.

A proposta de construir, pelo filme, a desmistificação da Garota de Ipanema e produzir um distanciamento crítico na burguesia era um objetivo dos realizadores. A crítica, em geral, reconheceu essa proposta, mas a avaliou como malsucedida. Em texto de 1968, publicado na revista *Aparte* nos meses que sucederam o lançamento, Bernardet (1968, p. 111) analisou o funcionamento desse pretenso mecanismo de desmistificação na estrutura do filme, em texto com o sugestivo nome de “Garota de dois gumes”. Dividindo a obra em duas partes, na primeira o crítico identifica o gesto de conquista do público pela identificação: pelo sol, pela alegria e

por aquilo tudo que se esperava de uma comédia Bossa Nova. Na segunda parte, ocorre a desconstrução daquele jogo que havia ligado a fita ao espectador, buscando levá-lo à reflexão crítica: “após uma fase de alienação, a fita entraria numa fase de desmistificação”, em uma construção corajosa, mas que não teria funcionado.

Nesse sentido, o filme do promissor e talentoso cineasta de *A Falecida* teria caído nas armadilhas de seu próprio modo de produção, se tornando dependente do mito de Ipanema que buscava atacar, como argumentou Maurício Gomes Leite (1967), no *Jornal do Brasil*. “Apesar do seu impecável acabamento técnico (ou exatamente por causa do)”, o filme teria se tornado neutro e vazio: “não ataca nem encampa”, resultando numa “pálida descrição de alguns costumes que não chegam a formar, nem mesmo, uma análise ou um protesto”.

Carlos Armando (1968), em *O Diário*, de Belo Horizonte, foi ainda mais duro, entendendo que Hirszman havia se vendido, deixando de lado os antigos ideais: “Nem a arte, nem a grosseria, mas a festividade burguesa que exemplifica a nova geração carioca, frívola no agir e confusa no pensar. Nada de sério e nem tão pouco de definitivo, apenas a mentalidade em transe de uma juventude que de pique-nique em pique-nique segue sem rumo ao som do ie ie ie, ao sabor do uísque e da Pepsi-Cola”.

Apenas alguns poucos amigos próximos ao cineasta saíram em defesa da fita. David Neves (1967, p. 39), na *Guanabara em Revista*, considerou bem-sucedidos os procedimentos de desmistificação e, para ele, o filme teria, sim, justificado “toda a expectativa que se armou”: trazendo “uma certa seriedade, uma certa tristeza, (...) faz pensar”. Quase um mês após a estreia, Nelson Motta (1968) tentou sintetizar a recepção do filme no Rio de Janeiro:

A crítica foi unânime na condenação do filme, as pessoas sensíveis não gostaram, os amigos de Vinícius se decepcionaram, as crianças vaiaram, muitos acham primário, outros pretensioso, alguns consideram literário e chato (...) O filme que se propôs a retratar Ipanema, sua gente e seus mitos redundou numa grande frustração, apresentando uma Ipanema de mentira, sem cor, sem alegria, fosseada e triste.

Ele ressaltou, no entanto, a importante abertura de caminhos para o cinema industrial no Brasil representada pelo filme: “Aí reside a importância da Garota, batendo recordes de bilheteria, com gente gostando ou não, *todo mundo está indo ver* (grifo nosso)”.

Não foi possível encontrar quase nenhum registro sobre a maneira como Leon compreendia o filme à época de sua produção e lançamento, a não ser aquela breve entrevista ao *Jornal do Brasil* em 1965, sobre a qual já discutimos. Os comentários que podem ser encontrados em livros, jornais e revistas são todos posteriores à repercussão negativa da fita, e por isso devem ser analisados com cautela. Mas Hirszman parecia disposto a uma abordagem

que não se detivesse na exaltação turística do mito de Ipanema. Na entrevista a Alex Viany (1999, p. 297), em 1983, ele afirmava o projeto crítico do filme:

ali era fazer, digamos, a antimistificação daquela garota que não era feliz. Quer dizer, eu não ia vender o peixe do “oba!”, que hoje em dia se vende muito, não é? Quer dizer: a juventude dourada, a juventude que existe aí no “oba!”. Isso não é valor, não é mesmo? Tem uma fossa nisso, uma tristeza, uma dor, que é a não-realização das pessoas e *Garota* tentou refletir sobre isso, a partir do Vinícius, ele também achava isso. E teve mais a brincadeira com os amigos. Uma galeria de amigos.

Em outra entrevista, avaliou problemas que teriam impedido a “antimistificação”:

O filme carregava uma contradição: contestava o mito da Garota numa produção cara, que precisava dar renda e por isso era voltada para as faixas mais jovens da população. Pretendia ser a base de um possível caminho industrial do cinema brasileiro, mas atacava a alienação quando justamente se destinava a um público alienado. Exemplo: enquanto João Gilberto canta “Insensatez” a Garota, na fossa, hesita longamente sobre o que fazer, até que se decide a ir à praia: o público se encheu! No fim, os melhores momentos acabaram sendo os de homenagem musical (CALIL, LOURENÇATO, 1995, p. 34).

Numa entrevista concedida a Paulo Emílio Salles Gomes para a *Revista Argumento*, provavelmente em 1972⁴⁹, nunca publicada, Leon afirmava que *Garota de Ipanema* teria sido idealizado por ele como uma estrutura da análise de um mito: “o mito da virgindade, o mito do medo pelo medo, o mito da palavra” (HIRSZMAN, s/d, p. 3). Em *Garota*, assim como em seus outros filmes, “a coisificação talvez seja a face do mito que eu tentei focalizar” (HIRSZMAN, s/d, p. 4). Chama atenção o uso do conceito marxista “coisificação”, sugerindo uma leitura sobre *Garota de Ipanema* a partir da influência da análise de Antonio Cândido (2006) sobre o livro *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos. O cineasta afirmou diversas vezes que este trabalho havia sido fundamental para sua adaptação.

A noção de mito era compreendida pelo cineasta como uma lógica que se impõe a “um sujeito que tem um projeto não realizado ou que tenha necessidade de explicar um fenômeno realizando aquele fenômeno, em forma de conhecimento, integrando-o na vida social” (HIRSZMAN, s/d, p. 4). Algo como se a coisa mais linda, cheia de graça, em uma existência imaginária que fluiria num doce balanço a caminho do mar e repleta de amor tivesse se cristalizado em um modelo, inatingível para o cidadão comum, mas demarcando um horizonte sempre a perseguir. Diante do ideal de beleza e felicidade não conquistado, o sujeito se veria à

⁴⁹ Feita para ser publicada na revista *Argumento*, a íntegra da entrevista permanece inédita. Uma prova datilografada do texto, editada a caneta e sem data, encontra-se no acervo do cineasta, no Arquivo Edgard Leuenroth, Unicamp (grupo 2, subgrupo 6, série 11).

distância, e seria por isso alienado pela objetificação mercadológica da canção. Assim, para Hirszman, “a obra de arte – o cinema – pode ter uma participação no plano da ajuda da compreensão, ou pelo menos, da elucidação dos mitos” (HIRSZMAN, s/d, p. 8). A “antimistificação” seria também uma desmitificação.

Mais à frente, avaliou que “*Garota de Ipanema* se inscreve como um filme importante que eu fiz. É uma inter-relação com a música popular brasileira e aprofunda a maneira de ser do nosso processo cultural” (HIRSZMAN, s/d, p. 10). Filmar uma Garota bonita, rica, que tinha tudo, mas que ao mesmo tempo não tinha nada, estava na fossa, na crise existencial, seria uma maneira de fazer com que a própria classe, alienada, que havia coisificado a si mesma ao se identificar na paisagem da canção, pudesse tomar consciência sobre seu próprio papel nessa alienação. A fossa e a insatisfação se tornariam os liberadores do desejo aprisionado pelo mito da zona sul. Imerso em suas próprias contradições, entretanto, o filme acabou enredado pela mesma engrenagem que tentava desmistificar, como avaliou o cineasta na entrevista a Cárdenas, em 1969: “o que aconteceu com *Garota de Ipanema* é que não foi suficientemente corajoso para tocar certos aspectos que deveria, realizar uma crítica mais profunda, enfrentar mais diretamente a estrutura da qual o filme terminou fazendo parte” (HIRSZMAN apud CÁRDENAS, 1969, p. 18)⁵⁰.

Se não foi possível encontrar declarações de Hirszman à época do lançamento do filme, quem falou à imprensa sobre o projeto, pouco antes da estreia, foi Vinicius de Moraes, apresentando uma visão existencialista e carregada de lirismo:

Inspirados nessa aura que a canção deixou e no próprio mito de Ipanema, quisemos mostrar um verão de garota da Zona Sul, justamente no momento em que ela está querendo ir pra frente, querendo viver. Quisemos assim registrar suas relações familiares, o comportamento de seu grupo de amigos, suas primeiras experiências amorosas e sua necessidade de sentir-se mulher. É o processo da crisálida, o momento em que ela quer bater asas (VINÍCIUS, 1967).

No mesmo comentário, o poeta reforçava a ideia de um filme aberto ao corpo a corpo com o real, atravessado por um registro documental, próximo à textura da crônica:

Os caminhos eram muitos, mas queríamos uma história que não parecesse uma história, que realmente refletisse a vida de uma menina da classe média abastada: primeiros encontros de amor, namoradinhos, clima de festinhas, música etc. (VINÍCIUS, 1967).

⁵⁰ Em espanhol no original: “*Lo que sucedió con Garota de Ipanema es que no fue suficientemente valerosa para tocar ciertos aspectos que debía, realizar una crítica más profunda, enfrentar más directamente a la estructura de la que el film terminó formando parte*”.

Por mais que tenha buscado a roupagem do mercado para atrair o público a partir das identificações com a comédia romântica e musical, o filme de Hirszman e Vinícius se fez no ambiente do cinema moderno, aberto à observação do cotidiano, em ambiente no qual o podemos aproximar dos trabalhos de Agnès Varda, em *As duas faces da felicidade* (1965), e Claude Lelouch, em *Um homem e uma mulher* (1966). Havia uma vontade documentarizante explicitada já nos primeiros esboços do projeto, em 1965, quando Leon já pensava em filmar “Vinicius de Moraes como Vinicius, Jece Valadão como ele próprio e assim por diante”⁵¹.

O filme investe em registros do cotidiano em meio a situações ficcionais, de forma que a densidade do real potencialize seu universo narrativo. As personagens e as tramas são inventadas, mas moduladas à luz da observação insistente do cotidiano. Procedimento visto na comédia *Todas as mulheres do mundo*, e já presente nas fitas mais politizadas do Cinema Novo, quando buscava-se construir certo realismo em filmagens fora de estúdio, misturando atores e não atores em situações cotidianas.

Estes traços já são vistos logo na sequência de abertura, antes dos créditos, que funciona como um prólogo a partir da narração reflexiva em voz *over* de Márcia (ouvimos a atriz ou a personagem?). Seu desabafo é acompanhado por uma sucessão de 26 planos documentando o dia a dia de Ipanema, montados sem causalidade narrativa entre eles. Há alguma relação entre o que se diz e o que se vê, mas ela é elaborada pelo espectador, evitando a redundância de imagens como ilustração da narração. Diz a protagonista:

Ipanema, um bairro do Rio de Janeiro, uma ilha na cidade. Luz, sol, areia. Onde o eco da luta diária dos homens, confusão e dor, chega abafada e vai se perder no mar. Mas, ainda não é verão em Ipanema. Parece um bairro qualquer, de qualquer cidade do mundo. Tranquilo. Os velhos descansam, as crianças brincam. As aulas. Também em Ipanema a chegada do verão quer dizer férias. Três meses para gastar o corpo sem usura, ficar de bem com a natureza e a vida. Sensação de liberdade, de felicidade, até. Que palavra boba, “felicidade”. E, no entanto, é tudo. Tudo o que a gente quer e não sabe dizer. Eu, às portas do verão, me sentia única, estranha no mundo. Tinha tudo e não tinha nada. A família, o namorado, as amigas, a faculdade. A vida devia estar além, noutras coisas, escondida. Nas coisas que são, não são mais, vão passar. Passam. Já passaram. Por isso dão medo. Eu queria aprender tudo. Depressa. Eu imaginava coisas antes do verão em Ipanema. Meu nome é Márcia. Tenho 17 anos. Acho que não sei nada. Minha vida é calma. Já é verão em Ipanema, e é como se a vida se abrisse toda diante de mim, e me chamasse pra ela. Meu nome é Márcia, tenho 17 anos. Já é verão. Em Ipanema.

A narração expressa os dilemas e anseios da atriz-protagonista em chave existencialista, entre os conceitos de liberdade e felicidade antecipados na entrevista de Vinícius, ao mesmo tempo em que apresenta o espaço-tempo em que a narrativa se desenrolará. Com uma existência

⁵¹ Jece Valadão acabou não participando do filme.

vinculada ao lugar onde vive, Márcia reconhece nela mesma os reflexos das contradições daquele bairro iluminado, “uma ilha na cidade”, onde os problemas do resto da cidade chegam abafados. Em uma estratégia de desmistificação do público, esperava-se que o espectador reconhecesse seus dilemas naqueles de Márcia.

Ainda não é verão em Ipanema, nos informa o texto, e as imagens fazem suceder paisagens chuvosas à beira-mar, uma praia vazia, o movimento de carros sob a neblina, o fluxo de pedestres e seus guarda-chuvas nas ruas nubladas. O início do filme já se dá na “fossa”. No entanto, a vida no bairro flui naturalmente. Crianças se divertem nos balanços das praças, senhoras veem o tempo passar calmamente em ambientes arborizados, estudantes uniformizadas seguem para as aulas. Um casal de namorados troca afagos no banco do parque. Só depois saberemos que ali estão Márcia e seu namorado, Pedro Paulo. Apenas após os 11 primeiros planos vemos personagens da narrativa, sem nos darmos muito conta disso. A ficção nasce em meio ao documento.

Do seio deste lugar idílico, isento de conflitos sociais, a protagonista nos apresenta seu dilema existencial. Tem tudo, mas não tem nada. Busca uma felicidade que acredita “estar além”. Enquanto este argumento é desenvolvido em voz *over*, na imagem vemos raras pessoas vindas de fora do universo de classe média de Ipanema: pescadores lançando suas redes sobre uma ponte e um vendedor de mate. A alegria estaria em outra ordem das coisas? É o que filme parece querer sugerir, mas acaba não desenvolvendo. A alteridade se dissolve em meio ao protagonismo da juventude de Ipanema. E o conflito interno da personagem, daquela melancolia um tanto disforme que a atravessa durante a narrativa, não se resolverá em termos de uma perspectiva social, mas sim na chave individualista do romance em meio ao carnaval privado do Teatro Municipal, onde o “eco da luta diária dos homens” não consegue chegar.

As imagens se desenrolam mostrando bares e a juventude, até que o texto, em uma discreta elipse, anuncia a chegada do verão. Vemos jovens tomando sol na areia e surfistas dropando ondas. Um deles é Pedro Paulo, desempenhando na ficção os mesmos hábitos do ator Arduíno Colasanti em seu dia a dia praiano. Podemos estender, a *Garota de Ipanema*, o comentário de Maurício Gomes Leite (1967a) a respeito de *El Justicero*, estreia de Colasanti em frente às câmeras: “Personagem do surf e de Ipanema que no filme estende a sua alegria de ser Arduíno Colasanti”. No 24º plano a câmera dá início a um lento movimento de panorâmica para a direita, que vai ganhando velocidade crescente enquanto descortina a paisagem da praia até a vertigem. Na banda sonora, os primeiros toques de um tamborim. A montagem corta para um plano das costas de Márcia, em um biquíni preto, andando, “num doce balanço”. “Já é verão em Ipanema”, exclama. 25º plano: um *close* de Márcia. Mas a Garota está melancólica.

Ouvimos acordes de piano anunciando a famosa melodia de Tom Jobim. Ela repete: “Meu nome é Márcia. Tenho 17 anos. Já é verão. Em Ipanema”. Sobe a música-tema⁵², em arranjo orquestrado, e ao longo de três minutos vemos as cartelas animadas e coloridas por Glauco Rodrigues a partir das fotografias de Márcia feitas por David Drew Zingg.

É interessante observar que outras comédias musicais em meados dos sessenta também começam com planos de localização (*establishing shots*) na praia. *Crônica da cidade amada* tem início com imagens da Baía de Guanabara, do Pão de Açúcar, de belas mulheres de biquíni na areia, e das ruas do Rio de Janeiro. Planos sobrepostos por um narrador que introduz a história, para só então entrarem os créditos. O mesmo se passa com o filme em episódios *As cariocas* (1966): imagens documentais e narração em voz *over*. Os primeiros planos vistos em *Toda donzela tem um pai que é uma fera* são em um baile de carnaval – similares aos que veremos no final de *Garota de Ipanema* –, mas, logo em seguida, entram imagens com jovens na praia. E os créditos de *Rio, Verão e amor* (1966), de Watson Macedo, trazem registros em cores da praia no Arpoador. Em todos esses filmes, um instrumental com a nova batida samba-jazz acompanha a montagem, procedimento que já se esboçava em algumas chanchadas tardias, na virada entre as décadas de 1950 e 1960.

A vontade de fazer emergir o documental em *Garota de Ipanema* ainda é reforçada em sequências dos personagens passeando nas ruas do bairro, nas sequências das festas na boate *Le Bateau*, no Réveillon do Clube Silvestre e no baile de carnaval do Teatro Municipal. Nessas festas, vemos articulações entre planos mais abertos e outros mais aproximados, e apenas em alguns deles é possível reconhecer personagens do filme. Não parece haver, no entanto, registro de som síncrono, mesmo que a montagem utilize sons registrados em direto, com músicas e ruídos ambientes ocupando a banda sonora.

Esse traço que aqui consideramos como uma incidência documental acabou malvisto pela crítica. A representação de Ipanema por cinemanovistas foi o gancho para os mais grosseiros e preconceituosos comentários por críticos conservadores. No *Correio da Manhã*, Moniz Vianna (1968) não poupou palavras para demonstrar o quanto detestou o filme, que teria sido feito por um “produtor favelado e um diretor suburbano” que jamais conseguiriam captar, à distância, a essência de uma Ipanema da qual não faziam parte. A canção-tema teria sido apenas isca: “fraude, de ponta a ponta”. Da mesma publicação veio texto ainda mais agressivo, de Alfredo Grieco (1968), para quem o filme deveria se chamar “A queixuda de Nova Iguaçu” devido a um “suburbanismo total” que se equipararia ao “acentuado” queixo da atriz principal. O filme

⁵² O fonograma está registrado como “Tema de abertura” no LP do filme.

seria uma “palhaçada”, refletindo um “deslumbramento jeca” pelo bairro: “até hoje os verdadeiros ipanemenhos saem de suas casas com muita vergonha, e medo de encontrar alguém conhecido”.

Sobre a recepção crítica do filme, Leon só falaria, de maneira geral, em 1969 na entrevista a Cárdenas: “não confio nada, não entrego nada ao sentimento crítico dos outros. Um comentário, uma crítica de jornal é algo que acontece e meses depois não tem o menor significado (HIRSZMAN apud CÁRDENAS, 1969, p. 18)⁵³. Carlos Diegues, em fevereiro de 1968, semanas depois da publicação dos comentários de Vianna e Grieco, saiu em defesa do filme em entrevista ao *Jornal do Brasil*: “estes mesmos intelectuais de respeito esperavam que o Cinema Novo cantasse as delícias do bairro, a despreocupação da alegria de viver. Leon Hirszman se negou a rir do que não tem graça e frustrou a direita acadêmica. E o *flower power* de Ipanema” (DIEGUES, 1968, p. 7). Não sendo uma ode à Ipanema, mas também sem deixar de se seduzir, um pouco timidamente, pelo charme do bairro, o filme acabou desagradando a todos.

Alguns dias depois, foi a vez de Vinícius de Moraes (1968), visivelmente sem paciência, defender o filme que também era seu. Na entrevista ao mesmo *Correio da Manhã*, falou brevemente, sem citar nome (mas possivelmente se referindo a Moniz Vianna), sobre um crítico reconhecidamente “inimigo do Cinema Novo, o qual combate sem qualquer argumento que não seja seus preconceitos” e que “espumou sua epilepsia opinativa”. Já sobre a incursão de Grieco, “tôla e gratuita”, se limitou a dizer que “tais comentários falam por si mesmos”. Mas se mostrou frustrado com a parcela da crítica que considerava séria: “confesso que a identificação de quase todos os críticos com a classe a que pertencem e que, por imperativo profissional, deveriam procurar esclarecer, nos surpreendeu”. A surpresa de Vinícius não deixa de ser um demonstrativo de que a estrutura proposta pelo filme para “desmistificar” o público não funcionou.

Ele ainda atacou, de maneira que não deixa de reproduzir certo preconceito elitista, parte dos espectadores: a obra não “poderia se comunicar ainda com uma considerável seção do público, mentalmente bloqueada por toda uma série de preconceitos, retardamentos e deformações”, pessoas com “enjoamentos, inibições e complexos próprios de sua classe social” ou marcadas pelo “subdesenvolvimento cultural”. Ao mesmo tempo, afirmou ter percebido que o filme teve boa repercussão entre os jovens, a parcela do público que seria composta por “pessoas bacanas”. Em suma, para Vinícius, quando não encarado com má vontade, o filme

⁵³ Em espanhol, no original: “no confio nada, no entrego nada al sentimiento crítico de los otros. Um comentário, uma crítica de diário es algo que passa y meses después no tiene el menor significado”.

teria sido mal compreendido pelo público e pela crítica, que não haviam entendido as nuances da densidade existencial da fita, da desconstrução do mito ensolarado e festivo de Ipanema e da exposição da tristeza e da melancolia contidas na fossa.

Ao lado do olhar documentarizante sobre Ipanema esboçado na estilística do filme, e que acabou se tornando polêmico, durante os anos muito se falou sobre a presença do improvisado no processo de criação da obra, que de maneira geral também foi mal recebido pela crítica. Os diálogos previstos no roteiro, segundo Vinícius, eram apenas sugestões, e no filme, foram inteiramente improvisados. O roteirista Eduardo Coutinho, na entrevista a Salem (1997, p. 180), afirmou que “boa parte do roteiro surgiu de improviso, criado no mesmo dia, ou da noite para o dia”, confirmando informação que já havia sido sugerida, em 1968, por Bernardet. Nos créditos, o roteiro é atribuído a Leon e Coutinho, também citados como argumentistas junto a Vinícius, com “participação de” Glauber Rocha. Segundo o poeta, Glauber “deu algumas boas sugestões”, e a incorporação de Coutinho se deu “para arrumar o que havíamos feito” (VINÍCIUS, 1967). Coutinho relatou o processo da seguinte maneira a Helena Salem (1997, p. 180): “O Leon chegou a pedir um roteiro pro Glauber, que ele escreveu em uma noite. Um roteiro curioso, mas o Leon não podia fazer aquilo, era uma coisa do Glauber. Só ficou um pedacinho, umas três partes, ou menos”⁵⁴.

O improvisado também foi mencionado por Hirszman a respeito do processo de encenação. Em *A Falecida*, seu primeiro longa, houve um intenso trabalho de preparação, com laboratórios de interpretação realizados por Chico de Assis com os atores principais (SALEM, 1997). Em *Garota de Ipanema*, no entanto, Leon procedeu de outra forma:

Eu chegava com uma indicação da cena, com os diálogos do roteiro, mas o resto era completamente improvisado, na hora. Tinha muito de improvisação mesmo, o que deu ao filme o caráter de uma coisa mais largada em relação aos meus outros filmes. É que nos outros tenho um fio condutor, uma narrativa dramática bem mais acentuada. (HIRSZMAN apud VIANY, 1999, p. 297).

O que ele chamou, na década de 1980, de uma cara “largada”, Vinícius entendia, antes do lançamento, como uma “extraordinária espontaneidade” (VINÍCIUS, 1967). Essa mudança de adjetivos ao longo dos anos para descrever a filmagem pode ser compreendida em função da má recepção crítica. Os principais argumentos dos críticos viam nesta estratégia estilística

⁵⁴ Salem informa que o roteiro de Glauber, de 27 páginas, com a data de 5 de novembro de 1966, está depositado no arquivo do cineasta na Cinemateca Brasileira. Estava prevista, no cronograma desta pesquisa, uma visita à Cinemateca, que acabou adiada devido à pandemia da Covid-19 e, posteriormente, pela paralisação das atividades da instituição, seguida pelo incêndio em um de seus galpões, que, segundo informações preliminares, pode ter atingido parte do acervo de Glauber lá depositado.

(entre texto e encenação) uma fragilidade narrativa da fita, em contraste com o acabamento plástico considerado bem trabalhado, mérito atribuído à fotografia de Aronovich. O texto de David Neves (1967) foi praticamente o único que considerou um “filme completo”, contido e disciplinado, em função do “prisma constante, lógico, tristemente alegre de Márcia”. Ely Azeredo (1967c), ao contrário, questionava a “desconfiança do cinemanovismo em relação à construção fílmica e ao cinema em geral” e ao uso do “ator profissional, da montagem elucidativa, da direção como forma de obter uma cumplicidade (até certo ponto) do público”. Alberto Shatovski (1967) viu como mérito da fita a ambição de tirar o cinema brasileiro do “semi-amadorismo e da diletância”, mas, para ele, o filme estaria prejudicado pela falta de conflitos claros. Márcia teria sido “lançada indefinida e imprecisamente (...) numa aventura cinematográfica de rumos vagos”, sem “interesse pelo destino da personagem”. Texto não assinado de *O Globo* valorizou o acabamento imagético com “aspecto profissional”, entre a bela fotografia e o cuidado com a cor, mas apontou a fraqueza dos diálogos “corriqueiros” e “inúteis”⁵⁵. Para Tati Moraes (1967), ex-mulher de Vinícius, no jornal *Última Hora*, o filme seria “razoável”, “bonito de se ver” e “bairrista”, mas tendo, em sua maior virtude, seu principal problema: “a fotografia o tempo todo engole por uma perna o roteiro débil, superficial”. A avaliação sobre a crítica, portanto, deixa ver um dilema no modo de produção: filme plasticamente bem acabado, com fotografia e direção de arte de nível industrial, mas a serviço de um roteiro desenvolvido sem o mesmo investimento técnico.

Se, por um lado, o filme apostou em ampla estratégia comercial buscando divulgação na imprensa ao longo de vários meses, ao mesmo tempo parece ter sido filmado sem muito planejamento ou decupagem de cena. Porque Leon teria dirigido a tão planejada *Garota de Ipanema* de forma espontânea/largada? Vivendo ele mesmo um pouco da fossa que registrava na história de Márcia, a busca pelo improvisado e pela cena mais “solta” diante da estrutura do cinema de espetáculo, associada à inexistência de comentários do cineasta durante a produção, parece sugerir a encruzilhada de um dilema estético-político: entre a necessidade do mercado e a vontade de autoria. Ao se ver inserido dentro de uma lógica de mercado criticada pelo primeiro Cinema Novo, Hirszman parecia encontrar, na liberdade do improvisado, uma espécie de contraponto ao espetáculo, de modo que a dimensão autoral pudesse triunfar em meio à proposta comercial. Entre os compromissos do produtor-distribuidor e a vontade criativa do diretor, Hirszman se via diante de uma indecisão, como àquela que paralisava a protagonista na segunda parte da fita.

⁵⁵ A crítica, com o título “Garôta de Ipanema”, na seção “Cinema” do *Jornal O Globo*, foi encontrada na pasta do filme no acervo da Cinemateca do MAM, com anotação manual indicando a data 29/12/67, sem página ou autor.

Numa avaliação mais recente, o recurso ao improviso, para Ramos, se deveu à emergência do estilo do direto no Brasil. Seria, em sua opinião, estratégia para abrir a narrativa “para o transcorrer qualquer do mundo”, “sobre a leveza com que a vida transcorre na Ipanema dos anos 1960” (RAMOS, 2008, p. 353), que acabou resultando no registro raro, “o canto do cisne de um momento histórico” de uma sociedade que pouco depois deixaria para trás “a graça da coisa mais linda para mergulhar no ponto sem retorno em que sensualidade vira promiscuidade, e graça, violência” (RAMOS, 2008, p. 360).

Ao mesmo tempo, é possível buscar, nas experiências de criação artística daquele momento, outras aproximações ao pretense improviso em *Garota de Ipanema*, como o trabalho de Nelson Pereira dos Santos em *El Justicero*. Filme realizado, segundo o próprio diretor afirmou, como uma “brincadeira” (SALEM, 1996, p. 211). A improvisação seria radicalizada por Nelson nas filmagens de *Fome de amor*, em julho de 1967, e nos filmes seguintes rodados em Paraty. A “irreverência” de Nelson, que não deixa de ser uma busca pelo mercado e um dribble na censura, é atribuída por Salem aos “tempos difíceis de início de ditadura”, servindo “em alguma medida para libertar o cineasta daquele peso, sobriedade, do estilo denso de seus filmes anteriores” (SALEM, 1996, p. 213). Apesar de ter encontrado recepção crítica um pouco mais calorosa que *Garota de Ipanema*, o filme de Nelson também recebeu considerações negativas sobre sua condução. Ely Azeredo (1967d) o considerou “fraquíssimo”, e Alex Viany (1967) via um cineasta “displicente” e “desinteressado”. Maurício Gomes Leite (1967a) foi um dos únicos que valorizou a estilística mais solta: um “documentário de atualidades, imagens diretas do sal, sol e sul” que explicitava as contradições de uma juventude imediatista, fazendo ver, pela comédia ligeira “o triste retrato de uma geração marcada pela tragédia”.

É possível, ao mesmo tempo, apontar os espetáculos musicais desenvolvidos no âmbito do Teatro de Arena em meados da década como influências para a realização do filme musical de Hirszman, tanto na articulação da dramaturgia com o cancionário popular, quanto em relação às estratégias de encenação. Cabe observar que desde o início de sua carreira, Leon dialogou de maneira próxima com a influência do Arena, participando dos Seminários de Dramaturgia organizados por Augusto Boal no fim da década de 1950, e se articulando aos dissidentes do Arena, Vianinha e Chico de Assis, na realização de peças teatrais e na fundação do CPC.

Na construção dos espetáculos da série *Arena conta...*, os relatos sugerem um processo marcado pela improvisação e pela criação coletiva. Após o sucesso de *Opinião*, em setembro de 1965 o grupo estreava *Arena conta Zumbi*, concebido em parceria com Edu Lobo. A importância da música no espetáculo, conferindo unidade a uma sucessão de quadros fragmentados em uma espécie de “opereta popular”, foi ressaltada pelo crítico Yan Michalski

(1965). O processo de criação deste trabalho, que levaria à posterior encenação do espetáculo *Arena conta Tiradentes*, foi investigado por Nieve da Silva (2016, p. 16):

Arena conta Zumbi carrega a assinatura de Guarnieri e Boal, mas se caracteriza como uma criação coletiva, as cenas eram elaboradas em processos improvisacionais a partir de exercícios executados em sala de ensaio. Diferentemente do que se praticava na época, cabia ao ator do Arena a participação efetiva na criação do espetáculo, não havia um texto previamente escrito, nem uma ideia de encenação fechada, o discurso do ator também era comunicado ao público.

A criação coletiva e a improvisação se tornariam marcas do trabalho do grupo, diante das experiências “trazida[s] pelos antigos integrantes do CPC, que também criava suas dramaturgias coletivamente” (SILVA, 2016, p. 60-61). Assim, não é improvável a hipótese de que, dentre outros fatores, a influência do Arena, não só na relação com a música popular, mas na concepção do improviso, tenha repercutido nas escolhas de Leon Hirszman para seu novo filme.

Ao lado de tudo isso, o biógrafo de Vinícius de Moraes, João Castello, apresenta relatos sobre um ambiente confuso e irritante nos *sets* de *Garota de Ipanema*, que teriam levado a um cansaço por parte de Leon e Vinícius ao longo da produção, fato que teria contribuído para essa encenação mais “largada”. Durante as filmagens, em parte realizadas no apartamento de Vinícius e Nelita no Jardim Botânico, muitos convidados eram chamados a acompanhar as gravações, dentro ou fora das cenas, transformando as filmagens em grandes e constantes festas e levando a longos atrasos.

Tudo é muito desgastante. Hirszman e Vinícius logo se cansam do entra-e-sai de penetras, os ataques desordenados que os figurinistas fazem ao guarda-roupa de Nelita em busca de modelos que sirvam nas atrizes, o empurra-empurra de móveis. Hirszman, pela primeira vez em sua carreira, tem a sensação de que perde o controle sobre o filme – a vaga impressão de que tudo acontece à sua revelia. O filme é rodado no caos (CASTELLO, 1994, p. 249).

O desejável “improviso”, carregado de “espontaneidade”, quando não atinge bons resultados, se torna “caos”, adquire uma “cara largada”. Ao fim do último dia de filmagens, segundo Castello (1997, p. 180), o cineasta teria se aproximado de Coutinho e confessado um sentimento “insuportável de fracasso”: “esse filme deveria ter outro nome. Devia se chamar A garota esquizofrênica de Ipanema. Faria muito mais sentido”. Coutinho teria demonstrado similar decepção na ocasião, e usou, na entrevista a Salem, o mesmo termo para se referir à produção cindida entre o mercado e a desmistificação: “acho que é um filme esquizofrênico”. Como veremos, entretanto, existe, de fato, uma dose de improviso na obra, principalmente

nestas sequências de ascendência documentarizante. Mas, a improvisação convive com sequências marcadas por uma rígida coreografia de encenação na relação entre câmera, personagens e o cenário.

1.4 Encenação e estilo em *Garota de Ipanema*

De maneira geral, a crítica reconheceu o valor do filme enquanto tentativa comercial, e elogiou a produção como espetáculo, com destaque à fotografia de Aronovich. Ao lado da beleza plástica, contudo, apontou-se a ausência de espessura narrativa e um confuso discurso ideológico. Onde os realizadores viam espontaneidade e leveza em um exercício de improvisação e registro observacional, os críticos enxergavam desequilíbrio, falta de estrutura narrativa e de conflitos bem delineados. Em cima do muro, o filme não teria aderido abertamente à linguagem do mercado, e tampouco se constituiu como um instrumento de reflexão. Acossado pelas duas responsabilidades, entre a bilheteria e a autoria, a obra acabou revelando a encruzilhada estético-política do cineasta e do cinemanovismo como um todo. Um filme indeciso como Márcia, sua protagonista.

Ao longo das décadas, quando não ignorado pelos estudos e críticas, o mais comum tem sido atribuir um valor negativo a *Garota de Ipanema*. Hoje, parece fácil criticar a fita e apontar-lhe seus problemas, corroborando os argumentos que contribuíram para isolá-la na historiografia, como a “bolha” de Ipanema, a ausência da luta de classes e os comentários apenas rarefeitos sobre um autoritário governo militar: a diluição da substância ideológica em busca da conquista do mercado. Uma passagem da biografia sobre o cineasta exemplifica os costumeiros narizes torcidos em relação ao filme: “É um filme de Leon Hirszman meio atravessado, mas é” (SALEM, 1997, p. 179).

Ainda em 1968, Geraldo Santos Pereira, no *Diário de Notícias*, destacou, a respeito de *Garota de Ipanema*, seu “lirismo pictórico incomum” gerador de uma “linguagem visual predisposta à abstração”:

Inteligente fotogenia, no extremado bom-gosto da composição dos enquadramentos, na bela fotografia e, finalmente, na própria estrutura íntima do filme. A alta qualidade pictórica de “Garôta de Ipanema” é perfeitamente percebida pela plateia, que não esconde sua boa surpresa diante de um filme nacional de nível artístico tão raro. Ele, efetivamente, consegue valorizar e até mesmo transfigurar a paisagem carioca de cores insólitas, artisticamente bem dispostas e estudadas (PEREIRA, 1968).

O autor corroborava os principais elementos vistos na recepção crítica: o privilégio ao tratamento plástico em detrimento da unidade e coerência narrativa, com personagens sem funções enquanto “agentes de dramaticidade” em uma história “desconexa”, desarticulada e amorfa, um filme “quase primário e desatento como formulação ético-social”. É interessante, no entanto, o fato de este ter sido o único texto contemporâneo ao lançamento do filme encontrado pela pesquisa que abordou as imagens para além do trabalho considerado meramente decorativo da direção de fotografia. O crítico fala sobre uma “eloquência” das imagens, “perfeitamente trabalhadas, dispostas por uma ‘*mise-en-scène*’ do gênero contemplativo”. Para além do valor plástico, o crítico observou a estratégia estética do filme em busca da narratividade visual.

Provavelmente remando contra a maré, gostaríamos de demonstrar, para encerrar este capítulo, como se dá a “eloquência” das imagens e sons da fita, analisando as estratégias encontradas pelo cineasta – aparentemente em meio ao caos, à indecisão – para conduzir a narrativa do filme a partir do trabalho entre a encenação, os enquadramentos e a montagem, aliados ao exercício com o som e com a música. Bordwell (2008) sugere que a “aparência” dos filmes é resultado das decisões que o cineasta tomou no *set* e na montagem, entre movimentos, durações, cortes, enquadramentos, olhares, palavras e canções. Essas escolhas estilísticas não são apenas plasticidade ou decoração, mas desempenham funções narrativas, como condutores da percepção, do ponto de vista visual e sonoro: algo próximo daquilo que Geraldo Santos Pereira (1968) chamou de “eloquência”. Inspirados na metodologia demonstrada por Bordwell, buscaremos selecionar sequências emblemáticas de *Garota de Ipanema* para analisar a narratividade desempenhada por suas imagens e sons. Procurando fazer ver, entre imobilidades, durações, deslocamentos, silêncios e canções as formas estilísticas da indecisão.

Em termos das estratégias de encenação, *Garota de Ipanema*, em alguma medida, apresenta o retorno do cineasta a procedimentos experimentados em *Pedreira de São Diogo*, e certas distâncias em relação a *A Falecida*. Um dos elementos que se destacam é o trabalho de montagem, mais atuante no filme de 1967 que no primeiro longa, apesar de assinadas pelo mesmo montador, Nello Melli. *Garota* possui 404 planos⁵⁶ – o maior número dentre os filmes de ficção do cineasta – ao longo de 1h29, resultando em uma duração média dos planos (DMP)

⁵⁶ A cópia consultada, aparentemente digitalizada a partir de VHS comercializado pela Embrafilme, apresenta dois momentos em que a imagem fica congelada enquanto a banda sonora mantém os diálogos, de modo que não é possível afirmar quantos planos teriam sido vistos na montagem original. Isso ocorre na sequência do estúdio do fotógrafo (53’57 a 55’13), e também na sequência do Teatro Municipal, enquanto a protagonista, melancólica, é vista pelo espelho (1:23’07 a 1:23’56). A possível existência de outros planos não contabilizados nesses intervalos, no entanto, não mudaria significativamente a DMP do filme e, fazendo aumentar o número total de planos, apenas reforçaria o nosso argumento.

de aproximadamente 13 segundos⁵⁷. *Pedreira de São Diogo* apresentou um trabalho de montagem ainda mais intenso: foram usados 211 planos no filme, mas em um intervalo de 17 minutos e 24 segundos⁵⁸, numa DMP aproximada de 5 segundos por plano. Com 1h35 minutos, e 283 planos, *A Falecida* possui uma DMP de 20 segundos, maior que o de *Garota de Ipanema*, portanto⁵⁹.

A comparação entre longas e curtas coloca algumas dificuldades, mas os números e a observação da dinâmica dos filmes não deixam de evidenciar a busca pelo controle do ritmo e da eloquência pela atuação mais intensa da montagem no primeiro curta de Leon, com influência assumidamente eisensteiniana. Já no primeiro longa, *A Falecida*, se dava o encontro de Hirszman com os planos de longa duração, que viriam a ser experimentados de maneira mais radical em *Sexta-feira da paixão*, *Sábado de Aleluia* e *São Bernardo*. Se, em *Pedreira*, o trabalho com a encenação e com os enquadramentos, organizados pela montagem, remetia às articulações de Eisenstein, em citações diretas, em *Garota*, no entanto, as motivações parecem distintas.

Um exemplo da construção dessa eloquência, envolvendo encenação, enquadramentos e montagem, pode ser visto em uma sequência, na primeira parte do filme, na qual Márcia estuda com sua amiga Regina (Irene Stefânia) na varanda de seu apartamento. Um plano de conjunto exhibe Regina deitada na espreguiçadeira vermelha. Márcia se senta junto a ela (fig. 1.12)⁶⁰. A montagem alterna para plano de conjunto mais aproximado, exibindo Márcia de frente (fig. 1.13). Das dúvidas sobre a matéria, a conversa passa aos dilemas existenciais da *Garota*: “eu tô meio apavorada. Tô na maior dúvida se vale a pena, se tem sentido”. Sua indecisão se expressa também pela encenação: ela se levanta e se afasta rumo à sacada, enquanto a câmera dá início a um recuo, em cuidadoso movimento (ostentando produção requintada), até reenquadrar o conjunto de maneira mais ampla (fig. 1.14).

A montagem se detém nessa imagem, em silêncio: é um instante de reflexão diante do horizonte de oportunidades que se estende à sua frente. Novo corte oferece contra *plongée* de Márcia na sacada, vista de baixo para cima, com a câmera fora do apartamento (fig. 1.15). O enquadramento, abusando do céu sobre a personagem, aspira a liberdade do momento de

⁵⁷ Assim como em *Pedreira*, essa contagem desconsidera os cerca de três minutos de duração das cartelas de crédito, já que, efetivamente, não as podemos considerar como planos, apesar de fazerem parte do filme.

⁵⁸ Já descontados aqui a duração das cartelas de crédito, no início da fita (30 segundos). Em *A Falecida*, os créditos são apresentados sobre imagens filmadas, por isso, estão incluídos na contagem.

⁵⁹ Com o cálculo da duração média dos planos (DMP), seguimos o exemplo de David Bordwell (2008). Por sua vez, o autor baseia-se nas pesquisas desenvolvidas por Barry Salt, com métricas e resultados disponíveis no site CineMetrics (www.cinemetrics.lv).

⁶⁰ Todos os fotogramas de *Garota de Ipanema* utilizados neste capítulo foram retirados da única cópia digital disponível que encontramos, possivelmente uma digitalização de VHS comercializada pela Embrafilme.



Fig. 1. 12: Márcia e Regina: apartamento 1.



Fig. 1. 13: Márcia e Regina: apartamento 2.



Fig. 1. 14: Márcia e Regina: apartamento 3.



Fig. 1. 15: Márcia e Regina: apartamento 4.



Fig. 1. 16: Márcia e Regina: apartamento 5.



Fig. 1. 17: Márcia e Regina: apartamento 6.



Fig. 1. 18: Márcia e Zeca: bar.



Fig. 1. 19: Márcia e Regina: PUC.

Márcia: ela vai contar à amiga que rompeu com Pedro Paulo e flertará com seu futuro. A imagem sugere o comentário: o mundo é bem maior do que seu apartamento. Regina reaparece a seu lado, e um novo plano filma as duas mais de perto, de costas, da cintura para cima (fig. 1.16). Elas se divertem com a novidade até que a montagem alterna para um plano de conjunto mais aberto em *plongée* (fig. 1.17), no momento em que Márcia diz: “eu já tô sentindo o cheiro da liberdade, Regina”. Instantes depois, acrescenta: “que tal a gente caçar ao invés de ser caçada, hein?”. A amiga brinca: “já tirou brevê?”. Márcia ri, envergonhada, diante da brincadeira sobre sua virgindade.

A configuração desta sequência, entre a movimentação das atrizes, da câmera, e as pontuações da montagem, constitui uma progressão de ritmo entre enquadramentos e cortes que culmina neste plano de conjunto. Com a linha da fachada traçando uma diagonal que se soma às linhas da avenida e da orla para dividir o plano ao meio, a geometria da composição apresenta sua temática: mais uma vez a imagem articula, aos diálogos, a busca existencial pela liberdade e pela felicidade, já apresentadas no prólogo. Márcia, neste plano, está lançada ao mundo, atravessada pelo movimento dos carros, da vida que flui, com a praia ao fundo. Ela contempla o horizonte em quadro: tem o mundo diante de si. Aos 17 anos, do ninho familiar ela dá início à sua emancipação.

Este procedimento também é visto em outras sequências, como naquela em que Márcia está tomando um chope com Zeca (provável apelido do próprio ator, José Carlos Marques) na varanda de um bar. O plano mais aberto do conjunto (fig. 1.18), alcançado após uma alternância entre planos individuais dos dois à mesa, dura 40 segundos, tempo consideravelmente longo para a média do filme. A duração estendida parece sugerir ao espectador que olhe a imagem, se detenha sobre seus elementos visuais. Mais uma vez, a câmera está de viés em relação às linhas da varanda. A mesa dos personagens ocupa a parte inferior do quadro, enquanto a liberdade de Ipanema se estende acima, na profundidade de campo: vemos a distância do calçadão, e na fatia superior, a beira da praia. A estrutura do plano busca vincular a personagem ao espaço, expressando sua abertura ao porvir. Ao mesmo tempo, a imagem insere a cena roteirizada no cotidiano do bairro: os personagens conversam descontraidamente assim como outros grupos de amigos que ocupam as mesas próximas neste bar à beira-mar. Há construção de realismo, com filmagens em cenários reais, com pessoas reais, ao invés de figurantes em estúdio.

Outro plano de conjunto similar, em *plongée*, é visto quando as duas amigas conversam, na saída da aula, em uma ponte sobre um riacho, em sequência aparentemente filmada nas dependências da PUC Rio (fig. 1.19). Regina conta à amiga que está saindo com Pedro Paulo,

e Márcia revela que sente sua vida um tanto atrapalhada. A conversa sobre os rumos incertos de suas existências é registrada com as personagens posicionadas à frente do córrego, como uma representação visual do devir e das incertezas. Nos casos que temos apresentado, a “aparência” não apenas *decora*, mas *narra*.

Retornemos ao apartamento. Do *plongée* da sacada, com Márcia e Regina, uma elipse nos leva à sequência seguinte. A casa, agora, está repleta de amigos, em uma improvisada festinha com vista para o mar. É o primeiro número musical da fita, e vemos o antigo trio Tamba, agora em formato de quarteto, executando “Ela é carioca”, da dupla Tom-Vinícius. Na banda sonora, ouvimos o fonograma registrado no LP. A canção não é apenas ilustrativa, e dialoga com o contexto da cena, como uma declaração de amor à personagem, que será desejada por vários homens ao longo da narrativa:

Ela é meu amor, só me vê a mim
 A mim que vivi para encontrar
 Na luz do seu olhar
 A paz que sonhei
 Só sei que sou louco por ela
 E pra mim ela é linda demais
 E além do mais
 Ela é carioca, ela é carioca.

A montagem alterna imagens da banda com closes de convidados e um plano de conjunto da sacada, no qual vemos, Chico Buarque em conversas com Regina, e Márcia sentada junto a Nara Leão. Novos cortes, novas elipses. Nara, agora, canta a mesma música ao lado do piano de Luizinho Eça. Um desajeitado Chico tenta, sem muito sucesso, executar *Garota de Ipanema* na flauta, enquanto flerta com a garota, que esboça alguns toques na bateria. O clima é de descontração em uma sequência marcada pela fragmentação do espaço (pela decupagem) e do tempo (pelas elipses).

A presença de Nara nesta sequência não parece ocasional, afinal, os ensaios no apartamento de sua família, na virada dos 1950/1960, se tornaram famosos, reunindo nomes como Roberto Menescal, Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli. Estes encontros foram importantes por fomentar as apresentações do grupo, mas também acentuavam um traço classista na Bossa Nova. Cabe registrar que, nos primeiros shows de “um grupo bossa nova”, antes da consolidação do adjetivo como nome próprio, Bôscoli, encarregado da cenografia, resolveu montar, no palco, uma sala de visitas, com todos sentados em um ar de informalidade (MELLO, 2008, p. 51-52). Como registro histórico de uma época, não é por acaso que a primeira

sequência musical do “filme que é uma canção” se dê em um apartamento com vista para o mar, e com a presença de Nara: uma cena musical estilo “Bossa Nova”.

Em dado momento, nesta sequência, a porta se abre e entra Pedro Paulo. No som, um instrumental introduz uma nova canção. Vemos Márcia e Pedro, em plano conjunto na porta (fig. 1.20). Ele cumprimenta os convidados, e caminha para a direita, em direção à varanda. Em mais um lance coreografado de encenação, à medida em que o casal se dirige para fora do plano, a câmera se desloca em balanceado movimento na direção contrária, produzindo novo enquadramento (fig. 1.21). Nara Leão, em uma cadeira de balanço, vira o rosto em direção à câmera e, no tempo exato, começa a cantar (dublar) “Lamento no morro”, de Vinícius e Tom, observada por Regina (fig. 1.22). O movimento de câmera, o reenquadramento e a encenação coreografada demarcam a inserção do novo número musical como comentário à narrativa: o coração partido de Pedro.

Não posso esquecer,
O teu olhar,
Longe dos olhos meus
Ai, o meu viver,
É de esperar,
Pra te dizer adeus

No plano seguinte, como a letra já antecipa, veremos Pedro Paulo amargurado, doído de amor pelo fim do relacionamento. Mas será convidado por Márcia para deixar a dor no passado e seguir em frente. A conversa se dá, mais uma vez, na sacada, espaço das libertações, com a câmera enviesada, colocando Márcia, com cabelos esvoaçantes, em relação à paisagem marítima (fig. 1.23). Neste ponto, a montagem alterna planos da banda tocando na área interna a imagens do casal na sacada, com várias idas e vindas. Um desses planos apresentará a banda vista da sacada, por entre a abertura da porta de vidro. Na porta, à direita, vemos o reflexo do casal de pé na sacada (fig. 1.24): aqui, o enquadramento cuida de unir o universo musical ao narrativo.

Como forma de dar fim à conversa, Márcia convida o ex-namorado para “ouvir o novo chorinho do Chico”. A câmera, agora, nos apresenta um plano de conjunto da luxuosa e modernista sala de estar, com Chico, ao violão, sentado no sofá vermelho, à direita do plano, e Nara, ainda na cadeira de balanço, vista de costas, na margem esquerda (fig. 1.25). Entrando em cena pela esquerda, Márcia se ajoelhará ocupando o espaço central da imagem, entre os dois (fig. 1.26). Chico canta “Um chorinho”⁶¹, música muito bem integrada ao universo narrativo: a

⁶¹ Como vimos, o chorinho era, de fato, novo, lançado em 1967, nos álbuns *Vento de Maio*, de Nara, e *Chico Buarque de Hollanda - Volume 2*. No filme, ouvimos o fonograma presente no LP original.



Fig. 1. 20: Música no apartamento de Márcia 1.



Fig. 1. 21: Música no apartamento de Márcia 2.



Fig. 1. 22: Música no apartamento de Márcia 3.

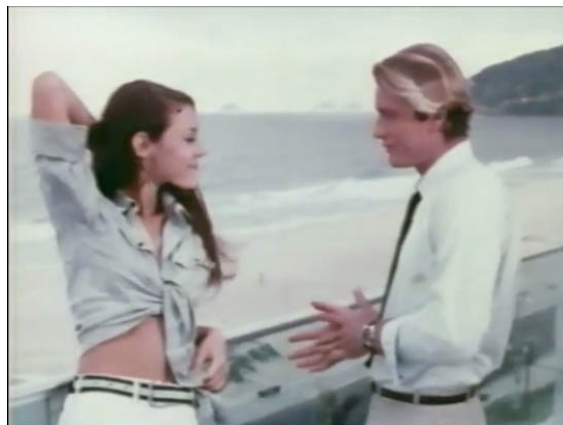


Fig. 1. 23: Música no apartamento de Márcia 4.



Fig. 1. 24: Música no apartamento de Márcia 5.



Fig. 1. 25: Música no apartamento de Márcia 6.



Fig. 1. 26: Música no apartamento de Márcia 7.



Fig. 1. 27: Música no apartamento de Márcia 8.



Fig. 1. 28: Música no apartamento de Márcia 9.



Fig. 1. 29: Música no apartamento de Márcia 10.



Fig. 1. 30: Música no apartamento de Márcia 11.



Fig. 1. 31: Música no apartamento de Márcia 12.



Fig. 1. 32: Música no apartamento de Márcia 13.

canção se torna uma cantada, modesta e tímida, como também o são o jovem compositor e seu personagem no filme. A letra diz:

Ai, o meu amor,
a sua dor, a nossa vida
Já não cabem na batida
Do meu pobre cavaquinho
Ai, quem me dera
Pelo menos um momento
Juntar todo sofrimento
Pra botar nesse chorinho

Um corte oferece um plano aproximado de uma sorridente Márcia, vista em um leve *plongée* (fig. 1.27), logo alternado por um *single shot* de Chico (fig. 1.28). Seus olhares, sugere a montagem, estão cruzados. A canção continua:

Ai, quem me dera
ter um choro de alto porte
Pra cantar com a voz bem forte
E anunciar a luz do dia
Mas quem sou eu
Pra cantar alto assim na praça
Se vem dia, dia passa
E a praça fica mais vazia

Nesta altura, vemos um inusitado plano de conjunto, fazendo uso da câmera em *plongée* para unir, no enquadramento, os dois ambientes em que a música é executada (fig. 1.29): acima e à esquerda, o Tamba Quarteto e, abaixo e à direita, o casal que flerta. A canção continua, acompanhada por novos *single shots* do casal.

Vem, morena
Não me despreza mais, não
Meu choro é coisa pequena
Mas roubado a duras penas
Do coração

Em seguida, um *close* frontal de Regina, que olha em frente (fig. 1.30). A surpresa ficará por conta do plano seguinte: é para Pedro que ela lança seu olhar, a quem vemos, em seguida, melancólico do lado de fora da sala (fig. 1.31). Eles se tornarão um casal no futuro. Ele, fora da roda de choro, por sua vez está olhando para a cena romântica que se formou entre Chico e sua

ex-namorada. Segue a canção e a montagem insere uma sucessão de planos em tom sépia, evocando suas lembranças do namoro encerrado⁶².

Meu chorinho
 Não é uma solução
 Enquanto eu cantar sozinho
 Quem cruzar o meu caminho
 Não para não

Voltamos ao presente em cores para ver mais um eloquente plano de conjunto, agora jogando com as diferentes camadas da profundidade (fig. 1.32): à direita, Chico e seu violão de costas para a câmera; ao centro, Márcia, com olhar apaixonado; e, no fundo, à esquerda, reenquadrado pela moldura da porta de vidro, Pedro Paulo, com as pernas cruzadas. O enquadramento *narra*: ele ficou para trás.

Durante os quase oito minutos da sequência do apartamento, entre os estudos de Márcia e Regina na varanda e a desilusão de Pedro Paulo, foram usados exatos 40 planos, resultando em uma DMP de 11,5 segundos. O trabalho de montagem, com bastante intervenção, garante ritmo à sequência musical e ajuda a construir a compreensão espacial do conjunto sala-varanda, fatiado pelo intenso trabalho de decupagem, evidenciando a lição do cinema clássico. Mas, sobretudo, a articulação entre encenação, enquadramento e montagem, ao lado das canções, contribui para fazer avançar a narrativa sem que fosse preciso recorrer a muitos diálogos. Apesar do alegado improvisado, vemos rigor e coreografia, denotando planejamento no desenho de cena.

Cabe destacar que o elevado número de planos da fita, sobretudo de *single shots*, também contribui para montar o grande painel da Ipanema sessentista, articulando planos individuais de famosos e desconhecidos, formando a “galeria de amigos” da qual falava Leon (HIRSZMAN apud VIANY, 1999, p. 297). Procedimento mal avaliado por críticos como José Carlos Avellar (1967), para quem o filme se tornou pretexto para mostrar celebridades: “a câmara jamais se dirige para o personagem, mas sim para o intérprete”, uma “fuga do cinema”.

A festa após a ceia de Natal – acontecimento amplamente noticiado pelos colunistas sociais – é outro bom exemplo. Como em outras sequências de festas no filme, vemos, de saída, a articulação entre planos abertos e *closes* de jovens dançando e flertando. Apenas alguns dentre os rostos que vemos são de personagens da narrativa. Os demais ajudam a construir o efeito

⁶² O jogo de cores, hoje pouco usual, parece remeter à estratégia vista em *Um homem e uma mulher*. Mas, na fita francesa, é o presente que é dessaturado, enquanto as lembranças são apresentadas em vivas cores.

documentarizante buscado na fita. É a primeira vez que vemos Vinícius de Moraes, com sua esposa, Nelita, estrategicamente à frente da mesa de bebidas.

Embalando a pista de dança, mais uma vez ouvimos o *hit* jovem *California Dreamin'*, já tocado na festa do iate. Pedro dança com Márcia e, em dado momento, tenta beijá-la. Ela recusa e se retira da pista, subindo as escadas da casa. No andar de cima, vemos um *close* de Baden Powell, que dedilha seu violão (fig. 1.33). Ou seja: no piso de baixo, música jovem, pop internacional. No nível superior, a seriedade – e a fossa – do violão brasileiro. Após um segundo plano no qual vemos o violonista de perfil, com uma mulher ao lado, a montagem nos oferece um plano de conjunto em que é possível ver toda a sala, com um sofá à esquerda. Ele acolhe, apertados, quatro mulheres e um homem. À direita, vemos um espaço vazio de objetos: é por esse caminho que entrará Márcia, cruzando a extensão da sala para se recostar sobre a mesa ao fundo (fig. 1.34). Após um corte, vemos outro ponto de vista sobre o conjunto: agora é Márcia quem ocupa, ainda à direita, o primeiro plano, com Baden abaixo, e os demais convidados ao longo da extensão do espaço (fig. 1.35). Enquanto bebem, famosos figurantes, como a atriz Luísa Maranhão, assistem atentos à performance do violonista. A seguir a montagem articula, em sequência, quatro *closes*, um para cada convidada sentada ao sofá, e outro de Márcia (figs. 1.36 a 1.40). Ao contrário de toda a movimentação que o filme exibiu até aqui, agora vemos planos marcados pela imobilidade – apesar do movimento da montagem⁶³.

A sucessão de *portraits* das jovens mulheres inertes – os dois homens presentes não são contemplados – funciona como um painel geracional. A fossa de Márcia ecoa a de outras garotas de seu tempo, tanto aquelas que vemos no filme quanto as que estão na plateia, reforçando a vontade desmistificadora do longa. Os dilemas de Márcia são similares aos de qualquer outra garota – de Ipanema. A sequência é concluída retomando o enquadramento mais aberto, e é curioso observar, acima do sofá, uma “montagem” que põe lado a lado diferentes quadros pintados. A cenografia trabalha, na espacialidade, o procedimento que a montagem só pode oferecer no tempo.

A fossa parece transbordar do andar de cima e se estender pela festa no piso inferior, onde vemos um plano individual de Pedro, mais um personagem inerte e melancólico. Neste caso, devido ao fora que acabou de levar. Em seguida, vemos outro apaixonado por Márcia: Zeca. Mesmo com uma bela mulher ao lado, ele encontra-se imóvel e com o olhar perdido, enquanto

⁶³ As jovens, inertes, remetem-nos às poses – em contexto narrativo bastante diverso – dos trabalhadores, congelados, recostados às rochas no *travelling* lateral de *Pedreira de São Diogo*, assim como às sucessões de *closes* que ocupam parte daquela fita curta, e aos planos hiper aproximados de Zulmira e Tuninho na sequência da morte em *A falecida*, que não deixam de conter influências eisensteinianas. Vale lembrar, aqui, dos *closes* demorados e carregados pela imobilidade em *Ivan, O terrível* (1944).



Fig. 1. 33: Música no Natal: Baden Powell 1.



Fig. 1. 34: Música no Natal: Baden Powell 2.



Fig. 1. 35: Música no Natal: Baden Powell 3.



Fig. 1. 36: Música no Natal: Baden Powell 4.



Fig. 1. 37: Música no Natal: Baden Powell 5.



Fig. 1. 38: Música no Natal: Baden Powell 6.



Fig. 1. 39: Música no Natal: Baden Powell 7.



Fig. 1. 40: Música no Natal: Baden Powell 8.

os demais presentes se divertem na pista de dança. A mudança de ambiente é novamente acompanhada pela mudança no estilo musical. Agora, a música que embala a pista é um grande sucesso da Jovem Guarda, “Namoradinha de um amigo meu”, na voz de Roberto Carlos⁶⁴. O trecho da canção que ouvimos parece ecoar diretamente os corações partidos de Pedro e Zeca:

Eu sei que vou sofrer,
mas tenho que esquecer
O que é dos outros não se deve ter

Após alguns jovens jogarem o Papai Noel (Bené Nunes, pelo que indicam os jornais da época) na piscina, assistimos novo número musical. Em outro cômodo da casa, vê-se, pelas costas, uma pessoa sentada em uma suntuosa cadeira (fig. 1.41). A câmera se aproxima lentamente até revelar, entre os detalhes da mobília, o perfil de Ronnie Von (fig 1.42), que começa a cantar “Por você”, o iê-iê-iê de Vinícius. A canção conta a história de um homem apaixonado que faria qualquer coisa por sua amada. Essa sequência, no entanto, à diferença dos números musicais vistos até aqui, traz o cantor sozinho. Não há banda, tampouco a presença de algum personagem do filme. Além disso, é o primeiro e único número musical no qual é executado um iê-iê-iê, já que todas as outras “atrações” são preenchidas pela Bossa Nova ou pelo samba. Em cena, Ronnie Von canta:

Se você quiser a lua
Eu lhe digo: tome, é sua
Porque eu fiz a lua pra você
Se você quiser a estrela da manhã
Amanhã mesmo
Eu pego e mando pra você

Um novo corte oferece agora um conjunto da sala, com o cantor sentado, um tanto inexpressivo, recostado à cadeira (fig. 1.43). Ao fundo, vemos alguns convidados também sem o menor entusiasmo. A fossa parece ter dominado toda a festa. Ecoando o *travelling* frontal do plano anterior, a câmera se desloca para frente, atingindo um *close* do cantor (fig. 1.44). O corte nos devolve à área externa, mas ainda ouvimos a voz de Ronnie Von:

Por você todas as flores
Exibiram novas cores
Tudo pura inveja de você
E milhões de passarinhos
Nos seus ninhos

⁶⁴ A canção integra o disco *Roberto Carlos*, lançado em 1966, e que era, até aquele momento, o maior sucesso de vendas do principal nome da Jovem Guarda. Na cena, ouve-se o registro original deste disco.



Fig. 1. 41: Música no Natal: Ronnie Von 1.



Fig. 1. 42: Música no Natal: Ronnie Von 2.



Fig. 1. 43: Música no Natal: Ronnie Von 3.



Fig. 1. 44: Música no Natal: Ronnie Von 4.



Fig. 1. 45: Márcia e o fotógrafo: Natal 1.



Fig. 1. 46: Márcia e o fotógrafo: Natal 2.



Fig. 1. 47: Márcia e o fotógrafo: Natal 3.



Fig. 1. 48: Márcia e o fotógrafo: Natal 4.

Compuseram
Este lindo iê-iê-iê

Enquanto a música segue, Pedro Paulo, sob efeito do álcool e da fossa, dará início a uma briga generalizada. A música segue, ecoando o desejo do personagem desiludido:

Por você, senhorazinha, menina
Que mais linda não vai ter nunca mais
E que além de ser pra frente, barra-limpa
E papo-firme por demais (por demais)
Por você, se for o caso
Eu lhe juro que me caso, meu amor
Eu caso com você
É um atraso
Mas eu caso
Porque estou perdidamente apaixonado
Por você

Diante da briga, o fotógrafo (Adriano Reys) entra em cena pela primeira vez, enquanto Márcia desce correndo. Os dois carregam o ex-namorado até outra sala no andar de cima. Enquanto ajuda o rapaz, ela começa a ser cortejada – e a se interessar – pelo homem mais velho, com papo sedutor e carregado de um misticismo sessentista, cujo nome nunca será revelado. Já vimos o uso das aproximações de câmera na apresentação de Ronnie Von, e esta sequência do flerte será, em boa medida, construída pelos jogos de aproximação e afastamento, plasmando, na estilística, a proximidade crescente entre os dois personagens. Ele, apoiado em uma ampla estante de livros que toma toda a parede da sala (figs. 1.45 e 1.46) – signo da intelectualidade, que não cessa de aparecer no filme. Ela, no lado oposto da sala, inicialmente sentada no sofá (figs. 1.47 e 1.48). A montagem interpõe uma sucessão de *single shots*, cada um com aproximações graduais da câmera. O movimento parece acompanhar o tom e o teor do texto do fotógrafo: ele argumenta que pode ler as almas através dos olhos, mas em um discurso pausado, que a deixa vidrada. Movimento de câmera, montagem e estilo da entonação tentam construir uma sequência hipnótica em que o tempo é suspenso. Com a câmera já próxima, ele caminha em direção ao centro da sala (fig. 1.49). Ela se levanta e vai em direção a ele, com o olhar fisgado pelo discurso (fig. 1.50). A câmera acompanha lentamente os passos, e a montagem alterna planos dos dois. Na escada, a câmera filma o molhado Papai Noel que, sem graça frente ao casal que se aproxima, recua (fig. 1.51). A câmera, que o filmava de perto, também recua, para passar a enquadrar um conjunto da sala, quando vemos o novo casal, até aqui separado pela montagem, finalmente junto em um mesmo plano (fig. 1.52). É o clímax da sequência, e um corte apresenta um plano mais aproximado (fig. 1.53). Ele põe uma das mãos no rosto dela,



Fig. 1. 49: Márcia e o fotógrafo: Natal 5.



Fig. 1. 50: Márcia e o fotógrafo: Natal 6.



Fig. 1. 51: Márcia e o fotógrafo: Natal 7.



Fig. 1. 52: Márcia e o fotógrafo: Natal 8.



Fig. 1. 53: Márcia e o fotógrafo: Natal 9.



Fig. 1. 54: Márcia e o fotógrafo: Natal 10.



Fig. 1. 55: Márcia e o fotógrafo: Natal 11.



Fig. 1. 56: Márcia e o fotógrafo: Natal 12.

que fecha os olhos e se inclina para receber o beijo. A câmera se aproxima até enquadrá-la em *close* (fig. 1.54). Ele se afasta. A montagem também afasta a câmera para um plano de conjunto bem amplo da sala, e agora nos lembra da presença de Pedro Paulo, escornado no sofá ao fundo (fig. 1.55). Enquadramento e montagem ecoam a quebra de expectativa representada pela brusca saída do fotógrafo, esvaziando a tensão que havia sido construída. Ele caminha para o lado e sai de cena. Márcia resta em pé, imóvel e sozinha (fig. 1.56). Foi conquistada. Olha para trás e vê Pedro. Olha para o lado, por onde saiu o fotógrafo. Sua indecisão se faz recurso de encenação, e por isso ela não se move, nem para um lado, nem para o outro. Se reclina e se senta sobre o espaldar da poltrona.

Este trabalho gradual de aproximação para construção de clímax, seguido pelo esvaziamento de tensão pelo afastamento havia sido visto em *A Falecida*, na longa sequência da morte de Zulmira. Em *Garota de Ipanema*, o recurso é utilizado como uma espécie de caça: é o jogo de conquista do fotógrafo, em aproximação crescente até o ponto em que Márcia é fígada. Recurso que seria visto posteriormente em *São Bernardo*, na sequência em que Paulo Honório tenta persuadir Padilha a vender a fazenda. A câmera, sempre fixa, se aproxima gradualmente da cena (pela variação da montagem), até o momento em que Padilha toma a decisão. Depois de fígado, a câmera recua, assim como nessas sequências de *A Falecida* e *Garota de Ipanema*.

As sequências em *Garota de Ipanema* que apresentam o primeiro beijo do casal e o fim do relacionamento são construídas com jogos de aproximação e afastamento. Nestas sequências, Hirszman atribui funções narrativas ao uso da profundidade de campo, à variação de distâncias entre câmera e atores, e aos movimentos de câmera. Na noite de Réveillon, após a festa no Clube Silvestre, a garota se encontra na praia, com o amigo Zeca, em uma roda onde mães de santo fazem seus despachos para Iemanjá. A sequência é ritmada pelo canto das mulheres, pelas palmas e pelos tambores, e não deixa de comentar a distância – e o interesse – entre os intelectuais da Zona Sul e as tradições de matrizes africanas, cujas representações foram buscadas nos primeiros anos do Cinema Novo. Vemos um *close* de Márcia (fig. 1.57). Ela está sorridente diante da cena que vê, mas logo recupera a usual melancolia, virando o rosto para o lado (fig. 1.58). Na banda sonora, violão e piano anunciam as primeiras notas da canção “Rancho das namoradas”, parceria de Vinícius com Ary Barroso⁶⁵. Há um corte para um plano

⁶⁵ Segundo Solnik (2004), a letra foi escrita por Vinícius em 1962, para uma das últimas composições de Ary Barroso antes de sua morte, em fevereiro de 1964. Na trilha original do filme, é executada por Quarteto em Cy e MPB4. Outras versões da música foram gravadas posteriormente, mas não foram encontrados registros de lançamentos anteriores à versão que ouvimos no filme.



Fig. 1. 57: Márcia e o fotógrafo: Praia 1.



Fig. 1. 58: Márcia e o fotógrafo: Praia 2.



Fig. 1. 59: Márcia e o fotógrafo: Praia 3.



Fig. 1. 60: Márcia e o fotógrafo: Praia 4.



Fig. 1. 61: Márcia e o fotógrafo: Praia 5.



Fig. 1. 62: Márcia e o fotógrafo: Praia 6.



Fig. 1. 63: Márcia e o fotógrafo: Praia 7.



Fig. 1. 64: Márcia e o fotógrafo: Praia 8.



Fig. 1. 65: Márcia e o fotógrafo: Praia 9.



Fig. 1. 66: Márcia e o fotógrafo: Praia 10.

de conjunto (fig. 1.59) e vemos Zeca sentado, no canto inferior esquerdo, olhando para Márcia que, de costas, se desloca, mais uma vez, em “um doce balanço a caminho do mar”, nos instantes que antecedem o nascer do sol. À medida em que caminha, a câmera a acompanha em um lento movimento de *zoom* para frente. Márcia, agora sozinha, toca as águas (fig. 1.60). Os sons diegéticos cessam, e a música, gravada, toma conta da banda sonora. Mais uma vez, a canção comenta a situação dramática:

Já vem raiando a madrugada
Acorda, que lindo!

Há um corte, e vemos um belo primeiro plano frontal de Márcia, ainda melancólica, com o olhar perdido no horizonte (fig. 1.61). Seu rosto ocupa a porção esquerda da imagem. É provável que este plano, com câmera fixa, tenha sido filmado com lente longa, teleobjetiva. Pois apenas o primeiro plano está em foco, e toda a longa dimensão das areias que se estendem atrás da personagem é vista embaçada. À direita, e à distância, vemos se aproximando, lentamente, um vulto. A música continua.

Mesmo a tristeza está sorrindo
Entre as flores da manhã se abrindo
Nas flores do céu
O véu das nuvens que esvoaçam
Que passam
Ela estrela a morrer

Após um tempo, ele para, e ela vira lentamente seu rosto, dando as costas para a câmera (fig. 1.62). A tristeza sorri enquanto a manhã se abre, como diz a música.

Parecem nos dizer
Que não existe beleza
Maior do que o amanhecer

Um corte nos oferece um contraplano: agora, é o torso dele que vemos de costas, à esquerda, com Márcia, de frente, na distância, com o céu e o mar ao fundo (fig. 1.63). A duração da imagem se prolonga enquanto eles, imóveis, se encaram. Vemos, por fim, um breve plano aproximado do fotógrafo, que dá lugar a um belo plano geral, que se vale do filme colorido para apresentar o nascer do sol (fig. 1.64). O mar, uma pequena fatia entre as areias e o céu, divide o plano ao meio. É o momento exato da aurora: o sol emerge à esquerda do plano, tingindo o céu com variados tons entre amarelo, vermelho, roxo e azul. Os dois personagens são vistos como pequenas silhuetas na linha do horizonte, em contraluz, e, à distância,

caminham lentamente – como haviam feito no primeiro encontro – em direção ao centro do quadro, onde se abraçam (fig. 1.65). É o nascer de um novo dia, de um novo ano, e a promessa de um novo amor. A música segue, proclamando a grandeza do acontecimento:

E, no entanto, maior
 Bem maior do que o céu
 Bem maior do que o mar
 Maior que toda natureza
 É a beleza
 Que tem a mulher namorada
 Seu rosto é assim como aurora ardente
 Sua alma é uma estrela inocente
 Seu corpo uma rosa fechada

O corte seguinte revelará uma elipse, mostrando o casal, ainda abraçado, com o mar e o céu ao fundo, mas já com roupas de banho (fig. 1.66). Se beijam. Em seguida, veremos uma montagem com imagens deles tomando banho de mar, respeitando o tempo que dura a canção, que continua articulada à trajetória amorosa de Márcia, como se tivesse sido composta especialmente para narrar esse trecho do filme:

Em seus seios pudores
 Renascem das dores
 De antigos amores
 Que vieram mas não era
 Um amor que se espera
 O amor primavera
 São tantos seus encantos
 Que para os comparar
 Nem mesmo a beleza
 Que tem as auroras do mar

Mais uma vez, vemos que, apesar do pretense improvisado cênico, o cineasta e sua equipe encontram soluções criativas para fazer progredir a narrativa a partir do uso inteligente da encenação, do enquadramento, da montagem e do papel estruturador da canção, resultando em momentos de lirismo e, sobretudo, de clara compreensão narrativa.

A felicidade no encontro, no entanto, duraria pouco. Da mesma maneira como chegou, o novo amor irá embora: em uma encenação que explora a variação de distâncias na profundidade do espaço filmado, em um recuso estilístico que Bordwell (2008) chama de “encenação em profundidade”. Após se envolver mais seriamente, e de quase entregar sua virgindade⁶⁶ ao

⁶⁶ Há uma construção mística, em sequência bastante alegórica, em torno da virgindade – tema que o filme apenas tangencia, sem explicitar. É criado um universo místico, onírico, até, em que os personagens se transportam da sessão de fotos em estúdio para um dia nublado nas dunas de Cabo Frio. O texto é carregado de metáforas que sugerem o sexo e a perda da virgindade em meio aos enigmas do texto. A abordagem cifrada parece se justificar

fotógrafo, Márcia descobre que ele é casado, em um relacionamento que comporta aventuras extraconjugais. Ela chega, inclusive, a conhecer sua esposa (Marisa Urban), dona de uma luxuosa butique no bairro, e decide por desatar o relacionamento que mal havia começado.

A sequência do término, ambientada nas dunas de Cabo Frio, mesmo ambiente no qual Glauber Rocha encenou a morte de Paulo Martins em *Terra em Transe*, é envolvida por uma atmosfera alegórica. Vemos planos individuais dos dois, inertes e separados pela montagem. Ele pede que ela decida se quer continuar ou largar tudo. Ela passa a caminhar, sozinha, pensativa. A paisagem, totalmente nublada, contrasta com o belo nascer do sol, repleto de cores, sob o qual havia se dado a união do casal. Enquanto ela caminha pensativa, repetindo “não sei, não sei...”, a encenação e o enquadramento já anunciam a decisão por vir. Vemos um plano aberto no qual a linha das dunas traça uma diagonal no plano (fig. 1.67). Cerca de dois terços da imagem são ocupados pela areia, e o restante, por um céu nublado e sem brilho. Neste limiar entre céu e areia – zonas da imagem que guardam tonalidades bastante semelhantes – vemos o fotógrafo caminhar lateralmente, sendo engolido, a cada passo, pelas dunas, até desaparecer (fig. 1.68). A banda sonora, sempre repleta de músicas, agora traz apenas ruídos que anunciam tempestades.

A este plano, a montagem faz suceder outra caminhada, agora de Márcia, que anda em direção à câmera e afirma: “é medo”. Um novo corte nos oferece um inusitado plano geral em um acentuado *plongée*, fazendo dos dois personagens apenas pequenos pontos na imensidão da areia branca (fig. 1.69). Em contraste com o intenso trabalho de montagem que se dá ao longo do filme, esta imagem permanece na tela por longos quarenta segundos. Ele, poeticamente, fala sobre os medos dela, em tom grave, até que se levanta e caminha, lentamente, para a parte superior do plano, se afastando da Garota. Um novo corte mostra-nos mais um longo um plano de conjunto que constrói equilíbrio visual bem elaborado, explorando as bordas do quadro (fig. 1.70). Mais uma vez, a linha do horizonte, entre a areia branca e o céu nublado, atravessa a imagem traçando uma diagonal. No primeiro plano, vemos Márcia sentada, abraçada às pernas, na quina esquerda inferior da imagem. No lado diametralmente oposto, acima e à direita, o fotógrafo caminha lentamente rumo à profundidade do espaço. A dimensão alegórica – aliás, rara em toda a filmografia de Hirszman – fica evidente aqui, já que, na banda sonora, seguimos ouvindo o pausado discurso do fotógrafo sobre o medo, mas, na tela, ele caminha para longe, criando uma interessante disjunção entre som e imagem. Ao longo de sua caminhada, o fotógrafo se detém brevemente, olha para trás, como em um último adeus, para, enfim, seguir

para evitar que a classificação etária do filme impedisse adolescentes de assisti-lo, aumentando as possibilidades de bilheteria. O filme teve classificação livre.



Fig. 1. 67: Márcia e o fotógrafo: Dunas 1.



Fig. 1. 68: Márcia e o fotógrafo: Dunas 2.



Fig. 1. 69: Márcia e o fotógrafo: Dunas 3.



Fig. 1. 70: Márcia e o fotógrafo: Dunas 4.



Fig. 1. 71: Márcia e o fotógrafo: Dunas 5.



Fig. 1. 72: Márcia e o fotógrafo: Dunas 6.



Fig. 1. 73: Márcia e o fotógrafo: Dunas 7.



Fig. 1. 74: Márcia e o fotógrafo: Dunas 8.

rumo ao esquecimento, atrás das dunas (fig. 1.71). Esse plano dura 40 segundos, tempo longo se compararmos com a DMP do filme, de 13 segundos.

Na sequência, novo plano geral em um acentuado *plongée*, no qual vemos, na textura da imagem, toda a solidão que abate a protagonista, sozinha, vestida com roupas brancas que se confundem com o deserto de areia ao seu redor (fig. 1.72). Em seguida, a vemos correndo pelas dunas, enquanto na banda sonora tem início o “Tema da desilusão”, uma orquestração que alude ao trecho da canção “Garota de Ipanema” no qual a dourada alegria dá lugar à tristeza. Não há letra, mas é possível imaginar que o espectador, à época, como agora, conhecesse de cor a letra da música, inclusive os versos aos quais este trecho alude, remetendo-os à melancolia de Márcia:

Ah, por que estou tão sozinho?
 Ah, por que tudo é tão triste?
 Ah, a beleza que existe
 A beleza que não é só minha
 Que também passa sozinha

Após o desenlace, o filme se encaminhará para um desfecho, em um processo da personagem que vai da profunda fossa até a libertação no Carnaval. Após pegar carona em um caminhão, em casa ela mergulha em sua profunda tristeza, sozinha, calada, quieta pelos cantos. Na banda sonora, a fossa é regida pela execução, na íntegra, da canção “Insensatez”⁶⁷, cuja letra versa sobre desilusões amorosas como a de Márcia:

Ah, insensatez, o que você fez?
 Coração mais sem cuidado
 Fez chorar de dor
 O meu amor
 Um amor tão delicado.

Após longo momento no apartamento, a garota sai às ruas, sozinha, filmada em planos abertos em *plongée* (figs. 1.73 e 1.74), sempre pequena, imersa e acossada pela imensidão da solidão.

O sentimento de melancolia da personagem ainda seria coroado por mais uma sequência musical, filmada no apartamento de Vinícius. Vemos Márcia em um plano aproximado, distante dos amigos, inerte, escorada na porta da varanda (fig. 1.75). Sua roupa, um frio vestido azul

⁶⁷ A canção é mais uma da profícua parceria de Tom e Vinícius, datada de 1961, e originalmente lançada com a voz e o violão de João Gilberto, em seu terceiro álbum, que leva seu nome, em 1961. Esta é a versão que ouvimos no filme (MELLO, SEVERIANO, 2015). Ao que tudo indica, Tom Jobim se inspirou, para a construção da melodia e da harmonia, no “Prelúdio em Mi Menor” (op. 28 n.4) de Frédéric Chopin.

escuro, destoa das cores vivas que ela utilizara ao longo do verão. Lá fora, chove. O mar, na paisagem, dá lugar a uma densa mata verde. Na banda sonora, ouvimos um dedilhado ao violão, e uma triste canção que diz:

Oh, minha amada
Que olhos os teus
São cais noturnos
Cheios de adeus

A exemplo da sequência com Baden, o plano musical é filmado em um amplo conjunto, agora com um número ainda maior de convidados (fig. 1.76). No fundo vemos Vinícius de Moraes, acompanhado ao violão por Dori Caymmi, cantando o seu “Poema dos olhos da amada”⁶⁸, em suave melancolia. Mais à frente, vemos novo plano conjunto com Zeca ao lado de Márcia, com a mata ao fundo (fig. 1.77). À esquerda, de costas para a câmera, ainda inerte, está Márcia. Zeca tenta puxar assunto, sem sucesso. O plano, com câmera fixa, dura pouco mais de um minuto, um dos mais longos de todo o filme, e Márcia não se move, tampouco esboça uma palavra. Mais uma vez, a imobilidade – que seria marcante em *São Bernardo* – é a forma cênica da indecisão.

Em seguida, vemos os amigos de Márcia, na praia, num dia de sol, comentando sua prolongada ausência. Ela aparece, na sequência seguinte, em uma parte afastada da praia, com o amigo Zeca, ainda cheia de melancolia. Mais uma aproximação da câmera com a lente *zoom*, partindo de um plano de conjunto até um *close* da garota (figs. 1.78 e 1.79), pensativa e imóvel, dará início a novo *flashback* em tons sépia. Após a rememoração, a câmera fará o movimento contrário, do *close* ao conjunto, encerrando, com o deslocamento, o ciclo de lembranças. Ela se levanta, decidida, e, sem que haja cortes, a câmera a acompanha – mais uma vez – em seu trajeto em direção ao mar. Ela se banha para iniciar um novo ciclo. A banda sonora apresenta um ritmo carnavalesco. A montagem, em um corte, leva o espectador para o baile de carnaval no Teatro Municipal, onde, após último momento de reflexão diante do espelho, em mais um plano marcado pela imobilidade e pela longa duração (um minuto e 16 segundos), veremos a última intervenção musical na narrativa do filme. Ela veste a máscara negra e dá início a um dueto com um homem que usa uma máscara branca, semelhante à dela. Eles dublam, em cena, “Noite dos mascarados”, cantada por Chico Buarque e Elis Regina, canção que comenta a situação atual de Márcia:

⁶⁸ O poema teria sido escrito por Vinícius ainda em 1952, para Lila Boscoli, por quem estaria apaixonado, segundo relatam Wagner Homem e Bruno de la Rosa (2013). Na ocasião, os versos foram musicados por Paulo Soledade, segundo os autores, o primeiro músico a compor melodias para um poema de Vinícius.



Fig. 1. 75: Música: Vinícius de Moraes 1 .



Fig. 1. 76: Música: Vinícius de Moraes 2.



Fig. 1. 77: Música: Vinícius de Moraes 3.



Fig. 1. 78: Fossa na praia 1.



Fig. 1. 79: Fossa na praia 2.

- Quem é você?
- Adivinha, se gosta de mim!
- Hoje os dois mascarados
- Procuram os seus namorados
- Perguntando assim:
- Quem é você, diga logo...
- Que eu quero saber o seu jogo...
- Que eu quero morrer no seu bloco...
- Que eu quero me arder no seu fogo (...).

A canção se estende, enquanto os dois dançam e se aproximam. No refrão, a música passa a ser cantada por um grande coro, e no mesmo movimento a montagem insere planos abertos do Municipal repleto de foliões a imagens mais aproximadas do novo casal dançando em meio à multidão, enquanto a letra informa:

Mas é Carnaval!
 Não me diga mais quem é você!
 Amanhã tudo volta ao normal.
 Deixa a festa acabar,
 Deixa o barco correr.
 Deixa o dia raiar, que hoje eu sou
 Da maneira que você me quer.
 O que você pedir eu lhe dou,
 Seja você quem for,
 Seja o que Deus quiser!
 Seja você quem for,
 Seja o que Deus quiser!

A vida renasce, para Márcia, após o carnaval. Após o baile, o último plano do filme nos mostra a protagonista caminhando em uma rua cheia de pedestres, mas ainda sob a canção de Chico. Ela caminha, olhando para os lados, mas em direção à câmera, até ser enquadrada em close. A imagem é congelada quando ela abre um sorriso. Fim.

Apesar das declarações sobre o improviso no roteiro e nas filmagens, e da pretensa falta de organização nos *sets*, vemos certa busca por controle, rigor e coreografia de encenação por parte da direção de Hirszman, da fotografia de Aronovich e da montagem de Nello Melli, além de uma inteligente articulação narrativa efetuada a partir das canções selecionadas para o filme, desenvolvendo uma “inteligência pictórica”, como sugere Bordwell (2008).

Buscando consolidar as propostas esboçadas a partir de 1965, entre a Saga Filmes e a Difilm, *Garota de Ipanema* participa do importante processo de modernização da comédia musical brasileira, que é também a busca pela viabilização de uma produção cinematográfica comercial de qualidade, entre o diálogo crítico com o público e a manutenção econômica da produção cinematográfica no país – e, no caso das produtoras vinculadas à Difilm, do próprio

Cinema Novo. Ao mesmo tempo em que articula diferentes vertentes que marcaram o desenvolvimento da música popular brasileira ao longo dos anos 1960.

O filme, contudo, parece não ter conseguido entusiasmar nem desmistificar o público, que, no entanto, garantiu ótimos resultados de bilheteria. Recusada pela crítica, gerando reações veementes à esquerda e à direita, a obra, comercial, segue, ironicamente, marginalizada pela historiografia. Esperamos, com este capítulo, ter contribuído para dar ensejo a novos olhares, menos carregados de preconceito, para o esforço de Leon Hirszman no sentido da viabilização não só de sua própria carreira como diretor, mas de todo o grupo cinemanovista, imbuído de uma lógica de produtor e distribuidor.

2. NELSON CAVAQUINHO (1969): a redescoberta dos sambistas e os filmes sobre músicos populares

Nas primeiras semanas de janeiro de 1969, Leon realizou as filmagens de *Nelson Cavaquinho*, um documentário curto sobre a música e o cotidiano do sambista que já havia emprestado uma canção para *A Falecida*. Rodado em poucos dias, o curta aposta no improviso da câmera imersa no ambiente das filmagens, captando os detalhes e as texturas do universo popular, e na potência do registro síncrono entre imagem e som de performances singulares e despojadas do compositor com seu violão, bem como suas histórias, entre o cômico e o melancólico.

Pouco mais de um ano após a experiência comercial com *Garota de Ipanema*, a temática musical permanecia como orientadora da criação. Saindo do ambiente da classe média, o cineasta se via novamente diante do espaço e da temática privilegiados pelo Cinema Novo nos filmes pré-1964, à luz da ideologia nacional-popular. Neste novo filme, Hirszman retoma a busca pelo contato transformador com as classes populares. Da bossa ao samba, das coberturas ao botequim, das cores fortes ao contrastado preto-e-branco: da Zona Sul à Zona Norte, *Nelson Cavaquinho* pode até soar como um filme de retornos. Mas, deixa de lado, em sua estrutura, o caráter programático daqueles filmes anteriores ao golpe, em momento no qual os antigos compromissos do engajamento se viam contestados, entre a desconfiança em relação à atuação do PCB e o questionamento tropicalista.

Marcado pela ressaca do AI-5, que endurecia de maneira ainda mais violenta a repressão dos militares em sua cruzada conservadora, Leon buscou a liberdade do improviso e o frescor da cultura popular através da figura simples e melancólica do brilhante compositor da Mangueira, numa época em que o cinema brasileiro apontava para distintas direções, como propostas mais experimentais no campo do documentário e a crescente tendência de biografias documentais sobre músicos populares.

O samba e cultura popular de maneira mais ampla foram definidores da personalidade de Leon Hirszman desde muito cedo. Na infância, o cineasta viveu em Vila Isabel, um dos redutos da música popular brasileira ao longo das décadas de 1930 e 1940. “A gente foi criado no pé do morro. Frequentávamos a Vila Isabel; mais tarde, tínhamos mesa cativa no Salgueiro, que era na Tijuca” (SALEM, 1997, p. 34), relata a irmã, Anita. Posteriormente, Leon viria a tornar-se frequentador assíduo da escola de samba da Mangueira. Próximo ao ambiente cepecista, participou da (re)descoberta das raízes “esquecidas” do samba, guardadas pelos compositores negros do morro, marginalizados pelo mercado fonográfico ao longo de décadas em um gesto

tanto classista quanto racista. Movimento intensificado em meados dos 1960 no ambiente do restaurante Zicartola, do qual Leon era frequentador, e de espetáculos como *Opinião* e *Rosa de Ouro*, que acabaram levando, das canções de protesto, a uma espécie de consciência de classe: se a busca era pela cultura popular genuína, não bastava à classe média *cantar e tocar* essa cultura. Era necessário ir à fonte, valorizar raízes.

A década em que, da bossa ao cinema, tudo era jovem e novo acabou por marcar o resgate dos antigos compositores negros dos morros cariocas, e o filme de Hirszman é uma expressão deste movimento. Naqueles anos marcados por fortes disputas entre diferentes correntes no campo da música, a juventude reencontrava, ao longo dos sessenta, o que acreditava ser a “verdadeira” música popular brasileira. O que era também uma resposta ao elitismo representado pelas sínopes jazzistas da Bossa Nova e à pretensa alienação subjetivista de suas letras. Nomes como Nelson Cavaquinho, Cartola e Zé Kéti, ao lado de sambistas da nova geração como Nelson Sargento, Paulinho da Viola e Elton Medeiros, passavam a ser legitimados não só como artistas, mas como genuínos representantes da cultura popular. Este processo também encontrou eco na produção cinematográfica, e nos anos finais da década de 1960 passavam a surgir filmes nos quais se via o resgate do cancionário popular e de um imaginário que, diante de uma indústria cultural crescente, e de uma vigorosa repaginação da geografia das cidades, se encontrava em vias de desaparecimento.

Nelson Cavaquinho, filme contemplado na restauração da obra de Hirszman realizada nos anos 2000, tem sido mais estudado, exibido e discutido ao longo do tempo – talvez por se encaixar melhor no quadro geral da obra do cineasta (e do Cinema Novo) – do que os “destoantes” *Garota de Ipanema* e *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia*. Mas, pouco se falou acerca de *Nelson Cavaquinho* em sua relação com o próprio estatuto que o samba do morro atingia no final daquela década e com a produção dos documentários biográficos sobre nomes da música brasileira, entre a afirmação do novo e a valorização das tradições.

Quase sempre curtos, independentes ou produzidos com apoio de órgãos oficiais, como o Instituto Nacional do Cinema (INC) e o Museu da Imagem e do Som (MIS), essas fitas buscavam registrar, para o presente ou para a posteridade, nomes ligados a distintas tendências, como Orlando Silva, Francisco Alves, Carmen Miranda, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, Noel Rosa, Maria Bethânia, Gal Costa e Os Mutantes.

Partindo da trajetória artística do cineasta e sua equipe, buscaremos, neste capítulo, localizar o filme na história das práticas culturais da década de 1960. Para, em seguida, refletir sobre suas escolhas estéticas e, por fim, mapear sua trajetória de exposições.

2.1 Desistir de tudo ou voltar ao samba

A aposta em *Garota de Ipanema*, realizado em 1967, acabou se revelando um fracasso pessoal e artístico, apesar das boas bilheterias. Após a estreia e a repercussão da fita, Leon Hirszman viveria momentos conturbados até voltar a filmar, em 1969: “foi uma época barra-pesada”, afirmou o cineasta na entrevista a Alex Vianny (1999, p. 297). O ano de 1968 registrou crescente violência em diversos níveis pelo país. O Rio de Janeiro, especificamente, assistiu a uma série de passeatas e protestos com a participação, sobretudo, de boa parte da classe artística e de intelectuais, que presenciaram os inúmeros casos de agressões e mortes que marcariam aquela geração.

Podemos citar a morte do estudante Edson Luís, em março, baleado pela PM em uma batida no restaurante estudantil do Calabouço; a “Passeata dos 100 Mil” em junho, que Leon viu de perto; mas também a queda do Congresso da UNE em Ibiúna; a invasão da Universidade de Brasília (UnB) pelos militares; as ameaças, agressões, sequestros e atentados a companhias de teatro promovidos por grupos de extrema direita como o Comando de Caça aos Comunistas (CCC), a Frente Anticomunista (FAC) e o Movimento Anticomunista (MAC); e a crescente mobilização de jovens em grupos armados, como a Aliança de Libertação Nacional (ALN), tendo à frente Carlos Mariguella, e a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR).

No fatídico 13 de dezembro de 1968, seria editado o Ato Institucional número 5 (AI-5), considerado um “golpe dentro do golpe”, explicitando oficialmente a instauração de uma ditadura, radicalizando a repressão e adotando medidas violentas, como o fechamento do Congresso, a suspensão do *Habeas Corpus*, a institucionalização das prisões arbitrárias, as restrições de publicações e obras pelo endurecimento da censura, e a perseguição de artistas, professores e intelectuais, forçando muitos ao exílio. No Brasil, portanto, como sugere Zuenir Ventura (2008), se 1964 foi o fim da ilusão de toda uma geração de jovens utópicos, 1968 representou a morte da inocência.

Hoje um cineasta consagrado, no rol dos grandes nomes da arte brasileira, Leon Hirszman cruzou o ano de 1968 permeado por dúvidas, diante de dois longas-metragens que não chegaram no ponto esperado, por diferentes motivos, e sensibilizado por toda a convulsão que atingiu o Brasil e outros países do mundo. Nos primeiros meses do ano, o cineasta daria início a um período de viagens internacionais com o objetivo de negociar a exibição de *Garota de Ipanema*. Sabemos, pelos jornais, que esteve em Nova York e, em maio, se via na Paris das barricadas, acompanhando de perto os violentos conflitos entre estudantes e a polícia pelas ruas da cidade (SALEM, 1967, p. 187). Em junho, participou da *Mostra del Nuovo Cinema de Pesaro*, que

trazia a temática “*Cinema latinoamericano: cultura come azione*”. Lá, esteve junto a Alex Viany e outros nomes como Paulo Cesar Saraceni, que integrou uma mesa redonda com Godard e Antonioni, além de Maurice Capovilla e Júlio Bressane, que por lá exibiu *Cara a cara* (1967). Júlio e Capovilla chegaram a ser presos durante as manifestações de rua⁶⁹. A Itália já presenciava fortes conflitos em diferentes partes de seu território, com violentos combates entre estudantes e a polícia, com a adesão de diversos artistas, relatados em cidades como Roma e Turim (LUTA, 1968). Toda essa agitação também atingiu a Mostra de Pesaro, fortemente marcada pelo radicalismo político, exalando, portanto, o espírito do tempo insurgente que atravessava diferentes regiões do globo naquele momento. Vejamos o comentário de Fabián Núñez (2009, p, 345), em sua tese:

os ventos revolucionários de 1968 também varrem o certame italiano. Os estudantes literalmente invadem o Festival, exigindo-lhe uma postura, considerada adequada a um certame esquerdista, obrigando o término do sistema de premiações e a instauração de mesas e debates, buscando discutir o papel do cinema no processo de luta revolucionária. Conseguem a entrada franca, liberando as exibições a todos, promovem projeções de alguns filmes, presentes no Festival, em fábricas próximas, além de, inclusive, mudarem o próprio nome do certame (que de Mostra Internazionale del Nuovo Cinema é rebatizado como Mostra del Cinema Libero e di Opposizione). Inclusive, o governo italiano chega a intervir, com a polícia, diante dos confrontos entre os estudantes e grupos de direita, obstinados em terminar com o Festival, e com a censura, uma vez que a entrada às salas de cinema foi declarada livre.

A Mostra marcou o lançamento mundial de um fenômeno do cinema político latino-americano, *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas e Octavio Getino, vinculados ao grupo Cine Liberación. O filme trazia em seu 10º capítulo, intitulado “Violência cultural”, fragmentos de *Maioria absoluta* (1964), documentário de Hirszman tardiamente premiado no festival de Viña del Mar, em 1967. Nesta parte, o filme argentino discute o papel das classes médias na América Latina e suas alianças tácitas com as burguesias europeias e estadunidenses na manutenção do neocolonialismo, caracterizado pela contínua dependência política, econômica e cultural comum ao subdesenvolvimento⁷⁰.

A fita havia sido proibida na Argentina e corria na clandestinidade, aumentando a expectativa para sua exibição na Itália em um contexto mundial marcado pela revolta e pelas intensidades. Ainda de acordo com Núñez, ecoava na Europa àquela altura a percepção de que

⁶⁹ A prisão de Capovilla foi noticiada por Lea Maria (1968), em sua coluna, com informações de Alex Viany. A de Bressane foi informada pela mesma colunista em 11 de junho daquele ano (MARIA, 1968c).

⁷⁰ O filme é dividido em três partes, totalizando mais de quatro horas de duração e credita citações a outros dois filmes latino-americanos: o pioneiro *Tire Die* (1960), de Fernando Birri, e *El cielo y la tierra* (1966), de Joris Ivens.

as agitações revolucionárias dos povos do terceiro mundo seriam as manifestações culturais mais relevantes daquele momento. “Não poderia existir situação mais favorável para, digamos, o lançamento mundial de *La hora de los hornos*” (NÚÑEZ, 2009, p. 345). Sua exibição teve momentos turbulentos e marcantes, como relata Mariano Mestman:

Uma cena se repete nos relatos da estreia internacional de *A hora dos fornos* em Pesaro: os espectadores, depois da projeção da primeira parte, movidos por sua força expressiva, interpelados pelo rosto em primeiríssimo plano do cadáver de Che Guevara na tela, musicalmente realçado por um ritmo percussivo ensurdecedor, levantam-se gritando e carregam nos ombros o diretor do filme. Os testemunhos tendem a associar essa cena com a agitação de 1968 pelas ruas de Pesaro e a afluência dos espectadores para uma manifestação que terminou em confrontos com grupos fascistas e a polícia, com a prisão de militantes e cineastas. “Todo espectador é um covarde ou um traidor”: esta frase de Frantz Fanon estava escrita em um cartaz afixado sob a tela durante a projeção. O filme se transformou em um ato político, como desejavam seus diretores a cada projeção (MESTMAN, 2018, p. 308).

Leon Hirszman foi diretamente impactado pelas contradições daquele tempo, seja nos acontecimentos internacionais ou mesmo nas convulsões brasileiras. Viu de perto o ímpeto revolucionário dos levantes estudantis, e as mudanças de estilo de vida e de interesse dos estudantes, apartados dos trabalhadores. Sobre este período, afirmou a Viany (1999, p. 297):

Você se lembra de Pesaro, nós no Festival de Pesaro logo depois do maio de 1968? Na Itália senti reflexos de toda esta efervescência que logo veio bater no Brasil. Vieram, então, aquelas passeatas no Rio de Janeiro – cinquenta mil, cem mil pessoas – num quadro de crise política que veio culminar com o Ato Institucional número 5, a Junta Militar tomando o poder com uma perseguição bárbara, uma censura completa aos órgãos de informação e à arte, à produção artística de um modo geral. E uma absoluta insegurança do cidadão, nenhum resguardo em relação a sua casa, seus familiares. Uma perseguição total a toda e qualquer pessoa que pensava. Num quadro desses, fazer cinema ou qualquer coisa assim... Para mim chegou a ser um momento até de não fazer mais porra nenhuma. Comecei a estudar alemão....

Em 1966, após *A Falecida* e a temporada no Chile, o cineasta parecia retornar ao Brasil com ânimo renovado, imbuído de uma consciência de produtor (*O Pacto* e as produções da Saga) e de distribuidor (Difilm). Agora, via sua principal aposta, nesse sentido, naufragar. *Garota de Ipanema*, se levou o público aos cinemas rendendo boa bilheteria, foi um fracasso de crítica. Ao mesmo tempo, *Maioria absoluta*, obra censurada no Brasil e que trazia as marcas de um momento de utopia pré-golpe, tardiamente se tornava uma referência como filme político e militante no continente latino-americano. *Nelson Cavaquinho*, reação do cineasta semanas após o AI-5, pode ser visto também como uma resposta pessoal a *Garota de Ipanema*, retornando às antigas ambições de um cinema popular, já meio fora de moda no Brasil após a

emergência tropicalista e do próprio acirramento da censura, à luz das lembranças da fita de 1964.

Tendo vivenciado experiência ambígua no trato com o mercado, entre o sucesso de bilheteria e o fracasso de crítica, Leon reencontrava o conforto no cinema popular. Sem planejamento, roteiro ou plano de montagem, vindo a ser finalizado apenas no início de 1971, *Nelson Cavaquinho* não deixa de representar um “cinema da cortiça”, termo utilizado por Fernão Ramos (1987) para caracterizar as práticas de um cinema marginal, na trilha da contracultura: despreocupados com um futuro sem esperanças, e desconectados de projetos mais amplos de transformação social pelo cinema, o próprio ato de fazer filmes entre amigos se tornava um objetivo em si mesmo para os jovens cineastas.

Mas, por que Nelson Cavaquinho? Entre tantos outros temas populares, por que uma biografia documental sobre um sambista das antigas? Leon Hirszman, falando sobre o filme, sintetiza um pouco das motivações históricas que acabaram culminando na realização da fita.

Tinha mostrado uma face, a zona sul, com o *Garota de Ipanema*, e queria mostrar uma face do povo, da zona norte. Quer dizer, uma manifestação não elaborada como a Bossa Nova, uma expressão sofisticada de certos grupos da zona sul. Queria uma grande elaboração musical, mas de outro caráter. Fazer *Nelson Cavaquinho*, para mim, foi muito importante nesse quadro pós AI-5. Foi uma forma de protestar e revelar o povo, dar força àquela coisa que, logo depois de 1964, lá no grupo Zicartola, o Sérgio Cabral e o Albino Pinheiro, com o Cartola mesmo, fizeram naquele bar; trouxeram um monte de gente importante que estava totalmente abafada dentro das escolas de samba. Compositores geniais como o Cartola, o Nelson Cavaquinho e o Ismael Silva estavam toda noite lá. (HIRSZMAN apud VIANY, 1999, p. 298).

O filme, portanto, é resultado de um processo desencadeado ao longo da década de 1960: a (re)descoberta, pela juventude de classe média, dos antigos compositores negros associados ao imaginário do morro, que tem o Zicartola como espaço de irradiação. Apesar de diversas composições suas terem sido gravadas por grandes intérpretes do rádio nacional, nomes como Cartola e Nelson Cavaquinho acabaram ficando à margem do estrelato, e no início da década de 1960 se encontravam esquecidos e sem dinheiro.

José Ramos Tinhorão (2012) demonstra que o samba se desenvolveu no Rio de Janeiro a partir da chegada de escravos recém libertos vindos da Bahia, que mantiveram acesas as tradições religiosas de matriz africana. Fora dos rituais, o ritmo do candomblé foi misturado a outros gêneros como o maxixe e a marcha. Ao longo da década de 1910, músicos populares como Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Heitor dos Prazeres e Ismael Silva foram decisivos para a formação do que viria a se chamar samba carioca, principalmente nas noitadas musicais nas casas das tias baianas, como a casa de Tia Ciata, onde se reuniam figuras de diferentes

procedências sociais. Este “primeiro” samba, amaxiado, foi aos poucos sendo transformado, ao lado do aparecimento das primeiras escolas de samba na região do Estácio.

Até a década de 1910, como demonstra Hermano Vianna (2012), o centro do Rio (e, posteriormente, a Cidade Nova) era um espaço de intensa troca entre diferentes agentes de distintas classes sociais, propiciando uma série de encontros que colaboraram para o desenvolvimento do samba carioca. Estas aproximações permitiram que ao longo das décadas as altas sociedades brasileiras estivessem acostumadas e preparadas para reconhecer o samba como ritmo popular nacional, sobretudo a partir de 1930, quando o ritmo era incluído no projeto de criação de uma identidade nacional. A chegada de Getúlio Vargas à presidência, pela Revolução de 1930, com o apoio de grupos políticos regionais bastante heterogêneos tornou necessária a centralização nacionalizante e homogeneizadora visando o controle e a manutenção do poder. Nesse ambiente, no qual era buscada a invenção de raízes e tradições, o samba foi escolhido como estilo musical nacional. E o rádio, junto ao aquecido mercado de discos, se tornou meio eficiente para difundir, por todo o território nacional, estes símbolos unificadores.

Nessa altura, jovens brancos da classe média, estabelecendo contatos frutíferos com os compositores populares, já haviam começado a gravar e compor sambas, como é o caso de Mário Reis, Noel Rosa, Almirante e Os Doutores do Samba. Como sugere Hermano Vianna (2012, p. 120), “o samba, naquela época, não era visto como propriedade de um grupo étnico ou uma classe social, mas começava a atuar como uma espécie de denominador comum musical entre vários grupos, o que facilitou sua ascensão ao *status* de música nacional”. Ao longo deste processo, como sugeriu Tinhorão (2012), os ritmos que culminaram no samba carioca passavam a ser repaginados com arranjos e instrumentação “semi-eruditas”, e com a mediação dos intérpretes mais próximos ao ambiente da classe média emergente. A partir da década de 1930, ao mesmo tempo em que se consolidava como símbolo nacional, o samba foi ganhando novas roupagens: o estilo sincopado da gafeira, o samba-canção e o samba abolerado, até sua atualização jazzística pela Bossa Nova, no fim da década de 1950.

Portanto, o samba carioca surgiu da relação entre compositores populares e intelectuais de classe média, a partir de articulações complexas entre diferentes agentes, com benefícios distintos aos envolvidos. Mas, o ritmo acabou por se consolidar, no ambiente da indústria cultural, entre o rádio e o mercado de discos, em um processo de “embranquecimento”, como sugere Tinhorão. Esse autor enxergou, nestas rearticulações, a perda da autenticidade do samba como legítima expressão popular, resultado da sua apropriação pela classe média. Essa visão hoje pode ser considerada um tanto purista. De todo modo é inegável que, ao longo de seu

processo de consolidação no mercado musical – e como símbolo de brasilidade –, não deixaram de se manifestar as marcas do racismo estrutural de uma sociedade segregadora. Mesmo em meio a um ambiente criador permeado por trocas múltiplas, de maneira geral os compositores negros e pobres acabaram à margem do mercado fonográfico, enquanto os intérpretes brancos, mais identificados à classe média, experimentavam o estrelato. Este processo é tema do filme *Rio, zona norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, que contou com a colaboração decisiva de Zé Kéti, e que teve o jovem e curioso Leon Hirszman como faz-tudo no *set*.

Ao mesmo tempo, abordagens como a de Tinhorão refletem gesto protecionista em relação ao movimento de americanização da música e do estilo de vida carioca vistos ao longo dos anos 1950, no pós-guerra. Na música, as *jazz bands*, e nomes como Frank Sinatra, Dick Haymes, Chet Baker, Sara Vaughan, Barney Kessel e Julie London, passavam a ganhar a admiração de jovens, que buscaram encontrar maneiras para “modernizar” o samba que chamavam de “quadrado”⁷¹. A Bossa Nova, que articulava o samba ao *jazz*, logo viria a ser taxada de elitista e alienada quando estudantes da classe média, filhos da nova configuração urbana e social do Rio de Janeiro, tomavam consciência de sua própria classe e dos abismos sociais e culturais que haviam se formado ao longo das décadas anteriores.

No início dos anos 1960, jovens artistas e intelectuais redescobriam a cultura popular no Rio de Janeiro, balizados pelas teses em torno do nacional-popular desenvolvidas no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb). Este processo teria uma de suas importantes manifestações na atuação do Centro Popular de Cultura (que teve Leon Hirszman como um de seus fundadores) e encontrava eco nos discursos e nas produções do Cinema Novo em seus primeiros anos. A atuação do CPC no campo musical envolveu nomes anteriormente vinculados à Bossa, como o compositor Carlos Lyra e a cantora Nara Leão, que contribuíram para politizar o campo de disputas em torno da modernização da música popular brasileira. Nelson Cavaquinho foi um dos nomes resgatados ao longo da década de 1960 por este processo que marcava uma dissidência em relação à internacionalização jazzística da Bossa Nova.

Nas palavras de Carlos Lyra, a atuação do CPC no campo musical se dava em uma “busca da realidade nacional [...], os verdadeiros valores nacionais” (MELLO, 2008, p. 160). Nesse sentido, há dois importantes marcos: o lançamento de dois *long plays* em 1962, intitulados *O Povo Canta*, com músicas de Lyra, Chico de Assis, Augusto Boal, entre outros, e o espetáculo musical *I Noite de Música Popular Brasileira*, realizado em 16 de dezembro de 1962 no

⁷¹ Este processo de atualização do samba a partir da influência do *jazz* foi discutida no primeiro capítulo.

refinado Theatro Municipal do Rio de Janeiro⁷². O espetáculo consistia em uma revisita à história do samba carioca, da velha guarda à Bossa Nova, com a participação de nomes “das antigas” como Nelson Cavaquinho, Cartola e Zé Kéti, além dos famosos intérpretes da era do rádio, Silvio Caldas e Aracy de Almeida. Também se apresentaram integrantes da bateria da Mangueira, e músicos até então ligados à Bossa Nova, como Carlos Lyra e Sérgio Ricardo (NAPOLITANO, 2010).

O samba “das antigas”, após a novidade dos primeiros anos da Bossa Nova, começava a ocupar um espaço significativo na vida cultural carioca. Com o golpe militar de 1964, após o fechamento do CPC e o incêndio no prédio da União Nacional dos Estudantes (UNE), o restaurante Zicartola, inaugurado em 1963, se tornou reduto de resistência cultural, reunindo jovens e intelectuais em torno da redescoberta dos sambistas negros do morro, até então à margem do processo de desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira, como é o caso de Nelson Cavaquinho⁷³.

O Zicartola, título que combina os nomes do sambista Cartola e de sua companheira, Dona Zica, surgiu de maneira despretensiosa, como uma pensão para servir comidas caseiras preparadas pela primeira-dama do samba (CASTRO, 2013). Aos poucos, espontaneamente, amigos do casal iam chegando para tocar, e logo o segundo andar do sobrado na rua da Carioca tornou-se um fenômeno disputado, registrando longas filas na porta⁷⁴. Em sintonia com os ares do tempo que davam novo valor à roda de samba, antigos compositores como Ismael Silva e Nelson Cavaquinho, além do próprio Cartola e de Zé Kéti, readquiriam notoriedade. Ao mesmo tempo em que novos talentos davam início a promissoras carreiras, dentre eles Paulinho da Viola, Nelson Sargento e Elton Medeiros, outras figuras eram tardiamente descobertas, como Clementina de Jesus. Diante do interesse crescente pela música popular, estes sambistas ganhavam oportunidade de se profissionalizar e passaram a viver de seu trabalho com a música.

Ao lado destes sambistas, também se apresentavam pessoas ligadas à Bossa Nova e à intelectualidade carioca, como Carlos Lyra, Nara Leão e Chico Buarque. Historicamente, o desenvolvimento da música popular no Brasil foi marcado por importantes e frutíferos encontros entre intelectuais e músicos populares ao longo das décadas, com benefícios mútuos.

⁷² Informações retiradas do “Relatório do Centro Popular de Cultura”, redigido em ocasião do 1º Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular, realizado em Recife, de 15 a 21 de setembro de 1963, conforme reprodução anexa ao livro de Jalusa Barcellos (1994).

⁷³ Como vemos, por exemplo, no depoimento de Sérgio Cabral para o livro de Maurício Barros de Castro (2013) sobre o Zicartola.

⁷⁴ A história do Zicartola começou na rua dos Andradas, 80, um antigo sobrado no centro do Rio onde estava sediada a Associação das Escolas de Samba, e que tinha o esquecido Cartola como zelador. O casarão estava para ser demolido, e o novo espaço, na rua da Carioca, 53, foi oferecido por Eugênio Agostini para que Zica servisse seus pratos (CASTRO, 2013).

Relações de intensa proximidade entre classes sociais que se davam apesar das desigualdades em uma sociedade repressora. Para Hermano Vianna (2012, p. 41), estes acontecimentos são possíveis devido à existência de “mediadores culturais” convivendo em espaços específicos, os “territórios de mediações interculturais”, que proporcionam a interação entre agentes de diferentes procedências. Férteis espaços nos quais os ritmos e as expressões musicais podem se desenvolver com intensidade, seja nos salões das elites – como a tipografia de Francisco de Paula Brito, na Praça da Constituição no século XIX, quando a convivência entre músicos e jovens escritores românticos possibilitou a renovação da modinha –, ou em ambientes populares – como a casa de baianas como Tia Ciata, onde o samba carioca foi articulado na década de 1910.

Podemos pensar o Zicartola como mais um destes “espaços de mediação”, e figuras como Nara Leão, Nelson Cavaquinho, Sérgio Cabral, Cartola, Carlos Lyra e Paulinho da Viola como mediadores culturais. Para além da música, o ambiente também permitiu a aproximação entre jovens cineastas e sambistas populares, após as atividades do CPC, relação já esboçada desde as parcerias entre Zé Kéti e Nelson Pereira dos Santos vistas em *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957). Foi a partir do convívio no restaurante que o cineasta Carlos Diegues convidou Cartola para uma ponta em seu primeiro longa, *Ganga Zumba* (1963)⁷⁵, e Leon Hirszman, assíduo frequentador do restaurante, pode se aproximar de Nelson Cavaquinho.

Numa dessas ocasiões, Hirszman teria pedido ao sambista um tema para seu primeiro longa-metragem (MELLO, SEVERIANO, 2015; COSTA, 2000). Nelson ofereceu “Luz Negra”, canção que, como muitas do compositor, versa sobre o fim da vida – em sintonia com a compulsão de morte da protagonista Zulmira. A música havia acabado de ser lançada por Nara Leão em seu primeiro LP, em fevereiro de 1964. *A Falecida* só começou a ser concebido no segundo semestre de 1964, após o golpe militar, de modo que é possível sugerir que Leon já conhecia a música, na voz de Nara, antes mesmo de dar início à adaptação de Nelson Rodrigues, incorporando a música de Cavaquinho.

Nara Leão, assim como Chico Buarque⁷⁶, abria caminho no mercado fonográfico para o resgate do samba pela juventude da classe média carioca. Até então considerada a musa da Bossa Nova, ela lançava em 1964 seu primeiro disco, *Nara*. O álbum tornou-se importante, dentre outros motivos, por trazer, de maneira inédita no universo bossanovista, composições dos sambistas populares. Apesar de resistências da gravadora, como informam Mello e

⁷⁵ Cartola ainda viria a atuar no episódio *Papo amarelo*, dirigido por Moisés Kandler, em *Os Marginais* (1968).

⁷⁶ Ambos estariam, em breve, no elenco estelar de *Garota de Ipanema*.

Severiano (2015), as canções “Diz que fui por aí”, de Zé Kéti e Hortênsio Rocha, “O sol nascerá”, de Cartola e Elton Medeiros, e “Luz Negra”, de Nelson Cavaquinho e Amâncio Cardoso, figuravam no disco ao lado de nomes vinculados à linhagem mais nacionalista da Bossa Nova, como Carlos Lyra, Vinícius de Moraes, Edu Lobo, Baden Powell e do cineasta Ruy Guerra. Ao passo em que dava abertura aos antigos compositores, o disco de Nara também ajudava a consolidar a vertente das “canções de protesto”, a partir de letras com engajamento social em oposição ao sorriso e à flor da Bossa Nova, como na faixa “Feio não é bonito”, de Lyra e Guarnieri, na qual ouve-se: “o morro existe, mas pede para se acabar”.

O disco de Nara é exemplo de uma interessante articulação, em meados da década, entre a música dos jovens compositores da zona sul e os veteranos sambistas do morro, também vista em importantes espetáculos como o *Opinião* e o *Rosa de Ouro*, que levavam aos palcos da cidade um pouco do clima experimentado no salão do Zicartola. Criação coletiva entre o Teatro de Arena e o recém-criado Grupo Opinião, com direção de Augusto Boal, o *Opinião* estreou no Rio em 11 de dezembro de 1964⁷⁷, após o golpe militar. Marcando o fortalecimento das canções de protesto, o espetáculo afirmava uma “cultura de oposição, ‘jovem, nacionalista e de esquerda’, mas ao mesmo tempo ‘sofisticada e moderna’” (NAPOLITANO, 2010, p. 43). Processo que, entre Zicartola e *Opinião*, não deixou de ser visto por alguns críticos, como Tinhorão (2012, p. 91), como “criações de um grupo da classe média para consumo das próprias ilusões”.

Trazendo Nara Leão, João do Vale e Zé Kéti no palco, desenhado como uma síntese cultural e social do Brasil, o *Opinião* era narrado e cantado por três personagens arquetípicos: o sambista do morro, o migrante nordestino e a garota da zona sul. Nara veio a ser substituída por Maria Bethânia, e registros com som direto da nova formação do *Opinião* seriam incluídos na montagem de *O Desafio* (1965), que tem como protagonista o ator Vianinha, um dos idealizadores do espetáculo. Na proximidade autobiográfica entre ator e personagem (também vista na presença da esposa de Saraceni, Isabela, no papel principal), o filme exhibe as articulações entre cinema, música popular e teatro que movimentaram a criação artística nos anos 1960.

A vivência cultural exuberante do Zicartola influenciou outro espetáculo que se tornaria célebre, o *Rosa de Ouro*. Produzido por Hermínio Bello de Carvalho, o show foi concebido como contraponto ao samba-jazz, um dos legados da Bossa Nova, que a essa altura já se popularizava nos programas televisivos *Fino da Bossa*, de maio de 1965, com Elis Regina e

⁷⁷ Informação retirada do portal que abriga um acervo do dramaturgo, disponível em <http://augustoboal.com.br/especiais/show-opinioao/>. Acesso em 02 de novembro de 2020.

Jair Rodrigues, e *Bossaude*, com Elizeth Cardoso e Ciro Monteiro, de julho de 1965 (NAPOLITANO, 2010). *Rosa de Ouro* trazia Clementina de Jesus, até então cantora amadora que trabalhava como empregada doméstica, e Araci Cortês, antiga diva do rádio, mas há tempos desligada do mercado musical e deixada de fora do cenário pós-Bossa Nova. No palco, as cantoras eram acompanhadas pelo grupo Os Cinco Crioulos, formado por Paulinho da Viola, Nelson Sargento, Jair do Cavaquinho, Anescarzinho e Elton Medeiros (CASTRO, 2013). O repertório trazia duas canções de Nelson Cavaquinho, “Dona Carola” e “Sobrado dourado”, ao lado de canções de domínio popular, composições de outros músicos “das antigas” como Lamartine Babo, Pixinguinha e Paulo da Portela, e dos sambistas de Os Cinco Crioulos. “Pela primeira vez alguém (no caso, Kleber Santos e Hermínio Bello de Carvalho) coloca diante do público de classe média um grupo de artistas representativos das canções populares cariocas”, elogiou Tinhorão no *Diário Carioca*⁷⁸.

O espetáculo, por sua vez, influenciaria a gravação do disco *Elizeth sobe o morro* (1965), lançado em junho de 1965. Elizeth Cardoso, no fim da década de 1950, emprestava sua voz para a primeira gravação da canção “Chega de saudade”, com arranjos de Tom Jobim e o violão do ainda desconhecido João Gilberto, contribuindo para o início do sucesso da Bossa Nova no mercado fonográfico. Agora, investia no samba de morro. Junto à voz potente da cantora, esse álbum de 1965 foi gravado com arranjos e instrumentos que caracterizam uma roda de samba tradicional, tocados pelos músicos da nova geração revelados no Zicartola, como Paulinho da Viola e Nelson Sargento, além da participação de Nelson Cavaquinho. O LP traz nova versão para “Luz negra”, em arranjo bem diferente do estilo ouvido em *Nara* e no filme *A Falecida*, e outras duas canções de Nelson: “Vou partir”, que abre o disco, e “A flor e o espinho”. Completam o álbum canções de compositores como Cartola, Zé Kéti e Elton Medeiros.

A dialética entre progresso e nostalgia atravessaria a década de 1960 levando ao resgate dos antigos compositores como resposta da tradição ao movimento de modernização, tendo em Nelson Cavaquinho um de seus fortes emblemas. É sintomático que, neste mesmo contexto, fosse montado, no Rio de Janeiro, um museu dedicado sobretudo à memória musical brasileira, tornando projeto oficial de governo um movimento que se via nas ruas e nos botequins. A criação do Museu da Imagem e do Som (MIS) está impregnada deste sentimento que atravessou os anos 1960, entre a exaltação do novo e a valorização do antigo.

⁷⁸ A citação, publicada originalmente no *Diário Carioca*, foi encontrada no verbete “Rosa de Ouro” da *Enciclopédia Itaú Cultural* (ROSA, 2021).

O MIS foi inaugurado em 3 de setembro de 1965 com verbas do Banco do Estado da Guanabara⁷⁹, como parte das comemorações do 4º centenário da belacap. “O Rio antigo volta a viver na lembrança dos cariocas, pois no Museu pode-se encontrar toda a sua história”, afirmaria o governador Carlos Lacerda durante a solenidade de inauguração, enquanto os presentes assistiam uma projeção de *slides* com imagens das “atuais obras” da cidade, como o Aterro do Flamengo (GOVERNADOR, 1965). Ao lado do necessário progresso, visto nas grandes obras, repercutindo as ambições políticas de Lacerda, valorizavam-se as raízes históricas, em contraponto à moderna, mas sem tradição, nova capital federal. “No passado de um povo erguem-se vozes que ecoam em seu destino”, afirmava um anúncio, assinado pelo Banco do Estado da Guanabara, publicado no dia da inauguração do MIS, em declaração atribuída ao próprio governador, junto a uma grande foto do prédio sede (JORNAL DO BRASIL, 1965).

O Museu passou a desenvolver diversas iniciativas⁸⁰ no sentido de valorizar certa faceta da música popular brasileira dentro de um espectro que podemos considerar nacional-popular. Essa inclinação ideológica das ações da instituição fica nítida na *Guanabara em Revista*, publicação editada pelo museu. Em suas páginas, claramente há o esforço de marcar distâncias em relação à internacionalização aberta pela Bossa nova, e forte recusa ao iê-iê-iê da Jovem Guarda. O privilégio é à música brasileira considerada genuína, principalmente o samba, seja na celebração dos antigos compositores, ou na afirmação de novos músicos que mantinham acesas as tradições da música nacional.

Importante projeto desenvolvido pelo MIS foi o registro de depoimentos destes antigos compositores, que viria a contribuir para a tendência de produção de documentários sobre músicos, como o de Hirszman, que ganharia fôlego nos anos finais da década. Nesse sentido, é notável a realização de *Cordiais saudações* (1968), sobre Noel Rosa. Primeiro e único filme dirigido Gilberto Santeiro, aos 22 anos⁸¹, o curta foi financiado pela Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (Caic) com co-produção da Cinemateca do MAM⁸². A obra, com 11

⁷⁹ A mesma entidade que financiava os filmes via Caic.

⁸⁰ A instituição ainda deu início ao lançamento de uma série de discos musicais, e, posteriormente, à realização de cursos. Um exemplo é Curso de Cinema, para 150 alunos, coordenado por Paulo Sergio Almeida e George Kuraiem Filho, oferecido em 1968. As aulas foram ministradas por Leon Hirszman, além de Arnaldo Jabor, Paulo José, Afonso Beato, Alex Viany, José Carlos Avellar e Paulo Cesar Saraceni, na Cinemateca do MAM. A reportagem do *JB* que relata as atividades anunciava que outro curso estava sendo preparado, dessa vez contando com a produção de um documentário em 16mm para o MIS (“MIS dá diploma de curso de Cinema”. *Jornal do Brasil*, 10 out. 1968, p. 10).

⁸¹ O cineasta seguiu sua carreira dedicando-se ao ofício de montador por várias décadas.

⁸² Este foi o primeiro filme montado na moviola recém-adquirida pela Cinemateca, como relatou Fabián Núñez. A informação constou da apresentação oral do pesquisador, intitulada “Cinemateca do MAM e Cinemateca

minutos, em 35mm preto e branco, é um poético resgate da memória do sambista, falecido prematuramente em 1937, aos 26 anos de idade. Com captação de som direto de Juarez Dagoberto Costa, o filme apresenta um importante depoimento do compositor, radialista e pesquisador Almirante, companheiro de Noel no grupo Bando de Tangarás. É sintomático que esta entrevista tenha sido gravada justamente na recém-inaugurada sede do MIS, em uma ampla sala repleta de documentos históricos. Afinal, uma das mais importantes coleções abrigadas pelo Museu era justamente a de Almirante, parte fundamental da coleção de discos “antigos e modernos” disponibilizados para audição e pesquisa em cabines especiais⁸³. O discurso histórico do filme, portanto, se articula a partir do acervo do próprio MIS, de onde, presume-se, foram retiradas as imagens de arquivo, como fotos, desenhos e cartazes, que dão corpo à montagem e às informações narradas em voz *over* por Tite de Lemos.

Ao lado do resgate dos antigos compositores, a atuação do MIS também levava à valorização de alguns nomes da nova geração que representavam continuidade dos estilos musicais considerados essencialmente nacionais – para melhor se contrapor aos “americanizados” bossanovistas. Bom exemplo é o texto publicado na segunda edição da *Guanabara em Revista*, ainda em 1966, com o sugestivo título “Chico Buarque, o novo Noel”. O artigo é assinado por Ary Vasconcelos (1966), crítico próximo ao discurso nacional-popular que orientava os rumos da atuação do MIS, também identificado nos textos de José Ramos Tinhorão. Noel Rosa, protagonista do filme de Santeiro, era compositor branco e não tinha raízes populares, ao contrário de nomes como Heitor dos Prazeres, documentado por Antônio Carlos Fontoura no filme que leva o nome do compositor, em 1965, ou de Nelson Cavaquinho. Mas, como defende Tinhorão (2012, p. 46), mesmo tendo origens na Zona Sul, como viriam a ter os criadores da Bossa Nova, Noel se diferenciava “com toda a clareza, por que o samba nolesco atingiria o povo, e o samba bossa nova não conseguiu ultrapassar o estreito círculo da camada que o produz”.

Noel era branco, mas respeitava a batucada. Em meados dos sessenta, Chico Buarque, apesar de morar em São Paulo, estava muito próximo à juventude “bossa nova” da zona sul carioca. Mas, ao contrário de outros compositores contemporâneos, trazia o ritmo do samba tradicional para as composições de seus primeiros discos. Alçá-lo como herdeiro de Noel era estratégia dos críticos próximos ao nacional-popular não só como oposição aos bossanovistas,

Uruguai: resistência cultural nos anos”, durante o 23º Encontro da Socine, realizado na Unisinos, em Porto Alegre, entre 8 e 11 de outubro de 2019.

⁸³ Segundo informações publicadas no *Jornal do Brasil*, na ocasião do lançamento, sobretudo em: “Museu da Imagem e do Som abre sexta-feira para mostrar história do Rio”. *Jornal do Brasil*, 24 ago. 1965, p. 5.

àquela altura já “esgotados”, segundo Vasconcelos. Mas, sobretudo, era defesa à ameaça ainda mais americanizada da Jovem Guarda (que não recebeu nem uma página na revista). Não por acaso a entrevista que sucede a de Heitor dos Prazeres na edição da *Guanabara em Revista* que apresenta os depoimentos do MIS é a de Chico Buarque, que também ganharia um filme, *Chico, retrato em branco-e-preto* (1968), dirigido por Flavio Moreira da Costa (biógrafo de Nelson Cavaquinho), infelizmente sem cópias digitais disponíveis.

Os anos sessenta, portanto, foram intensamente marcados pelas disputas no campo da cultura popular, no diálogo entre o mercado e a política. Em meados da década, unificando, em torno de uma sigla, diferentes ritmos, técnicas, timbres, temáticas e comportamentos, a “MPB” se afirmava como uma legítima instituição cultural, “epicentro de um amplo debate estético-ideológico” (NAPOLITANO, 2010, p 7). Diferentes arranjos entre o novo e o antigo se organizavam, levando o samba a ser reconhecido, pela cultura letrada e erudita de classe média, como paradigma da música nacional. Diante deste processo histórico e cultural detonado nos anos sessenta, somando-se a ressaca do AI-5 e dos dilemas após o lançamento de *Garota de Ipanema*, é que se dá a decisão de Leon Hirszman por documentar Nelson Cavaquinho.

2.2 Retratos do compositor

Em 1969, quando as imagens para o documentário de Hirszman foram registradas, Nelson Antônio da Silva, o Nelson Cavaquinho, era um dos nomes consagrados do samba carioca “das antigas”, dono de sucessos já bastante conhecidos na voz de outros intérpretes, referência na maneira de dedilhar seu violão e figurinha carimbada nos botecos do Rio de Janeiro. Mas, seu sucesso era tardio. Afinal, mesmo que algumas de suas canções tenham atingido a fama na voz de outros intérpretes do rádio, até a década de 1960 o nome do sambista ainda era desconhecido do grande público, assim como os de outros compositores de seu tempo. Foi apenas em 1970 que ele teve seu primeiro LP lançado: *Depoimentos do poeta*, pela Castelinho Discos. Ainda assim, somente o disco homônimo, de 1973, foi concebido e valorizado como um álbum autoral, lançado por uma grande gravadora, a Odeon. Poucos meses antes, vale lembrar, da estreia de Cartola no mercado fonográfico, com disco que leva seu nome, que ocorreu apenas em 1974, pelo selo Marcus Pereira.

A primeira composição de Nelson Cavaquinho registrada em fonograma foi “Não faça vontade a ela”, na voz de Alcides Guerardi, em 1939. A canção não obteve grande repercussão, e apenas na voz de Ciro Monteiro é que suas músicas alcançaram maior projeção. Em 1943, o cantor registrou “Apresenta-me aquela mulher”, e em 1946, o grande sucesso “Rugas”. Ao

longo dos anos seguintes, “Degraus da vida” seria lançada em 1950 pelo príncipe do samba Roberto Silva, e “Palhaço”, interpretada em 1951 pela voz potente da rouxinol brasileira, Dalva de Oliveira. Já “A flor e o espinho” foi gravada, de maneira inédita, por Raul Moreno, em 1957, apesar de ganhar maior notoriedade na década de 1960 com o registro de Elizeth Cardoso, e outros fonogramas famosos.

O nome de Nelson Cavaquinho começou a circular com mais intensidade no meio musical carioca início da década 1960, após o crítico Sérgio Cabral (1961) dar apoio ao grupo “Voz do morro” em sua coluna no *Jornal do Brasil*, intitulada “Música naquela base” (fig. 2.1). Formado por Nelson Cavaquinho ao lado de Zé Kéti, Armando dos Santos, Cartola, Nuno Veloso, Elton Medeiros, Joaci Santana e Nelson Bigode, o grupo teria surgido, segundo Cabral, depois que os sambistas entenderam que estavam trabalhando de graça para pessoas endinheiradas. Eram convidados a participar de “festas em casa de gente rica, como convidados, e depois de passar a noite inteira cantando, vão embora sem receber um tostão”. O grupo não decolou, mas Cavaquinho teve sua foto impressa no jornal pela primeira vez. Sua popularidade se consolidou no palco do Zicartola, onde se apresentava regularmente, ao passo que suas músicas, gravadas por outros intérpretes, começavam a jogar luz sobre a sua existência boêmia.

Em janeiro de 1967, o crítico musical José Ramos Tinhorão (1967), um dos mais respeitados naquele tempo, dedicou uma página inteira no *Correio da Manhã* para homenagear o poeta da Mangueira. Tinhorão, que nunca se importou em destruir reputações quando julgava necessário, não poupou palavras para elogiar o talento do compositor popular, afirmando, de saída, ser autor de “verdadeiras obras primas”, comparando seus sambas, “rasgos de filosofia popular”, aos versos de Baudelaire.

Pelo texto, é possível vislumbrar que a imagem que se consolidava de Nelson Cavaquinho era a de um boêmio trovador, por décadas ignorado pelo mercado da música, mas cujo “nome tornava-se uma lenda entre as rodas de boêmios e bebedores”. Um “andarilho sem pouso certo” sempre com seu “violão a tiracolo”, entregue aos azares de sua ingenuidade em meio a um mercado injusto e voraz. Após dedicar longos parágrafos a reportar a trajetória do sambista e analisar suas principais composições, Tinhorão (1967) encerra assim o seu ensaio:

Nelson Cavaquinho, o maior compositor vivo do velho samba tradicional das camadas populares do Rio de Janeiro, como um pequeno Deus da música da gente humilde, estará um pouco em toda a parte: seu espírito vaga sem descanso pela cidade. Nelson Cavaquinho é o último trovador.

MÚSICA naquela B A S E

Sérgio Cabral

CONTRIBUIÇÃO A

Bibliografia da música popular brasileira (XX)

NOTA: Após a publicação de quase mil títulos, de A a Z, na primeira contribuição à bibliografia da música popular brasileira, iniciamos hoje, em adiamento a esse trabalho, a divulgação de novos títulos recensados nos últimos cinco meses, ou seja, desde 27 de abril último, quando se iniciou a série de contribuições encerrada na semana anterior.

Com a centena de novos trabalhos cuja publicação iniciamos abaixo — e se estenderá pelas duas próximas semanas — daremos por encerrado o presente levantamento bibliográfico sobre a música popular brasileira, agradecendo a todos aqueles que colaboraram para tornar o mais amplo possível um tipo de trabalho que se tornou, para os

Almeida, Herano: Música Indígena e Música Popular, in *Provincia de São Paulo*, n.º 12, pags. 19-23. Porto Alegre, 1949. Passagem histórica da dança no Brasil, in *Memórias do Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, Tomo XVI, volume de outubro a dezembro de 1941, páginas 923.

Almirante (ver Forés, Henrique) — Sob seu nacionalmente conhecido apelido de Almirante, o Sr. Henrique Forés produziu para o rádio, nos últimos 25 anos, algumas centenas de programas cujos textos, não divulgados, na sua maioria, sob alguma imprensa, constituem, no entanto, a fonte de informações mais segura e mais vasta sobre numerosas figuras e pontos característicos da história da música.

A VOZ DO MORRO



Éis o conjunto A Voz do Morro: Elton, Zé Keti, Cartola, Nelson Bibode, Nelson Carquinho, Nuno e Armando

SAMBISTAS

FORMAM

A VOZ DO MORRO

Oito sambistas de três escolas de samba resolveram reunir-se para formar um conjunto que tem o nome de um famoso samba de um dos seus componentes: A Voz do Morro. O conjunto está ensaiando há quase um mês, e já está quase pronto para fazer apresentações, durante as quais somente serão interpretados sambas de autoria dos seus participantes.

A Voz do Morro é constituído por Zé Keti (autor do samba) e Armando dos Santos, da Portela; Cartola, Nelson Carquinho e Nuno Veloso, da Estação Primeira de Mangueira; e Elton, Joac Santana e Nelson Bigodê, dos Aprendizex de Lucas.

BATE-PAPO

O conjunto nasceu porque os sambistas descobriram que estavam

trabalhando de graça para pessoas que têm dinheiro e resolveram cobrar, de agora em diante. E que de vez em quando são chamados para participar de festas em casa de gente rica, como convidados, e, depois de passarem a noite inteira cantando, vão embora sem receber um tostão.

Integrando um conjunto, eles se sentirão mais à vontade para cobrar as apresentações.

A Voz do Morro — seguindo Zé Keti — será um conjunto de bate-papo musical, isto é, samba sem muita pretensão. Mesmo assim, eles estão ensaiando três vezes por semana, e alguns dos seus números estão realmente muito bons, destacando-se os sambas Não Sou Feliz, de Zé Keti, Sempre Só, de Nelson Carquinho, e Desfigurado, de Cartola, aliás três dos maiores compositores do Brasil.

Fig. 2.1: Reportagem sobre grupo "Voz do Morro", por Sérgio Cabral. Fonte: Cabral (1961).

Também em 1967, a *Guanabara em Revista* publicava um perfil sobre o sambista, dentro da série de textos que buscava revalorizar o passado carioca, seguindo a proposta do MIS. O texto é assinado por João Antônio, jovem e premiado escritor, que ajudava a delinear as influências literárias no ofício jornalístico brasileiro. Seu texto, visto hoje, nos ajuda a dar a medida de quem era, naquele fim de década, Nelson Cavaquinho, figura que Hirszman se interessou em documentar⁸⁴.

“Compositor primitivo”, “profeta popular e entidade carioca”, “cavalheiro de Mangueira, fino expoente do samba filosofado nos bons idos do Zicartola”. São variados os adjetivos dos quais João Antônio (1967, p. 16) lança mão para cunhar a personalidade do sambista. Ao longo de cinco páginas, acompanhadas por fotos do perfilado em preto e branco no Zicartola, o autor aborda a infância pobre do compositor nascido em 1910 à rua Mariz e Barros, filho de mãe lavadeira e pai contramestre da banda da Polícia Militar.

No texto, são relatados os primeiros empregos como eletricitista, e os contatos iniciais com a música, em 1929, além dos casos que se tornaram clássicos na biografia do compositor, como a venda progressiva das partes do contrabaixo aposentado de seu pai, o duvidoso trabalho na Polícia Militar e os porres e sambas na Mangueira com os amigos Cartola, Carlos Cachça e Zé com Fome. Tornou-se conhecido, por exemplo, o dia em que, cumprindo ronda a cavalo, acabou por se embriagar em um boteco com amigos até se esquecer das horas. O cavalo, acostumado ao trajeto, retornou sozinho ao quartel. Nelson, que acreditava ter perdido o animal, e com isso temia ser expulso da corporação, teve uma surpresa ao chegar no lugar de trabalho e encontrar o equino no cocho.

Também ganham relevo neste perfil as temáticas preferidas das suas músicas, assunto que ilumina o título do artigo: “Nelson Cavaquinho vai cantando a dor dos outros”. Nelson, o “professor do assunto sagrado do amor e dos desvios da emoção” (ANTÔNIO, 1967, p. 18), faz questão de reforçar que era camarada alegre, e era no sofrimento dos outros que se inspirava. João Antônio comenta o surgimento de suas principais composições, como “Caridade”, “Palhaço” e “Luz negra”, e avalia que “A Flor e o Espinho” seria, àquela altura, seu mais conhecido e cantado sucesso. Na canção, na opinião do jornalista, “se revelam uma densidade poética e uma originalidade de imagens raramente obtidas no nosso populário” (ANTÔNIO, 1967, p. 19).

⁸⁴ Não foi possível encontrar cópias digitalizadas da *Guanabara em Revista*. A coleção foi consultada no acervo da biblioteca da Funarte no Rio de Janeiro. Uma década mais tarde, um segundo perfil de Nelson Cavaquinho foi republicado, em 1977, no livro *Casa de loucos*, de João Antônio (1994), ao lado de um perfil sobre Noel Rosa. O texto sobre Nelson é diferente daquele lido na *Guanabara*, apesar de contar com conteúdo semelhante, sugerindo uma reedição do próprio autor. Não há menções, na edição consultada, ao texto publicado em 1967.

Há um esforço de fazer ver, pelo texto, as vivências de Nelson Cavaquinho, sobretudo em referência aos anos 30, como relíquias distantes, já há muito perdidas em uma cidade cuja inocência de outrora havia se desencaminhado. O efeito buscado, sobretudo, é o de desenhar este sujeito fora do tempo, guardião de um conhecimento em vias de se perder, ao passo que despreocupado o suficiente para dele se gabar.

Um legítimo representante do povo, um sobrevivente que não fora contaminado pelo mercado, pelo capital, ou pelas corruptelas do carnaval, e por isso pode exalar sua humildade “sem a dupla terno-gravata, exemplo do mais puro compositor antisofisticado, fiel a todas as suas raízes e fontes de ternura” (ANTÔNIO, 1967, p. 18). E que, apesar de já beirar, aos 57 anos, quase 500 composições ao longo de décadas de carreira dedicadas à música, é alguém que “continua pobre, andando a pé e sem paletó e antes de tudo, continua a boa praça” (ANTÔNIO, 1967, p. 18).

Nelson Cavaquinho, um poeta da boemia, sem vaidades pessoais, sempre “maroto” e “gazeteiro”. Compositor que trabalha em qualquer mesa de buteco, escreve suas letras em qualquer papel. Sintetiza o jornalista:

E é perfeitamente como poeta e boêmio que vive, sendo encontradão nos botequins mais tradicionais ou anônimos do Rio de Janeiro, com sua voz rouca e seu violão, suas andanças e sua incrível despreocupação com quaisquer tipos de materialidade. É um gigante da nossa música popular, da raridade de um Cartola [...], figuras sagradas de Mangueira e entidades do samba autêntico que ainda não estão à venda pelos canais da caituagem e dos conluos nos meios de nossa música popular gravada (ANTÔNIO, 1967, p. 20).

Este personagem construído pelo texto de João Antônio, baseado na vivência pessoal do jornalista, na observação dos hábitos do sambista ao longo dos anos, e nas declarações do próprio Cavaquinho para a confecção da peça jornalística, está próximo ao imaginário em torno de talentosos sambistas negros do morro, guardiões de uma autenticidade esquecida em meio à hegemonia da indústria cultural. E o retrato de Nelson Cavaquinho revelado pelo filme de Hirszman, realizado em princípio de 1969, não é muito distante do poeta boêmio que o texto de Antônio faz ver. Apesar da simplicidade com a qual sua figura é construída pela obra de Hirszman, filmar Nelson Cavaquinho, em 1969, não era filmar qualquer pessoa. O sambista já era uma conhecida celebridade, com traços de personalidade bastante marcantes: um sujeito engraçado e curioso, cheio de manias e superstições.

Nelson Cavaquinho foi rodado em 35mm ao longo de três dias (SALEM, 1997), mas não foi possível encontrar registros precisos sobre a data. As pesquisas realizadas em jornais e revistas da época permitem afirmar que elas ocorreram entre a segunda quinzena de janeiro e a

primeira de fevereiro de 1969, em dias não consecutivos. Uma notícia de 02 de fevereiro, publicada no *Jornal do Brasil*, relata que “um dos maiores compositores da música popular brasileira” estava filmando a sua vida, quando foi surpreendido pela morte de um sobrinho, ocorrida no dia 25 de janeiro (NELSON, 1969). As filmagens, portanto, estavam em curso antes do acidente, e por isso foram interrompidas. O biógrafo do sambista, Flávio Moreira da Costa (2000), afirmou, inclusive, que havia um arranjo para que o sobrinho integrasse a equipe de gravação. Após a perda, Nelson passou a semana “curtindo a dor”, mas informava que voltaria a filmar: “O show não pode parar; não é assim que se diz? Vamos para a frente, que a tristeza me deu novas inspirações”.

O texto relata ainda que, quando Hirszman e Gilberto Macedo, responsável pelo registro de som do filme e “compadre do compositor”, propuseram a realização de um documentário sobre sua vida, ele “adorou a ideia, achando que foi a maior homenagem que já recebeu”. Afirmou o compositor: “Olha, eu até parei de tomar umas bramas por aí, para não atrapalhar o trabalho”. Não é o que mostram as imagens do filme, entretanto.

As cartelas atribuem a produção apenas à Saga Filmes, e não há indícios de que tenha havido nenhum tipo de financiamento externo. É plausível imaginar que o filme tenha se pagado com os lucros de bilheteria de *Garota de Ipanema*, que, como afirmou o diretor na entrevista a Cárdenas (1969), proporcionaram a realização de outros filmes. O esquema de produção sugere baixo custo: três diárias para uma equipe enxuta, além do negativo.

Nos pouco mais de 13 minutos da montagem final, o cineasta não parece muito interessado em construir uma biografia do sambista, no sentido de uma narrativa sobre sua trajetória – apesar de o filme ser, evidentemente, biográfico. Não há, como em outros filmes sobre músicos realizados naquele fim de década, como *Cordiais saudações*, textos informativos narrados *over*, cartelas ou informações precisas ouvidas da boca de amigos e pessoas próximas. A única voz que ouvimos é a do próprio sambista, nos depoimentos colhidos pela equipe. E os trechos incluídos pela montagem de Eduardo Scorel são mais anedóticos, ora carregados de melancolia, muito em função da morte recente de um parente, ora de um maroto bom-humor. Ouvimos algumas histórias que já haviam sido relatadas por João Antônio: o nascimento na Rua Mariz e Barros, o enfrentamento à gripe espanhola, a venda do contrabaixo do pai, a alegria de viver em contraste com a tristeza nas músicas e bastidores com motivações de algumas composições.

É possível pensar, por um lado, que Hirszman tenha recusado a organização do discurso mais coeso, como visto em *Maioria absoluta*, para evitar “falar” o povo, deixando, portanto, o documentado livre para se expressar. Na prática, *Maioria absoluta*, realizado no primeiro

semestre de 1964, pouco depois do curso de Arne Sucksdorff no Rio, é um marco brasileiro no uso das novas tecnologias para captação síncrona entre imagem e som⁸⁵. A organização do filme, no entanto, apresenta distâncias em relação à estilística mais marcante do cinema direto visto em fitas estrangeiras, em geral mais abertas ao acaso com a menor – apesar de inevitável – interferência do cineasta na realidade filmada. A obra apresenta estruturado discurso organizado pela montagem, assinada por Nelson Pereira dos Santos, e pela assertiva narração em voz *over*, de Ferreira Gullar. O próprio Leon Hirszman, em entrevista a Federico de Cárdenas, comentou que pensava a tecnologia do direto como instrumento para captar as imagens da realidade e “depois construí-las segundo uma forma de pensamento que sirva às pessoas, no sentido de transformá-las” (HIRSZMAN apud CÁRDENAS, 1969, p. 17)⁸⁶.

Na visão de Jean-Claude Bernardet (2003), *Maioria absoluta* se tornou exemplar de um “modelo sociológico” no documentário brasileiro dos sessenta: buscando investigar as causas do “problema nacional”, a fita constrói um esquemático jogo de oposições entre trabalhadores e uma alienada burguesia. Apoiado na “segurança de um aparelho conceitual científico” (BERNARDET, 2003, p. 18), o filme usa entrevistados e suas experiências de vida como amostragem para corroborar a visão de mundo prévia, dada por uma “voz do saber” fria e carregada de informações. Montagem e narração fecham o sentido do discurso, deixando pouco espaço para a manifestação do acaso ou da ambiguidade do real.

O uso de narração em voz *over*, ausente em *Nelson Cavaquinho*, logo seria retomado na prática documental do cineasta em filmes como *Ecologia* (1973), *Megalópoles*, (1973), *Partido Alto*, (1976/1982), os dois últimos curtas da série *Cantos de trabalho*, (1974; 1976), *Que país é esse* (1976)⁸⁷, *Rio, carnaval da vida* (1978)⁸⁸, *ABC da Greve*, (1979/1990) e *Imagens do inconsciente* (1983/1986). O recurso a cartelas informativas seria visto no primeiro episódio dos *Cantos de trabalho* (1974). Já *Partido alto* recorreria à enunciação didática do sambista

⁸⁵ Arthur Autran (2008) aponta *Garrincha, Alegria do povo* (1963), de Joaquim Pedro de Andrade, como o primeiro filme de cinema direto, mas destaca que, devido ao uso de equipamentos inadequados, houve problemas nos registros de som sincronizado. Já de acordo com Fernão Ramos (2008), os equipamentos para som direto, vindos ao Brasil com Sucksdorff, chegaram ao Rio quando as gravações de *Garrincha* já estavam sendo feitas, e por isso não teriam sido usados na produção, senão para o registro de alguns ruídos de ambiente. No curso de Sucksdorff foi produzido um único filme, *Marimbás* (1963), dirigido por Vladimir Herzog, fita apontada por Ramos como a primeira experiência brasileira com registro de som utilizando o gravador Nagra, mas não houve gravações síncronas de imagem e som. Estas aconteceram pela primeira vez em *Maioria absoluta*.

⁸⁶ Em espanhol, no original: “después construirlos según una forma de pensamiento que sirva a las personas, en el sentido de transformarlas”

⁸⁷ Filme realizado para a TV Italiana RAI, é considerado perdido. A transcrição de sua banda sonora foi disponibilizada e analisada, pela primeira vez, na tese de Reinaldo Cardenuto (2014), também publicada em livro (2020).

⁸⁸ Não foi possível encontrar cópias digitais deste filme. Consideramos aqui as informações fornecidas por Salem (1997).

Candeia em cena como elemento organizador da primeira parte da narrativa. De modo que, como sugere Cardenuto (2020, p. 51), a ausência da voz *over*, objetiva e em terceira pessoa, seguindo a tradição de certo documentário expositivo, acabou se configurando como uma “rara exceção” no cinema de Hirszman.

Por estas escolhas, *Nelson Cavaquinho* acaba se distanciando também das abordagens de alguns filmes sobre músicos realizados no fim da década. Fitas que, por vezes com objetivos mais educativos, recorrem à narração em voz *over* ou aos depoimentos de caráter histórico. É o que vemos, por exemplo, em *Cordiais Saudações*, de Gilberto Santeiro, mas, sobretudo, nas fitas produzidas pelo Instituto Nacional de Cinema (INC), dirigidas pelo veterano Jorge Ileli: *Carmen Miranda* (1969) e *Uma cruz na estrada* (1970), sobre Francisco Alves. Concebidos dentro de um projeto mais amplo para exibição em televisão, como informa Luciana Araújo (2004), são quase inteiramente organizados por imagens de arquivo e por uma coesa e informativa, apesar de nostálgica e dramática, narração em voz *over*.

É interessante observar que o INC, produtor dos filmes, reunia figuras de posição cultural conservadora, oposta à atuação do Cinema Novo, como Antonio Moniz Vianna e Salvyano Cavalcanti de Paiva, sob a direção de Durval Gomes Garcia. O que pode ajudar a explicar o interesse pelo resgate de representantes de um cancionário popular que havia sido deixado de lado pela novidade da Bossa Nova, também ofuscado pela ascensão tardia dos sambistas do morro, como Cavaquinho: estilos musicais, sob a influência do bolero e do samba-canção, marcadas pelos estados emocionais extremos e dolorosos, ressaltados na potência vocal de famosos intérpretes, mas que não deixavam de trazer a marca do embranquecimento do samba em um projeto de identidade nacional forjado desde o governo Vargas.

Nomes como Vicente Celestino e a própria Carmen Miranda seriam revalorizados por tropicalistas como Caetano Veloso, em gesto entre a homenagem, a devoração antropofágica e a provocação ao campo mais ortodoxo de uma esquerda marcada pelas canções de protesto. Mas, nos filmes do INC, o resgate se dá na chave do conservadorismo, diante da nostalgia de uma época de ouro em vias de se perder em meio às novidades da juventude, e frente ao crescimento de uma indústria cultural mais globalizada – não só na música, mas no próprio cinema. Não por acaso, os dois filmes dirigidos por Ileli terminam com estratégias parecidas. Em *Carmen Miranda*, após a apresentação da canção “*I love to dance*”, a montagem oferece longo silêncio, coberto por imagens do enterro. Na ponta da fita sobre Francisco Alves, morto prematuramente em acidente de carro, congela-se a imagem de um forte farol de carro (que já rondava toda a narrativa), sob o som de uma frenagem. Há breve silêncio, sobreposto por

imagens de instrumentos parados e abandonados, culminando no microfone solitário no teatro da Rádio Nacional. A grande voz se calou: agora, é apenas “uma cruz na estrada”.

A melancolia em torno da morte, temática abundante nas composições de Nelson Cavaquinho, está presente de maneira intensa no filme de Hirszman, aliás abrindo a obra a um discreto comentário sobre o terror representado pela edição do AI-5. Mas, tanto a abordagem do tema quanto a estilística da fita se afastam da proposta mais conservadora vista nas produções de Ileli/INC. É na realização de jovens cineastas que a estilística de *Nelson Cavaquinho* vai encontrar correspondência.

É o caso de *Pixinguinha* (1969), dirigido e filmado por João Carlos Horta com produção da Tekla⁸⁹ e co-produção do MIS, e de *O Cantor das multidões* (1971), filme que Oswaldo Caldeira realizaria com produção independente sobre a vida de Orlando Silva, com câmera de José Carlos Avellar e som de Walter Goulart. Biografias de músicos abertas a um equilíbrio entre o caráter histórico e informativo e uma textura despojada e intimista, sob a influência da estilística do cinema direto, ponto no qual se aproximam das estratégias estéticas de *Nelson Cavaquinho*.

Horta estreava na direção após experiências na fotografia em *Ver ouvir* (1967), de Antonio Carlos Fontoura, *A opinião pública* (Jabor, 1967), ao lado de Dib Lutfi e José Medeiros, e *Bla bla blá* (1968), de Andrea Tonacci. É sintomático, portanto, que seja o próprio diretor quem assine a fotografia de *Pixinguinha*, com câmera na mão – junto à captação de som direto de Gianni Amico. Afinal, a obra aposta em uma experiência imersiva no cotidiano do compositor, que recebe o espectador em sua casa, bastante à vontade, apresentando cada canto de sua morada, seus remédios, os cascos de cerveja vazios, o piano e o precioso “saxofone de prata”. *O Cantor das Multidões*, de Caldeira, apesar de mais preocupado com a síntese biográfica, se organiza a partir de depoimentos do próprio Orlando Silva, que relata sua trajetória de vida entre momentos de intimidade e descontração em casa, no carro e até enquanto faz a barba no camarim, gerando uma narrativa que enfatiza, ao lado da fama e do talento do cantor, principalmente sua origem considerada humilde.

⁸⁹ A Tekla Filmes foi uma produtora fundada por Geraldo Veloso, que também assina a montagem do filme, Maurício Gomes Leite, Carlos Heitor Cony e Wilson Cunha, em 1967, para a realização de uma homenagem a Otto Maria Carpeaux, o filme *O velho e o novo*. Além do curta de Horta, produziu outros curtas metragens e os longas dos mineiros Maurício Gomes Leite (*A vida provisória*, 1968) e Ricardo Gomes Leite e Paulo Laender, (*Tostão, a fera de ouro*, 1970) (VELOSO, 2001). Geraldo Veloso havia atuado junto com Horta em *Bla bla bla* (Tonacci, 1968), responsável pelo som e pela montagem. Horta, por sua vez, assinaria a fotografia do primeiro longa-metragem de Veloso, *Perdidos e malditos* (1970). Mineiro de Belo Horizonte, vinculado ao Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), Veloso iniciou a prática no cinema como assistente em *O Padre e a moça* (1966), de Joaquim Pedro. Naquela virada de década, ele já havia montado *Guilherme*, um dos episódios de *Os marginais* (1968), dirigido por Carlos Alberto Prates Correia, e *A virgem prometida* (1968), de Iberê Cavalcanti.

Se Pixinguinha e O Cantor das multidões exibiam formas mais próximas ao cinema direto no registro de grandes nomes do passado, estes procedimentos observacionais, similares ao lirismo que vemos em *Nelson Cavaquinho*, já haviam sido experimentados, com maior intensidade, em *Bethânia bem de perto* (1966). O média-metragem com produção independente dos jovens Júlio Bressane e Eduardo Escorel (futuro montador de *Nelson Cavaquinho*, e que havia registrado o som do espetáculo *Opinião*, com Bethânia, para o filme *O Desafio*), aposta nas facilidades dos novos equipamentos, mais leves, baratos e portáteis, para aprofundar nos procedimentos e na estilística do cinema direto⁹⁰. Com registros de som e imagem síncronos, o documentário tem a câmera sempre muito próxima ao rosto da jovem cantora, bastante à vontade com a presença da equipe e dos equipamentos. Além das imagens de palco, o filme se interessa sobretudo em registrar momentos quaisquer, diálogos aparentemente sem importância no camarim da boate Cangaceiro e os leves momentos de descontração da cantora na casa de Jards Macalé ou pelas ruas do Rio de Janeiro, sempre ao lado do irmão, Caetano, e de amigos como Anecy Rocha e Rosinha de Valença.

Diferentemente dos filmes que discutimos acima, em *Bethânia* há uma liberdade maior na relação entre documentaristas e documentado. Mesmo que *Pixinguinha e O Cantor das multidões* demonstrem estratégias intimistas, havia ali uma reverência e um respeito aos grandes mitos da música popular. Bethânia, ao contrário, era ainda uma jovem cantora se acostumando com a fama após ser revelada no *Opinião*, e ter participado de espetáculos musicais ligados à cultura de protesto como *Arena canta Bahia e Tempo de Guerra*, ambos dirigidos por Augusto Boal em 1965. Para além do cotidiano da cantora, o que o filme acaba por registrar são os vestígios de uma geração que encontrava, entre o cinema, a música e o teatro, o seu espaço de protesto em um ambiente que, apesar do governo militar, ainda respirava a hegemonia cultural da esquerda com alguma tranquilidade entre a juventude de classe média.

O repertório do show registrado em *Bethânia bem de perto* pode ser visto como uma síntese entre a modernização nacionalista e o resgate das tradições que consolidavam a MPB em meados da década, com canções de Caetano, Baden Powell, Vinícius de Moraes, Macalé, Tom Jobim, Gilberto Gil e Capinam, além do samba do novato Paulinho da Viola, ou de consagrados como Noel Rosa e Francisco Alves. Após o sucesso como “cantora nordestina de protesto” no ambiente do *Opinião*, Bethânia procurou desconstruir essa imagem buscando outros estilos, como se vê no disco que ela gravou, ainda em 1965, exclusivamente com sambas

⁹⁰ Segundo Guimarães (2008), foram usados uma câmera Eclair 16mm blimpada e um gravador de som Nagra III, com sincronização. Sabemos que, após finalizado, o filme marcou a primeira experiência de ampliação da bitola 16mm para 35mm no Brasil.

de Noel. É curioso notar que o filme, realizado antes da explosão tropicalista, traz uma clara oposição à Jovem Guarda, explicitada no comentário da cantora em relação à “pobreza” das composições de Roberto Carlos, opinião corroborada, aos risos, pelo “entrevistador” Bressane⁹¹.

Nelson Cavaquinho aposta no resgate da memória do sambista, mas se interessa pouco em narrar, didaticamente, a trajetória de vida do compositor. Mesmo configurando-se como uma homenagem ao talento e à importância de sua obra, o filme investe no lirismo, buscando registrar a atmosfera que circunda a criação deste importante personagem em meio ao universo popular. O tom é bem despojado, esbanjando proximidade entre a câmera, o cineasta e o documentado. A exemplo de *Bethânia*, o filme se abre ao improviso, investindo nas possibilidades da câmera leve, à mão, imersa no universo documentado, e nas potencialidades do registro em som direto. O segundo documentário na carreira de Leon Hirszman é um filme de sensibilidades. E, mesmo tendo em vista a diferença de idade entre equipe e o sambista, não deixa de apontar, também, para o registro do clima de uma época na qual duas gerações, advindas de diferentes estratos sociais, já se acostumavam a dividir as mesmas mesas de bar desde os tempos de Zicartola, construindo um imaginário compartilhado.

Realizado já na trilha da contracultura, quando a liberdade e a curtição do momento da filmagem contrastavam com o autoritarismo e a repressão de um Ato Institucional recém-imposto, *Nelson Cavaquinho* se desinteressa pelo encadeamento biográfico cronológico, à diferença dos relatos de Orlando Silva, ou da função dos comentaristas em *Cordiais saudações*. Menos ainda pelo trabalho do narrador contido nos filmes sobre Francisco Alves ou Carmen Miranda. Recusando também o caminho do método nacional-popular de *Maioria Absoluta*, a Leon Hirszman interessava documentar a atmosfera das composições do sambista, mais que sua biografia. O que não quer dizer, contudo, um abandono do popular, já que o filme é justamente um resgate desta temática. Mas, as escolhas narrativas do filme, abertas ao estilo do direto, sugerem uma vontade de construir um retrato menos dirigido da cultura popular.

Cabe observar que, apesar da estrutura “sociológica” identificada em *Maioria absoluta*, como sugere Arthur Autran (2004, p. 209), aquele filme já trazia algo “novo”: o registro do

⁹¹ Essa oposição, explicitada em 1966, logo começaria a se dissolver com a Tropicália. Seu irmão, Caetano, provocativamente comporia o verso “você precisa... ouvir aquela canção do Roberto”, na canção “Baby”, gravada originalmente por Gal Costa em 1968, e no ano seguinte, também no álbum de estreia dos Mutantes. E a canção “Tropicália”, registrada no LP *Caetano Veloso* (1968) cita o verso de Roberto “que tudo mais vá para o inferno”. A relação próxima entre Caetano e Roberto Carlos ainda seria marcada pela canção “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos”, composta por Rei em homenagem ao baiano, lançada em seu álbum de 1971. Posteriormente, a própria Bethânia viria a cantar e gravar canções de Roberto Carlos, com destaque para o álbum “As canções que você fez pra mim”, reunindo composições da dupla Roberto e Erasmo, lançado em 1993.

“conhecimento popular” a partir de imagens e sons com duração mais longa. Sobretudo em sua segunda metade, quando há menos interferência da montagem e da narração, exibindo depoimentos nos quais os trabalhadores aparecem “falando articuladamente de si próprio[s]”, demonstrando eloquência e lucidez que impressionaram Hirszman, como ele relatou a Alex Viany (1999, p. 29): “fui descobrindo a poesia que havia do dizer do pobre”. Para Autran (2004), *Nelson Cavaquinho* inaugura, na obra do cineasta, um “modelo antropológico”, que consiste no uso do equipamento de filmagem para registro do cotidiano (sem pretensão de neutralidade), recorrendo à entrevista como “testemunho” e não como comprovação de uma tese previamente estabelecida pelo cineasta-intelectual, implicando a descentralização do olhar do cineasta diante do sujeito filmado, tornando evidente a questão da alteridade. Em alguma medida, o método de filmagem usado em *Nelson Cavaquinho* não deixa de ser o prolongamento de uma inspiração já timidamente contida em meio às estruturas da fita de 1964.

Oferecer o sambista sozinho ao seu violão, como se estivesse à vontade no Zicartola, ou em algum dos botecos de sua preferência, proporcionar ao espectador um pouco do clima, em forma de imagens e sons, que cercava o imaginário da música do compositor naquele fim de década: parece ser esta a vontade do filme, fazendo emergir o samba do morro como último guardião de algo que estava em vias de se perder, um passado duplamente acossado, por um lado, pelo mercado e pelo progresso, por outro, pela violência da ditadura. Mas, ao mesmo tempo, fazer ver o samba em toda a sua vivacidade. A partir do samba, mostrar um pouco da vivência popular através da personalidade do grande músico da Mangueira.

O registro das imagens em *Nelson Cavaquinho* segue uma dupla estratégia, entre a abertura ao real e o fechamento à construção. Há o mergulho no estilo do cinema direto, dando espaço ao improvisado e à busca pelo registro da intensidade do mundo. Filmar o ordinário para deixar emergir o inesperado, fazer de instantes quaisquer, momentos pregnantes. Mas, ao mesmo tempo, há outro modo de operação da câmera, fixa pelo uso do tripé, investindo na geometrização da composição, revelando seu procedimento construtivo a partir do rigor dos enquadramentos.

Um depoimento de Leon Hirszman, colhido meses depois das filmagens de *Nelson Cavaquinho*, é esclarecedor sobre a compreensão do cineasta, naquele momento, acerca das formas de articulação entre a estética e a tecnologia do cinema direto. Uma dialética entre o trabalho da arte e a realidade, tendo a tecnologia como facilitadora deste processo.

O cinema direto não influi, em si, em dar maior ou menor liberdade, não é uma forma pela qual a coisa apreende a verdade, porque senão substituiríamos a posição do homem frente à realidade pela realidade ela mesma, e a arte não seria mais nada, apenas um fator de globalização da realidade (HIRSZMAN apud CÁRDENAS, 1969, p. 17)⁹².

A procura por enquadramentos bem estruturados encontra eco nos cinegrafistas que Hirszman escolhe para seus trabalhos: Dib Lutfi, no filme de 1965, Aronovich, em 1967, e agora Mário Carneiro. Já com uma década de atuação na direção de fotografia no cinema brasileiro, Carneiro já podia ser considerado um veterano, e com estilo bem demarcado. Desde seu primeiro filme, que fotografou e co-dirigiu com Saraceni, *Arraial do Cabo* (1959), já chamava atenção a veia esteticista nas imagens que compunha, sobretudo no preto e branco. *Porto das caixas* (1962), também de Saraceni, primeiro longa que fotografou, apresenta interessante trabalho plástico, marcado pelos contrastes entre claros e escuros da penumbra vista neste que não deixa de ser um filme de crime. Já em 1966, em *O padre e a moça* (1966), são conhecidos os seus debates com Joaquim Pedro pelo apuro na confecção da textura do filme (ARAÚJO, 2013). É de se imaginar que, devido à sua erudição visual, seu apuro estético e seu gosto pela bela imagem, Mário Carneiro tenha se tornado, no documentário de Leon, uma espécie de co-diretor em cena: seja nas imagens em que teve liberdade para vagar e registrar o que bem entendesse, seja nos planos mais estruturados⁹³.

A câmera registra as formas do tempo, pelo olhar perdido e melancólico do compositor que tanto cantava a dor dos outros, nos intervalos, nos silêncios, respiros e soluços em sua fala. Na fumaça de seu cigarro que insiste em subir por quase todos os planos, anunciando o fim latente daquilo que queima rumo à desintegração, mas que, por isso mesmo, o cinema teima em registrar. A fumaça sai pela janela, e são muitas as janelas que vemos em cena. Mas a infância, e sua alegria desconfiada, entra pelas diversas portas, sempre abertas à espera dos amigos de sempre. Velhice e juventude convivem no espaço da comunidade. O plano, e seus sobre-enquadramentos, é permeável, marcando as constantes passagens entre o dentro e o fora,

⁹² Em espanhol, no original: “*el cinema directo no influye, en sí, en dar mayor o menor libertad, no es una forma por la cual la cosa apprehende la verdad, porque sino substituiríamos la posición del hombre frente a la realidad por la realidad misma y el arte no sería más nada, apenas un factor de globalización de la realidad*”.

⁹³ Os dois, no entanto, nunca mais voltaram a trabalhar juntos. Além dos trabalhos citados, Mário Carneiro, até 1969, já havia fotografado *Couro de gato* (1962) e *Garrincha, alegria do povo* (1963), de Joaquim Pedro, *Gimba, presidente dos valentes* (1963), de Flávio Rangel, *Crime no Sacopã* (1963), de Roberto Pires, *A morte em três tempos* (1964), de Fernando Coni Campos, *Todas as mulheres do mundo* (1966), de Domingos de Oliveira, *Mar corrente* (1967), de Luiz Paulino dos Santos, *A derrota* (1967), de Mário Fiorani, *Edu, Coração de Ouro* (1968) de Domingos de Oliveira, *Capitu* (1968), de Paulo Cesar Saraceni, *O engano* (1968), de Mario Fiorani e *Balada da Página Três* (1968), de Luiz Rosenberg Filho. Boa parte desses filmes, com exceção das obras de Joaquim Pedro, Domingos de Oliveira e Saraceni, não está disponível em cópias digitais para análise, resultando em uma séria lacuna historiográfica sobre a atuação deste importante diretor de fotografia ao longo da década de 1960.

nublando as distâncias entre a casa, o bar e a quadra, confundindo o que é público e o que é privado, desnudando um sentido de comunidade, em perspectiva social. A câmera, sempre à vontade, sempre muito próxima e integrada, respeitosamente registra o ímpeto no rosto de Cavaquinho, faz transparecer a raiva em suas brigas e a alegria no trato com os amigos. A fita atinge, por fim, uma atmosfera com algo de sublime, entre a melancolia, a raiva e a descontração.

Assistindo ao filme é possível identificar um pouco da estratégia construtiva do cineasta e sua equipe em cena a partir do que a montagem nos oferece. O curta é dividido basicamente em cinco momentos. Há o ambiente do bar, muito presente nas sequências iniciais, onde vemos Nelson entre amigos. Ora sorrindo, meio de porre, à vontade. Ora nervoso, entre discussões, ou com semblantes mais ríspidos, possivelmente em função da tristeza que acometia sua alma naquele momento.

Em paralelo ao bar, há a casa do sambista. Naquela época, ele morava em um imóvel cedido pelo governo de Negrão de Lima, na Travessa Quincas Laranjeiras, no Jardim América, zona norte do Rio (COSTA, 2000). A casa é o espaço da entrevista e da execução das canções, que recortam e organizam todo o filme. Mas é, também, com suas portas e janelas abertas, uma extensão do espaço do bar, local em que a comunidade se sente convidada e se encontra – interesse possivelmente reforçado pela presença da câmera e da equipe de filmagem, que acabaram configurando-se como uma atração a parte.

No meio do filme, há o registro de uma feijoada na quadra da Estação Primeira de Mangueira, quando a câmera passeia solta, à vontade, observando e interagindo. Vemos, na mesma mesa, o cineasta e o sambista em clima de proximidade. Em seguida, um retorno à casa, mas em outro tom. Nelson está sozinho em seu quarto, fumando seu cigarro. A casa está vazia. Em dois longos planos, a câmera à mão de Mário Carneiro vasculha, em um movimento lento, cada detalhe da vida daquele sujeito simples, mas cheio de história pra contar. E, por fim, o breve retorno ao bar, à noite, para a despedida do filme.

A se assumir que foram, de fato, três dias de filmagem, é possível imaginar o cronograma: um dia e uma noite no botequim, com iras, ensejos, brincadeiras, e muita música; um dia na Mangueira; um dia na casa de Nelson, de início vazia, quando a câmera escrutina os espaços, e depois registra as entrevistas e a execução das canções. E, ao longo do dia, são recebidos os conhecidos do sambista em momentos descontraídos.

Além dos depoimentos do poeta, o principal elemento que organiza a narrativa em *Nelson Cavaquinho* é a música. As canções auxiliam a dar liga aos registros de diferentes momentos e espaços, diante de uma montagem que aposta na fragmentação. Como apontou Cristiane Lima

(2015), no filme de Leon as canções atribuem, pela montagem, o sentido da cena, cumprindo função estruturadora da narrativa.

Em *Bethânia bem de perto*, há espaço para a performance musical no palco, no camarim e na casa de Macalé, mas o privilégio, talvez pela má-qualidade do registro de som durante a apresentação, é dado às conversas. Há uma sequência no curta *Heitor dos prazeres* (1965), de Antonio Carlos Fontoura sobre o antigo sambista do Estácio, que vale como contraponto. O interessante filme de Fontoura, realizado em cores, é conduzido pela narração e por depoimentos do sambista em voz *over*, mas sem o registro de som direto⁹⁴. Nos últimos planos, acompanhamos uma sequência musical, quando ouvimos a canção “Vai saudade”, mas, como não há sincronização entre som e imagem, o que se vê não é o que se ouve, tornando menos intenso o papel da performance musical na fita. Em *Pixinguinha*, o registro musical já se dava em som direto, mas a articulação das execuções das músicas no filme é mais pontual, quase ilustrativa. *Cordiais saudações* explora de maneira mais intensa e cuidadosa o registro síncrono das canções de Noel, por Aracy de Almeida (acompanhada ao violão por Baden Powell, ausente na cena), e na emocionante interpretação, em voz e violão, de Marília Batista, mas o principal elemento organizador do discurso do filme é o depoimento de Almirante, junto à narração.

Nesse sentido, o curta de Hirszman, apesar da distância entre os gêneros musicais, se aproxima do uso estrutural das canções vistas nos dois filmes tropicalistas que Antonio Carlos Fontoura realizou, em cores, em 1970: *Meu nome é Gal* e *Os Mutantes*. Parceria de sua produtora, POP Filmes (na qual tinha David Neves como sócio), com a gravadora Philips, as fitas curtas foram divulgadas como “uma série de pop filmes sobre cantores brasileiros de música popular” (FREIRE, 2008, p. 197)⁹⁵. Praticamente sem utilizar som síncrono, e com pouco interesse nas organizações biográficas ou históricas, são as canções que garantem a unidade na montagem, dentro de uma linguagem pop que antecipa a estética dos videocliques.

Meu nome é Gal (1970) é dividido em três partes, cada uma correspondente a uma música da cantora baiana. As duas primeiras são ouvidas na banda sonora a partir dos fonogramas registrados no álbum *Gal Costa*, gravado em 1968 e lançado em 1969: “Saudosismo” e “Não identificado”. A cantora, portanto, dubla as canções em situações cotidianas, porém

⁹⁴ O filme de estreia de Fontoura, realizado em 35mm Eastmancolor, segundo Rafael de Luna Freire (2008) foi custeado pelo Itamaraty, através de um contato estabelecido por David Neves, em um arranjo similar ao que viabilizou a Arnaldo Jabor realizar *O Circo*, também a cores (no qual Fontoura participou como técnico de som). A missão cultural do Itamaraty apoiou *Heitor dos Prazeres* com oito latas de negativo: três foram usadas, e as demais, vendidas para custear a produção. A câmera foi operada por Affonso Beato, e a montagem assinada por Ruy Guerra.

⁹⁵ O projeto contemplava ainda *Gilberto Gil*, filme não concluído de Paulo Veríssimo (FREIRE, 2008). Veríssimo viria a realizar outros dois filmes com temática musical, mas apenas em 1971: *Jorge Ben, Mas que nada*, e *Milton Nascimento, a travessia*. Infelizmente, não foram encontradas cópias digitais destes filmes.

coreografadas: na sala de casa, no Jardim de Alá ou diante da Baía de Guanabara. Já a terceira música é “Meu nome é Gal”, presente no disco *Gal*, de 1969, mas, no filme, registrada com ruído som direto em um show da cantora. As músicas se organizam em progressão estilística, representativas do percurso da música popular brasileira nos sessenta: começa com a homenagem a João Gilberto, passando pelo “iê-iê-iê romântico” e *sci-fi* de Caetano, com seus OVNI e computadores, para chegar ao agressivo rock tropical a partir da canção de Roberto e Erasmo.

No filme de Gal, ainda há um esboço de estrutura narrativa, sinalizado no percurso entre as canções. Já *Os mutantes* (1970) apresenta uma colagem pop mais radical, inclusive misturando registros em Super-8 e 16mm. A câmera na mão gira para todos os lados, em todo tipo de movimento, desenquadrando e reenquadrando despreocupadamente os três jovens músicos, devidamente paramentados com roupas coloridas e extravagantes, em situações urbanas festivas e corriqueiras, interagindo com o público e com personagens Disney: em um parque de diversões, nas ruas, nas praças e em meio a signos do universo do consumo pop e jovem. A montagem oferece mais fragmentação que linearidade, com cortes rápidos que obedecem menos à continuidade narrativa que ao ritmo oferecido pela banda sonora. Além da presença dos músicos em cena, são as canções que oferecem a principal dose de coerência ao material, alternando, em bruscos cortes, entre seis músicas do álbum *A divina comédia ou ando meio desligado*, lançado no início de 1970.

As composições do sambista Nelson Cavaquinho pouco têm a ver com a sonoridade pop psicodélica dos discos de Gal e dos Mutantes, mas as fitas de Hirszman e Fontoura se aproximam no uso das canções como elemento estruturador. Garantindo sensação de continuidade na banda sonora, as músicas permitem que a montagem atue com mais liberdade rumo à fragmentação dos acontecimentos filmados. É certo que, em *Nelson Cavaquinho*, há a presença das entrevistas, ausentes nas fitas de Fontoura. Mas, não parece haver um esforço em organizar a estrutura do filme a partir das falas, seja por blocos temáticos ou por uma cronologia. Afinal, apesar do filme se valer do registro de som e imagem síncronos, a montagem final não incluiu a banda sonora original dos momentos filmados que não fossem as entrevistas ou as performances musicais. É possível até imaginar que, em nome de uma liberdade maior da câmera, nestes momentos possa nem ter havido gravação de som. A sucessão de músicas – estas sim captadas em cena, em direto – é o que oferece certa continuidade, abrindo espaço para um

exercício mais livre da montagem, lembrando, sobretudo, o trabalho de Renato Neumann⁹⁶ em *Os Mutantes*.

Se o corte operado pela montagem é sempre um ato de ruptura espaço-temporal, como afirma Ismail Xavier (2008), há de haver algum elemento que atenua o corte para a percepção do espectador – se o efeito que se busca é de continuidade. No cinema de integração narrativa – majoritariamente ficcional, mas cuja técnica é apropriada também em uma série de documentários – há as regras rigorosas da decupagem clássica, como o *raccord* e a variação de ângulos e distâncias obedecendo a critérios definidos. Estas, o filme de Hirszman, como os de Fontoura, ignora com tranquilidade. Mas, se os cortes bruscos nas ações das pessoas vistas nas imagens não quebram a fluidez na experiência com o filme, é porque a música liberou o montador para experimentar o corte a partir de outros critérios que não os da continuidade. Isso resulta num filme que, ao mesmo tempo em que flui linearmente, por causa da música, nos apresenta a experiência com a fragmentação do tempo. Procedimento estilístico que afasta o filme de Hirszman das outras biografias sobre sambistas, e o aproxima curiosamente das fitas tropicalistas.

Neste ponto, é interessante notar que, se é certo que as filmagens foram realizadas no princípio de 1969, não há indícios de que o filme tenha sido exibido antes de 1971. Segundo depoimento de Eduardo Escorel, o material só foi montado na virada entre 1970 e 1971 – já depois do lançamento dos filmes de Fontoura – com poucas orientações do cineasta, sem muita previsão sobre em que o filme iria resultar. Uma obra que, nas palavras de Escorel, seria fruto de um “outro lado, mais emotivo e menos racional” de Leon Hirszman⁹⁷. A data de montagem, e, como veremos à frente, das suas primeiras exibições, nos leva ao questionamento sobre se devemos considerar *Nelson Cavaquinho* como um filme de 1969 ou de 1971.

Apesar de retornar ao samba tradicional, em alguma medida Leon Hirszman acaba realizando um filme que flerta com a estética tropicalista vista nos filmes de Fontoura, sobretudo na fragmentação. Um pouco na contramão dos artistas comunistas na virada de década, Hirszman viveu o momento tropicalista com intensidade, filmando, poucos meses depois de *Nelson Cavaquinho*, *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia*, fita mergulhada na

⁹⁶ Nas cópias digitais examinadas dos dois filmes de Fontoura não há créditos. Segundo informações da *Filmografia Brasileira*, Neumann realizou a câmera e a montagem em *Os Mutantes*. No filme de Gal, também segundo essa base de dados da Cinemateca Brasileira, a fotografia é de David Drew Zingg, e não há informações sobre a montagem (acesso em 15 jan. 2021).

⁹⁷ A afirmação foi dada em um debate *on-line* com o pesquisador Reinaldo Cardenuto, na ocasião do lançamento de seu livro, *Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência*, em 19 de fevereiro de 2021, pelo Instagram. O registro está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5KKzWfdS5fg>. Último acesso em 04 set. 2021.

contracultura, como veremos no próximo capítulo. E, em 1972, logo após convidar Caetano Veloso para produzir a trilha sonora de *São Bernardo*⁹⁸, Leon realizou tomadas para um documentário cujo título provisório era *Gil, Caetano, Gal*. Chegou a filmar mais de 15h de material, como informa-nos Salem (1997, p. 223), em uma época de muita curtidão e desbunde, mas não veio a montar os negativos, hoje depositados na Cinemateca Brasileira. O material bruto, segundo a biógrafa, contém registros de apresentações dos artistas e de momentos de descontração, inclusive do histórico show *Gal-Fa-Tal*, para o qual Hirszman, “absolutamente vidrado em Gal”, dirigiu a iluminação do palco, além de um momento íntimo na casa da família Veloso em Santo Amaro da Purificação, “numa descontraída e cativante intimidade, da qual Leon participa” (SALEM, 1997, p. 225). É, hoje, um interessante exercício de imaginação supor, entre *Nelson Cavaquinho*, *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia* e os filmes de Fontoura, a que tipo de estratégia de montagem o cineasta iria recorrer, caso tivesse finalizado este projeto com os tropicalistas baianos. Sua carreira, no entanto, ao longo da década de 1970, tomou outros rumos, acompanhando o esfriamento do desbunde, retomando a via de um cinema político, período de “dramaturgia de avaliação” que foi estudado por Cardenuto (2014) em sua tese.

É interessante, ao mesmo tempo, notar que, na entrevista concedida a Federico de Cárdenas, em 25 de junho de 1969, Leon é perguntado sobre os projetos daquele momento. Comenta sobre a realização de *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia*, e fala sobre planos para um filme a cores, épico, com cangaceiros. Não cita *Nelson Cavaquinho*. Quando perguntado sobre *Maioria Absoluta*, apresenta sua visão sobre o cinema direto, mas não faz nenhuma menção ao documentário com o sambista. Na ficha “biofilmográfica”, ao fim da entrevista, elaborada por Alex Viany – nome bastante próximo ao cineasta –, também não há a lembrança desta obra: “Em 1969 dirige um dos episódios de *América do Sexo*. Tem vários projetos, mas é provável que faça primeiro um filme de cangaço” (HIRSZMAN apud CÁRDENAS, 1969, p. 20)⁹⁹. *Nelson Cavaquinho* deve figurar, portanto, entre os “vários projetos”. Curiosamente, na entrevista concedida a Cárdenas em 1972 (publicada em 1977), mais próxima, portanto, das exhibições de 1971, também não há nenhuma menção ao documentário.

⁹⁸ Apesar da rigidez e da seriedade do realismo de Graciliano Ramos visto na adaptação de Leon em *São Bernardo*, aparentemente o ambiente em torno da produção trouxe marcas da coletividade, da curtidão e até do desbunde. Diante da escassez de recursos e da limitada equipe, até os atores colocaram a mão na massa em outras funções. E relatos dão conta de momentos de descontração, liderados por Hirszman em folgas entre as diárias, à beira do rio, com frutas e LSD patrocinados pelo cineasta (SALEM, 1997).

⁹⁹ Em espanhol, no original: “En 1969 dirige uno de los episodios de *América do Sexo*. Tiene varios proyectos, pero es probable que haga primero una película de cangaço”.

Estando Leon Hirszman disposto a “largar tudo” naquele momento, não é absurdo pensar que o filme tenha sido montado e simplesmente deixado de lado. *Nelson Cavaquinho*, produto da vertente mais emotiva do cineasta, foi realizado pela própria “curtição” do ato de filmar – e, possivelmente, como motivo para tomar uma cerveja ouvindo Nelson Cavaquinho ao violão, como em um vislumbre dos projetos idealizados nas reuniões do CPC ou nas mesas do Zicartola, interrompidos com o golpe de 1964 e enterrados pelo o golpe dentro do golpe, em dezembro de 1968. Além, do próprio ímpeto de registro histórico, para a posteridade, de uma tradição guardada por sambistas já idosos, e, portanto, em vias de se perder, filmar Nelson Cavaquinho era fazer, da vivacidade do samba, um lugar político.

2.3 Entre o rigor e o improviso, o povo

Aberto ao improviso, mas cercado por competentes profissionais, *Nelson Cavaquinho* exhibe notáveis arranjos estilísticos na sua lida com o registro da realidade – nas imagens que a equipe encontra para fazer ver a riqueza da cultura popular. Em um filme que reúne dois sensíveis e criativos estetas, como Leon Hirszman e Mário Carneiro, parece-nos produtivo realizar um exame mais minucioso das imagens e sons deste documentário, atentos aos jogos entre as cenas, os enquadramentos, as músicas e a montagem.

Após a cartela que anuncia o título, em fundo preto e sóbrias letras brancas em caixa alta, e as telas que apresentam a equipe do filme, têm início, de fato, as imagens em movimento. De saída, ouvimos os primeiros acordes de “Dama das Camélias” ao violão (uma das canções mais famosas do compositor), e uma primeira imagem esteticamente exuberante.

O plano bem estruturado, com enquadramento rigoroso, pictórico, é um dos traços estilísticos marcantes na filmografia de Hirszman. É o que vemos desde *Pedreira de São Diogo*. Os planos dos operários em grupo, encenados e enquadrados a partir da imobilidade dos corpos e da câmera, nos instantes que antecedem a tomada de consciência de classe, quando então a câmera se faz à mão em raro movimento, são os melhores exemplos. Em *A Falecida*, na longa sequência da morte de Zulmira, os planos se destacam pela geometria dos enquadramentos. *Garota de Ipanema* também exhibe imagens bem estruturadas, como demonstramos.

O apuro da forma estava enfronhado no estilo de Hirszman, fascinado por cineastas donos de composições extremamente bem estruturadas como Eisenstein, e Luchino Visconti, o mais

esteta dos neorealistas, cujo acentuado trabalho formal levou André Bazin a tecer algumas reticências sobre a “qualidade” do diretor¹⁰⁰.

Com a dupla Hirszman-Carneiro em cena, podemos dizer que *Nelson Cavaquinho* exhibe uma pequena, mas preciosa, coleção de quadros estruturados. A começar por este primeiro: a câmera, fixa, recorta o rosto do compositor pela borda direita (fig. 2.2)¹⁰¹. Ele está quase imóvel, impassível. Na bela imagem, a pele negra do compositor contrasta com a claridade que invade o quadro. À esquerda, sua mão empunha um cigarro, cuja fumaça – que passeia por quase todo o filme – traça praticamente o único movimento dentro do plano, configurando uma imobilidade que é uma das marcas do cinema de Hirszman.

O plano seguinte recorta o sambista em primeiro plano, novamente fumando seu cigarro, como que se preparando para falar. O que vemos, no entanto, são os longos instantes que antecedem a fala, mais precisamente, 20 segundos com a câmera fixa em que o espectador observa, de perto, os respiros, o olhar reflexivo, para cima, enquanto ainda ouvimos “Dama das camélias”. Em seguida, já com a câmera na mão, o enquadramento é menos estruturado, mas o plano se destaca por se estender na duração (são 46 segundos)¹⁰².

Há uma encenação espontânea diante dessa pretensa neutralidade observadora e, sobretudo, uma intervenção da montagem e da mixagem de som. A câmera estava presente e a equipe foi feliz em deixar as pessoas no ambiente o mais à vontade possível. Mas, mesmo assim, há a consciência da câmera, e, com ela, uma performance. Nelson está debruçado no balcão, um tanto sem forças, com a cara fechada. O amigo à direita, bastante animado, e aparentemente um tanto embriagado, o abraça e faz de conta que rege uma música fora de campo. O que estariam ouvindo? Não sabemos, pois a montagem intervém no próprio sentido da imagem, inserindo uma canção extra diegética – ou, melhor: da diegese, mas registrada em outro plano, que não vemos. Afinal, todas as músicas ouvidas no filme, executadas em voz e violão, foram registradas pela própria equipe, no som operado por Gilberto Macedo¹⁰³.

¹⁰⁰ Ver o ensaio “A Terra Treme” de André Bazin (2014).

¹⁰¹ Todos os fotogramas de *Nelson Cavaquinho* utilizados neste capítulo foram retirados do DVD que contém a cópia digital restaurada do filme, lançado em 2010 pela Videofilmes. O documentário foi incluído como extra no DVD nº 4, dedicado ao longa-metragem *A Falecida*, e que também inclui o curta *Partido Alto*.

¹⁰² A Duração Média dos Planos (DMP) em *Nelson Cavaquinho* é de 36,3 segundos por plano. Descontamos da contagem as cartelas de crédito. São 22 planos ao longo de 13 minutos e 17 segundos de imagens em movimento.

¹⁰³ Até onde pude pesquisar, este foi o único trabalho com som realizado por Gilberto Macedo, ao menos no cinema. Como diretor, lançou, em 1967, o curta-metragem *Heleno de Freitas*, sobre o famoso jogador do Botafogo. A principal função que exerceu, ao longo da carreira, foi a de montador, assinando, até o trabalho com Hirszman, *A opinião pública* (1967), de Jabor, *Desesperato* (1968), de Sergio Bernardes Filho e *Chico, retrato em branco-e-preto* (1968), de Flávio Moreira da Costa, além da assistência de montagem em *O Circo* (1965), também de Jabor. Na década de 1970, montou alguns filmes para Júlio Bressane, e em seguida se mudou para o México, provavelmente em 1972, onde seguiu trabalhando como montador por décadas. O motivo da mudança, segundo Geraldo Veloso (1983) em “Por uma arqueologia do ‘outro’ cinema”, teria sido a perseguição política.



Fig. 2.2: Abertura com cigarro.



Fig. 2.3: Entrevista 1.



Fig. 2.4: Música à contraluz.



Fig. 2.5: Nervoso no bar 1.



Fig. 2.6: Nervoso no bar 2.

A seguir, novo primeiro plano. Nelson, mais uma vez, sem camisa (fig. 2.3). Agora, um grande microfone invade o quadro, à esquerda. Lenta e pausadamente, o sambista exprime toda sua mágoa, enquanto a fumaça de seu cigarro insiste em cruzar o ar. Ele fala sobre a vida de infelicidades: “eu nasci em 1910 e de lá pra cá já passei por tantas coisas tristes...”. Comenta o tema da tristeza em suas músicas, e fala sobre o sofrimento que guarda consigo após a morte do “Sexto”, seu sobrinho. Conclui que gosta também de brincar, “porque tristeza só nas músicas”¹⁰⁴.

Um corte e vemos novo plano, agora mais escuro, em contraluz, aproveitando toda a latitude e contraste do 35mm monocromático: Nelson, à esquerda, dedilha seu violão, que vemos parcialmente no plano (fig. 2.4). Atrás, debruçadas na janela – uma das marcas desse filme –, duas mulheres assistem sua performance da canção “História de um valente”. A fumaça insiste em subir pela borda inferior do quadro. “Quem diz, não mente / na mão de um fraco sempre morre um valente”, canta o protagonista. Em seguida, agora com a música em *background*, vemos a sequência de planos em que o sambista se mostra contrariado, nervoso, se envolve em discussões acaloradas.

No primeiro deles, a câmera na mão de Carneiro encontra-se na porta do bar, muito próxima ao protagonista, filmando-o em leve *contra-plongée* (fig. 2.5). O plano é um dos achados da técnica de imersão da câmera na realidade filmada. Muito próxima ao rosto do personagem, consegue registrar todo o seu semblante com detalhes. Ele olha ao longe, mas com certa determinação no olhar. Dá uma ginga na câmera com a cabeça, sem, contudo, encará-la, e segue olhando ao longe. Há algo de heroico, trovadoresco, em sua face, que a câmera, tão próxima, consegue registrar. Em torno do protagonista, vários homens animados, cantando e batendo palmas, num arranjo de mãos e rostos diante da câmera. O quanto de observação e acaso existe neste plano, e o quanto de arranjo cênico foi planejado para estas situações? Terá alguém pedido para que os presentes se agrupassem em volta do sambista para criar o movimento e a dinâmica visual que vemos neste plano?

O certo é que Cavaquinho, ciente de seu papel no filme cuja proposta tanto o animou, performa para a câmera, faz pose, compreende o seu personagem nesta dramaturgia do real da qual é protagonista: um trovador, terno de linho e camisa branca, profeta da dor dos outros. E, mais uma vez, a montagem e a mixagem de som “trapaceiam” o cinema direto: pois, à

¹⁰⁴ Flávio Moreira da Costa (2000), na biografia sobre o cantor, aborda a questão da tristeza. Em sua visão, Nelson Cavaquinho sofria de depressão, em decorrência do contato prematuro com a morte durante a Gripe Espanhola e outras dificuldades que enfrentou ao longo da vida, como a morte de sua primeira esposa, Alice, mãe de seus três filhos. Para ele, o sambista, como muitos, encontrava refúgio no álcool, configurando um quadro acentuado de alcoolismo.

intensidade do registro daquilo que acontece diante da câmera – aparentemente – observadora, sobrepõe-se o registro de áudio de outra tomada. De forma que se constrói um ar de mistério na imagem: fica o espectador a se perguntar que tipo de animações se davam naquele momento para levar a reações tão exultantes dos participantes do encontro – com a câmera.

O plano seguinte é ainda mais observador, e nosso personagem parece de fato contrariado com o debate que ora se coloca, com sinais de negação em seu semblante e suas mãos, limpando o rosto suado com seu lenço, à frente das prateleiras carregadas de garrafas etílicas daquele botequim (fig 2.6). A estes dois planos mais agitados, em que o protagonista se vê cheio de ímpeto, sobrepõe-se o relato musicado sobre os valentões mafiosos, brigadores de navalha, como Brancura, Cocaína e outros que Cavaquinho conheceu ao longo da vida. O verso “quem diz não mente, na mão de um fraco sempre morre um valente” refere-se a uma expressão de Noel Rosa, ele próprio um encenqueiro, para quem o revólver havia sido inventado para silenciar os valentões bons de briga, potencializando o poder da mão dos fracos, como ele (COSTA, 2000).

Em seguida, o volume da música é abaixado e a entrevista retorna, mas em outro enquadramento, configurando uma sequência de dois dos quadros elaborados pela dupla Hirszman-Carneiro. No primeiro, vemos Nelson, mais uma vez em frente à porta de sua casa, enquanto conta a história de Dona Carola (fig. 2.7). Seu violão, um Del Vecchio modelo Timbre Vox possivelmente fabricado na década de 1950, parece ter sido minuciosamente posicionado à direita do plano. Há um rico jogo de linhas e massas (Eisenstein) que decoram a imagem, produzindo intensa geometrização no plano.

Como sugere Jacques Aumont (2004), uma das funções do quadro (o quadro enquanto limite) é reger a composição interna da imagem, criando um limite físico a partir do qual podem ser traçadas as proporções internas da obra. Assim, os enquadramentos que são bem estruturados, pictóricos, acabam por fortalecer o caráter de superfície da imagem, sua realidade perceptiva bidimensional, seu devir-imagem – em oposição ao “quadro-janela”, que oferta a imagem enquanto porção de um campo visual em tridimensionalidade. À combinação simultânea desses dois efeitos, o autor dá o nome de “dupla realidade perceptiva das imagens”.

Neste plano, como nos outros bem estruturados que o filme elabora, há uma riqueza de textura e de geometria, em uma imagem que dura bastante para a média do filme (um minuto e 12 segundos). Vemos uma composição carregada por interessantes jogos visuais, tecidos pelos arabescos da porta, à direita, pela diferença de cores entre a janela e a parede da casa iluminada, mais ao fundo, pela linha que separa as massas visuais da janela e da casa, pelas relações das linhas do telhado, e pela própria textura das telhas, que vemos desfocadas, possivelmente

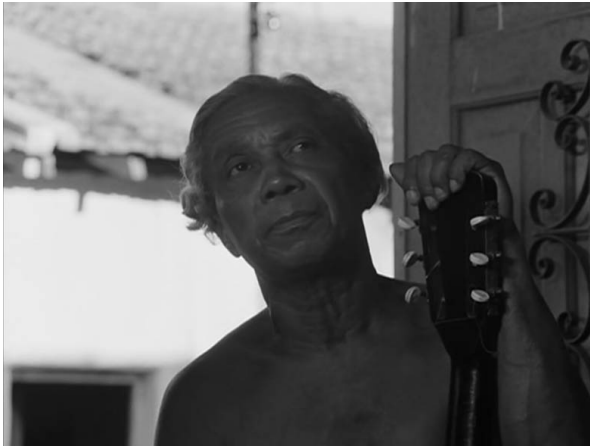


Fig. 2.7: Entrevista 2.



Fig. 2.8: Entrevista 3.



Fig. 2.9: Na rua.



Fig. 2.10: Vizinhos na casa de Nelson 1.



Fig. 2.11: Vizinhos na casa de Nelson 2.



Fig. 2.12: Vizinhos na casa de Nelson 3.

devido ao uso de uma lente longa. Temos, enfim, um *portrait*: Leon e Mário, retratistas do movimento e do tempo.

O plano seguinte, também em tripé, estendendo-se por 49 segundos, traz o protagonista agora em frente à janela de sua casa (fig. 2.8). Ele começa contando sobre sua infância, abordando sua relação precoce com a morte, “os caminhões cheios de cadáver” em função da Gripe Espanhola, mas acaba emendando outros assuntos, como a história adiantada por João Antônio em 1967, na qual, com seus irmãos, vende, peça a peça, o “contrabaixo”¹⁰⁵ de seu pai.

A câmera, agora um pouco mais distante, filma Nelson, apoiado em seu violão, acima da linha do umbigo. O enquadramento deixa muito “teto” sobre sua cabeça, uma escolha pouco usual, mas proposital. Do lado esquerdo, há um rapaz, apoiado no parapeito da janela, observando a conversa – aparentando estar um pouco entediado, já que, eventualmente, se deita sobre os braços em sinal de cansaço. Estaria ali por acaso, ou foi meticulosamente posicionado pela equipe de Hirszman? Na profundidade do plano, justificando o “teto”, sobre o telhado da casa da vizinha que vemos pela janela, dois garotos soltam pipa tranquilamente. A velhice, a idade adulta, a juventude: três gerações, enquadradas e reenquadradas, na simultaneidade da profundidade de campo, ao passo que o tema, na voz do entrevistado, é a infância, a vida e a morte.

Enquanto Nelson segue um fluxo de pensamento, conectando diferentes assuntos, a montagem e a mixagem de som parecem tentar apressar o fim do relato, que talvez estivesse ficando um pouco prolixo: na banda sonora, começam a ser ouvidas, misturadas, as primeiras notas dedilhadas de “Luz Negra”. Na imagem, a montagem corta para um plano com câmera na mão em que vemos a rua do sambista, Quincas Laranjeiras, uma via sem saída.

Lá de trás, vem caminhando Nelson Cavaquinho, conversando com os vizinhos, as portas abertas, as crianças no chão. Ele segue em frente, num passo maroto, bem alinhado com calça e paletó. Uma garota se esgueira para ver a câmera – uma atração no bairro! –, enquanto o sambista cumprimenta brevemente a equipe com uma das mãos, até se aproximar da câmera, que agora o encara em primeiro plano. Olha rapidamente para a lente, mas logo recusa o olhar, entrando no jogo da filmagem. Posa (fig. 2.9).

Um corte leva-nos mais uma vez para a sala de sua casa, mas em outro momento. Agora está sem camisa, virando, pelo bico, uma garrafa de cerveja inteira – com a tranquilidade dos especialistas. Na banda sonora, uma mixagem introduz os divertidos acordes iniciais de

¹⁰⁵ Ao que tudo indica, Nelson refere-se a uma tuba, instrumento tocado pelo pai, e que emite som grave. Existem diferentes tamanhos de tuba, classificados por sua sonoridade: tenor, baixo e contrabaixo.

“Pimpolho Moderno”. A câmera, à mão, em movimento de panorâmica, descortina a sala, enquadrando, primeiro, uma garotinha sentada ao lado do sambista, com as pernas cruzadas. Enquanto vemos a jovem, ouvimos:

Dos filhos meus o caçulinha é o fim
 Saiu ao pai, ele é igualzinho a mim
 Já está de olho na filhinha do vizinho aí ao lado
 Parece que mais tarde isso não vai dar bom resultado

A panorâmica continua, até enquadrar, pela porta, vários garotos encarando o instrumento de filmagem, um pouco tímidos, um pouco curiosos (fig. 2.10). Mais uma vez, não ouvimos o som da cena. A câmera se detém brevemente neste sobre-enquadramento, até retomar o movimento, para mostrar uma senhora (fig. 2.11), outros jovens e adultos, detendo-se, por fim, em um garoto, todos encarando diretamente a objetiva, com semblantes sérios, com a exceção de um jovem, que faz um sinal de “joia” com a mão (fig. 2.12). Teria o evento sido armado para a filmagem? E os figurantes, teriam eles sido orientados a permanecer em suas imobilidades, para serem filmados? O filme segue neste ar de mistério, entre a observação e o arranjo participante, no qual o espectador acredita brevemente na “verdade” do relato da câmera, ao passo em que suspeita da interferência do realizador.

Um corte nos devolve ao mesmo espaço, agora com mais pessoas ocupando a sala. Um homem, sorridente, também sem camisa, ajuda seu filho de colo a dar bons goles na cerveja até o líquido escorrer em sua barriga, para em seguida passar a garrafa para outra criança, a seus pés, enquanto ouvimos: “estou preocupado com os atos do pimpolho”. Na sequência, vemos o entusiasmado Nelson incentivando vigorosamente o consumo da bebida pelos pequenos. Mais um corte, vemos o sambista com um pintinho nas mãos, rodeado por crianças, posando para a câmera, com um sorriso maroto. O velho e o novo, juntos, na sala do simples compositor.

Em seguida, tem início um novo momento do filme, um dos trechos mais comentados por quem conhece a obra: a feijoada na quadra da Mangueira. Na banda sonora, o sambista introduz “o samba mais sincero” que fez: “Caridade”, enquanto a câmera passeia tranquilamente entre as dezenas de presentes. É o momento mais livre e desregrado da interação da câmera com a cena em todo o filme. A sequência é montada em três planos em movimento, totalizando um minuto e 35 segundos. A câmera passeia pelo espaço, mostrando, no primeiro plano, a área de serviço, com as panelas e os trabalhadores. Em dado momento, é possível ver, de relance, entre os presentes, o cineasta Leon Hirszman, de pé, magro e alto; na segunda imagem, a câmera passeia entre as mesas ocupadas com pratos cheios de feijoada. Numa delas, vemos Nelson

Cavaquinho sentado junto ao diretor do filme. No terceiro plano da sequência, há uma mudança na música, e passamos a ouvir “A flor e o espinho”, enquanto vemos uma jovem de vestido claro, de pé, que, quando se dá conta da câmera, se envergonha e busca se esconder atrás de uma amiga. Mário Carneiro insiste em tentar filmá-la, dando início a uma divertida perseguição. A banda sonora, como em outros momentos, parece comentar a imagem – ou, ao contrário, ajuda a construir uma breve narrativa ficcional, apropriando-se do sentido daquelas imagens do real:

eu só erreí quando juntei minh’alma à sua
o Sol não pode viver perto da Lua

Sobre esta sequência, vale comentar a opção da montagem por inserir dois planos seguidos nos quais vemos a presença do cineasta, que até então não havia aparecido em seus filmes¹⁰⁶. Afinal, até então o documentarista brasileiro não fazia emergir sua imagem no mundo, como sugere Fernão Ramos (2008). Apesar de que a explicitação da instância produtora do filme já se esboçava em *Maioria Absoluta*, quando, logo nos planos iniciais, a montagem deixava ver a ação da claquete nas tomadas da praia, e o próprio texto narrado *over* por Ferreira Gullar fazia menção à produção enquanto tal: “o filme termina aqui”.

Há em *Nelson Cavaquinho* quatro elementos que, associados, podem revelar uma postura de reflexividade pelo filme: a presença do cineasta junto à personagem principal (para quem o conhece); a maneira direta pela qual, em alguns momentos, o sambista se dirige a integrantes da equipe; a explicitação do microfone como elemento de composição dos planos geometrizados; e o próprio trabalho de contraste entre o fluir da câmera no mundo, solta à mão, carregada de índices de realidade, e o trabalho mais rigoroso no enquadramento nas entrevistas.

Pois o quadro, para Aumont, é o que define, entre outros aspectos, a imagem enquanto ato de enunciação. Sendo também o limite visual que permite que composições entre linhas e massas visuais sejam arranjadas – sempre tendo em vista um olhar, presumido, do espectador, a partir do qual se propõe um centro visual para a imagem. Estes arranjos, que vemos harmoniosamente distribuídos na tela, são sempre inscritos por *alguém*, que não pertence ao espaço da cena, alguém que está fora-de-quadro, que é, aliás, onde se encontra, também, o espectador. O espaço fora-de-quadro é, portanto, o lugar da construção do sentido, é o lugar privilegiado da discursividade. Evidenciar o limite do quadro enquanto borda, valorizar o

¹⁰⁶ Leon Hirszman participou como ator no filme *Os Mendigos* (1964), de Flávio Migliaccio. Também teriam contracenado os cineastas Ruy Guerra e Eduardo Coutinho. O filme hoje está indisponível.

aspecto material, superficial da imagem enquanto arranjo geométrico, é uma maneira de tornar visíveis os atos enunciativos da imagem.

De volta ao filme, após o mergulho na Mangueira, um novo corte; encerra-se a música, e a montagem retoma os enquadramentos fixos com depoimentos do poeta. Ele está sentado próximo à porta de sua casa, mas em um enquadramento distinto dos que já assistimos (fig. 2.13). Agora, ele tem o violão sobre o colo, ocupando a direita do plano. O microfone, outra vez, estrategicamente posicionado à esquerda, completando a composição. O gesto do cineasta, aquele que arranja os elementos em função do quadro, se faz visível no equilíbrio visual que o conjunto microfone e violão, rigorosamente posicionados, forma com as linhas do cenário.

Neste trecho, Nelson fala novamente sobre suas mágoas, devido, sobretudo, à perda do sobrinho. É interessante o fato de a montagem ter optado por deixar este trecho. Apesar de certa melancolia, há humor na passagem, e um comentário dirigido aos realizadores do filme: “depois vem a descrição, né, aquela coisinha, não é isso? Agora, eu acho melhor vocês pensarem – Gilberto [Macedo], que já está acostumado a andar nessas súcias brabas comigo...”, argumenta o sambista, dedo em riste. Ele provavelmente refere-se à sinopse do filme, e à preocupação de que “não estou como nos outros dias”, em função do sofrimento que lhe acometia a alma. O trecho todo dura um minuto exato.

Ele finaliza seu comentário dizendo que, apesar de estar “todo mundo embarcando”, e ele também esperando sua vez, não pretendia partir. Bem-humorado, apesar da timidez do sorriso, exclama: “ainda temos que comer muita rabada com batata, o que é que há?”. A próxima música que ele tocará ecoa o tema da morte, porém registrada em outro enquadramento, outro tempo, outro arranjo visual. Nelson executa “Revertério”:

Do pó vieste e para o pó irás
Neste planeta tudo se desfaz

O novo enquadramento é, mais uma vez, bem estruturado. A imagem, também fixa, no tripé, oferece uma visão mais ampla da sala da casa (fig. 2.14). Nelson está sentado atrás da mesa, com seu Del Vecchio no colo. Sobre ela, vemos um jornal – para diminuir o reflexo da luz sobre a mesa? –, um pote, um maço de cigarros, um cinzeiro já cheio, a fumaça subindo. À frente, um braço – possivelmente de Macedo – segura o microfone com seu grande globo. Atrás, como é a regra do filme, na janela já tantas vezes vista, o mesmo homem do plano 2.8 apoiado no parapeito. À direita, uma pequena fresta revela a saída da porta, aberta, na qual movimentava-se uma criança. Na casa em frente, vista no fundo do campo visual, uma vizinha espia pelas



Fig. 2.13: Entrevista 4.



Fig. 2.14: Entrevista 5.

grades da janela. A música finaliza com os seguintes versos, introduzindo a sequência de imagens que virá a seguir:

Vives como um fidalgo
Guardes a tua riqueza
Que eu ficarei com a pobreza

Em seguida, o silêncio, e um novo corte, que dá início a uma nova parte do filme, na qual a câmera investiga, com riqueza de detalhes, todos os cantos da casa simples de Nelson, enquanto ele aguarda no seu quarto. As incursões de Mário Carneiro, câmera à mão, são momentos privilegiados de cinema direto, mas funcionam também como investigação das relações sociais daquela comunidade, vasculhando os indícios das formas de vida populares.

Roland Barthes (2004), em “O efeito de real”, ao se debruçar sobre as estratégias estilísticas da literatura realista do século XIX, nota que as descrições se demoram longamente sobre vestígios aparentemente insignificantes, como o famoso exemplo do barômetro de Flaubert, visto sob o “monte piramidal de caixas”, e que nenhuma função desempenharia na narrativa, a não ser construir um efeito de verdade para o relato. Se o narrador descreve até o inútil barômetro, é porque esteve lá, vivenciou aquele acontecimento. Os “pormenores supérfluos” funcionam como “signos do real”, fortalecendo, para o leitor, o efeito de realismo da narrativa.

Mas, seria ingênuo pensar que, no filme de Hirszman, o estilo do cinema direto seja empregado apenas como índice de realidade. As “descrições” dos espaços, agora efetuadas pela atividade da câmera, deixam de ser apenas “signo do real” para encontrar sua significação social e de classe. Aqui, o realismo é crítico. É lavado no materialismo histórico. Na dialética de Hirszman, aproveitar a tendência ao registro dos antigos compositores é também uma forma de fazer política com as imagens do jeito que a época permitia.

O uso da câmera como instrumento de investigação da realidade social sempre foi procedimento caro a Leon Hirszman, e quase que um projeto para o Cinema Novo. A câmera de cinema, máquina que registra aparências e externalidades, é, por isso mesmo, “um instrumento extraordinário de representação materialista”, como sugeriu Walter Benjamin (2012, p. 298), filósofo por quem Leon nutria uma grande admiração.

Nas sequências derradeiras de *Pedreira de São Diogo*, quando a personagem de Glauce Rocha corre para conseguir apoio dos moradores para impedir a explosão que colocará em risco a vida da comunidade, a câmera se lança em um – ainda breve, ainda ingênuo – mergulho para registrar os barracos e as formas de vida.

Em *Maioria Absoluta*, quando a montagem não apresenta entrevistas e depoimentos, as imagens mostram as condições materiais de vida: paredes de reboco, casas em mal estado de conservação. Mesmo enquanto filma os depoimentos, o trabalho da câmera é também descritivo, a imagem está sempre carregada quantitativa e qualitativamente de detalhes da vida real, na duplicação do mundo operada pela tecnologia do cinema e sua forte função de índice.

Já em *A falecida*, longa de ficção, é latente a vontade de descrever, pela câmera, os detalhes mais “insignificantes” dos espaços internos – definidos por um ótimo trabalho de cenografia. É o que vemos na primeira sequência, na casa de Madame Crisálida, quando Zulmira vai tirar as cartas. Um longo movimento da câmera de Dib Lutfi, com um minuto e meio de duração, percorre, em trajetória circular, todos os cantos da pequena sala, enquanto a cartomante prepara o espaço para atender a protagonista. São muitos os detalhes “realistas”, no sentido que Barthes propõe ao termo: a toalha pendurada atrás da porta, as janelas quebradas, as paredes marcadas pelo tempo, as crianças ao canto levando bronca, as louças na estante, as panelas sobre o fogão, o rádio sobre o armário – na falta de outro lugar para ser instalado –, seus fios pendurados na lateral, o guarda-chuva meio jogado na quina atrás do forno, em uma sala principal que comporta, também, a cozinha e uma cama.

A maneira de filmar a casa de Zulmira e Tuninho não é diferente. Vejamos o comentário de Ismail Xavier (2003, p. 259) em seu ensaio sobre *A Falecida*:

[...] o filme ressalta os intervalos e não se apressa em ver fluir a palavra, dando ensejo a um olhar que descreve ambientes, desenha o espaço de tristeza do casal e interroga a superfície dos rostos, a tensão dos olhares, o face a face com o vazio. Do próprio estilo realista, já adestrado na configuração dos espaços, emerge uma observação insistente que assume o risco de uma interação mais detida entre câmera e ator, um olhar que exige tempo para adensar-se. O essencial é depositar, na textura da imagem, a carga de uma existência de periferia urbana [...].

O procedimento adotado nas imagens de *Nelson Cavaquinho*, sobretudo na sequência final da casa, vincula-se também a essa ambição mais ampla do cineasta, que reside de maneira metódica em seu estilo, mesmo em seu exercício mais improvisado na prática documental. Assim como nos exemplos abordados acima, nesta sequência na casa do sambista a câmera investiga, com cuidado e calma, os vestígios materiais que apontam para a maneira de viver do personagem. Pela casa de Cavaquinho, Leon Hirszman denuncia, uma vez mais, a pobreza e as desigualdades.

Na banda sonora, silêncio: a música só entrará um minuto mais tarde. Vemos um pequeno móvel de canto, com uma toalha branca, fazendo as vezes de altar, com várias imagens de santos e alguns búzios (fig. 2.15). A religião, como demonstrou Flávio Moreira da Costa (2000),

sempre esteve presente na vida do sambista, desde pequeno catequisado pelas freiras no convento de Santa Teresa, onde sua mãe trabalhava como lavadeira. E passagens religiosas são abundantes ao longo de suas letras. Em seguida, a câmera se desloca e vemos um velho colchão de palha ao canto, com uma manta embolada de qualquer jeito (fig. 2.16). A câmera se detém por um instante, e volta a se mover para se interessar, agora, pelo conjunto formado por algumas malas e uma pedra sobre o armário (fig. 2.17). A pintura das portas marcada pela ação do tempo vem a primeiro plano. Seguindo seu lento movimento, a câmera volta a se deter por alguns segundos. Por entre o marco da porta, vemos Nelson, sentado em sua cama. Ele, o poeta lunar, é filmado contra a luz, que entra pela janela ao fundo, enquanto fuma seu cigarro (fig. 2.18). A fumaça – mais uma vez, a fumaça – parece ser baforada na hora certa, para criar uma aura em torno do compositor apresentado em retrato simples, sem camisa, um tanto corcunda, ao passo que emergem, da banda sonora, os primeiros dedilhados – introduções tão características do jeito de tocar de Nelson Cavaquinho –, de “Eu e as flores”.

Há um corte (após 43 segundos), e agora vemos os utensílios sobre a pia da cozinha: copo, prato, uma chaleira, a torneira (fig. 2.19), um antigo fogareiro (fig. 2.20). Ao lado, uma velha cadeira de madeira vazia, em frente ao gasto reboco da parede e um conjunto de painéis empilhado no canto do cômodo (fig. 2.21). Segue o movimento, e, pela porta, começamos a ver o quintal. Entre o ambiente interno e a parte externa, há uma nítida diferença de luz, e por isso é preciso ajustar a exposição pelo diafragma. E é isso que faz o cinegrafista. Vemos o rastro de seu dedo sobre a lente: a montagem prefere não cortar, pois não importa que a “falha” apareça: ela é também vestígio, indício de realidade. No pátio, alguma desordem: toras de madeira acomodadas no canto, um regador antigo, uma bacia com água (fig. 2.22), tijolos, uma cerca de madeira, um jardim de folhagens ao fundo, duas galinhas no chão (fig. 2.23)¹⁰⁷.

Um novo corte nos leva à origem da música que ouvíamos. *Vou partir* está sendo tocada no bar da comunidade, filmado por fora, à distância. É noite. Nelson, ao violão, está sentado, rodeado por amigos, velhos e crianças. Cervejas sobre a mesa. Um conhecido acompanha o samba com um prato e uma colher. Desta vez, o microfone não é visto. Mas, na aparente espontaneidade da cena, Nelson parece estar sentado exatamente onde devia estar para ocupar o centro do enquadramento, sem ser tampado por ninguém. Em seguida, um raro movimento

¹⁰⁷ As galinhas podem ter uma história a parte. Conta o seu biógrafo que Nelson era bastante desregrado quando o assunto era voltar do boteco para casa. Não poucas vezes, saía para ir à padaria e voltava três noites depois. Para amenizar a bronca das mulheres com quem viveu, tinha o costume de levar uma galinha de presente, para o almoço. Normalmente viva, mas acontecia de a pobre morrer no trajeto, já que muitas vezes, no caminho de casa, o sambista acabava sendo atraído pela mesa de outro bar. A primeira esposa, Alice, nunca reagiu bem, e não demorava a lhe quebrar um cavaquinho na cabeça – eis um dos possíveis motivos do apelido do sambista, que tocava violão (COSTA, 2000).



Fig. 2.15: Vestígios: casa de Nelson 1.



Fig. 2.16: Vestígios: casa de Nelson 2.

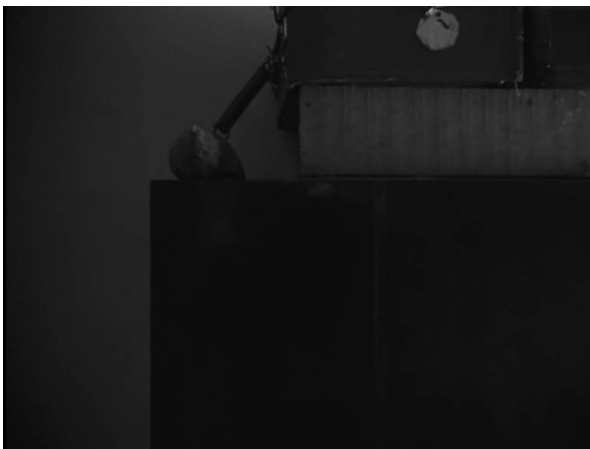


Fig. 2.17: Vestígios: casa de Nelson 3.



Fig. 2.18: Vestígios: casa de Nelson 4.



Fig. 2.19: Vestígios: casa de Nelson 5.



Fig. 2.20: Vestígios: casa de Nelson 6.



Fig. 2.21: Vestígios: casa de Nelson 7.



Fig. 2.22: Vestígios: casa de Nelson 8.



Fig. 2.23: Vestígios: casa de Nelson 9.



Fig. 2.24: Bar: sequência final 1.



Fig. 2.25: Bar: sequência final 2.

de aproximação da lente *zoom* nos permite ver um pouco melhor os presentes (fig. 2.24), para então a montagem cortar para um plano ainda mais afastado do bar, quando a escuridão toma conta de praticamente toda a imagem (fig. 2.25), sob a música melancólica de despedida do sambista. Nada mais apropriado para um filme sobre o boêmio, que sempre disse preferir as madrugadas, que um término sob a luz negra da noite. Fim.

Ao fazer um filme sem a costumeira narração *over*, sem um texto que organize o sentido das imagens, Leon Hirszman, com Mário Carneiro e Gilberto Macedo, se abriu às possibilidades de construção de sentido pelo trabalho da câmera e dos enquadramentos. E pela relação do equipamento de filmagem com pessoas, espaços e objetos, ora em movimento, ora encontrando uma esculpida imobilidade. O cineasta, sua equipe e o personagem, ao mesmo tempo em que se colocaram diante do inesperado e do improvisado, também criaram situações para serem filmadas, de forma que a própria filmagem se tornou uma atração, fundando uma relação entre artifício e realidade.

Os segmentos filmados, sem a direção de um roteiro prévio ou um texto posterior, deixam o trabalho mais livre para o montador e para a mixagem de som, em um filme que se organiza pela banda sonora. O som contribui para alterar e dirigir o sentido do filme a cada momento, seja nos silêncios, nas entradas das músicas, ou nos depoimentos, ora em sincronia com a imagem, ora *over*. E, sobretudo, a mixagem de som subverte a “verdade” presumida pela estilística do direto ao oferecer imagens acompanhadas do áudio captado em outro momento. A montagem, nesse sentido, apresenta uma coerência interna, não se trata de uma combinação aleatória de planos apenas em busca de ritmo. Entretanto, aposta na fragmentação e na colagem, procedimentos próximos aos que se conheceu na experiência tropicalista.

O trabalho dos enquadramentos também colabora para enfraquecer a crença no poder revelador do direto. Vale notar que, a cada entrada, na imagem, da entrevista ou das execuções musicais, o enquadramento quase nunca se repete¹⁰⁸. Há o cuidado de variar a câmera e a posição do personagem, seu instrumento, objetos em cena, e até mesmo de posicionar outras pessoas na imagem. E, no entanto, é na contramão de todo esse rigor formal que o cineasta tenta aliviar o peso em outros momentos pelo improvisado, na soltura da câmera a observar, a deslizar, e a perseguir. A espessura do mundo libera o quadro de sua função de limite rigoroso, deixando-o mais permeável ao acontecimento. Mas, entre o revelado e o construído, a ação da montagem

¹⁰⁸ A rigor, se repete apenas uma vez, logo no início do filme, quando Nelson aparece em primeiro plano, calado. Uma imagem do bar é inserida na sequência, antes que a montagem retome o plano anterior, quando o protagonista começa a se apresentar.

e da mixagem ficcionalizam as situações filmadas. O cinema de Hirszman se faz, mais uma vez, marcado pelos contrapontos, sempre permeado pela dialética.

Por fim, a que serve todo este aparato? O filme é um precioso registro do sambista no auge de sua tardia carreira. Além de seus depoimentos, a fita adquire um valor histórico enquanto documento da forma de tocar e cantar de Nelson Cavaquinho, em um gesto muito em acordo com a forte tendência do fim da década (os filmes sobre músicos), no momento em que a evolução tecnológica passou a oferecer a possibilidade inédita de registro visual com sincronia de som. Acompanha, portanto, uma época em que as imagens e os sons da cultura popular urbana, como o samba, passaram a ser dignos de um museu para conservá-las para a posteridade, registrando manifestações que começam a ser compreendidas como efêmeras e em vias de se perder no turbilhão da História em meio a uma sociedade cuja bandeira do progresso é cada vez mais intensificada. Mas, para além do registro, emerge, portanto, um sentido político no filme de Hirszman: a partir do talento de Nelson Cavaquinho, busca-se revelar a face rica do povo.

Leon apresenta sua visão sobre o samba como viva expressão da cultura brasileira. Em *Maioria absoluta*, como sugeriu Bernardet (2003, p. 46), o filme acaba por construir “a imagem de um povo sofredor, passivo, injustiçado, que não consegue agir em seu interesse e aguarda soluções de outras áreas da sociedade”. Em *Nelson Cavaquinho*, a imagem do povo se constitui de outra maneira, com alegria, autonomia – e por que não, guardiã de outro tipo de riqueza: a simplicidade e a leveza na maneira de viver que a modernidade capitalista parece devorar e ameaçar de esquecimento.

2.4 O percurso do filme: exibição e crítica

Como já antecipamos, apesar de a realização das filmagens ter se dado no princípio de 1969, não há registros de exibições de *Nelson Cavaquinho* anteriores a 1971, ano em que foi montado. Os primeiros registros de exibições que encontramos foram em duas sessões no 1º Festival de Curta-Metragem, realizado pelo *Jornal do Brasil* em parceria com o Instituto Nacional do Cinema (INC). A fita foi programada para duas projeções em 18 de março, às 18h e às 21h, no Cine Ópera, local de todas as sessões do Festival (FILMES, 1971). O filme de Hirszman foi o primeiro da sessão, seguido pelos filmes *A Bolsa e a Vida*, de Bruno Barreto, *Mestre Valentim*, de Gilda Bojunga, *Festa da Penha*, de Renato Neumann e Raquel Sisson, *Eliseu Visconti*, de Eliseu Visconti Cavalleiro, *Cacilda*, de João Cândido, e *Vestibular 70*, de Vladimir Carvalho e Fernando Duarte.

Do total de 100 filmes submetidos à apreciação da Comissão de Seleção do Festival – composta por Miriam Alencar, Alex Viany, Fernando Ferreira, Miguel Pereira, Jurandir Noronha, Marcos Ribas de Faria e José Carlos Monteiro – foram selecionados 27 para a disputa do Troféu Humberto Mauro, criado pelo escultor Maurício Salgueiro (MONTEIRO, 1971). O presidente de honra do júri foi o cineasta Jean Rouch, que teria se entusiasmado com “o alto nível dos filmes apresentados” (VIDA, 1971). O Festival, que foi amplamente noticiado pelo *JB*, tinha seu júri integrado ainda por Francisco Luís de Almeida Salles, Jacques do Prado Brandão, Gustavo Dahl, José Carlos Avellar, Ronald Monteiro, Octávio de Faria e Zelito Viana.

O grande vencedor foi o filme *Eu sou vida, eu não sou morte*, de Haroldo Marinho Barbosa, recebendo o Troféu Humberto Mauro e CR\$ 15 mil. Um filme em 35mm colorido, fotografado por João Carlos Horta, com montagem de Gilberto Santeiro. De ficção, a obra é baseada em peça homônima do dramaturgo gaúcho Qorpo Santo, escrita em 1866¹⁰⁹. Em segundo lugar, ficou *Vestibular 70*, de Vladimir Carvalho e Fernando Duarte, filme em 16mm realizado pelo curso de Cinema do Instituto de Artes e Arquitetura da UnB, durante os exames de vestibular de 1970¹¹⁰, recebendo o troféu mais o prêmio de CR\$ 10 mil. Em terceiro lugar, *Som e forma*, de Joaquim Assis, levando o troféu e o montante de CR\$ 5 mil. Realizada em 35mm, a obra mostra as dificuldades enfrentadas por deficientes visuais no Instituto Benjamin Constant. Trabalhos técnicos assinados coletivamente por Juarez Costa, Rogério Noel, Dib Lutfi, e Joaquim Assis.

O filme de Leon recebeu menção honrosa, e por isso foi reexibido em sessão especial de encerramento com os filmes vencedores, dia 21, no mesmo Cine Ópera (VIDA, 1971). Também receberam menções os filmes *Visão de Juazeiro*, de Eduardo Escorel, montado por ele próprio e fotografado por Jorge Bodanzky, e *Casa de Farinha*, de Geraldo Sarno, também montado por Escorel (MONTEIRO, 1971). Ambos os filmes integram as produções resultantes da caravana Farkas. É interessante que as menções especiais, em um júri presidido por Rouch, tenham sido concedidas a três filmes do gênero documentário, mais alinhados às novidades do cinema direto e empenhados em registros de tradições populares marginalizadas.

No âmbito do Festival, foi possível encontrar dois comentários críticos publicados na imprensa sobre *Nelson Cavaquinho*. José Carlos Monteiro, na ampla cobertura que realizou para a revista *Filme Cultura*, onde comenta brevemente algumas dezenas de filmes lá exibidos, escreveu o seguinte sobre o filme de Hirszman:

¹⁰⁹ Informações retiradas da *Filmografia Brasileira*.

¹¹⁰ Idem.

Excessivamente despojado e amargo este esboço de retrato do autor de “A dama das Camélias” e outras obras-primas da música brasileira. O que não impede a fita de possuir momentos singulares (MONTEIRO, 1971, p. 32).

É interessante que, ao comentar algumas obras da caravana Farkas exibidas no Festival, como *O homem de couro*, de Paulo Gil Soares, *Casa de Farinha* e *Visão de Juazeiro*, o crítico mostra seu gosto para as produções mais alinhadas ao que chamou de “cinema verdade à brasileira”. Mas, a falta de uma organização textual do filme, a ausência de letreiros explicativos ou da narração – que abriria o filme de Hirszman mais ao estilo do documentário moderno – é justamente o que parece ter tornado o filme “excessivamente despojado”, na visão de Monteiro.

Cabe ainda dizer que o comentário do crítico não deixa de se aproximar da sinopse do filme, apresentada pelo *Jornal do Brasil* antes das exibições, possivelmente enviada pelos produtores no ato das inscrições das fitas. Diz a sinopse:

Através de imagens simples, diretas e completamente destituídas de maior sofisticação, o filme procura dar uma visão sincera e amarga da personalidade admirável mas marginalizada de Néelson Cavaquinho, autor de *A Flor e o Espinho*, *Vou Partir* e *A Dama das Camélias* (FILMES, 1971).

Chama a atenção a presença da palavra “amarga” nos dois trechos. E, lá onde a sinopse compreende imagens simples, diretas e destituídas de sofisticação, o crítico vê despojamento excessivo.

Ely Azeredo, em “Primeira crítica”, dedica o espaço de sua coluna para repercutir as obras da sessão em que o filme de Hirszman foi exibido. Não poupa palavras para dizer que, em sua visão, *Vestibular 70* “foi o único filme de razoável nível expressivo no quarto programa”. Sobre *Nelson Cavaquinho*, e outros dois filmes (*Cacilda* e *A Bolsa & a Vida*), ele afirma: “valem por sua matéria prima (...). Pontos de partida ricos em sugestões mal aproveitadas”. No caso de *Nelson Cavaquinho*, ele valeria, portanto, pelas composições do sambista e nada mais. Segue o crítico:

Néelson Cavaquinho, se excetuarmos o belo plano final (único sinal da presença de um fotógrafo da categoria de Mário Carneiro), é lamentável sob todos os aspectos. São 13 minutos de autocomplacente e tedioso rascunho fotográfico para um documentário sobre o compositor, na linha do chamado cinema-verdade. Leon Hirszman simplesmente deixou a câmara rodar para registrar a velhice triste e marginalizada do personagem-tema (AZEREDO, 1971, p. 10).

O comentário de Azeredo é sintomático. Primeiro, vemos um crítico mais acostumado a um cinema formalmente conservador, em estilo clássico. Ely Azeredo, como é sabido, era crítico aos exercícios modernizadores do jovem cinema brasileiro, tendo como lastro de

qualidade, em seu critério, outra sorte de produções. Além disso, é interessante notar certo desprezo nutrido pelo crítico em relação ao diretor, se considerarmos que, alguns anos antes, o mesmo Ely levava Hirszman em certa conta, considerando-o um promissor cineasta, capaz de levar o cinema brasileiro a um caminho da profissionalização. Ely Azeredo acreditava no potencial de *Garota de Ipanema* e chegou a defender a produção antes da estreia, mas, como vimos, se decepcionou com o filme. Acreditamos que seu comentário sobre *Nelson Cavaquinho* deve ser lido, portanto, para além do próprio filme, mas tendo em vista todo um cenário de desilusão do crítico em relação ao estado da produção cinemanovista. Além disso, é possível presumir que, entre a data das tomadas de imagem, em princípio de 1969, e sua exibição no festival, dois anos depois, o panorama do cinema nacional havia sofrido modificações no sentido da valorização de um melhor planejamento e acabamento das obras, tendo como influência, inclusive, a atuação a Embrafilme. O caráter mais despojado das filmagens, em clima de curtição, talvez tivesse estabelecido melhor identificação com as plateias de 1969.

Vale ressaltar que, assim como se deu em várias críticas sobre *Garota de Ipanema*, o comentário qualifica apenas o trabalho da fotografia, desvalorizando a direção. O texto de Azeredo parece evidenciar um Leon Hirszman ainda em busca de afirmação, sem a consagração da crítica depois de uma primeira década de atuação que podia ser avaliada como irregular. Isso fica evidente no contraste entre a recepção à época, e a maneira como o filme é compreendido hoje. Não é exagero dizer que se olha para a produção de Hirszman, atualmente, com bastante boa vontade, já dentro de uma visão canônica de sua obra como a de um grande e premiado autor – tendência da qual esta tese não deixa de sofrer influência. As leituras mais contemporâneas costumam ser generosas, como o breve comentário de Fernão Ramos ajuda a exemplificar. Para ele, *Nelson Cavaquinho* seria “pequena obra-prima na filmografia de Leon” (RAMOS, 2008, p. 361).

A menção honrosa no Festival rendeu exhibições do filme pelo país. Pelo menos é o que informa uma notícia de Miriam Alencar (1971) no *Jornal do Brasil*. Segundo a jornalista, os premiados seriam apresentados a partir de maio em sessões especiais nas grandes capitais dos estados brasileiros.

Nelson Cavaquinho também participou, no fim de 1971, da mostra competitiva 35mm do polêmico VII Festival de Brasília. Foi exibido logo no primeiro dia, em meio aos dilemas em torno da intervenção da censura na composição do certame, forçando a retirada do longa *País de São Saruê*, de Vladimir Carvalho, e do curta *Sexta feira da Paixão*, de Norbert Spiegle, alegando a falta de certificado da censura.

Uma notícia publicada no *Jornal do Brasil* avaliava que os filmes curtos apresentaram, naquela edição, qualidade inferior aos do ano anterior (FESTIVAL, 1971). Praticamente não se repercutiu, na imprensa, os 14 curtas-metragens selecionados. Além de *Nelson Cavaquinho*, a competitiva ainda contou com os seguintes títulos: *Achatamento da Terra Brasile*, de Adamastor Camará; *Bexiga, Ano Zero*, de Regina Gehá; *Cacilda Becker*, de João Candido; *Cantoria*, de Geraldo Sarno; *Dona Olímpia de Ouro Preto*, de Luís Alberto Sartori; *Farnese*, de Olívio Tavares de Araújo; *Lampião, ou para cada grilo uma curtição*, de Still; *Heroínas de papel*, de Sergio Augusto; *Profeta da Feira de Santana*, de Olnei São Paulo; *São Paulo do café à indústria*, de Valter Luís Rogério; *Semana de 22*, de Suzana do Amaral Resende; e *Som e Forma*, de Joaquim Assis. O filme *Museu de Arte de São Paulo*, de Hector Babenco, foi inserido forçosamente, em substituição ao previamente selecionado *Sexta-feira da paixão*, considerado “atentatório à moral”.

Cada produtor de curta-metragem concorrente recebeu CR\$ 1 mil pelas exibições. O prêmio para melhor filme nesta categoria era de CR\$ 10 mil, além do Buriti de Prata. Também foram distribuídos dois Candangos para contribuições artísticas de valor pessoal. O júri acabou concedendo o prêmio de melhor curta para *Farnese: caixas, montagens, objetos*, do mineiro Olívio Tavares de Araújo. Já o prêmio do INC ficou com *Bexiga, Ano Zero*, de Regina Geha. O recém-implementado prêmio de opinião pública foi para *Som e Forma*, de Joaquim de Assis (BRASÍLIA, 1971).

A grande polêmica do Festival, no entanto, foi a proibição de *Nenê Bandalho*, de Emílio Fontana, previamente liberado e depois cassado pela Polícia¹¹¹. A razão alegada era uma cena em que o protagonista fumava um cigarro de maconha. Essa intervenção arbitrária acabou levando à suspensão do Festival pelos três anos seguintes, voltando a ser realizado somente em 1975. Nessa oitava edição, o filme de Leon também foi exibido, na Mostra Retrospectiva 35mm (DEPOIS, 1975). Com o retorno do Festival, até então proibido, foram exibidas produções dos últimos 10 anos que teriam ficado praticamente à margem do circuito comercial, como vários dos filmes sobre música popular sobre os quais comentamos nessa pesquisa.

Os festivais, como o de Brasília, e o de Curta-metragem (JB/INC), criado em substituição ao antigo Festival do Filme Amador, eram a válvula de escape para que a maior parte da produção de curtos pudesse, ao menos, ser exibida. Pois a época – como quase todas as outras em nossa história recente – apresentava um cenário bastante adverso para os curtas-metragens

¹¹¹ Os detalhes dessa violência impetrada pela ditadura militar à produção cinematográfica, deixando uma mácula na história do Festival, são narrados em maior profundidade na pesquisa de Rafael de Luna Freire (2008).

no Brasil. Por isso, críticos como José Carlos Monteiro (1971) celebravam e davam visibilidade à existência de iniciativas como o 1º Festival de Curtas.

Sua cobertura na revista *Filme Cultura* – editada pelo INC, patrocinador da iniciativa – permite traçarmos uma perspectiva sobre o mercado do curta-metragem naquela virada de década, e qual o espaço e a repercussão dessas realizações em relação à cadeia cinematográfica de maneira mais ampla no país. Um mercado de “existência semi clandestina”, apesar da obrigatoriedade, prevista em lei, da exibição de curtas metragens no cinemas comerciais.

Como demonstra Carlos Roberto de Souza (1980) em sua ampla e importante pesquisa sobre a produção em curta-metragem no país¹¹², em 12 de maio de 1967, o INC expediu a sua Resolução número 4, que buscava criar regras para o mercado de curtas-metragens, beneficiando o produto brasileiro em um mercado exibidor que, historicamente, sempre foi desigual para o filme nacional – sobretudo em relação ao curta, produto menos valorizado que o longa-metragem. A “cota de tela”, ou proporção de filmes nacionais com exibição obrigatória em relação aos filmes estrangeiros, é assunto antigo na legislação do setor, a partir de decreto federal de 1932. De tempos em tempos, a lei é novamente regulamentada, gerando novas adequações e regras, entre potencialidades e dificuldades, visando desde curtas educativos a longas nacionais¹¹³.

Dentre outras providências, o novo texto, de 1967, estabelecia que para cada filme superior a 60 minutos programado – na prática, a cada longa-metragem –, deveria haver um “complemento nacional”. Ou seja, a exibição de um nacional curto com o Certificado de Boa Qualidade, expedido pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. O certificado era concedido a filmes curtos nacionais dentro de certas características, das quais destacamos as seguintes: ser produzido, mixado, revelado e copiado por empresas ou instituições brasileiras, dirigido por brasileiros ou estrangeiros residentes no país há mais de cinco anos, com a maior parte de seu conteúdo (75%) filmado por equipes nacionais, com duração mínima de cinco minutos e máxima de vinte.

Além disso, a Resolução passou a exigir a exibição compulsória de um filme nacional com outro certificado, o de Classificação Especial, em 28 dias por ano. Este certificado era concedido a filmes que cumprissem as exigências dos de Boa Qualidade, além de outros

¹¹² Outras importantes discussões sobre a cadeia produtiva cinematográfica no país também são desenvolvidas por Miriam Alencar (1978), em *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil, Plano geral do cinema brasileiro*, de Geraldo Santos Pereira (1973), além dos importantes comentários de Jean-Claude Bernardet (2009) em *Cinema brasileiro: propostas para uma História*. As informações aqui debatidas dialogam também com estes trabalhos, que acabam por se influenciar mutuamente.

¹¹³ Uma síntese dessas idas e vindas pode ser vista em Alencar (1978) e Pereira (1973).

critérios definidos pela Comissão de Classificação Especial, composta por cinco integrantes. Os critérios, que acabavam por ser bastante subjetivos, buscavam avaliar o “nível técnico-artístico” e a natureza educativa e cultural das produções.

A Resolução ainda fixava o preço da locação das fitas, a ser pago pelo exibidor ao produtor do filme. Para aqueles com Classificação Especial, devia-se pagar, a cada sessão, o valor equivalente a 0,8% do número de poltronas existentes na sala exibidora, tendo em vista o maior preço do ingresso praticado por aquele estabelecimento. Já o filme de Boa Qualidade deveria receber 0,2% neste mesmo cálculo.

A existência do Certificado Especial previa, portanto, um valor de locação quatro vezes maior que o de Boa Qualidade, além da possibilidade de que esses filmes pudessem vir a ser premiados pelo INC – como no Festival do *Jornal do Brasil*, cujos prêmios foram pagos pelo Instituto. Assim, os filmes de Boa Qualidade acabaram ficando restritos, naquele momento, quase que exclusivamente a Cinejornais.

Essa boa possibilidade de retorno financeiro acabou se tornando um grande incentivo à realização de curtas. Segundo Geraldo Santos Pereira (1973), até o fim de 1969, por exemplo, cerca de 150 filmes haviam conseguido o Certificado Especial. Esse incentivo, inclusive, ajuda, em parte, a explicar o *boom* de filmes realizados sobre temáticas ligadas à música popular brasileira, caracterizando, assim, um “filme cultural” apto a ser certificado como Especial.

O problema é que, destes 150, apenas 50 conseguiram, de fato, ser exibidos. Pois a Resolução, ao criar estratégias para inserir no mercado o material já produzido, acabou se tornando um incentivo para o aumento da produção, gerando desequilíbrio. Pesquisa posterior do INC com o Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica (SNIC) mostrou o óbvio: para cumprir os 28 dias compulsórios, um volume em torno de 24 filmes resolveria.

Colocado o desequilíbrio entre a oferta de filmes e o tamanho do mercado para absorver esta produção, desvalorizou-se a própria produção. Os filmes passaram a ser vendidos por preços muito baixos, e os exibidores passaram a trocar as fitas entre si, até gratuitamente. A impossibilidade de uma fiscalização eficaz sobre a exibição não garantia que o filme programado fosse de fato exibido, além de que essa escolha dificilmente passava por um critério curatorial. Como sugeriu José Carlos Monteiro (1971), o complemento nacional, totalmente fora de acordo com o filme principal, passou a ser mal recebido pelo público, ávido pelo prato principal. Na visão do autor, nessa proposta de exibição compulsória, quando cumprida, os filmes integravam programações “estranhas” e “fantasmagóricas”, junto a reprises em péssimo estado ou nas piores épocas do ano.

Carlos Roberto avaliou da seguinte maneira o resultado prático da Resolução:

Dessa forma tornava-se impossível uma seleção de filmes de acordo com as necessidades do cinema, da programação, do público frequentador; ela passou a ser feita em função de preços e de relações de amizade, do que resultou o filme inadequadamente usado e desprezado pelo público. De qualquer forma ele era sempre faturado, mas quase nunca exibido (SOUZA, 1980, p. 144).

Uma comissão formada pelo INC e pelo SNIC reformulou, então, as bases do apoio estatal ao curta-metragem, dando origem à Resolução número 63, de 1 de outubro de 1971. Manteve-se a cota dos 28 dias para os Especiais, mas o número de filmes certificados foi limitado a 24 anuais. O critério de duração dos Especiais também foi alterado, passando a considerar o mínimo de 5 e o máximo de 10 minutos. Entre 1971 e 1972, apenas 38 filmes foram submetidos à certificação. Apesar disso, as medidas não conseguiram muita eficácia, pois como os certificados valiam por cinco anos, o mercado continuou saturado e desequilibrado, já que os filmes certificados anteriormente seguiam circulando. Podemos considerar, no entanto, que apesar dos entraves gerados pelas regulamentações, entre 1967 e 1971, período pouco estudado no campo do curtametragismo, o esforço acabou por abrir caminho, em alguma medida, para o período conhecido como “primavera do curta”, quando, em 1978, o setor ganhou novo impulso.

Em 1972, após a segunda edição do Festival de Curta-Metragem, José Carlos Avellar (1972, p. 4) trouxe o debate para as páginas do *Jornal do Brasil*, de maneira bastante crítica, no artigo que leva o título “Curta metragem, apenas sete dias num ano”. Ele via o filme curto, àquela altura, como um produto marginal, poucas vezes programado. “Para o grande público, o curta-metragem é uma coisa ruim, aflitiva, difícil de suportar. É algo que ele é obrigado a engolir antes de ver o filme principal, uma espécie de castigo imposto, um filme de propaganda”. O problema seria uma visão geral equivocada de que o filme curto é uma espécie de escola, um estágio para se aprender as técnicas e, enfim, partir para o produto principal, o filme de longa-metragem. Ou, por outro lado, como filme de arte, filme experimental, em uma época em que havia muitos filmes curtos de propaganda, feitos por encomenda.

Neste cenário, afirma Avellar, os Festivais funcionariam como uma faca de dois gumes: ao mesmo tempo em que davam espaço e visibilidade para os curtas, acabariam por criar uma canalização natural, estimulando cineastas a produzirem quase que exclusivamente para exibição nestes espaços.

Dentro deste contexto adverso para a produção curta-metragista, em pesquisa realizada na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, foi possível encontrar registros da programação de *Nelson Cavaquinho* em ao menos 21 sessões no Rio de Janeiro ao longo da década de 1970.

Um número baixo se pensarmos em termos comerciais, mas que, infelizmente, acaba sendo um privilégio, já que muitos filmes realizados naquele período mal chegavam a ser exibidos.

Nos cinemas comerciais, *Nelson Cavaquinho* foi programado ao menos duas vezes, em 1973, pelo que é possível apurar nos jornais da época, dentro de uma coletânea de curtas-metragens nacionais nas famosas sessões da meia-noite, em fins de semana. Cabe ressaltar que a exibição de curtas em circuito comercial era uma meta difícil de ser alcançada, o que demonstra certo êxito da fita de Hirszman. A primeira exibição, em 21 de julho, no Estúdio-Tijuca, chegou a receber destaque, no topo da página dedicada à programação de cinema no *Jornal do Brasil*, por José Carlos Avellar (1973) – o que, imagina-se, pode ter dado visibilidade à sessão. Em 18 de agosto do mesmo ano, o filme também foi programado para a sessão da meia-noite, agora na sala Cinema I, mais uma vez ganhando o destaque de Avellar (1973b). Nas duas ocasiões, também foram exibidos os filmes premiados no Festival de Curtas: *Eu sou vida, eu não sou morte*, *Som e Forma* e *Visão de Juazeiro*, além de *Klaxon*, de Sérgio Santeiro, que ficou em segundo lugar na segunda edição do Festival, em 1972.

Ao longo dos anos, *Nelson Cavaquinho* foi exibido em sessões especiais em cineclubes e, sobretudo, na Cinemateca do MAM, em mostras sobre música popular e cultura negra, por exemplo. Também foi possível localizar outras duas exibições no 7º Festival de Inverno de Ouro Preto, programadas pelo professor José Tavares de Barros, com média de 500 pessoas por sessão, no Cine Salvador (FESTIVAIS, 1975). No programa, intitulado “Cinco anos de curta-metragem no Brasil”, constariam 25 curtas “geralmente inacessíveis ao grande público”.

Com o passar das décadas, o filme sobreviveu e, graças ao prestígio adquirido pelo cineasta após a grande valorização de *São Bernardo* e, sobretudo, depois do Leão de Veneza recebido por *Eles não usam black-tie*, *Nelson Cavaquinho* foi ganhando evidência e se salvou do esquecimento, ao contrário da maioria dos curtas citados neste trabalho, e como é o caso do média-metragem que discutiremos à seguir, *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia*. *Nelson Cavaquinho* acabou se tornando amplamente acessível sobretudo depois da sua restauração e publicação em DVD, em 2010, integrando a coleção de *boxes* da Videofilmes, e devido à facilidade de se encontrar cópias digitais na internet.

3. SEXTA-FEIRA DA PAIXÃO, SÁBADO DE ALELUIA (1969): América do sexo e o (breve) desbunde de Hirszman

Nelson Cavaquinho foi, em parte, um filme de retornos: da bossa ao samba, do sul ao norte, das cores ao preto e branco. Uma maneira de fazer ver e falar a expressão popular numa prática cinematográfica que se deu apenas um mês depois do violento AI-5. Pouco tempo depois, em abril de 1969, Leon rodou um filme bastante diferente do que já havia experimentado. A produção articulada por Luiz Rosemberg Filho visava realizar um longa-metragem com quatro episódios autônomos intitulado *América do sexo*. Um deles ficou a cargo de Leon Hirszman.

Hoje conhecido pelo título de *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia*, o filme de Hirszman é um média-metragem realizado em dois dias, sem roteiro, em um clima de total improvisação e liberdade, fazendo do próprio ato da tomada o momento privilegiado de prazer cinematográfico. Não deixa de ser uma volta às classes mais abastadas do Rio de Janeiro: jovens brancos, políglotas, sorridentes e com pouca roupa, aparentemente despreocupados com o resto do mundo à sua volta, curtindo um barato na praia deserta em pleno feriado religioso. Como comentou Helena Salem (1997), é como se a Garota de Ipanema tivesse entrado na faculdade e descoberto o universo das drogas. Mas, ao contrário do filme de 1967, em *Sexta-feira* a tônica não é a da seriedade de uma sublime melancolia existencial, e sim a curtição e o deboche, em pleno diálogo do cineasta com o ambiente da contracultura, nos rastros da Tropicália, que no cinema transbordaria nas produções que chamamos de Cinema Marginal.

O filme foi rodado em 16mm, mas recupera o esquema de produção rápida e barata experimentada em *Nelson Cavaquinho*. Em termos estéticos, a fita investe na saturação do tempo pelos planos de longa duração, que propiciam o registro lúdico e insistente da curtição. Com poucos cortes, a montagem oferece bruscas rupturas, alternando diferentes momentos filmados por uma câmera que parece, ela própria, estar sob efeito de psicotrópicos. Junto à inexistência de roteiro, as escolhas formais da produção resultam na ausência de encadeamento narrativo claro entre as imagens, dificultando a construção de sentido.

A fita, segundo o diretor, versa sobre a própria impossibilidade de comunicação – uma das temáticas preferidas ao longo da década – e se constrói sobre o ruído, evidenciando as lacunas de um mundo – e de um Cinema Novo – em crise. Hirszman, como muitos artistas de seu tempo, se via mergulhado na violência e diante da iminência da morte, traços que definiam um governo autoritário e ditatorial que acabava de apertar o cerco com um novo Ato

Institucional. Diante da consciência da impossibilidade de ação e de mudança efetiva pela articulação entre a arte e a ação política, restava curtir o tempo presente.

Leon se aproximava de sedutoras tendências estéticas e políticas que emergiam naquele fim de década no horizonte da cultura brasileira. O caminho construído no início dos sessenta, na trilha da ideologia nacional-popular articulada com a ação do CPC e com a atuação do PCB, havia entrado em crise após o golpe de 1964. No pós-golpe, o espaço da cultura acompanhou forte movimento de contestação, quando as artes se tornavam espaços privilegiados do debate político. No fim de 1968, o golpe dentro do golpe (AI-5) parecia interromper as possibilidades de exercício da arte política nos moldes em que se praticou no início da década.

Ao lado da derrocada democrática, no fim dos anos 1960 experimentava-se a agitação do “momento tropicalista”¹¹⁴, que revirou o espaço da cultura de maneira decisiva, reinventando as articulações da produção artística com a indústria cultural internacional e a arte pop a partir de espetáculos provocadores. Propondo novas relações entre a estética e a política, as múltiplas rupturas tropicalistas apresentavam caminhos alternativos ao que os artistas consideravam nacionalismos utópicos da arte de esquerda mais ortodoxa¹¹⁵. Nos ecos dessa intensa movimentação tropicalista, e sob influência do *underground* internacional, emergia uma consciência contracultural. Após o AI-5, no período que se estende do início de 1969 até meados da década de 1970, produções que Favaretto (2019) chamou de “pós-tropicalistas” aprofundaram a experimentação e o desbunde, dando ensejo a novas formas de se viver rearticulando os anseios por liberdade e incorporando questões comportamentais de maneira ainda mais incisiva no fazer artístico.

Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia se inscreve no epicentro desta reconfiguração do terreno da estética e da reinvenção da política na arte, em uma vertente distante daquela desenvolvida por nomes próximos ao universo do PCB e da arte nacional-popular. Esta experiência de Hirszman trava contatos com o Cinema Marginal, que começava a ganhar volume em meados de 1969¹¹⁶. Misturando a curtição, a exasperação e o desbunde, fitas provocativas eram realizadas no ímpeto e no calor de uma nova geração sedenta pela realização cinematográfica num corte moderno, do jeito que fosse possível (RAMOS, 1987).

¹¹⁴ Termo usado por Flora Sussekind (2007) para caracterizar a distância da noção de “movimento” coeso e programático: o momento tropicalista seria melhor caracterizado como uma dispersa “arena de agitação”.

¹¹⁵ Sobre a Tropicália, ver, sobretudo, Basualdo (2007) e Favaretto (2021).

¹¹⁶ Fernão Ramos aponta como os primeiros marginais as fitas *A margem* (Ozualdo Candeias, 1967), *Câncer* (Glauber Rocha, 1968), *Hitler no III mundo* (José Agrippino de Paula, 1968), *O Bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) e *Jardim de Guerra* (Neville d’Almeida, 1968). Mas, filmes como *A mulher de todos* (Rogério Sganzerla, 1969), *O anjo nasceu* (Júlio Bressane, 1969), *Matou a família e foi ao cinema* (Júlio Bressane, 1969) *Meteorango Kid, herói intergaláctico* (André Luis de Oliveira, 1969) e *Gamal, o delírio do sexo* (João Batista de Andrade, 1969) foram realizados ou lançados após abril de 1969, mês das filmagens da fita de Hirszman.

Apesar dos diálogos com o mercado vistos entre produtores e distribuidores na Boca do Lixo, em São Paulo, de maneira geral os filmes “marginais” não deixavam de se opor ao caminho do espetáculo comercial bem acabado buscado pelas produtoras ligadas à Difilm, como a Saga, de Hirszman. No entanto, a própria existência de filmes como *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia* demonstra que a diferenciação estanque entre dois grupos, cinemanovistas de um lado, marginais de outro, parece ser mais turva do que a divisão, hoje pedagógica, deixa entender. Há diferenças geracionais, e é possível agrupar, com uma série de ressalvas, diferentes tendências cinematográficas daquele fim de década. Mas, é preciso considerar que a História é movida por agentes de carne e osso, que se conhecem, conversam, participam e são influenciados pelas mesmas experiências que configuram um determinado momento, em um determinado espaço.

Ao lançarmos um olhar autorista, *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia* destoa consideravelmente das obras mais conhecidas de Hirszman, em relação ao modo de produção, à temática e à estilística – apesar de radicalizar o procedimento do improvisado experimentado em *Nelson Cavaquinho*. Possível motivo pelo qual o episódio feito para *América do sexo* tenha experimentado pouca visibilidade ao longo da história, em comparação com outras obras do cineasta. O apagamento do filme se deu, em parte, por uma escolha do próprio Hirszman: após a montagem, resolveu retirar seu filme do projeto, por considerá-lo pouco afeito à comunicação com o público, dado fundamental para compreender a maior parcela de seus filmes. De todo modo, *América do sexo* teve exibição proibida pela censura, e não poderia mesmo circular.

Décadas mais tarde, assim como *Garota de Ipanema*, *Sexta-feira* não foi incluído no projeto de restauração da obra do diretor, que resultou no lançamento de seus filmes em DVD, a partir de 2007. De acordo com depoimento de Carlos Augusto Calil concedido a esta pesquisa, a ausência do filme no processo de restauração se deu pela falta de autorização de Antônio Polo Galante, produtor que detinha os direitos do material.

Mas, se não parece haver muita coerência autorista entre esse episódio e a filmografia de Hirszman, é possível encontrar a sintonia deste episódio com o momento histórico. Por um lado, vê-se a aposta de *América do sexo* em um nicho de mercado, no qual o erotismo e a nudez ganhavam cada vez mais espaço, sobretudo com as produções baratas e rentáveis da Boca do Lixo. Ao mesmo tempo, *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia* demonstra um cineasta sensível às questões de seu tempo, atravessado pelas tendências mais experimentais e vanguardistas que transformavam a cultura brasileira, para além do campo propriamente cinematográfico.

3.1 *América do sexo: o cinema erótico e a guinada comportamental no Brasil*

Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia é o último dos quatro episódios de *América do sexo*, longa-metragem idealizado por Luiz Rosemberg Filho, com a produção independente de Rubens Maia (Filmes do Paralelo), diretor de um dos episódios. Nos créditos, a co-produção é assinada por Antonio Polo Galante através da Servicine, empresa recém constituída na Boca do Lixo, região de São Paulo que, por diferentes circunstâncias, acabou por concentrar produtoras e distribuidoras, potencializando o mercado cinematográfico local. Inicialmente o longa foi pensado para conter três episódios, dirigidos por Rosemberg, Flávio Moreira da Costa e Eliseu Visconti¹¹⁷. Este último cineasta, que em 1970 realizaria o importante filme marginal *Os monstros de Babaloo*, acabou saindo do projeto por motivos desconhecidos, e Rubens Maia e Leon Hirszman foram convidados para dirigir seus episódios.

O primeiro episódio é *Colagem*, de Rosemberg – que chegou a receber o nome de *Antropofagia*. Cineasta hoje bastante identificado com a produção marginal, ele iniciou sua carreira na órbita do Centro Popular de Cultura (CPC), realizando o curta inacabado *Levante*, em 1962, sobre uma greve operária. Seu primeiro longa-metragem foi realizado apenas em 1968, *A Balada da página três*, permanecendo inédito por vários anos, e hoje considerado perdido. O filme abordava a violência no mundo dos jovens, com argumento de Ruy Guerra, câmera de Mário Carneiro e cenografia de Luis Carlos Ripper, em um esquema de produção vinculada ao grupo do Cinema Novo. Trazendo músicas de Gilberto Gil e da dupla Roberto e Erasmo Carlos, além da participação do humorista Chacrinha, a fita não deixava de se posicionar em espaço próximo à experiência tropicalista¹¹⁸. Logo em seguida, em 1970, filmaria o importante *Jardim das espumas*, obra na qual aprofundaria pesquisas estéticas vistas em *América do sexo* em termos da encenação, da duração do tempo e da fragmentação narrativa em um clima de distopia, exalando todo o exaspero da violência cotidiana. Ao longo das décadas, Rosemberg manteria longa produção em cinema e vídeo.

O segundo filme de *América do sexo* é *Balanço*, de Flavio Moreira da Costa. Natural de Porto Alegre, sempre esteve próximo das Letras, campo no qual consolidou sua carreira, publicando diversos livros e angariando alguns prêmios. Mudando-se ainda jovem para o Rio

¹¹⁷ A informação sobre a participação de Visconti foi dada por Flávio Moreira da Costa (1969) numa entrevista publicada em 25 de fevereiro de 1969. O episódio de Costa já estava sendo filmado menos de um mês depois, como indica nota no *Jornal do Brasil* em 21 de março daquele ano. A proximidade das datas sugere uma mudança repentina nos planos de rodagem.

¹¹⁸ Informações colhidas no *Dicionário de filmes brasileiros*, organizado por Antônio Leão da Silva Neto (2002), e no verbete de Rubens Machado (2004) sobre o cineasta na *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*.

de Janeiro, logo se aproximou dos cinemanovistas, e organizou, em 1966, o livro *Cinema Novo, Cinema Moderno*, com ensaios de Glauber Rocha, Gustavo Dahl, entre outros. Colaborou como crítico de cinema, literatura e música em publicações como as revistas *Senhor*, *Leitura*, *Mutirão*, e manteve colunas regulares no *Correio da Manhã* e em *O Jornal*.

No cinema, antes de *Balanço*, Costa dirigiu três documentários, dois deles em 16mm. O primeiro sobre o movimento estudantil no Rio. O segundo, em torno de um bairro burguês de Paris, foi realizado durante sua estadia de um ano na cidade para um curso junto ao Museu do Homem, onde estudou com o cineasta Jean Rouch (COSTA, 1969). Após seu retorno ao Brasil, realizou, em 35mm, *Chico, retrato em branco-e-preto*, documentário sobre o compositor Chico Buarque, com fotografia de Roberto Maia e montagem de Gilberto Macedo. A fita foi exibida em diferentes festivais nacionais e internacionais, como Brasília (1968), Mérida (Venezuela, 1968) e Pádua (Itália, 1968). Flávio teve alguns projetos interrompidos, como a adaptação do conto *Visita à professora*, de Dalton Trevisan, em 1966, que deveria integrar o longa em episódios *Cidade do Sol* – ao que tudo indica, não concluído. Este filme, segundo Miriam Alencar (1966), deveria contar com outros dois episódios: *Balada da página 3*, de Rosemberg (projeto que acabou se concretizando como longa-metragem em 1968), e *Vida diabólica*, de Luiz Carlos Maciel (aparentemente não filmado). No fim da década de 1960, Flávio Moreira da Costa tentou realizar diferentes projetos de longa-metragem, nenhum deles bem-sucedido devido a problemas financeiros: *A cidade da morte* (com o ator Pierre Clementi), *O vampiro de Curitiba*, *As margens plácidas* e *Barra pesada*.

Já *Bandeira zero*, terceiro episódio, é o primeiro e único filme dirigido por Rubens Maia. Nascido em São Paulo, mudou-se para o Rio de Janeiro aos 12 anos, e iniciou seus experimentos em fotografia por influência do pai, Roberto Maia, reconhecido no fotojornalismo, e fotógrafo de *Chico, retrato em branco-e-preto*, de Flávio Moreira da Costa. O primeiro trabalho de Rubens Maia no cinema foi junto ao pai, que fotografou o curta *Ciclo*. Rubens foi assistente dos diretores Reinaldo Marques e Harry Roitman nesta fita que ganhou destaque ao ser exibida no Festival do Curta-metragem Amador JB/Mesbla de 1966. Em *América do sexo*, além de produtor e diretor, também assina como ator no episódio de Rosemberg. No cinema, ainda viria a fazer fotografia *still* dos filmes *Pecado mortal* e *Quando o carnaval chegar*. Ao longo de sua carreira, se distanciou do cinema e desenvolveu trabalhos no campo da fotografia e das artes plásticas.

De acordo com Rubens Maia (1997)¹¹⁹, após as filmagens de todos os episódios, em outubro de 1969 foi assinado contrato com a Servicine, que ficaria responsável pela ampliação da bitola 16mm para 35mm e pela distribuição do filme. A empresa, sociedade de Galante e Alfredo Palácios, ajudou a definir um modo de produção característico para a região da Boca do Lixo, sendo seguido, com algumas diferenças, por outras pequenas produtoras (ABREU, 2015).

Com trajetórias bastante distintas, Palácios e Galante se formaram em meio aos grandes estúdios de São Paulo na década de 1950, trabalhando para distintas companhias, dentre elas a Maristela¹²⁰. Se Palácios já acumulava bastante experiência em diferentes áreas do cinema, tendo se arriscado até na direção, Galante, que começou como faxineiro na Maristela, atuava em funções apenas secundárias. Seu despertar para a produção se deu em 1967, quando adquiriu os direitos de um filme inacabado de Ody Fraga. Após concluídas algumas filmagens, e um criativo processo de montagem com imagens de arquivo, a obra seria lançada com o título de *Vidas Nuas* (1967). A direção foi assinada por Fraga e a montagem por Sylvio Reinoldi, que também faria a montagem de *O Bandido da luz vermelha*. Drama erótico com algumas cenas de *strip tease*, *Vidas nuas* teve relativo sucesso de público, ficando quatro semanas em cartaz e fazendo renda bastante superior ao custo de produção (ABREU, 2015).

Em 1968, Galante e Palácios fundaram a produtora e distribuidora Servicine, na Boca do Lixo, buscando viabilizar filmes baratos que encontrassem acolhida comercial, principalmente em um nicho no qual fitas com conteúdo erótico passavam a despertar interesse crescente no público. Ao longo das décadas, Galante e Palácios se consolidariam como alguns dos mais bem sucedidos produtores do cinema brasileiro, e a Servicine, uma das principais empresas cinematográficas da Boca (GATTI, 2004a).

Boa parte do sucesso da companhia se deveu às fortes associações travadas com as grandes salas em busca de benefício mútuo, ocupando o espaço de exibição obrigatória de longas metragens nacionais a partir da oferta de filmes de baixo custo de produção e bom desempenho de bilheteria, esquema que se tornaria o padrão da Boca do Lixo. Trabalhando com venda antecipada das fitas, ou adiantamento de bilheterias, a Servicine investia em realizadores estreantes ou em início de carreira. Isso criou estreita proximidade com o grupo de jovens cinéfilos e estudantes que frequentavam o famoso quadrilátero da Boca, como Antônio

¹¹⁹ Trata-se de um texto assinado por Maia encontrado nos arquivos da Cinemateca do MAM-RJ, redigido como apresentação para a exibição de *América do sexo* no Cinearte UFF, cineclubes da Universidade Federal Fluminense. A transcrição integral encontra-se disponível no Anexo A.

¹²⁰ Cf. Abreu (2015), além dos respectivos verbetes na *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (MIRANDA; RAMOS, 2004).

Lima, Carlos Reichenbach, Jairo Ferreira, João Callegaro, José Agrippino, João Silvério Trevisan, entre outros, que se beneficiariam do modelo de produção desenvolvido pela empresa e seguido por outras produtoras.

América do sexo, segundo declaração de Flávio Moreira da Costa (1969) dada antes das filmagens, foi concebido como uma fita composta por “estórias de sexo muito bem boladas e que espero agrade em cheio”. Já finalizado, o longa foi vendido à Servicine como um “filme de sacanagem”, como sugeriu o próprio Rubens Maia (1997), e sua proposta deve ter sido recebida por Galante como algo próximo ao sucesso de *As Libertinas* (1968), filme em três episódios, produzido pela Xanadu na Boca do Lixo, e dirigido pelos estreantes Carlos Reichenbach, Antônio Lima e João Callegaro.

As cartelas de abertura de *As Libertinas* são enfáticas ao mostrar a que veio o filme: “três estórias de amor e sexo”, com letreiros inseridos sobre *stills* de mulheres nuas. Os três filmes, *Alice*, *Angélica e Ana*, narram as aventuras de paulistas em férias no litoral. Com pouca história, entre traições, pancadarias e amassos na areia, na cama, no mato e em todo lugar, os cineastas iniciantes, ao mesmo tempo em que teciam certa sátira sobre os personagens, exercitavam as possibilidades do estilo cinematográfico.

É possível identificar o clima de filme B, com um proposital mal gosto, cortes exageradamente livres, certa dose de metalinguagem e um artificialismo proposital exalado nos enquadramentos óbvios, no uso das câmeras lentas e na escolha do repertório musical, por vezes excessivamente meloso, contrastando com o tom de deboche presente na fita. Os filmes também investem na violência e na agressividade em uma afronta à moral e aos bons costumes da burguesia paulista. Na visão de Hernani Heffner, a obra incorpora “o retrato cru e direto da libido nacional em sua face cruel, até então ausente das produções nacionais” (HEFFNER, 2001, s/p)¹²¹.

Estes elementos vistos em *As Libertinas* viriam a ser considerados comuns ao conjunto heterogêneo de filmes agrupados sob o epíteto cinema marginal, sobretudo nas obras produzidas por este “grupo paulista”: diálogo com o mercado exibidor com interesse nas bilheterias, mas ao mesmo tempo caracterizadas pelo desleixo, pela agressão ao bom gosto e, acima de tudo, pela provocação estética e política, entre o avacalho, a ironia, o erotismo, o sexo, o deboche e a agressividade (RAMOS, 1987). A rigor, a fita ajudou a inaugurar a vertente do “cinema cafajeste”, como fica demonstrado no manifesto, assinado por Callegaro, “Nasce um cinema cafajeste”, redigido para promover *As Libertinas* (CAETANO, 2018).

¹²¹ A versão impressa do catálogo que traz o texto de Heffner não apresenta paginação.

Realizado em esquema de cooperativa, a produção investiu em marcantes estratégias de divulgação, como no anúncio transcrito por Nuno Abreu (2015):

Um filme SEXO de João Callegaro (sexo-diretor), Carlos Reichenbach (sexo-diretor) e Antonio Lima (sexo-diretor) [...] Três sexo-histórias: 1ª sobre sexo; 2ª sobre sexo; 3ª sobre sexo [...] Todos gostam da beleza! Todos apreciam a ousadia! Todos vão gostar de... As Libertinas (ABREU, 2015, p. 35).

Havia, portanto, um esforço dos produtores e distribuidores em trabalhar o material de divulgação dos filmes como isca para o público interessado nas imagens de erotismo, tendo em vista os resultados de bilheteria. A obra ficou 40 semanas em cartaz em São Paulo, alcançando um resultado surpreendente e consolidando os filmes de apelo erótico na Boca do Lixo nos anos seguintes, em diálogo com o que se dava em outros centros, como Estados Unidos, Itália e França. Após o sucesso, a Xanadu ainda investiu em outra produção: a comédia erótica *Audácia!* (1970), de Reichenbach e Lima, com assistência de Jairo Ferreira.

Na mesma toada, a Servicine buscava títulos para investir, como é o caso de *A mulher de todos* (1969), segundo longa de Rogério Sganzerla, que já havia ambientado a narrativa de *O bandido da luz vermelha* (1968) na região da Boca do Lixo. Neste segundo filme, o extravagante casal formado por Ângela Carne e Osso e seu marido, o Doktor Plirtz, vividos por Helena Ignez e Jô Soares, também parte para uma temporada de férias na praia – ou melhor, na “Ilha dos Prazeres”. Ela chega antes, devido a compromissos do marido, dono de uma editora de HQs, e vai acumulando amantes, deixando-os fascinados para, em seguida, descartá-los. Nesse processo, o corpo nu de Ignez é bastante explorado pela câmera em uma série de cenas eróticas. Em diálogo com o *noir*, a trama tem direito até a um detetive, contratado por Plirtz para investigar a infidelidade da esposa. Traição, violência e flerte com o cinema B são encorpados, no filme, pelas referências mais explícitas da visualidade das narrativas de HQs, seja na caracterização dos personagens ou na composição dos enquadramentos, muitas vezes carregados pelo exagero.

Lançado em São Paulo em outubro de 1969 – mesmo mês em que Galante assinava contrato de co-produção com *América do sexo* – o segundo filme de Sganzerla também apresentou ótimo resultado de bilheteria. Demonstrando, assim, a consolidação do modelo que se tornaria uma das marcas da Boca: “produção de baixo custo + erotismo + título apelativo” com o foco nas bilheterias (ABREU, 2015, p. 38).

É o que parecia prometer um filme em episódios dirigidos por jovens cineastas sob o nada sutil título de *América do sexo*, brincando com os famosos versos de Oswald de Andrade, citados nas cartelas iniciais do filme:

América do Sal
América do Sol
América do Sul...

AMÉRICA DO SEXO

À expectativa em torno do título somava-se o destaque à figura de Ítala Nandi. Seu nome aparece estampado em letras garrafais logo após o título, e a atriz é o principal ponto de contato entre os episódios (fig. 3.1)¹²². Ela está presente em todos eles, nua em muitos momentos, quando não em performances eróticas que, se não mostram explicitamente, sugerem picantes cenas de sexo. A presença de Nandi pode ser comparada às imagens de Helena Ignez na fita de Sganzerla, Leila Diniz em filmes como *Todas as mulheres do mundo* e *Fome de amor*, Vera Vianna em *Toda donzela tem um pai que é uma fera* e *O pacto* e até mesmo à exibição do corpo de Márcia Rodrigues em *Garota de Ipanema*. Este dado sugere a tendência, hoje mais nítida no caso de Ignez, de mulheres que buscavam abrir o debate em torno do desejo sexual feminino e da liberdade para exibir seus corpos, em oposição ao pudicismo de uma sociedade conservadora. Vontade que, ao mesmo tempo, não deixava de ser explorada pelos produtores para vender ingressos a um público masculino que só queria mesmo ver mulheres peladas na tela.

Gaúcha de Caxias do Sul, Ítala Nandi passou a integrar, desde 1962, a equipe do Teatro Oficina, em São Paulo, onde trabalhou como administradora, produtora e atriz, chegando a se tornar sócia, em 1967. Ganhando prêmios e crescendo em popularidade junto com a companhia, ao lado de José Celso Martinez Correa, Renato Borghi, entre outros, o sucesso do grupo se misturou à sua própria trajetória¹²³. No fim da década, Nandi emergia como uma polêmica celebridade nacional e um símbolo sexual, destacando-se tanto por seus atributos físicos quanto pela exposição clara de suas posições políticas e comportamentais, sobretudo em relação à falta de liberdade feminina na conservadora sociedade brasileira.

¹²² Todos os fotogramas do filme utilizados neste capítulo foram retirados da única cópia digital disponível, referente à exibição do longa no Canal Brasil em 20 de outubro de 2004.

¹²³ Para informações mais detalhadas, ver o livro da atriz no qual narra sua experiência com o grupo: *Teatro Oficina: onde a arte não dormia* (NANDI, 1989).



Fig. 3.1: Letreiro destaca Ítala Nandi.

Esta mulher é livre

Entrevista de Alessandro Porro — Fotos de David Drew Zingg

do que chamou *confissões*, mas depois desistiu: "Não é médo, sabe, mas..."

A professora nem chegou a ir ao encontro marcado com o gravador: "Acho que na Faculdade não irão gostar nada". E a colunista viajou para a Europa, de repente.

Ítala Nandi não recusou nem aceitou com entusiasmo; disse com objetividade: "Uma tentativa não custa nada. Gostaria muito de enfrentar o tema da condição da mulher brasileira; o assunto me interessa, e de perto. Mas será que vai dar certo?"

O resultado está aí. Sem acrescentar ou tirar nada, eis o seu depoimento. As vezes, as respostas chegam a desconcertar, pela excessiva franqueza. Outras vezes, assustam. De qualquer maneira, trata-se de um testemunho de nosso tempo, do encontro de uma mulher de hoje com suas próprias verdades. E de suas amarguras.

"Sexo não é assunto desligado da realidade"

Alessandro Porro — Nos últimos trinta anos, em todo o mundo, a situação da mulher parece ter melhorado muito. O homem não é mais o dono absoluto do universo. Somente em alguns países, a mulher ainda não tem direito ao voto. No campo profissional, a vitória feminina é marcante. Antigamente, a mulher tinha pouquíssimas possibilidades de afirmação, mas hoje seu lugar está bem definido. Frequentemente em igualdade de condições com o homem. Estas conquistas permitem às mulheres mais liberdade, mais independência. Na Suécia, por exemplo, a liberdade sexual atingiu...

Ítala Nandi — Eu sabia. Nossa conversa mal começou, e já temos a Suécia. É fatal: fala-se em mães solteiras? E eis que alguém cita Estocolmo e sua clínica especializada em hospedar mulheres grávidas e sem marido. Fala-se em sexo? E logo aparece quem lembra de cor a famosa entrevista de Ingrid Thulin, palavra por palavra. Desculpe esta interrupção, mas acho oportuno esclarecer de uma vez meu ponto de vista sobre a Suécia. Achei importantíssima a entrevista da Thulin; considero fundamental o que ela disse. Mas quero dizer logo que nenhuma palavra que ela confiou ao repórter poderia ter sido pronunciada por uma mulher brasileira, em boa-fé. Sexo não é um assunto que se possa desligar da realidade que nos envolve. Liberdade sexual, antes de mais nada, faz parte da soma total de infinitas outras liberdades; e onde estão, aqui no Brasil, estas liberdades? Não me refiro ao tempo presente, à atualidade política. Refiro-me ao tempo marcado pelos relógios do interior, das cidades da fronteira, dos vilarejos do meu Rio Grande do Sul, ou, também, dos bairros das cidades grandes. Os ponteiros pararam nestes lugares: a única liberdade de que goza a mulher brasileira é a de escutar o homem, curvando a cabeça. Ela não participa de nada, não sabe nada. E não porque não quer, mas porque não pode.

77

Fig. 3.2: Ítala Nandi: "Esta mulher é livre". *Revista Realidade*.
Fonte: Nandi (1967, p. 77).

O marco de sua visibilidade, como ela mesma pontua, é a entrevista publicada pela revista *Realidade*, em janeiro de 1967, com o título “Esta mulher é livre” (fig. 3.2)¹²⁴. A revista vinha buscando refletir as mudanças comportamentais femininas em abordagens consideradas ousadas para a época. Naquele número 10, toda a edição seria dedicada à temática feminina, por um ponto de vista mais libertário. De passagem pelo Rio, para atuar em uma peça de Flávio Rangel¹²⁵, foi indicada pelo fotógrafo David Drew Zingg para o repórter Alessandro Porro. A edição trouxe fotos da atriz feitas pelo próprio Zingg.

Ao longo de uma tarde inteira de entrevista, registrada em meia dúzia de fitas cassete, Ítala Nandi falou sobre temas considerados grandes tabus: o desejo feminino, a virgindade, amor e sexo entre o pecado e a liberdade. “Eu saí rouca e preocupada: sabia que tinha ultrapassado limites” (NANDI, 1989, p. 64), refletiu a atriz, duas décadas depois. De fato, uma semana após a publicação, a edição teve sua circulação proibida, sendo recolhida de todas as bancas. “O Brasil conservador começou a desvirtuar a minha imagem. Eu havia ido longe demais”, (NANDI, 1989, p. 67). Mas, ao mesmo tempo, Ítala Nandi convertia-se em um adorado símbolo sexual.

O subtítulo, logo na primeira página, mostra o ímpeto da atriz: “uma moça de 24 anos, que não tem medo de dizer a verdade sobre amor e sexo no Brasil” (NANDI, 1967, p. 76). O repórter esclarecia, de saída, que o tema era praticamente inédito, inspirado por uma entrevista de uma garota sueca, Ingrid Thulin, na mesma revista, meses antes. Ele havia tentado com seis outras mulheres, que acabaram declinando por motivos variados, mas ligados à pressão de maridos ou ao medo da opinião da sociedade¹²⁶.

Nandi, no entanto, aceitou a exposição, oferecendo uma entrevista cujas respostas, nas palavras do repórter, “chegam a desconcertar, pela excessiva franqueza. Outras vezes, assustam. De qualquer maneira, trata-se de um testemunho de nosso tempo, do encontro de uma mulher de hoje com suas próprias verdades. E de suas amarguras” (NANDI, 1967, p. 77). Isso porque a atriz falou abertamente sobre seus desejos, suas primeiras experiências sexuais, ao mesmo tempo em que denunciava a escravidão econômica e a submissão total, quase naturalizada, das mulheres brasileiras às regras castradoras de um patriarcado historicamente opressor. Afirmou a atriz:

¹²⁴ Reprodução da *Revista Realidade* consultada na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹²⁵ *O Sr. Puntilla e seu criado Matti*, texto de Bertold Brecht.

¹²⁶ A afirmação do repórter lembra o anonimato garantido às mulheres que deram seus depoimentos em *A entrevista* (Helena Solberg, 1966).

Sexo não é assunto que possa se desligar da realidade que nos envolve. Liberdade sexual, antes de mais nada, faz parte da soma total de infinitas outras liberdades: e onde estão, aqui no Brasil, estas liberdades? [...] a única liberdade de que goza a mulher brasileira é a de escutar o homem, curvando a cabeça. Ela não participa de nada, não sabe nada. E não porque não quer, mas porque não pode (NANDI, 1967, p. 77).

Naquele mesmo ano, estrearia seu mais importante papel até então, interpretando, com grande visibilidade, Heloisa de Lesbos, uma das principais personagens de *O Rei da Vela*, na explosiva montagem do Oficina para o texto inédito de Oswald de Andrade. Meses depois, de volta de uma temporada em Paris, Ítala passou a gerar tendências. Trazendo na mala um grande número de minissaias, item ainda pouquíssimo vestido pelas mulheres brasileiras, inspirou reportagem na revista *Fatos e Fotos*, no fim de 1968. Um fotógrafo, com uma câmera escondida, registrava as reações dos pedestres ao adereço em diferentes bairros do Rio de Janeiro: Tijuca, Centro e Copacabana. O resultado: “homens passando a mão nas minhas pernas, mulheres me xingando...” (NANDI, 1989, p, 125).

Nandi, que morava em São Paulo, estava no Rio de Janeiro com o Oficina para uma temporada de dois meses com a montagem de *Galileu Galilei*, texto de Bertold Brecht. A peça estreou em 4 de janeiro de 1969, e foi um retumbante sucesso: 40 mil espectadores no teatro Maison de France em dois meses. A temporada acabou se estendendo até o fim de março, vendendo outros 20 mil ingressos no teatro João Caetano. Foi durante esse período que surgiu o convite para Ítala filmar o projeto *América do sexo*, no Rio. Nos episódios do filme, também contracenaram outros nomes do Oficina, como Renato Borghi e o próprio José Celso Martinez.

A atriz marcaria novamente a história do teatro brasileiro, protagonizando o primeiro nu frontal de nossos palcos, durante a montagem de outro texto de Brecht pelo Oficina, *Na selva das cidades*. Consolidando mais um grande e polêmico sucesso do grupo, a peça estreou em São Paulo, em setembro de 1969 – logo antes do contrato firmado entre a produção de *América do sexo* com a Servicine. Os relatos são de uma encenação com grande intensidade. Inicialmente, a peça tinha seis horas de duração, em um ringue construído em meio ao cenário montado por Lina Bo Bardi, com entulhos, restos de lixo e até peixes mortos. Os tortuosos seis meses de preparação deixaram marcas na equipe, que começava a se desintegrar entre a genialidade e a loucura, abrindo caminho para uma grande ruptura no grupo, que seria detonada meses depois durante as filmagens de *Prata Palomares* (1971)¹²⁷.

¹²⁷ A trajetória do filme *Prata Palomares* entre seu contexto de produção e os graves problemas decorrentes de sua interdição pela censura, assim como o trânsito do Oficina entre o teatro e as experiências no campo do cinema, foram investigados em profundidade na dissertação de Adriano Del Duca (2020).

Na peça, Ítala era Maria, uma garota virgem vinda do interior com sua família para uma cidade decadente e, em meio a muitos embates, apaixona-se por Schlink, dono de bordel, acabando como prostituta. Antes de perder a virgindade, Maria se oferece a ele, demonstrando todo seu amor, mas é rejeitada. É neste momento que, na montagem do *Oficina*, Ítala se despia, dizendo: “estou vestindo a roupa que o Senhor me deu”. A atriz relatou a experiência daquele momento: “Quando entro em cena, o quimono cai lentamente pelo corpo, e fico nua, faz-se um silêncio sagrado. Esse instante mágico repetiu-se sempre, durante toda a temporada da peça” (NANDI, 1989, p. 139). Este efeito foi relatado, à época, pela imprensa. Um exemplo é a reportagem da *Realidade*, logo em outubro de 1969: “o silêncio é total: ouve-se até a respiração do público” (ANDRADE, 1969, p. 28).

A nudez em cena não tinha, segundo Nandi e José Celso, objetivos eróticos. A luz usada, por exemplo, era fria e direta, sem nenhuma construção de sensualidade. Afirma o diretor:

Até pouco tempo atrás, o teatro estava preso a um certo vitorianismo. O que acaba de acontecer é que o nu se desmistificou e se despornografizou. Antes havia o chamado nu artístico: aquele nu de teatro de revista, atrás de um vidro e de luzes coloridas. Agora tudo é feito na cara do espectador, sem subentendidos. O teatro deixa de ser aquela coisa boboca de peru de primeira fila que compra ingresso para ver mulher nua (...). O corpo nu é apenas mais um tabu que cai e é sempre bom derrubar um tabu (CORREA apud ANDRADE, 1969, p. 28).

A Censura, de início, liberou a nudez inédita. Segundo a atriz, os próprios censores não haviam se chocado por achar o momento “inocente”. Era de outra ordem o impacto buscado e, no depoimento da atriz, toda a companhia entendia que havia outros momentos da peça muito mais fortes. Independentemente das intenções, a nudez repercutiu, homens iam ao teatro para vê-la tirando a roupa e mulheres conservadoras denunciavam o déficit moral daquela cena. E o acontecimento não deixou de consolidar aquilo que a própria atriz chamou de uma verdadeira revolução sexual à qual se propunha o *Oficina* e ela própria, ao longo de quase uma década. É interessante notar que, em novembro de 1969, Paulo Sérgio Almeida (1969), em sua coluna “Cinema Nôvo”, em *O Jornal*, explorava a nudez de Nandi na peça para criar interesse pelo filme: “Em fase final de realização ‘*América do Sexo*’ [...]. Trata-se da trajetória de Ítala Nandi (nua como na ‘*Selva das Cidades*’) em diversos papéis da mulher brasileira”.

Logo após a estreia da peça, em outubro de 1969, saía nas bancas a edição 32 da revista *Fairplay*, que publicava um ensaio de nu sensual da atriz, fotografado por André Faria, seu

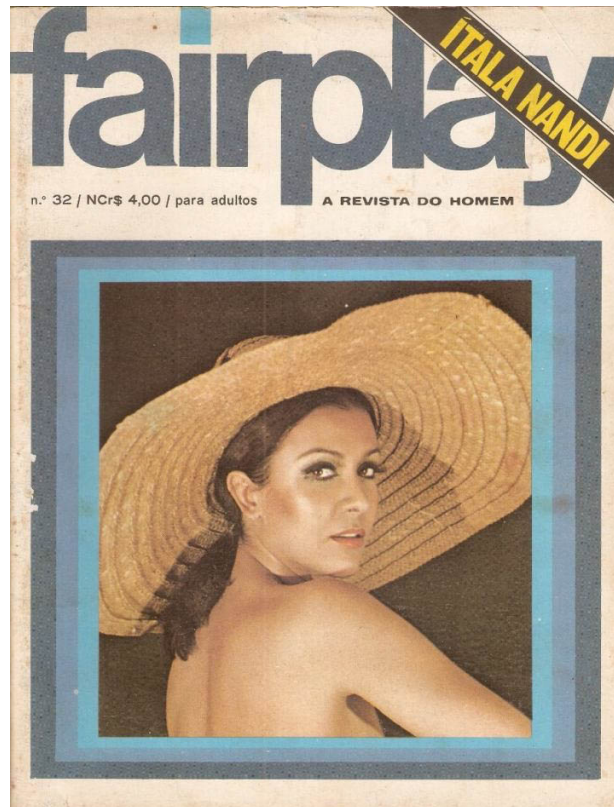


Fig. 3.3: Ítala Nandi: Capa da *Fairplay*.
Fonte: Fairplay (1969).



Fig. 3.4: Ítala Nandi: Foto *Fairplay*.
Fonte: Camargo Filho (2006, p. 69).

namorado, que conhecera durante as filmagens de *América do sexo* (figs. 3.3 e 3.4)¹²⁸. O texto que acompanhava a publicação era de Zé Celso. Naquele fim de década, ao lado de Leila Diniz, Ítala Nandi era uma das bases da revolução sexual no Brasil.

De fato, havia uma guinada comportamental naquele período, catalisada entre 1967 e 1969 – pelo menos nas grandes cidades. Associado ao amplo processo de intervenção do Estado no mercado audiovisual, implementando regulamentações como a obrigatoriedade de exibição do longa metragem nacional pelas salas de cinema, este fator ajuda a explicar, em parte, a nova e lucrativa vertente de filmes que traziam erotismo, nudez e cenas de sexo. Uma onda que *América do sexo*, entre outras fitas, parecia querer surfar. Essa tendência comportamental pode ser medida em uma grande reportagem de 10 páginas, também na revista *Realidade*, em outubro de 1969. O título não podia ser mais direto: “A escalada sexual”.

O texto de Luis Edgar de Andrade deixa claro de saída: “no cinema, na televisão, no teatro, na literatura, o sexo cada vez mais domina soberano” (ANDRADE, 1969, p. 26). *Na selva das cidades* é um dos primeiros dentre os vários exemplos citados nos relatos de educadores sexuais, sociólogos, publicitários e na apresentação de pesquisas, estatísticas e depoimentos diversos. Se, em 1967, a entrevista de Ítala causou escândalo a ponto de ser proibida, agora o debate adquiria certo tom de normalidade – não isenta de doses do que hoje podemos ver como moralismo, conservadorismo, e até mesmo de machismo.

Neste cenário, o que os produtores da Boca do Lixo podiam esperar de um filme com o título “América do sexo”, estrelado pela *sex symbol* do momento, Ítala Nandi, logo após o sucesso de *As Libertinas* e diante da preparação de *A mulher de todos* – acompanhando a repercussão, vinda do Rio, de fitas que se abriam à comédia com pitadas eróticas, como *Os Paqueras* (1969)? Assim relatou o produtor e diretor Rubens Maia:

ao ver o resultado final, a co-produtora se desinteressou pelo filme, diante das dificuldades que iria ter junto à censura de Brasília, e também, estavam decepcionados, ao acreditarem terem produzido um filme de sacanagem, como havíamos dito (MAIA, 1997, p. 1).

Galante e Palácios se frustraram. É interessante notar que, se os episódios de *América do sexo* traziam cenas de nudez e sugestões de relações sexuais, estavam longe da cafajestagem

¹²⁸ Não foi possível encontrar um exemplar disponível para consulta desta edição de *Fairplay*. A capa da revista (fig. 3.3) foi aqui reproduzida a partir de anúncio do leiloeiro Roberto de Magalhães Gouvêa (leilão realizado em 24 de novembro de 2015, disponível em <https://www.rmgouvealeiloes.com.br/peca.asp?ID=1255539>). A imagem da capa corresponde a outras encontradas em buscas na internet e refere-se à edição 32, de 1969 de *Fairplay*. Já a fotografia vista em 3.4 foi reproduzida da tese de Lucio Camargo Filho (2006), na qual o autor refere-se à mesma edição da revista. Mesmo não tendo tido a oportunidade de ter o exemplar original em mãos, consideramos importante a reprodução das imagens.

que rondava a Boca do Lixo. Os filmes ainda pareciam respirar aquele clima de melancolia que marcava certa vertente da produção nacional nos anos após o golpe – apesar de já se abrirem a um experimentalismo com pitadas de erotismo e deboche.

3.2 Três episódios de melancolia e desbunde

Antes de analisarmos em profundidade o filme de Leon Hirszman será oportuno discutir os três primeiros episódios de *América do sexo*. Essa abordagem permitirá um cotejo mais preciso com as escolhas temáticas e estilísticas de *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia*. Ao mesmo tempo, acreditamos contribuir para preencher algumas lacunas que envolvem estes filmes ainda pouco exibidos e debatidos. Longe de uma análise exaustiva, buscaremos um comentário acerca das discussões dos filmes e suas estratégias estéticas, na expectativa de ampliar o interesse e a compreensão dessas obras.

Dirigido e montado por Luiz Rosemberg Filho, com fotografia de André Faria e montagem de Suely Richers (que já havia montado o primeiro longa do cineasta), *Colagem* tem quase meia hora de duração, e começa como uma grande alegoria sobre o terceiro mundo. Em tom de ficção científica, a fita adianta a abordagem distópica que Rosemberg empregaria em seu filme seguinte, *Jardim das espumas*. Sobre uma base musical contínua, lembrando sintetizadores, o narrador, em voz grave, versa sobre outros planetas diferentes daquele: o planeta da fome, da miséria, da violência, do sangue e da falsidade, “eternamente habitado por selvagens letrados que decidem no fundo o destino a ser seguido pelo homem”, um “chiqueiro planetário de sangue e vômito” dominado pela industrialização precária e pela opressão do capital em uma sociedade de massas e da geopolítica imperialista.

Na tela, vemos uma “colagem” de imagens, entre passageiros desembarcando no aeroporto Santos Dumont, no Rio, e detalhes da cidade. Neste início, os planos são estáticos e investem nas linhas e formas retilíneas de certa arquitetura moderna, reforçando o tom *sci-fi* ao ressignificar aquele espaço público. Rapidamente o filme abandona o grave tom inicial embarcando em uma longa sequência, com forte incidência teatral, na qual o personagem vivido por José Celso Martinez Correa é devorado por um grupo de pessoas trajando fantasias no interior do Museu de Arte Moderna do Rio (MAM). Dentre elas, Ítala Nandi, com trajes indígenas. Eles disputam as partes do corpo de Zé Celso (o que justifica o título alternativo do filme, *Antropofagia*), enquanto o narrador, como um eu lírico, segue apresentando a si mesmo e aquele universo ficcional repugnante.

A partir daí, o filme se fragmenta em uma série de esquetes que mantêm em comum apenas os atores e alguns signos: o erotismo e a nudez, o carnaval, as armas, o sangue e a metalinguagem. Sempre com forte intervenção estilística na banda sonora, seja pela narração *over*, ou pela colagem de músicas, ruídos e transmissões radiofônicas. Cartelas apresentam ácidos comentários ou anunciam ironicamente os acontecimentos por vir: “uma reunião da crítica cinematográfica” introduz uma verdadeira suruba, com pessoas fantasiadas e rostos pintados com maquiagens próprias do universo teatral (como nas peças do Oficina), e até salsichas remetendo a pênis, em clima de deboche carnavalesco embalado por ritmos latinos. A influência tropicalista se faz evidente.

Outra cartela: “Cinema”. Tem início um filme dentro do filme, com o longo, curioso e improvável título:

A América Latina, os espaços infinitos, os pântanos ocidentais, o cinema digestivo, o espelho dos sonhos, o grito de revolta, o ato sexual, o espectador, **a selva nas cidades**, a solidão do movimento, o deus dos porcos, crítica esclerosada, a propaganda, e todos vocês doidos pelo câncer desaparecerão neste século da razão.

Chama atenção este momento de explícita metalinguagem, um procedimento presente naqueles anos, como no documentário que Paulo Martins realiza sobre Porfírio Diaz dentro da montagem de *Terra em Transe*. Recurso também visto na personagem, com câmera à mão, que realiza um filme no início de *Jardim de guerra* (Neville D’Almeida, 1968), e na estrutura em abismo de *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (Roberto Farias, 1968), na qual a narrativa principal se confunde com aquela do filme realizado dentro do filme. Metalinguagem semelhante também é vista na comédia erótica “Tarzan e as bananas de ouro”, filme encenado no interior de *Meteorango Kid* (André Luiz Oliveira, 1969). Ou, ainda, na protagonista cineasta que roda um filme *cult* no episódio de Reichenbach em *Audácia*. Cabe anotar, também, a presença do termo, que grifamos em negrito, em alusão ao título da nova peça do Teatro Oficina, sugerindo uma participação efetiva da companhia na realização de *América do sexo*.

Após esta cartela com o “novo título”, vemos novamente um letreiro com os mesmos nomes de atores, fotógrafo e diretor já lidos no início de *Colagem*. Em cena, uma indígena (Nandi), um padre e um comunista morto. Aqueles críticos maquiados assistem à fita em uma sala de projeção. A banda sonora traz a leitura de trechos aparentemente retirados de críticas sobre filmes: argumentações que rechaçam as associações entre a arte do cinema, o debate político e os filmes eróticos. Estes textos tomam partido, em defesa dos “filmes de bem”. Com este episódio metalinguístico, Rosenberg parece se posicionar em relação aos conservadores

da crítica brasileira, que ao longo da década rejeçaram o jovem cinema e, àquela altura, perseguiram as fitas que consideravam “pornográficas”.

Mal finda a sátira aos críticos cinematográficos conservadores, vemos Ítala Nandi na sauna, seminua, posando para a câmera, como uma verdadeira musa. O tema, agora, deste novo ensaio audiovisual, parece ser a nudez e o erotismo, quase como uma resposta àquela farra dos críticos: Nandi, completamente despida, se joga na piscina com dois outros homens, igualmente nus. Todos se beijam.

Aparentemente em outro universo narrativo, Ítala acaba nua, na cama, com Echio Reis (que também atuou no primeiro longa de Rosemberg), num quarto cujas paredes estão repletas de símbolos da cultura pop e da sociedade de consumo, como um desenho do Super Homem. Logo em seguida, a vemos em uma sequência um tanto insólita, cultuando uma arma de fogo. O filme se encerra com *stills* que misturam denúncias de pobreza e miséria, imagens de guerras e de bandeiras dos Estados Unidos, reforçando o discurso inicial da obra. Em meio ao desbunde e à nudez, a fita acaba por tangenciar momentos de incompreensibilidade, misturando a sátira política exasperada a uma carnavalesca e violenta reflexão sobre a própria arte do cinema.

O segundo episódio, *Balanço*, de Flávio Moreira da Costa, também é estrelado por Ítala Nandi, com a participação de André Faria e de Renato Borghi – um dos fundadores e principais atores do Oficina¹²⁹. O roteiro e a montagem são assinados por Flávio e Rosemberg, e a fotografia é de Edson Santos. O filme se divide em duas partes. O “prólogo”, mais claramente linear, é quase uma comédia de costumes. À mesa, a mãe (Maria Pompeu), um padre católico (Borghi), a filha (Ítala) e seu namorado (André) conversam sobre os dilemas da juventude contemporânea diante da indústria da propaganda, da pornografia e da cultura de massas. De frente para o genro, a mãe roça as suas em uma das pernas do rapaz, enquanto a filha faz o mesmo na outra. A certa altura, a garota questiona: “e a pílula?”, deixando os mais velhos hipocritamente escandalizados.

Estas primeiras imagens sintetizam o âmago da fita: a moral cristã sustentada pela culpa e pelo pecado leva à castração e à repressão do desejo. Mas, no filme, estes elementos acabam desaguando no incesto e apontando para a liberação do sexo, dos corpos e do prazer feminino. Ao fim, a mãe flagra o casal transando, se excita e se despe. Todos sorriem e ela é convidada à cópula. Pela sugestão do incesto, desconstrói-se o recalque e com ele, dilui-se o choque geracional: a filha passa a ver na mãe não mais o conservadorismo e a autoridade, mas um corpo desejante, assim como passa a compreender o seu próprio durante a iniciação sexual.

¹²⁹ Renato Borghi, entre outros papéis, se consagrou interpretando o protagonista de *O Rei da Vela*, Abelardo I, e, em seguida, o Papa, também protagonista em *Galileu Galilei*.

Na segunda parte do filme, o casal relembra as imagens das suas primeiras experiências sexuais, que se misturam – pela montagem de Rosemberg, com efeito similar àquele construído em seu próprio episódio – às imagens da mídia e da cultura pop. Numa colagem de fragmentos são intercalados planos do casal nu na cama, valorizando as formas do corpo de Ítala Nandi¹³⁰, fragmentos de programas televisivos, como “Casando na TV”, do apresentador Raul Longras, e imagens das ruas do Rio de Janeiro, destacando fachadas de lojas e cartazes promocionais. Também são exibidas tomadas realizadas na piscina do Copacabana Palace, na ocasião do II Festival Internacional do Filme (FIF)¹³¹. A pobreza e a miséria – temáticas privilegiadas pelo cinema brasileiro na primeira parte da década – estão presentes apenas em um único plano, que mostra um morador de rua dormindo no meio-fio. Na banda sonora, ouve-se um intenso trabalho de mixagem, articulando à narração dos atores os sons dos programas de auditório, as guitarras distorcidas de Jimi Hendrix e ruídos instrumentais.

O filme, portanto, é heterogêneo em sua temática e alterna entre o deboche e a melancolia. Por um lado, faz uma sátira à tradicional família brasileira temente a Deus – que apoiara inicialmente o golpe militar – e aposta no tema libertário do momento: a revolução sexual e o gozo livre, sobretudo o da mulher. Junto, no entanto, parece querer criticar a pobreza e o moralismo da televisão, com seus ideais conservadores de família, sintetizados na fita pelas imagens do programa de Longras, bem como a criação de desejos e padrões, inclusive sexuais, pelo universo publicitário.

A iniciação sexual da garota Nancy se confunde com esta educação midiática que recebeu. Mas, ao lado de tudo isso, o filme apresenta um tom grave e melancólico em sua narração, a exemplo do episódio de Rosemberg. A fita traz, na banda sonora, comentários pessimistas sobre aquele momento histórico, valendo-se, por exemplo, dos famosos versos de Drummond: “Esse é tempo de partido, tempo de homens partidos”. Apesar de trilharem caminhos estéticos bem distintos, *Colagem* e *Balanço* se aproximam neste ponto, até mesmo pela presença de Rosemberg, André Faria e Ítala Nandi em ambos os episódios. Além do mais,

¹³⁰ Ítala Nandi e André Faria se conheceram durante as filmagens, e começaram a namorar após o filme. Ficaram juntos por vários anos e tiveram um filho. A atriz, como relata Miguel Borges no prólogo de sua biografia, arrebatou vários corações naquela época, deixando vários homens apaixonados, tendo namorado, além de Fernando Peixoto, seu primeiro marido, nomes como Augusto Boal, Antunes Filho, Luis Sergio Person, Chico Buarque e Toquinho.

¹³¹ Estes registros ganharam destaque no *Jornal do Brasil*, que anunciava tomadas de Ítala Nandi contracenando com “o produtor inglês Ian Quarrier, o diretor Wolff Rilla, a atriz iugoslava Neda Arneric e o fotógrafo David Zwing”. Segundo o texto, as sequências filmadas traziam Ítala Nandi como uma “*starlet* que tenta se tornar conhecida pelos cineastas estrangeiros” durante alguns dias de “sonho, sexo e fantasia”. A nota informava ainda que Costa havia registrado entrevistas com Fritz Lang e Joseph von Sternberg. As imagens vistas na montagem final trazem apenas relances dessas filmagens, sem construir a conotação narrativa sugerida pela publicação ou incluir as mencionadas entrevistas (AMÉRICA, 1969).

essa alternância entre a melancolia e o desbunde foi processo muito explorado por diversos artistas no fim da década de 1960.

Estes dois episódios, ao mesmo tempo em que se abrem ao desbunde, ainda ecoam o teor mais “sério” e reflexivo de filmes que buscavam compreender o lugar do artista e do intelectual em meio às desventuras políticas nacionais. A tríade *O Desafio* (1965), *Terra em transe* (1967) e *O Bravo guerreiro* (1968) se tornou o emblema deste dilema, que Fernão Ramos (1987; 2018) chama de “má-consciência”. Mas, podemos evocar outros menos discutidos, como *A vida provisória* (1968), de Maurício Gomes Leite, *Desesperato* (1968), de Sérgio Bernardes Filho, e o episódio de Carlos Alberto Prates Correa em *Os Marginais* (1968). Todos eles guiados por protagonistas masculinos, muitas vezes no limiar da morte, em crise existencial entre uma revolução fracassada, a resistência ao autoritarismo e seus vínculos com a burguesia dominante. Fitas nas quais a tônica é quase sempre a da melancolia, da autocrítica, da autoagressão e da ausência de perspectivas de futuro.

A essa lista, com alguma reserva, ainda podemos aproximar *Fome de amor* (1968), de Nelson Pereira dos Santos, e até *Jardim de guerra* (1968), de Neville D’Almeida, obras já atravessadas pelo tom mais debochado, mas que não deixam de trazer consigo a reflexão sobre o lugar do intelectual inválido, surdo, cego e mudo, no filme de Nelson, e a denúncia da tortura e da violência de Estado e o exílio nas fortes imagens da parte final da fita de Neville.

Se o sexo e a exibição dos corpos já estão presentes nas fitas que citamos acima, nas obras da “má-consciência” estes elementos aparecem como negatividade, quase sempre atribuídos a um signo burguês de prazer e individualismo, como em *Terra em transe*. Ou, no mínimo, como consumação de relacionamentos naufragados, na chave da culpa ou da falta de esperança: o sexo como fuga. Já em filmes como os de Nelson ou Neville, a sexualidade emerge por outro viés, mais em diálogo com o discurso libertário alinhado à onda da contracultura, que não deixa de encontrar ecos no Brasil na experiência tropicalista.

Único filme dirigido por Rubens Maia, montado por ele mesmo e fotografado por Edson Santos, *Bandeira zero*, aponta em outra direção, tendo em comum com os anteriores quase exclusivamente a nudez de Ítala Nandi. De forma mais direta e linear, mais próximo da estética e das temáticas que se ensaiavam na Boca do Lixo, conta um episódio na vida de Glória, prostituta vivida por Nandi, que em um de seus programas mata seu cliente em gesto de libertação diante da postura controladora e machista do personagem vivido por Nildo Parente. Ela divide apartamento com Arlete, outra prostituta, e elas brigam por causa de Roberto Carlos, cuja música ouvimos na vitrola em cena: uma gosta, mas a outra detesta. O narrador, em um

uso da metalinguagem que desliza entre a ingenuidade e o óbvio, sugere: “não sei se são lésbicas. Acho que não. O diretor também não explica o personagem!”.

Menos consistente dentre os episódios de *América do sexo*, o filme acaba por não conseguir imprimir densidade na motivação das personagens, e por isso não se resolve. Boa parte de seus 18 minutos é permeada por panorâmicas do Rio de Janeiro em um automóvel, ao som de um solo de bateria – o mesmo que seria ouvido dois anos depois em uma das sequências iniciais de *Bang bang* (1971), de Andrea Tonacci. Deste diretor ítalo-brasileiro, aliás, o filme se aproxima, fazendo lembrar o estilo *road movie* pela cidade visto no trabalho de estreia de Tonacci, *Olho por olho* (1966), além de compartilhar certa ascendência godardiana.

Se a influência de Godard já pairava sobre os outros episódios de *América do sexo*, aqui ela se manifesta de maneira mais direta na inevitável lembrança de *Viver a vida* (1962), ao longo da sequência final do filme de Maia, quando acontece o assassinato de Nildo Parente. A presença da morte, aqui, se dá não como negatividade, mas quase como estilo, brincadeira sem gravidade. Outra lembrança godardiana é ecoada no efeito de estranhamento procurado pelo anúncio dos créditos em forma de narração, explicitando o filme enquanto constructo, como se dá na marcante sequência inicial de *O Desprezo* (1963).

3.3 O episódio de Hirszman: curtição e experimentalismo

O quarto e último episódio de *América do sexo*, dirigido por Leon Hirszman, é hoje conhecido como *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia*. Como demonstraremos adiante, o filme, inicialmente, não tinha título, e chegou a ser chamado de *Ligou, ligado* e de *Psuu*. As filmagens foram feitas em 16mm e duraram apenas dois dias, durante a Semana Santa de 1969, entre 19 e 20 de abril. É o filme de estreia de Lauro Escorel na fotografia¹³² e de Mair Tavares¹³³ na montagem, e traz, como nos outros episódios, a presença central de Ítala Nandi, aqui ao lado de Luiz Carlos Saldanha, em carismática atuação¹³⁴. Não há exatamente um enredo e o filme

¹³² Lauro seguiria trabalhando com Leon, fotografando seus próximos dois longas de ficção: *São Bernardo* (1972) e *Eles não usam black-tie* (1981).

¹³³ O nome de Mair não aparece nos créditos da cópia digital consultada. Consta, no entanto, na *Filmografia Brasileira*. Até então, havia sido assistente de Eduardo Escorel em *Terra em transe* (1967), e, na sequência, viria a montar *O anjo nasceu* (1969), de Bressane, e vários outros filmes.

¹³⁴ Leon Hirszman e Luiz Carlos Saldanha tinham estreita relação. Ainda jovem, Saldanha fez uma ponta como ator na peça *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, que tinha Leon na equipe, e começou a carreira no cinema como continuísta do episódio de Carlos Diegues em *Cinco vezes favela*. Foi atendendo a uma “tarefa” dada a ele por “Leonzinho”, segundo relata no documentário *O Invencionista* (2016), que fez o curso de Arne Sucksdorff. A experiência o cacifou para trabalhar em uma série de filmes. Com Leon Hirszman fez a câmera em *Maioria absoluta*, e voltaria a filmar em *Megalópolis* (1973), *Ecologia* (1973), *Rio, carnaval da vida* (1978), *Bahia de*

se faz como um registro documental do momento de curtição entre conhecidos¹³⁵, registrando, em longuíssimos planos, situações improvisadas a partir de objetos aleatórios que os integrantes da equipe foram convidados a levar à cena.

Este filme marcado pelo desbunde ainda hoje chama atenção pelo deslocamento que representa em relação à filmografia pregressa de Hirszman – e às obras posteriores que o cineasta viria a realizar. Conhecer a carreira de Leon e assistir *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia* pode provocar um estranhamento do ponto de vista político, ideológico e estilístico. De forma que investigar os modos de produção do filme e a articulação do cineasta com diferentes obras e agentes históricos contribui tanto para compreender as surpreendentes escolhas estéticas de Hirszman neste média-metragem quanto para nuançar as distâncias entre as distintas correntes no interior da esquerda no fim da década de 1960. Afinal, *Sexta-feira* se inscreve justamente nos intervalos entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal, e entre a arte nacional-popular e o tropicalismo, em momento em que a contracultura ganhava força internacionalmente.

Nesse sentido, chama atenção o fato de Hirszman, cinemanovista e ex-cepecista, ter feito um filme marcado pelo desbunde, integrando um longa-metragem que viria a ser co-produzido pela Servicine na Boca do Lixo, trazendo Ítala Nandi como estrela principal, além das colaborações diretas de José Celso Martinez Corrêa e de Renato Borghi. Afinal, os últimos anos da década de 1960 apresentaram calorosas disputas em torno da arte política no campo da esquerda no país. E o Oficina, de Nandi, Zé Celso e Borghi, ao lado dos músicos baianos, foi um dos principais pilares da crítica tropicalista ao que se chamou de arte engajada.

A polêmica montagem que a companhia fez da peça de Oswald de Andrade, *O Rei da Vela*, se tornou um dos grandes emblemas da Tropicália. Para além das provocações estéticas presentes na encenação, o folheto distribuído na estreia do espetáculo em São Paulo, em 4 de setembro de 1967 – um manifesto do Oficina – ajuda a dar a dimensão do desacordo: Zé Celso tecia críticas abertas ao teatro político brasileiro que tinha o Teatro de Arena como um de seus principais representantes (CORREA, 2007).

No caso do cinema, esta oposição entre a arte nacional-popular e o tropicalismo se deu com muitas especificidades e elementos complexificadores. Se o Oficina se colocava distante da arte nacional-popular representada pelo Teatro de Arena, ele estabelecia relação próxima

todos os sambas (1983) e *Imagens do Inconsciente* (1987). Trabalharia na montagem deste último filme e na de *Partido alto* (1976/1982). Aparece creditado na sincronização em *Maioria absoluta* e *Nelson Cavaquinho* (1969).

¹³⁵ Silva Neto (2006), assim como a *Filmografia Brasileira*, indica ainda, como atores não creditados, Samuel Costa e Gilberto Faria.

com o Cinema Novo. Os cinemanovistas desenvolveram, no início da década de 1960, vínculos importantes – mas marcados por desacordos – com a proposta de uma arte nacional-popular formulada desde os tempos de CPC, grupo formado a partir de dissidência do Arena e que tinha Leon Hirszman como um de seus fundadores. Em 1967, Zé Celso atribuiu a *Terra em transe*, de Glauber Rocha, influência direta para a montagem de *O Rei da Vela*, peça que seria “fundamental para a timidez artesanal do teatro brasileiro de hoje, tão distante do arrojo estético do cinema novo” (CORREA, 2007, p. 233). O filme de Glauber, apesar das ressalvas demonstradas por Ivana Bentes (2007), acabou sendo considerado um dos marcos da Tropicália.

Antes das filmagens de *América do sexo*, havia proximidade entre Leon e os nomes fortes do Oficina, relacionamento estreitado por um fato marcante. Hirszman estava em Paris, no maio de 1968, onde se encontrou com Nandi, Zé Celso e Borghi. A atriz, em sua biografia, relata que estiveram juntos no auge dos conflitos entre estudantes, artistas e a polícia pelas ruas da cidade (NANDI, 1989). Num desses momentos, carregado de tensão, Zé Celso quase ficou cego ao receber uma bomba na cara durante manifestação no *Quartier Latin*:

Zé estava na janela do seu hotel, em companhia de Ítala Nandi, quando viu, lá embaixo, Jean-Luc Godard sendo espancado. A solidariedade dos artistas brasileiros foi instantânea. Como estavam no primeiro andar, foi fácil jogar objetos na polícia e, em troca, com a mesma facilidade, receber uma bomba de gás, que deixou nosso heroico diretor com um tampão nos olhos durante uns 15 dias (VENTURA, 2008, p. 77)¹³⁶.

Leon Hirszman fotografou Nandi e Zé Celso diante daquela situação inglória. Uma dessas fotos, em que os dois aparecem abraçados e com os olhos cobertos por gases, foi publicada na biografia da atriz (fig. 3.5).

No mês seguinte, no Brasil, via-se alguns exemplos da disputa pública entre as duas correntes estéticas. Em 7 de junho de 1968, Augusto Boal, diretor e dramaturgo do Arena, publicou o texto “Que pensa você do teatro brasileiro?”¹³⁷. No texto, reagia às provocações tropicalistas e conferia ao Oficina o irônico título de “Chacrinha e Dercy de sapato branco”, um “tropicalismo chacriniano-dercinesco-neo-romântico”¹³⁸. No mesmo dia, era publicado na

¹³⁶ Zuenir informa que foi uma bomba de gás lacrimogênio. Em sua biografia, no entanto, a atriz afirma que se tratava de uma perigosa bomba de cera, do mesmo tipo que se usava no Vietnã àquela altura, cuja utilização pela polícia francesa seria proibida.

¹³⁷ Distribuído em 7 de junho de 1968, na ocasião da 1ª Feira Paulista de Opinião.

¹³⁸ Apesar dessas oposições, tudo indica que Boal travava boas relações com o grupo do Oficina, tendo, inclusive, dirigido algumas peças com a companhia no início da década de 1960.



Fig. 3.5: Hirszman fotografa Ítala Nandi e Zé Celso em Paris, maio de 1968.
Fonte: Nandi (1989, s/p).

Folha da Tarde um tenso debate entre Chico de Assis – protagonista de *Pedreira de São Diogo* e assistente de Hirszman em *A Falecida* – e tropicalistas como Gilberto Gil e Caetano Veloso¹³⁹.

Em julho do mesmo ano, a *Revista Civilização Brasileira* publicou uma contundente entrevista de José Celso Martinez Corrêa em caderno especial dedicado ao teatro brasileiro, na qual a oposição do Oficina a uma arte nacional-popular ficava ainda mais evidente. Ele afirma que o “teatro engajado”, que ele considerava marcado por “maniqueísmos” e pela “letargia”, seria mistificador da “boa consciência burguesa”: “o teatro não pode ser um instrumento de educação popular, de transformação de mentalidades na base do bom menino” (CORRÊA, 1968, p. 117). Nessa mesma entrevista, Zé Celso afirmou que Leon havia nutrido simpatias pela montagem de *O Rei da Vela*, peça criticada pela esquerda ligada ao Arena: “Hoje fico satisfeito em saber que Arnaldo Jabor, Cacá Diegues, Leon Hirschman, Gustavo Dahl e tantos outros receberam o que eu quis comunicar com o espetáculo” (CORRÊA, 1968, p. 128).

É certo que, ao longo de 1968, se estabelecia uma disputa pela afirmação de diferentes propostas estético-políticas no campo da esquerda. Mas esses debates muitas vezes eram repercutidos de maneira maniqueísta em uma ampla cobertura midiática, o que pode ofuscar o fato de que havia também diálogos e colaborações entre estas mesmas figuras. Especificamente no campo do cinema, havia mais dúvidas que certezas sobre um caminho a seguir. Por um lado, a necessidade de consolidação do Cinema Novo no mercado levava os cineastas a apostar em filmes avaliados como mais comerciais, realizando grandes produções coloridas, em sintonia com certa estética tropicalista (os letreiros falam em fotografia “Tropicolor”). É o caso de fitas como *Brasil ano 2000* (Walter Lima Jr., 1968), *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969) e *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969). Ao mesmo tempo, uma nova geração de cineastas despontava, entre Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Salvador, radicalizando os procedimentos estilísticos do cinema, aprofundando os dilemas políticos e abrindo novas possibilidades em termos de experimentação – provocando e gerando interesse nos diretores do Cinema Novo.

Nos primeiros meses de 1969, os caminhos da arte, da política e do mercado levavam Leon Hirszman a experimentar uma prática cinematográfica distante da trilha popular que havia seguido no início da década. Seria imprudente dizer que, ao realizar *Sexta-feira da Paixão*,

¹³⁹ “Música, pesquisa e audácia – o tropicalismo se define pelo debate”. Transcrição de debate realizado entre Augusto de Campos, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Décio Pignatari e Chico de Assis, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Originalmente publicado na *Folha da Tarde*, em 7 de junho de 1968, republicado em Basualdo (2007, pp. 242-243). Assis ainda trocava várias farpas com o grupo tropicalista, como se vê nas polêmicas em torno do III Festival Internacional da Canção (FIC), em setembro de 1968, quando foi citado por Caetano no inflamado discurso proferido no palco contra a desclassificação da música de Gil, entre outros depoimentos.

Sábado de Aleluia, Hirszman tenha abandonado os compromissos e as convicções políticas, e até mesmo a batalha pelo mercado. No entanto, assim como outros cinemanovistas naquele fim de década, ele viveu, mesmo que brevemente, seu “momento tropicalista”. O que não deixava de ser sua maneira de reagir tanto às polêmicas em torno do tom comercial de *Garota de Ipanema* quanto à violência da edição do AI-5, que, com suas medidas sufocantes, parecia deixar ultrapassadas as polêmicas entre as diferentes correntes estéticas à esquerda.

Leon Hirszman não foi, portanto, o único cinemanovista que, naqueles anos, vivia o seu momento de desbunde, como é o caso de um amigo bastante próximo, Nelson Pereira dos Santos. Já mencionamos a admiração e a influência que Nelson exercia sobre Hirszman, e houve uma clara guinada em seus filmes no pós-golpe. Como demonstramos no capítulo sobre *Garota de Ipanema*, *El Justicero*, filmado em 1966 e lançado em outubro de 1967, fazia sátiras à esquerda ortodoxa e, em alguma medida, antecipava algo do desbunde: as festas, as transas e a curtição da juventude que a roupagem da comédia parecia atenuar. Tendo *El Jus* em mente não era de se estranhar que, em 1968, o diretor de *Rio, 40 graus* e *Vidas secas* lançasse *Fome de amor* – rodado em Angra dos Reis em julho de 1967, antes mesmo do lançamento de *El Justicero* (SALEM, 1996).

Encomendada pelo produtor Paulo Porto, a obra inicialmente se baseava no livro *História para se ouvir de noite*, de Guilherme Figueiredo. Produzida e distribuída pela Herbert Richers, teve sua “*avant première*” no Cine Ópera, no Rio, em 6 de junho de 1968¹⁴⁰. Constituindo-se como uma claustrofóbica atmosfera de um pesadelo, a aguda sátira política em torno de um guerrilheiro inválido de esquerda é trabalhada ao lado da provocação erótica. Com o subtítulo “você nunca tomou banho de sol inteiramente nua?”, a fita investe em imagens que sugerem relações sexuais, e exhibe o corpo nu de Leila Diniz. A obra se mostra em sintonia com a tendência ao erotismo que começava a se aprofundar na indústria cultural, e de forma mais intensa na Boca do Lixo. *Fome de amor* acentua, com menos pudor, a temática já presente nas comédias brasileiras a partir de meados da década.

Apesar das diferenças de pretensão e realização, como a presença de uma história e um esquema de produção mais robusto com viés comercial na fita de Nelson, algumas aproximações entre *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia* e *Fome de amor* podem ser esboçadas. Em ambos os projetos há um investimento no erotismo, com o registro dos corpos femininos nus ou seminus de Ítala Nandi e Leila Diniz, duas atrizes que, se por um lado

¹⁴⁰ Na primeira semana, foi exibido em um bom circuito no Rio de Janeiro: além do Ópera, também Art-Palacio-Copacabana, Art-Palacio Tijuca, Art-Palacio Meier, Art-Palacio Madureira, Bruni-Ipanema, Festival, Kelly, Rio-Palace, Ramos, Bruni Piedade. (*Jornal do Brasil*, 05 jun. 1968, p. 5).

passavam a ser vistas como símbolo sexual, se engajavam na abertura do debate sobre a liberdade sexual da mulher.

É também notável o fato de que ambos os cineastas se diziam perdidos em termos de um projeto de realização cinematográfica e ideologia política. Décadas após a realização de *Fome de amor*, Nelson Pereira revelaria: “Eu nem tinha lido o livro todo, era muito ruim. Quando comecei a filmar, estava completamente perdido. Perdido, perdido. Fui fazendo o roteiro dia a dia. Lá pelo meio, sim, que aí eu vi a estrutura do filme” (SANTOS apud SALEM, 1996, p. 229). Hirszman, que à época da realização de *Sexta-feira* havia cogitado desistir de tudo, concedeu entrevista a Federico de Cárdenas na qual afirmou que “não havia indicações de nenhum tipo. Saíamos e rodávamos: o próprio tema do filme eram as relações humanas colocadas em condições de total improvisação” (HIRSZMAN apud SALEM, 1997, p. 191)¹⁴¹.

Tanto o longa de Nelson quanto o média de Hirszman foram realizados na chave da curtição entre amigos em meio a um parcial isolamento. *Fome de amor*, rodado em Angra dos Reis em clima de curtição, já antecipava o autoexílio do cineasta em Paraty, onde viria a realizar seus três filmes seguintes. *Sexta-feira*, com menor estrutura, foi filmado em uma praia deserta no Rio de Janeiro, sem sinais do espaço urbano, em tom de farra entre amigos.

Ao mesmo tempo, nestas duas obras vemos a abertura à brincadeira, à descontração e ao improviso, deixando de lado a postura mais sisuda que havia marcado filmes considerados mais “sérios” de ambos os cineastas em anos anteriores. Salem (1996), a partir de uma série de relatos da equipe, demonstra que Nelson filmou *Fome de Amor* de uma maneira bem largada, valendo-se do total improviso¹⁴². Algumas sequências chegaram a ser filmadas inclusive sem a presença do cineasta. No caso de Hirszman, as ideias sobre o improviso, já presentes em *Garota de Ipanema* (pelo menos no discurso do diretor) e *Nelson Cavaquinho*, agora ganhavam centralidade em *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia*. Sem roteiro prévio, as filmagens do média-metragem obedeceram a uma única regra: cada pessoa da equipe poderia levar um ou mais objetos, e a partir deles, se improvisariam as cenas. É possível dizer que, pela improvisação, tanto Hirszman quanto Nelson Pereira buscavam uma lufada de liberdade em meio à atmosfera repressora e autoritária de uma ditadura militar¹⁴³.

¹⁴¹ Essa entrevista, citada por Salem, teria sido concedida a Cárdenas em Roma, em julho de 1972, publicada originalmente no catálogo da 8ª Mostra Internacional do Cinema Novo. Aparentemente, trata-se de uma terceira entrevista de Leon Hirszman ao crítico peruano, além das duas publicadas pela revista *Hablemos de Cine* que já abordamos nos capítulos anteriores: a primeira concedida no Rio, em junho de 1969 e publicada em setembro do mesmo ano, e a segunda concedida em Paris, em junho de 1972, e publicada em 1977.

¹⁴² Vale lembrar que *El Justicero* já havia sido filmado como uma “brincadeira”, a partir de um livro indicado a Nelson pelo próprio Hirszman.

¹⁴³ Cabe anotar, ainda, a exibição de diferentes idiomas nas falas dos personagens – sobretudo o italiano – em uma clara localização dos personagens em uma classe social mais abastada.

Há, no entanto, uma diferença fundamental na produção de *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia*. Pela primeira vez Hirszman filmaria com a bitola 16mm, o que, para ele, configurava oportunidade para dar vazão ao experimentalismo, além de marcar uma oposição ao esquema comercial de *Garota de Ipanema*. É o que afirmou na primeira entrevista que concedeu a Federico de Cárdenas, poucas semanas após as filmagens de *Sexta-feira*. Ao comentar o deslocamento de suas pesquisas e práticas no cinema, o cineasta afirmou:

Me interessa fazer qualquer tipo de cinema, não tenho o menor preconceito a respeito do gênero, tipo de assunto, linguagem etc. Agora, de um ponto de vista mais pessoal, o que eu gostaria é desenvolver uma investigação no campo dos filmes de 16mm, proporcionalmente à expressão de certas preocupações que estou vivendo neste momento, tanto no plano pessoal quanto no plano estético (HIRSZMAN apud CÁRDENAS, 1969, p. 18)¹⁴⁴.

Em sua resposta, Hirszman segue argumentando que essas pesquisas poderiam se dar em um caminho didático ou na “experimentação da liberdade total imaginativa e o total inconformismo, descompromisso do cinema com o público consumidor. A eliminação de qualquer tipo de autocensura”, através de “filmes muito baratos, de maneira que quase podem deixar de depender do público consumidor, de modo que se pague em outros termos” (HIRSZMAN apud CÁRDENAS, 1969, p. 18)¹⁴⁵.

Deixando de lado a crescente consciência de produtor que demonstrava entre *A Falecida*, *O Pacto* e *Garota de Ipanema*, àquela altura Hirszman explicitava um sentimento distinto, percorrendo um caminho diferente daquele que vinha trilhando ao longo da década: uma obra na qual só o que lhe importava era filmar, sem nenhuma preocupação futura com distribuição, exibição, relação com a crítica ou com o público. O que, de certa forma, já havia se passado com *Nelson Cavaquinho*, cujo material filmado, naquele momento, havia sido abandonado.

O que o público consumidor diz não significa nada, que se sintam ou não satisfeitos não diz nada sobre a qualidade de um filme, e quem sabe melhor do que ninguém é quem o fez. Conhecendo o caminho que se seguiu, você pode sentir o que fez e o que não fez e até onde chegou (HIRSZMAN apud CÁRDENAS, 1969, p. 18)¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Em espanhol, no original: “*Me interesa hacer cualquier tipo de cine, no tengo el menor preconcepto respecto al género, tipo de asunto, lenguaje, etc. Ahora, desde un punto de vista más personal, lo que me gustaría es desarrollar una investigación en el campo de los films de 16mm, proporcionalmente a la expresión de ciertas preocupaciones que estoy viviendo en este momento, tanto en el plano personal cuanto en el plano estético*”.

¹⁴⁵ Em espanhol, no original: “*experimentación de la libertad total imaginativa y el total inconformismo, descompromiso del cine con el público consumidor. La eliminación de cualquier tipo de autocensura. (...) films muy baratos, de manera que casi puedan independizarse del público consumidor, de modo que se pague en otros términos*”.

¹⁴⁶ Em espanhol, no original: “*Lo que el público consumidor diga no quiere decir nada, que se sientan o no satisfechos no dice nada respecto a la calidad de un film, y quien lo sabe mejor que nadie es quien lo hizo. Sabiendo el camino que seguía puede sentir qué hizo y qué no hizo y hasta donde llégo*”.

Ele demonstra, nesse sentido, um nítido incômodo a respeito da repercussão de *Garota de Ipanema* junto ao público e à crítica, mostrando-se mais interessado no ato de filmar do que nas maneiras pelas quais a obra poderia ser recebida. Uma busca por liberdade que, para um comunista, poderia até ser confundida com individualismo burguês.

Não que Leon Hirszman houvesse abandonado a via do cinema político ou da preocupação com as mudanças sociais: na mesma entrevista a Cárdenas (1969, p. 18), ele não deixa de expressar seu apreço por um cinema “filosófico”, no qual poderia trabalhar “o materialismo dialético como sujeito” do discurso do filme. Ao se mostrar aberto a todo tipo de possibilidades no cinema, sem “o menor preconceito”, Hirszman contemplava a realização de um cinema “de caráter didático seguindo algumas das preocupações deixadas por Eisenstein”¹⁴⁷.

Nesse sentido, na entrevista ele apresenta o novo projeto que estava desenvolvendo (dentro da proposta mais ampla da Saga): um filme de cangaceiros colorido, que não chegou a ser realizado, “no qual vou utilizar o ambiente, os vestuários, não para transmitir uma forma realista de comportamento, mas para dar uma forma épica a alguns dos problemas do universo de hoje” como “metáfora” para as “formas pelas quais a liberdade luta contra o sistema” (HIRSZMAN apud CÁRDENAS, 1969, p. 19)¹⁴⁸. Para Hirszman, este cinema épico seria definido por uma “estrutura que me sirva para expor as relações de dominação”¹⁴⁹ que impediam a superação do subdesenvolvimento. O exemplo para este caminho o cineasta atribuía, não só ao cinema de Eisenstein (e poderíamos acrescentar, ao teatro de Brecht), mas, principalmente, às “experiências de Glauber”¹⁵⁰.

Leon experimentava, num mesmo momento, a produção de um filme de canção colorido e popular (como Glauber em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, filmado em 1968 e lançado em 1969, ambos os filmes em diálogo com a lógica da Difilm), e uma realização experimental, em 16mm, marcada pelo improviso e pela curtição, e que, após as filmagens,

¹⁴⁷ Em espanhol, no original: “...de carácter didáctico siguiendo algunas de las preocupaciones dejadas por Eisenstein”.

¹⁴⁸ Em espanhol, no original: “formas en las cuales la libertad lucha contra el sistema”.

¹⁴⁹ Em espanhol, no original: “estructura que me sirva para exponer las relaciones de dominación”.

¹⁵⁰ Eisenstein, para Hirszman, era “o melhor diretor da História do Cinema” (HIRSZMAN apud CÁRDENAS, 1969, p. 17). Glauber também nutria grande admiração pelo cineasta soviético, utilizado com grande frequência como régua para comparação da qualidade de uma série de filmes e diretores ao longo dos livros *Revolução do cinema novo* e *O século do cinema*. Vale notar que, na virada entre as décadas de 1960 e 1970, Leon esteve junto a Glauber em um grupo de estudos dedicado à leitura da obra de Eisenstein. Relata Hirszman: “nós fizemos um grupo de estudos, estavam o Eduardo Scorel, o Geraldo Sarno, o Glauber... Foi em 1969, logo depois do AI-5. Talvez em 1970. Formamos um grupo que estudou Eisenstein mais organizadamente” (HIRSZMAN apud VIANY, 1999, p. 287).

seria “abandonado” (como Glauber fez com *Câncer*, filmado em 1968 e montado apenas em 1972).

Dois meses antes da entrevista de Federico de Cárdenas com Leon Hirszman (que se deu em 25 de junho de 1969), este mesmo crítico peruano ouvia um discurso muito similar da boca de Glauber, de quem Leon parecia estar bastante próximo naquele momento¹⁵¹. Em 27 de abril de 1969, explicando escolhas realizadas a propósito de *Câncer* (1968), Glauber também falava sobre um cinema de experimentação sem preconceitos quanto à abordagem e ao formato, feito sem preocupações com exibição – o que podemos chamar de um cinema da curtição: “o caminho do cinema é o filme de 16mm, *underground*. O caminho do cinema são todos os caminhos. [...] meu prazer [em *Câncer*] foi só filmá-lo e suponho que talvez o que esteja lá não tem importância [para exibição]” (ROCHA, 2004, p. 180)¹⁵².

Os discursos de Glauber e Hirszman, nas entrevistas concedidas ao mesmo crítico peruano, mostram sintonia entre eles ao vislumbrar um cinema sem preconceito a partir do que consideravam experiências libertadoras em 16mm: baratas, abertas ao prazer do momento da filmagem e despreocupadas com o público e a bilheteria. No que diz respeito aos modos de produção e às estratégias formais também havia, naquele momento, convergência entre as propostas dos dois cineastas. É possível traçar uma simetria estilística entre *Câncer* e *Sexta-feira* para compreender as escolhas estéticas de Hirszman em seu filme. *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia* foi filmado sem roteiro, a partir dos objetos levados ao *set* pelos participantes, que ficavam livres diante da câmera para improvisar seus textos. *Câncer*, se tem estrutura narrativa e personagens um pouco mais bem definidos que o filme de Hirszman, partia apenas de algumas linhas gerais bastante soltas: Glauber dava um tema base para a cena, e fazia com que os atores improvisassem até o limite (DUARTE, 2012; 2020). O filme se desenrola entre esquetes improvisadas em longuíssimos planos, e performances abertas em diferentes pontos da cidade.

Sexta-feira também se aproxima de *Câncer* em termos dos efeitos proporcionados pela duração estendida dos planos, somada a uma intervenção mais econômica da montagem, e pelo registro de som direto. Elementos que afastam o filme de Hirszman dos demais episódios de *América do sexo* de maneira considerável. Se o trabalho da montagem, fragmentando os

¹⁵¹ Vale lembrar que, em 1967, Glauber participou da construção do argumento de *Garota de Ipanema*, tendo oferecido um esboço de roteiro a Leon Hirszman.

¹⁵² A entrevista está disponível com o título “O transe da América Latina 69” no livro *Revolução do Cinema Novo* (ROCHA, 2004). A publicação original trazia o título “Glauber: *el ‘transe’ da América Latina*”, e foi publicada na revista *Hablemos de Cine* (Lima, p. 34-38, mai-jun, 1969). Entrevista concedida a Federico de Cárdenas e René Capriles, no Rio de Janeiro em 27 de abril de 1969.

discursos e beirando a colagem tropicalista, foi característica marcante dos outros três episódios de *América do sexo* que discutimos acima (sobretudo dos dois primeiros), no média-metragem de Hirszman se dá o contrário. Seus 22 minutos e 24 segundos, descontados os créditos, são divididos em apenas seis planos, o que resulta em uma duração média de planos (DMP) de longos 3 minutos e 44 segundos. A última imagem da fita chega a durar nove minutos e meio. *Nelson Cavaquinho*, a título de comparação, tem DMP de 36 segundos (22 planos em 13'19"). O que não quer dizer que a montagem não tenha importância em *Sexta-feira*: ao contrário, os poucos cortes existentes na fita representam bruscas rupturas de continuidade.

Tendo Luiz Carlos Saldanha (ator do filme de Hirszman) na fotografia, operando sua própria câmera, uma *Éclair*, as filmagens de *Câncer* aconteceram de forma rápida, em apenas quatro dias¹⁵³. “Resolvi fazer um filme em que cada plano durasse um chassi, e estudar a quase eliminação da montagem quando existe uma ação verbal e psicológica e constante dentro de uma tomada” (ROCHA, 2004, p. 180). No fim, resultaram 27 planos longos com atores improvisando em torno de temas prévios.

Dos quatro filmes de *América do sexo*, o episódio de Hirszman é também o único com registro de som direto, operado por Paulinho do Som. Este dado demarca, também, uma distância estilística em relação aos outros três episódios do longa-metragem, muito baseados na narração *over* e na intensa mixagem de som em pós-produção. Hirszman já havia utilizado o gravador Nagra para o registro síncrono dos depoimentos nos documentários *Maioria absoluta* e *Nelson Cavaquinho*. Agora, a captação em som direto em *Sexta-feira* seria usada para favorecer o improvisado dos atores participantes. Este recurso se assemelha à função do som direto em *Câncer*, primeiro exercício de Glauber com a nova tecnologia de registro de som na ficção, e que seria usada novamente em *Dragão da maldade*.

Há diferentes maneiras de trabalhar o improvisado em um filme. O recurso à dublagem permite ao ator uma liberdade maior de ações, ficando despreocupado com a precisão daquilo que fala, uma vez que os eventuais diálogos serão registrados em definitivo posteriormente em estúdio. O uso de som direto e síncrono, em *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia*, potencializa outro tipo de improvisação, oferecendo ao espectador o registro do próprio improvisado cênico. No filme, não há nenhuma preocupação em “acertar um texto” que nem sequer existe. É justamente pela invenção das palavras e frases, durante o acontecimento das filmagens, que o filme de Leon se interessa: uma documentação em imagens e sons de uma

¹⁵³ *Nelson Cavaquinho* foi filmado em três dias; *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia*, em dois.

tarde de brincadeiras e tagarelices entre amigos, com intensidades e espontaneidades no modo de falar que dificilmente poderiam ser reproduzidas na dublagem.

As estratégias estilísticas de *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia* se assemelham, portanto, às propostas apresentadas por Glauber a respeito de *Câncer*. Se este filme até então permanecia inédito e sem montagem, é possível intuir uma troca de ideias e de influências intensas entre os dois cineastas. Afinal, as influências estéticas apontadas pelos dois diretores para a realização de seus filmes experimentais também demonstram interessante similaridade.

Argumentando sobre as motivações para o tensionamento da duração estendida dos planos, Glauber afirmou: “Eu havia conversado muito com [Jean-Marie] Straub em Berlim sobre o tema do plano / sequência e resolvi fazer experiências a partir das quais Straub está fazendo (...) Claro, Godard também está fazendo, assim como o cinema *underground* americano” (ROCHA, 2004, p. 181). Em junho de 1969, possivelmente com esta entrevista em mente, Cárdenas (1969, p. 18) pergunta a Hirszman, a respeito de seu filme experimental: “Se ligariam estas experiências às que faz Straub neste momento e algumas de Godard?”¹⁵⁴. Leon afirma que, além de Eisenstein e “centenas de outros cineastas maravilhosos”, se aproxima de Godard em termos da metalinguagem e do deslocamento da dramaturgia clássica, e à “luta, ruptura com o tradicional cinematográfico” que via em Jean-Marie Straub (HIRSZMAN apud CÁRDENAS, 1969, p. 19)¹⁵⁵.

Sobre a alegada influência de Straub em Hirszman e Glauber, há uma questão interessante. Até 1969, pelo que foi possível apurar, seu primeiro longa-metragem, *Os não reconciliados* (realizado em 1965), havia sido exibido no Brasil apenas duas vezes, com uma sessão em São Paulo (janeiro de 1968) e outra no Rio (28 de fevereiro de 1968), durante a Mostra Internacional do Cinema Novo (AZEREDO, 1968). Recebido com grande estranhamento pela crítica na cidade carioca, que o considerou excessivamente hermético, a exibição no Cinema Paissandu teve a presença dos cinemanovistas Glauber, Carlos Diegues e Arnaldo Jabor (COLASANTI; LEONAN; MARIA, 1968). Hirszman provavelmente não assistiu ao filme no Rio, afinal é bem provável que estivesse fora do Brasil na longa viagem entre Estados Unidos e Europa para negociar *Garota de Ipanema* e participar de mostras como a de Pesaro¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Em espanhol, no original: “¿Se ligarían estas experiencias a las que hace Straub en este momento y algunas de Godard?”.

¹⁵⁵ Em espanhol, no original: “centenas de otros cineastas maravillosos” / “lucha, ruptura con lo tradicional cinematográfico”.

¹⁵⁶ Em 08 de fevereiro de 1968, a coluna de Lea Maria, no *Jornal do Brasil*, já dava notícias sobre a viagem internacional de Hirszman, que provavelmente só retornou ao Brasil em julho.

Glauber relatou que conversou longamente com Straub no Festival de Berlim, em 1968, quando o cineasta francês exibiu *Crônica de Anna Magdalena Bach*¹⁵⁷. Se *Os não reconciliados* apresenta ritmo intenso a partir de planos de curta duração alternados em sucessão por uma montagem bastante intervencionista, *Crônica de Anna Magdalena Bach* segue estratégia oposta em termos de cadência. Straub repete os enquadramentos estruturados e rigorosos de seu primeiro filme, mas experimenta a duração estendida dos planos, recusando o corte até a saturação do tempo – e foram justamente estas estratégias estéticas que teriam pautado as conversas entre Glauber e o cineasta francês no certame alemão. Meses depois, Straub veio ao Rio de Janeiro com *Crônica de Anna Magdalena Bach*, quando a fita foi exibida no II Festival Internacional do Filme (FIF), em março de 1969, quando figurava, segundo Nuno Veloso (1969), como “diretor favorito do cinema novo brasileiro”.

Se Hirszman, em 1969, provocado pelo entrevistador, concordava que era influenciado por Straub em sua prática experimental, é curioso observar, que, na segunda entrevista que concedeu a Cárdenas, em junho de 1972, ele afirmou que nunca havia assistido aos filmes de Straub, “ainda que gostaria de conhecê-los” (CÁRDENAS, 1979, p. 35)¹⁵⁸. Este fato, junto à proximidade estilística entre *Câncer* e *Sexta-feira*, levanta a hipótese de que, em 1969, Hirszman tenha citado o cineasta francês sob a influência de Glauber.

Já a obra de Jean-Luc Godard, em 1969, havia sido largamente difundida no Brasil. Apenas em 1968, cinco de seus longas-metragens foram exibidos comercialmente no Rio de Janeiro (alguns deles de maneira tardia): *Tempo de guerra* (1963), *Masculino-feminino* (1966), *A Chinesa* (1967), *Made in USA* (1967) e *Duas ou três coisas que sei dela* (1967)¹⁵⁹. E, em março de 1969, *One plus one* (ou *Sympathy for the devil*, de 1968), do mesmo cineasta, foi exibido no II FIF, no Rio de Janeiro. Sobre a experiência com o filme nesta ocasião, José Carlos Avellar (1969) relatou o seguinte:

One Plus One é a mais radical e provocante discussão de um problema que domina todo o artista contemporâneo, a criação de uma linguagem capaz de comunicar-se efetivamente com a plateia; e ao mesmo tempo a reafirmação de que se torna necessário destruir a linguagem e a forma de apreensão de cultura, tal como existem hoje, para se conseguir chegar a um novo meio de expressão capaz de permitir uma verdadeira comunicação com o espectador.

¹⁵⁷ O Festival de Berlim foi realizado em junho de 1968, e *Câncer* foi filmado em agosto do mesmo ano.

¹⁵⁸ Em espanhol, no original: “*aunque me gustaría conocerlos*”.

¹⁵⁹ Ver edição especial do *Jornal do Brasil*, em 1 de janeiro de 1969, na qual os críticos da publicação discorrem sobre os filmes mais importantes do ano anterior. As fitas do cineasta europeu são festejadas por boa parte dos críticos do *JB*, com destaque para os textos do godardiano Maurício Gomes Leite e de José Carlos Avellar (BELA DA TARDE, 1969).

A plateia, que aguardava um “espetáculo publicitário dos Rolling Stones (nos moldes do que Richard Lester fez com os Beatles)”, acabou decepcionada com este filme que mirava “uma destruição da linguagem, ‘uma dissolução de sons e imagens’”. Não é possível afirmar que Leon Hirszman tenha assistido ao filme na ocasião, mas é possível presumir que a fita tenha repercutido nos redutos da cinefilia carioca, além das páginas de jornais e revistas. A partir da crítica de Avellar, é convidativo pensar sobre como a destruição do espetáculo musical colorido em 35mm por Godard possa ter repercutido junto às frustrações de Hirszman em torno da malfadada proposta de desmistificação da estrutura de *Garota de Ipanema*: filme musical com grandes estrelas para fisgar o público e, a partir de estratégias reflexivas, desconstruir as expectativas desse mesmo público.

Menos de um mês após o fim do II FIF, o cineasta brasileiro voltava ao *set* e investia nos ruídos, no incômodo e na verborragia em seu episódio de *América do sexo*, como forma de questionar os dilemas da comunicação. Ao longo de quase uma década buscando encontrar os caminhos mais apropriados para uma relação transformadora com as plateias, testando diferentes estratégias, *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia* era a oportunidade para Leon Hirszman, à sua maneira, destruir a “linguagem” e comunicar quase nada, provocando estranhamento – assim como Godard também o fazia – pela disjunção entre as palavras e as imagens.

Estes traços que temos discutido acima tornam *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia* uma obra distante dos filmes que Leon Hirszman havia realizado até então, em termos estéticos e temáticos. O próprio cineasta afirmou que se tratava de “uma fita estranha da qual só se pode falar mostrando-a” (HIRSZMAN apud CARDENAS, 1969, p. 18). Tentemos, portanto, transformar em palavras algo próximo à experiência com o movimento do filme.

De maneira sensual e bem-humorada, em uma praia deserta, vemos jovens brancos, bonitos, políglotas, sorridentes e com poucas roupas, possivelmente sob efeito de algum psicotrópico¹⁶⁰. O primeiro plano do filme, em meio à precariedade da cena, aponta para um traço estilístico do cineasta, deixando a marca de sua assinatura: a estruturação da composição (fig. 3.6). É, em alguma medida, a lembrança de um plano *tableau*, ecoando aquelas câmeras fixas sobre as quais comentávamos a propósito de *Nelson Cavaquinho*, ou os enquadramentos

¹⁶⁰ A considerar que Ítala Nandi afirmou, em sua biografia, nunca ter experimentado drogas sintéticas, e diante dos comentários de Saldanha no documentário *O Invencionista* (2016), sobre o fato de que, naquela época, fumava muita maconha, é possível imaginar que tenham sido os cigarrinhos do ator os responsáveis por levar os presentes diante da câmera às gargalhadas, como constata-se na fita.



Fig. 3.6: Composição centralizada 1.



Fig. 3.7: Desenquadramento.



Fig. 3.8: No rádio.



Fig. 3.9: Composição centralizada 2.



Fig. 3.10: Na grama.

estruturados já vistos em *Pedreira de São Diogo*. A câmera se posiciona frontalmente, e os atores parecem posicionados em cena em função dela. Uma das atrizes, Vera Brahim¹⁶¹, ocupa o centro, com as pernas dobradas. Os outros parecem se organizar em torno dela: à direita, Ítala Nandi, na mesma posição, se divertindo com uma mola de brinquedo. No fundo, à esquerda, Saldanha toca um violão, e a seu lado, vemos a presença do microfonista, com seu gravador a tiracolo.

O plano se estende por três minutos e 22 segundos, com câmera fixa e pouco movimento dentro do quadro. Há, no entanto, um incômodo visual: à direita, um dos atores ocupa exatamente a borda da imagem, entrando e saindo de seu limite, provocando uma perturbação na estrutura do plano. Esta será uma das tônicas do filme, à diferença do costumeiro rigor dos enquadramentos – eisensteinianos – de Hirszman: o jogo com o campo visual e com aquilo que se encontra fora-de-campo.

As bordas do quadro, como sugere Aumont (2004), são operadores ativos da transformação progressiva que se exerce incessantemente no espaço filmado. Estes limites podem ser mais ou menos permeáveis, mais ou menos frouxos, porosos. As bordas podem ser mais ou menos rígidas. E as estratégias de composição visual, quando investem na geometrização, apontam justamente para a borda do quadro como aquilo que contém a imagem em seu limite: é a partir do quadrilátero demarcado pelo “quadro-limite” que os arranjos podem se dar em seu interior. Outras estratégias de uso do quadro (“quadro-janela”, dirá Aumont), apostam, ao contrário, na permeabilidade das bordas. A câmera, ao longo de *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia*, joga com a centralização e com a ocupação das bordas. Ora centraliza, ora desenquadra, em radicais procedimentos, tensionando as funções do quadro, tornando suas bordas permeáveis à perturbação de elementos a princípio descolados daquele universo ficcional, como o microfone e o microfonista.

A presença do violão em cena – quem o teria levado? – traz uma ambiguidade: por um lado, não deixa de evocar a trajetória dos últimos dois filmes do cineasta, que tinham na música sua temática principal. Mas, ao mesmo tempo, a música tocada por Saldanha está longe da tradição da MPB vista naquelas fitas. É uma canção *folk*, lembrando as músicas de Bob Dylan. Saldanha tinha uma relação próxima com a música de Dylan, o que permite vislumbrar o caráter coletivo presente na criação das encenações no filme¹⁶².

¹⁶¹ Não creditada. Na ficha técnica são identificados apenas Ítala Nandi, a estrela do longa, e Saldanha.

¹⁶² Citado por Oiticica em um de seus textos seminais, ele considerava a música do compositor americano como “experiência interior grupal consigo mesmo”, um ato de “*dig in*”, ou seja, cavar para dentro, ou interiorizar (OITICICA, 2007, p. 250).

A canção ouvida em *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia*, aparentemente, foi criada de improviso pelo ator no momento das filmagens – e parece fazer pouco sentido, assim como a maior parte dos diálogos que se seguirão. É uma espécie de rascunho – assim como as múltiplas versões de *Sympathy for the devil* no filme de Godard. Na voz de Saldanha, ouvimos algo do tipo:

What is right, what is wrong?
 It's a song, it's just a song
 You don't have to be afraid
 It's just a song
 It's just a song to your heart
 Water, water, pending over the trees
 It's seen by you and me
 Would you like to sing with me?
 If you prefer I will sing in Portuguese
 If I have to talk to someone I will do it in my own way
 In my own way¹⁶³

Logo no plano seguinte (fig. 3.7), a câmera já aparece em bruscos movimentos, sugerindo aspecto de aleatoriedade, oferecendo enquadramentos precários e explorando a tensão do “desenquadramento”, deslocando a câmera de modo que os personagens filmados sejam jogados para a borda, suscitando um vazio no centro da imagem. Com um sorriso malicioso, Saldanha destrói o violão. Mais que simbólico, um ato exasperado em meio à curtição, em um filme que vem logo depois de duas odes ao violão (*Garota de Ipanema* e *Nelson Cavaquinho*), um dos signos da música popular brasileira apropriado pela classe média após o fenômeno da Bossa Nova.

Após uma imagem bem “solta”, na qual a câmera perambula entre os atores, atirados ao chão em descontração, como um registro de bastidores, vemos uma das sequências mais engraçadas do filme, muito marcado pelo humor ácido. De frente um para o outro, Ítala Nandi e Saldanha conversam por intermédio de um rádio comunicador, um *walk talk*, com longas antenas. O curioso – e um tanto psicodélico – acontecimento é explorado pela montagem até a saturação, resultando em um plano com quatro minutos e 24 segundos de duração (fig. 3.8).

Eles conversam banalidades e parecem se divertir com frases que soam isentas de conexão lógica, elaboradas como em uma brincadeira de livre associação entre palavras e

¹⁶³ Estes versos, traduzidos para o português, dizem o seguinte: O que é certo, o que é errado? / É só uma canção, é só uma canção / Você não precisa ficar com medo / É só uma canção /. É só uma canção para o seu coração / Água, água, pendendo por sobre as árvores / É vista por você e por mim / Você gostaria de cantar comigo? / Se você preferir eu vou cantar em português / Se eu tiver que conversar com alguém eu o farei do meu próprio jeito / Do meu próprio jeito.

fonemas, em um fluxo quase automático de pensamento em constantes derivas entre significantes e significados. Vejamos um trecho:

Saldanha: Ponto e virgula. Ponto, ponto, ponto, ponto, ponto. OK, amor, agora vamos falar de outras coisas. Ponto, ponto.

Ítala: por exemplo, do café.

Saldanha: café, café solúvel, café *society*, café mulher, café, café, café, quem é?

Ítala: Da manhã.

Saldanha: Da manhã, do amanhã?

Ítala: Da manhã.

Saldanha: Da manhã? Que manhã? Agora é de tarde, minha neném.

Ítala: Não, primavera do amanhã.

Saldanha: Ah, primavera do amanhã. Esse papo eu tô por dentro.

O diálogo *non-sense* continua transitando entre o português, o inglês, o italiano e o francês, permeado por vários ruídos resultantes da proximidade entre rádio e microfone. Saldanha, muito estimulado, parece uma metralhadora de palavras, enquanto Ítala mal consegue falar sem começar a rir. Os demais, em cena, também não controlam as gargalhadas. No fluxo da brincadeira, os atores acabam repercutindo frases que parecem apontar para *slogans* de campanhas publicitárias do momento, tecem comentários sobre o poder de comunicação da televisão (“Comunico aos senhores presentes que é possível falar através da televisão!!”), e proclamam ironias sobre o futuro desesperançoso do país (“O mundo está perdido, meus amigos. O momento é da salvação! Agarre-se quem puder!!! [...] Viva o Brasil!!”). A câmera se movimenta, instável, o tempo todo: atrás dela, a enxuta equipe devia estar na mesma sintonia, atualizando as noções de “curtição da tomada”. Saldanha grita diante do rádio: “Corta!”. Ítala pergunta: “corta o quê?”. O plano chega ao fim.

Na década de 1980, Leon afirmou o seguinte sobre a obra: “É um filme um pouco estranho, de vanguarda [...] feito de planos-sequências, é um filme sobre o problema da comunicação entre as pessoas. É a metáfora da comunicação” (HIRSZMAN apud VIANY, 1999, p. 298). De fato, a incomunicabilidade, tema clichê nos filmes dos anos 1960, parece emergir da verborragia, uma incompreensão provocada pelo excesso, como no plano que acabamos de descrever. Ninguém se entende, mas nenhum ator parece incomodado com isso. A comunicação não se completa, mas não há necessidade dela: o importante é curtir o momento.

Na imagem seguinte, as palavras somem e dão lugar ao triunfo do ruído. Com a câmera de frente para o mar (cenário privilegiado em *Garota de Ipanema*), vemos todos os atores posicionados de forma a criar uma composição centralizada. (fig. 3.9). Paulinho do Som, ajoelhado, posiciona seu microfone de frente para um “experimento” sonoro de Saldanha, que já havia sido esboçado na sequência anterior. Com os dois rádios virados um para o outro, ele

produz ruídos agudos, que variam de tom à medida em que o ator os aproxima ou os afasta, produzindo uma sinfonia cacofônica que chega a agredir os ouvidos de quem escuta. Três dispositivos de registro de voz, e nenhuma mensagem consegue se formar. Ao mesmo tempo, a cena não deixa de apontar para o fato de que, mesmo em meio ao caos, é possível brotar a criatividade. Se o violão foi destruído, basta transformar o rádio em instrumento musical. Logo as antenas dos rádios se transfiguram em lâminas de espada para um duelo de esgrima entre Nandi e Saldanha. Novo corte abrupto.

Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia é um experimento de criação coletiva, no qual os atores desempenham papel ativo em sua construção. Na ausência de roteiro, Luiz Carlos Saldanha se tornou elemento fundamental para construir o ritmo e o humor da fita, tendo mais destaque em cena do que a estrela Ítala Nandi. É instigante considerar o anúncio feito pelo *Diário de Notícias* sobre uma apresentação que seria realizada por Saldanha, meses antes das filmagens de *Sexta-feira*, intitulada “As trans-portas de paraíso” e descrita como um “ruído-som *experientizia*”. Tratava-se de um quadro do artista na arte ambiental *Apocalipópótese*¹⁶⁴, organizada por Hélio Oiticica em parceria com Rogério Duarte, em agosto de 1968, no Aterro do Flamengo¹⁶⁵. As informações sobre a proposta são parcas, mas as referências à experiência com som e com ruídos parecem sugestivas, permitindo presumir que a atuação de Saldanha no filme de Hirszman, sobretudo no uso inusitado dos rádios comunicadores, dialogasse com reflexões prévias do ator.

Favaretto (2007, p. 89) identifica como dado fundamental de práticas artísticas como *Apocalipópótese* uma “passagem pelo objeto”: uma “renovação da sensibilidade e dos modos de participação” como convite ao “exercício imaginativo” dos participantes, sem que houvesse uma produção de sentido direcionada pelo artista, uma “mensagem” prévia¹⁶⁶. Ou seja, simplesmente objetos, catalisadores do “processo criador fenomenológico da obra”, sempre

¹⁶⁴ *Apocalipópótese* foi realizada no mesmo mês em que Glauber filmava *Câncer*, que tinha Oiticica como um dos atores da produção. Como sugere Theo Duarte (2020), *Câncer* é um “filme-encontro” entre Glauber e Oiticica, já que, em meados de 1968, os dois artistas estavam criando “estruturas abertas e não calculadas que se conjugavam inevitavelmente a uma vontade de trazer algo da espessura e densidade do momento vivido” (DUARTE, 2020, p. 247). Sobre *Apocalipópótese*, ver comentários em Flora Sussekind (2007), além dos textos de Oiticica, alguns deles publicados em Basualdo (2007), e os ensaios do crítico Frederico Moraes (1968; 1968a) publicados no *Diário de Notícias*. Trechos dessa experiência podem ser assistidos no filme *Apocalipópótese – Guerra e Paz* (Raymundo Amado, 1968).

¹⁶⁵ Inicialmente, a manifestação estava prevista para o dia 27 de julho, mas, em função de fortes chuvas que atingiram a cidade, foi remarcada para o domingo seguinte. Não há registros de que Saldanha tenha participado na nova data, mas seu nome constava em diferentes materiais de divulgação consultados. Sua participação foi anunciada no *Diário de Notícias* (APOCALIPOPÓTESE, 1968).

¹⁶⁶ Essa tendência se vê em *Apocalipópótese*, mas também nos *Parangolés*, de Oiticica, que começaram a ser desenvolvidos em 1965, nos poemas-objeto de Ferreira Gullar, nos objetos semânticos de Pedro Escosteguy, nas máscaras sensoriais de Lygia Clark e nos “anti-quadros” de Antonio Dias, entre outras obras.

abertos a novos processos de significação na relação com os participantes, acarretando a provisoriedade de toda experiência estética como sugeriu Oiticica (2007, p. 230) em seu “Esquema geral da nova objetividade”.

Em *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia* o jogo se faz a partir de objetos do cotidiano: uma mola de brinquedo, um violão, rádios de comunicação, um capacete romano, maquiagens. E até mesmo galhos de árvore e restos de algas marinhas são incorporados, na hora, pelos participantes, de forma lúdica e provisória, como neste último plano que analisamos acima. É a partir dos objetos que a encenação acontece: corpos em um ambiente desenvolvendo ações não roteirizadas. A tecnologia do cinema – a câmera leve e portátil com chassi longo, a captação do som direto e síncrono – é usada como registro de um acontecimento coletivo, de performances irrepetíveis, convites à imaginação dos participantes, ao improvisado e ao acaso. O sentido do filme é vago e sempre aberto, acontece nos intervalos entre a apropriação dos objetos pelos atores e a significação dada pelo espectador no ato da projeção. *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia* reverbera, conscientemente ou não, o momento tropicalista e suas experiências.

Com a explosão interna das estruturas de um cinema construído aos moldes clássicos, e diante da abertura da obra à significação, é colocada em questão a própria noção de autoria no filme, já que o cineasta se recolhe para dar espaço à coletividade, se tornando apenas um motivador da criação. Nessa toada, *Sexta-feira* questiona a própria função e existência do filme enquanto obra, diante das frustrações em torno das relações mais diretas entre a criação artística e a transformação social experimentadas sobretudo após o AI-5. Reflexão que passa pelo uso da metalinguagem e da autorreferência, vistos em vários momentos do filme, sobretudo na sequência final.

Este último plano é o mais longo do filme, no qual vemos Ítala e Saldanha sentados sob um pano escuro no meio do mato, quase nus. Ele apenas com um pedaço de tecido cobrindo sua genitália, e ela com um maiô cuja cor, no preto e branco do filme, parece se confundir com o tom de sua pele (fig. 3.10). A sequência transita entre a já habitual falta de sentido, o humor e o erotismo. A câmera fica praticamente estática ao longo nove minutos e 28 segundos. Num clima que varia entre o misticismo e a sedução, ouvimos mantras, palavras em italiano, ruídos que são apenas esboços de palavra, e risadas. Eles brincam de “representar” papéis e situações inventadas e se acariciam, repercutindo o ritmo da música ouvida no primeiro plano do filme e os jogos que fizeram com o rádio. Agora, no entanto, a onda parece mais suave, e eles conversam com leveza. Meio sem forças, ele se deita. Ela sobe em cima dele. Forjam uma cena de afogamento e resgate, em posições que podem ser consideradas eróticas. Em dado momento,

Saldanha malandramente sugere um “beijo na boca”. Há um jogo de sedução misturado com certa violência: ela responde com um quase estrangulamento. Em seguida, ela diz: “eu tenho vontade de ver”, olhando para as partes íntimas cobertas do ator. Emenda: “puxa, devia ter trazido uma faca”, em referência aos objetos que cada integrante da equipe podia ter levado ao *set*. Eles se movimentam, e o pano que cobre Saldanha cai por um instante. Logo, brincam: “opa! Opa! Dá licença. Censura, censura”. Ela diz: “eu também não posso olhar”, e levanta o tecido por um segundo, em tom irônico. Depois, o apalpa.

Logo o assunto muda para os mosquitos e insetos do mato. Ela se coça, Saldanha faz troça: “os mosquitos dão em cima das pessoas que pedem que ele venha”, e gargalha. “Grilo também, todas essas coisas. Grilo, mosquito, percevejo, borboleta. Você pede a borboleta, a borboleta vem. Você pede um grilo, o grilo vem. Você pede o Leon, o Leon vem. Num vem, Leon?”. Vira para o lado, olhando para os bastidores. Ítala conclui: “Não, o Leon fica sempre quieto”. Hirszman, que havia aparecido discretamente em *Nelson Cavaquinho*, aqui é chamado pelo nome e convidado à cena, para participar daquela “curtição” – e é sintomático que ele já recusasse, talvez inconscientemente, se jogar totalmente na contracultura. Esta passagem, ao mesmo tempo, não deixa de configurar um gesto metalinguístico, embaçando as fronteiras entre aquilo que é o espaço da ficção (o campo) e o espaço no qual a ficção é normalmente organizada (os bastidores, a parte de trás da câmera), dando ênfase ao próprio ato de se fazer um filme.

O diálogo continua por rumos inesperados, entre coceiras e cócegas. Ítala propõe: “vamos representar de novo?”, e sugere o “roteiro”: ela vai colocar uma máscara de carnaval, e eles vão se apaixonar. Vale lembrar que na penúltima sequência de *Garota de Ipanema*, Márcia, de máscara, vive um romance efêmero com um mascarado anônimo. Em *Sexta-feira*, Ítala e Saldanha trocam flertes, não no carnaval, mas na Semana Santa. A mão de Paulinho do Som, segurando o microfone, é vista novamente pela borda esquerda do plano. Na montagem, o volume vai sendo abaixado até que, em silêncio, o filme acaba.

Microfone e microfonista foram vistos em cena desde o primeiro plano. Especificamente nesta última sequência, o microfone invade o quadro por sua borda lateral, como mais uma perturbação das relações entre o que está no campo e o que está fora dele. Mas, também, como signo de certo desleixo que a fita busca propositalmente aparentar. Os instrumentos de captação de som já haviam sido explicitados em *Nelson Cavaquinho*, filme no qual se justificam em função da cena “jornalística” da entrevista e do registro do número musical. Nas primeiras sequências de *Garota de Ipanema*, vemos uma equipe de documentaristas (a dupla Jabor-Zingg) carregando câmera, microfone e gravador. A própria constituição dos personagens motiva os

equipamentos na diegese: são personagens ficcionais metalinguísticos¹⁶⁷. Em *Sexta-feira*, há uma diferença. Vemos em cena a presença do microfonista que está captando o som do próprio filme (como numa reportagem), mas ele também se torna um personagem (na ficção), e seu equipamento se torna mais uma das atrações neste jogo em torno de objetos que a fita se tornou: uma obra sobre o registro em imagens e sons de uma experiência entre amigos. Um filme de um cineasta que reflete sobre a própria possibilidade – ou impossibilidade – de fazer filmes, bem como acerca dos motivos e funções sociais e políticas de sua prática.

Num gesto raro em sua filmografia, nesta fita Hirszman se abre à liberdade da contracultura com humor e certa exasperação. Recusando o comentário político mais explícito, o filme não deixa de se fazer um ponto de oposição ao estado de coisas que se colocava no Brasil naquele momento. Ao contrário, *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia* apresenta o vislumbre de uma vivência alternativa e livre em meio à coletividade. Realizado por um cineasta que – como muitos em seu tempo – via poucas esperanças em um futuro de terror e violência, o filme é a entrega à curtição do presente como forma de sobrevivência. Ao mesmo tempo em que se coloca como reflexão sobre o potencial de comunicação do cinema em um projeto político – ou, pelo menos, acerca das limitações e das expectativas frustradas em busca do diálogo, com o povo e com o público, entre os dilemas do mercado e a violência da repressão.

“Cabeça racional, cartesiana/política/filosófica” do Cinema Novo, como sugeriu Geraldo Veloso (2008), Hirszman viria a se consagrar com características bastante distintas dos processos da curtição que encontramos nesta fita. Se em uma leitura autorista de sua filmografia *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia* figura como elemento estranho, vimos que a realização dialoga com as tendências mais latentes daquele fim de década. Antes de “autor”, Leon Hirszman era um sensível artista, aberto às experiências mais quentes e imaginativas de seu tempo, participando deste caótico e desregrado processo de desenvolvimento estilístico no cinema brasileiro pós-tropicalista e contracultural. Um cinema de invenção que se viu cada vez mais à margem, sem dinheiro e sem perspectivas de exibição comercial.

Após a intensidade vivida no filme de 1969, a verve contracultural ainda apareceria no trabalho de Hirszman nos anos seguintes, mas de maneira mais rarefeita, como nos registros que realizou para o documentário não finalizado com os músicos tropicalistas, em 1972. Antes disso, no entanto, em janeiro de 1970 Zózimo Barrozo do Amaral trouxe em sua coluna um curioso relato sobre o que seria o novo projeto do cineasta: uma “experiência de cinema itinerante” (ZÓZIMO, 1970). Segundo o colunista, Leon planejava viajar de Kombi do Rio a

¹⁶⁷ Vale lembrar que, em *Maioria absoluta*, já se ensaiava a metalinguagem e a explicitação do filme enquanto tal, a partir de outro recurso: a presença da claquete na montagem final, marcando o início de uma das tomadas.

Salvador, na companhia “entusiasmada” do ator Jean-Pierre Kalfont. Ele, que havia acabado de filmar *O amor louco* (1969), experiência cênica radical de Jacques Rivette, seria o protagonista da fita. As filmagens seriam realizadas ao longo do percurso “partindo, evidentemente, de uma ideia básica”. Ao chegarem à capital baiana, o filme estaria concluído. Não foi possível encontrar nenhuma outra menção a este projeto, entretanto.

Dez dias depois, Miriam Alencar (1970) relatava outra viagem do cineasta – sem menções à Kombi –, desta vez para a cidade de Várzea, no interior de Pernambuco. A nota, com o título “Leon filma”, informava que o cineasta estaria “tratando do início das filmagens de um filme de cangaço”, o primeiro de uma série programada, segundo Alencar, pela “Mapa Filmes”. É provável que a crítica tenha cometido um equívoco, referindo-se à Mapa ao invés da Saga, de Leon e Marcos Farias, produtora que realizou dois filmes de cangaço – *A vingança dos doze* (1970), dirigido por Farias, e *Faustão* (1971), de Eduardo Coutinho. Como dissemos acima, Hirszman planejava dirigir o seu próprio filme, mas não há nenhum indício de que tenha, de fato, iniciado sua produção.

No fim de 1970, como vimos, retomou as latas filmadas com Nelson Cavaquinho e deu início à montagem do curta, que viria a ser exibido em 1971, entre festivais e o circuito comercial. Ainda em 1971, daria início à produção de seu terceiro longa metragem, *São Bernardo*, filme no qual podemos apontar alguns resquícios estéticos das experiências intensas de 1969. Estilisticamente, o cineasta recorreria novamente aos longuíssimos planos e ao uso recorrente da câmera fixa, optando por uma encenação desenvolvida distante da câmera. Escolhas formais que lembram fortemente o trabalho de Straub em *Anna Magdalena Bach*¹⁶⁸. Com a retomada de *Nelson Cavaquinho*, e com a adaptação do romance de Graciliano Ramos, o cineasta retomava a trilha do cinema político, buscando uma vez mais a preocupação com o diálogo com o público, trazendo uma resposta à interrogação que ele mesmo havia colocado em torno das possibilidades da comunicação ao realizar *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia*. Este processo foi dificultado pela censura, que proibiu *São Bernardo* por vários meses, levando a Saga Filmes à falência, o que deixou Hirszman quase uma década sem filmar longas-metragens. Mas o caminho cinema político e popular seria aprofundado por ele de maneira decisiva ao longo da década de 1970, em filmes como *Partido alto* (1976), *Que país é esse?* (1976) e, principalmente, no díptico formado por *ABC da Greve* (1979) e *Eles não usam black-*

¹⁶⁸ Nos extras do DVD de *São Bernardo*, o montador e amigo Eduardo Scorel atribui essas escolhas estilísticas à influência de Straub sobre Hirszman, o que levanta a dúvida: Leon de fato não havia assistido os filmes do francês, ou preferiu esconder o jogo na entrevista a Federico de Cárdenas que citamos acima?

tie (1981), consagrando, para a história, uma carreira marcada por dilemas, dificuldades e interrupções.

3.4 Censura e exibições tardias de *América do sexo*

Após as filmagens dos quatro episódios de *América do sexo*, a produção recebeu relativa repercussão na imprensa, com informações que, apesar de escassas e desencontradas, ajudam a vislumbrar a acidentada trajetória da fita ao longo do tempo. Em 20 de junho de 1969, nota assinada por Miriam Alencar (1969c) no *Jornal do Brasil* informava que a “estrela cinematográfica” de Ítala Nandi já tinha sua montagem finalizada. No mesmo dia, outra nota no *Jornal dos Sports* informava que a “Cinemateca do Museu de Arte Moderna divulgou a notícia do término da montagem do filme ‘América do Sexo’” (BOLA ALTA, 1969). A coincidência de datas entre as duas notas pode indicar que a informação de Miriam Alencar também tenha partido da Cinemateca do MAM, de modo que é possível presumir que o longa tenha sido montado na moviola da instituição, adquirida em 1968.

Meses depois, em novembro, Paulo Sérgio Almeida (1969) trazia uma informação diferente em *O Jornal*. Em pequena nota, com o título “*América do Sexo* vem aí”, o colunista – que dividia as páginas do caderno “Jovem” com Flávio Moreira da Costa – anunciava que estaria em “fase final de realização” o longa com a estrela Ítala Nandi, filmado por três “jovens cineastas” além do “veterano” e “polêmico” Leon Hirszman.

A fita foi submetida ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) em 9 de julho de 1970, como demonstra o processo censório presente no Arquivo Nacional, em Brasília¹⁶⁹. Dias depois, em 19 de julho, uma notícia do *Jornal do Brasil* informava que o INC havia emitido um “certificado de exibição obrigatória” a *América do sexo* e outros 40 filmes embargados pela Censura (INC, 1970). De fato, os documentos presentes no Arquivo Nacional incluem as certificações de “Filme Brasileiro” e de “Exibição Obrigatória” para *América do sexo*, datada de 6 de julho de 1970.

A avaliação do SCDP foi emitida poucos dias depois. Há, no arquivo, duas fichas de avaliação do filme. A primeira, de 21 de julho de 1970, recomenda a sua interdição. No documento, do qual apenas a segunda página está presente, o nome do censor está ilegível. Uma

¹⁶⁹ Os documentos juntados ao processo censório de *América do sexo* foram fornecidos pelo Arquivo Nacional em Brasília. Fundo DCDP, seção Censura Prévia (CPR), série Cinema (CIN), subsérie Filmes, ordem 15153, caixa 285.

segunda ficha, com a data de 29 de julho de 1970, traz o seguinte parecer da censora Luzia Maria Barcellos de Paula.

São quatro estórias nas quais são abordados ostensivamente o inconformismo ante a situação política vigente, com alusões ao tratamento dispensado aos comunistas pelo governo, além de conter insistentemente, cenas excitantes e eróticas. A terceira estória tem como tema a prostituição como opção final do personagem principal. E a quarta estória é tema livre, isto é, foi dada liberdade aos atores para agirem livremente, não há enredo (BRASIL, 1970b, p. 1).

É interessante observar que, no comentário da censora, são os dois primeiros episódios aqueles que mais atentavam contra a “Segurança Nacional”. A fita de Hirszman, neste comentário, é a que menos representava algum tipo de ameaça, pelo fato de não ter enredo. Cabe notar ainda que, sobre este último episódio, a censora, talvez sem se dar conta disso, destaca justamente o ideal contracultural de liberdade presente na concepção desta fita.

Sua impressão final, registrada na ficha, é de uma película com mensagem e valor educativo negativos: “película medíocre, sem propósito, nada transmitindo ao espectador”. Por fim, Luiza Maria de Paula apresenta sua conclusão:

tendo em vista que os cortes necessários à moralidade do filme acarretariam a incompreensão total das duas primeiras estórias, devendo por conseguinte haver a eliminação das mesmas, o que resultaria na insuficiência de metragem para a sua apresentação, e tendo em vista a mediocridade, imoralidade e ausência de mensagem, sugiro sua interdição (BRASIL, 1970b, p.2).

Décadas depois, em 1997, o produtor e diretor Rubens Maia apresentou seu relato a respeito do destino do filme. Segundo ele, após finalizado, *América do sexo* havia desagradado os produtores da Boca, que esperavam um filme mais abertamente de sacanagem. E acabou desagradando também a censura, como vimos. O filme foi levado à avaliação dos militares com auxílio da empresa CN Promoções, e Maia relata a forma pela qual a fita foi recebida:

A reação dos censores foi de repúdio e estupefação, diante do que assistiam. Não porque ou pelo que o filme mostrava ou dizia, mas o que irritara mesmo foi a questão da linguagem. Eles não entenderam nada do que viam e ouviam, e suspeitavam de tudo que não se encaixasse na lógica deles. Quer dizer, o filme todo. Foi decretada ali mesmo a sua interdição, com recolhimento dos negativos etc. etc. etc. (MAIA, 1997, p. 1-2).

Segundo ele, no entanto, houve uma manobra junto a um dos censores, que teria caído “nos encantos” de Dulce, uma “loira bonita” da CN Promoções com fácil trânsito entre os

militares. Segundo ele, os protocolos de interdição teriam sido destruídos¹⁷⁰ e o filme foi levado ao Rio de Janeiro sob o pretexto de que os cortes necessários fossem mostrados. O irônico comentário de Maia corrobora a opinião da censora em sua conclusão: “eram tantos, que não iria sobrar nada” (MAIA, 1997, p. 2).

De fato, mesmo interdito, o filme parece ter saído da Censura. Afinal, no fim da primeira ficha encontrada no Arquivo Nacional, com a data de 21 de julho de 1970, há acréscimo de uma informação escrita a mão posteriormente, com a data de 06 de maio de 1971. A assinatura torna o nome do autor da nota ilegível, mas pode-se ler o seguinte: “Segundo informação do responsável pela seção de Projeção, o filme foi retirado pelo Senhor Fernando Almeida, por determinação do ex-chefe do SCDP, prof. Nilson Aguiar”. É plausível inferir que foi nesta ocasião que a fita foi levada ao Rio, conforme relato de Rubens Maia.

De acordo com Maia, com o “auxílio cauteloso” de Cosme Alves Netto, então diretor da Cinemateca do MAM, a cópia nunca foi devolvida para Brasília. Os rolos restaram no Rio, sendo esquecidos ao longo das décadas, em estratégia similar àquela que salvou do sequestro as latas com as filmagens da primeira versão de *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, após o golpe de 1964, entre outros filmes. Ao esconder as latas, a ação subversiva de Cosme Alves Netto na Cinemateca foi o que possibilitou que hoje pudéssemos ter acesso à obra.

Apesar da interdição definida pelo SCDP, no início da década de 1970 houve alguma expectativa sobre a estreia do longa nas publicações nacionais. Entre o material encontrado na imprensa, não houve nenhuma menção ao resultado do processo censório até 1973. Um recorte de jornal encontrado na pasta do filme *América do sexo* na Cinemateca do MAM, sem indicações sobre fonte, data e autoria, noticia que a fita havia sido liberada “recentemente pela Censura, devendo, portanto, ser programado pelos exibidores para breve” (fig. 3.11)¹⁷¹. Não há informações precisas, porém, é possível concluir que a reportagem fazia alusão à liberação a partir do certificado do INC. Em setembro de 1970, a revista *Filme Cultura*, publicação do próprio INC, listava o longa como “pronto para lançamento”.

¹⁷⁰ O que não parece ter sido o caso, já que os documentos constam íntegros no Arquivo Nacional.

¹⁷¹ Foram feitas diversas pesquisas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional para encontrar a fonte da reportagem, incluindo comparações de diagramação e tipografia, mas não foi possível localizar nenhuma correspondência. Acreditamos tratar-se de publicação do início da década de 1970, já que o texto menciona o fato de Rosemberg ter acabado de realizar o filme “*Um Mais Um Igual a Isto*”. Este título, que parece evocar *One plus one*, de Godard, não consta na filmografia do cineasta em obras como a *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, tampouco na *Filmografia Brasileira*, mas foi citado em outras notas e reportagens na imprensa carioca nos primeiros anos da década de 1970, com pequenas variações em relação aos números, como “Dois mais dois igual a isto”.

"América do Sexo" 10580


UM CINEMA "UNDERGROUND"

FILME em episódios, "América do Sexo" foi liberado recentemente pela Censura, devendo portanto ser programado pelos exibidores para breve. Trata-se de uma experiência cinematográfica que reuniu o experimentado

Leon Hirszman aos novos Flávio Moreira da Costa, Rubem Maia e Luis Rosenberg Filho, cada um responsável por uma das quatro partes que compõem o filme. Ao contrário da maioria dos filmes que adotam a fórmula dos episódios, "América do Sexo" não é uma comédia. Nêle cada autor procurou transmitir sua visão pessoal dos problemas da vida, com enfoque especial nas frustrações existenciais provocadas pelo sexo, tabus e liberalizações.

Não houve preocupação maior em agrupar os episódios numa única linha de pensamento. Há no entanto uma preocupação estética e de linguagem bem nitida, que poderia ser agrupada no cinema de "underground". Trabalhando com grandes dificuldades financeiras, os autores de "América do Sexo" não se importaram muito com a limpeza das imagens e sim com o que pretendiam dizer. Mesmo em relação à equipe técnica, só uma pessoa atravessa todos os episódios — a atriz Itala Nândi. A fotografia foi feita por André Faria, Lauro Escorel Filho e Edson Santos. No elenco, vários artistas do Teatro Oficina, como José Celso, Martínez Corrêa, Renato Borghi e Samuca Costa, além de Maria Pompeu, Eccio Reis, André Faria, Luis Carlos

Itala Nandi e Eccio Reis em "Balanço", episódio de Flávio Moreira da Costa



Um dos realizadores de "América do Sexo", acaba de realizar mais um filme — "Um Mais Um Igual a Isto". Sob a direção de Luiz Rozemberg Filho e Norma Grécia

Saldanha, Gilberto Macedo, Vera Ibraim. No episódio e Vera Ibraim. No episódio dirigido por Flávio Moreira da Costa está marcada a presença de Joseph von Sternberg, que foi filmado pelo cineasta por ocasião do último Festival de Cinema do Rio de Janeiro. Respetivamente os quatro episódios têm os seguintes títulos: "Balanço", dirigido por Flávio Moreira da Costa; "Bandeira Zero", de Rubem Maia; "Psiu", de Leon Hirszman; "Antropofagia", de Luis Rosenberg Filho. Este último já terminou as filmagens de uma nova fita cujo título é "Um Mais Um, Igual a Isto", rodada em São Paulo.

Fig. 3.11: Divulgação do filme em reportagem sem indicação de fonte ou autoria.
Fonte: Pasta do filme *América do sexo* (Cinemateca do MAM).

Vale anotar que aquela reportagem encontrada na Cinemateca do MAM deu grande destaque à produção, publicando duas imagens, caracterizando um apelo de divulgação. A fotografia principal traz uma fotografia *still* das sequências finais do episódio de Rosemberg, quando vemos Ítala Nandi e Echio Reis na cama. A imagem é acompanhada de uma intervenção gráfica estampando o título do filme¹⁷². O texto ainda traz comentários sobre a produção e seu resultado final. Para o(a) autor(a), os filmes eram espaços para a expressão individual de seus realizadores quanto aos “problemas da vida”, como “frustrações existenciais provocadas pelo sexo, tabus e liberalizações”. Tratava-se de “Um cinema ‘*underground*’”, como informa o título da reportagem, no qual a falta de cuidado com a “limpeza das imagens” justificava-se pelo que “pretendiam dizer” seus “autores”. “Com grandes dificuldades financeiras” e equipes técnicas enxutas, *América do sexo* caracterizava-se pela “preocupação estética e de linguagem bem nítida”.

O tom de análise crítica esboçado pela reportagem sugere que a pessoa que escreveu o texto possa ter assistido ao inédito longa, talvez em sua fase de montagem. As informações, contudo, podem ter sido apuradas em conversas com os próprios realizadores e suas equipes, ou até mesmo em algum material de divulgação. O tom autorista do comentário ecoa a perspectiva da época em relação ao jovem cinema independente.

Outra imagem de *América do sexo* foi publicada, com destaque, na edição 16 da revista *Filme Cultura*, publicada em setembro de 1970. A fotografia *still*, feita durante as filmagens do episódio de Rosemberg, ilustrou a primeira página do importante ensaio “Notas para um cinema *underground*”, de Flávio Moreira da Costa (fig. 3.12)¹⁷³. Trata-se de uma imagem muito parecida com aquela vista na reportagem citada acima, com Ítala Nandi e Echio Reis na cama. A presença de fotografias da produção de *América do sexo* em diferentes publicações pode sugerir que tenha havido algum trabalho de divulgação do filme por seus produtores ou distribuidores, com envio de material publicitário às redações.


¹⁷² Parece haver três erros com relação a imagens e legendas nesta reportagem. A legenda que acompanha essa imagem principal (à direita) faz menção ao novo filme de Rosemberg, “*Um Mais Um Igual a Isto*. A segunda fotografia, à esquerda, trazendo uma mulher com o rosto sujo de sangue, não encontra correspondência com nenhuma sequência de *América do sexo*. A legenda desta imagem, contudo, parece estar trocada, já que cita Ítala Nandi e Echio Reis, vistos na imagem principal. Além de referir-se à imagem errada, a legenda ainda apresenta outro equívoco ao associar o *still* ao episódio de Flávio Moreira da Costa, e não ao de Rosemberg. Vale observar que uma fotografia muito similar, reproduzida na *Filme Cultura* (fig. 3.12) repete o mesmo erro, referindo-se à cena com Nandi e Reis na cama como sendo parte do filme de Costa. Portanto, ao que parece, as legendas da figura 3.11 foram trocadas, o que pode sugerir que o *still* com a mulher com rosto ensanguentado tenha sido feito durante as filmagens do referido filme *Um mais um igual a isto*, de Rosemberg.

¹⁷³ Também ganham destaque nesta página os filmes *O Pornógrafo* (1970), de João Callegaro, e o episódio de José Rubens Siqueira no longa *Em cada coração um punhal* (1969).

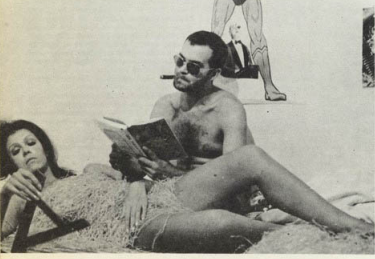
NOTAS PARA UM CINEMA UNDERGROUND

Flávio Moreira da Costa

Stênio Garcia e Cláudia Pavesan: "O Pornógrafo", de João Callegaro.



Itala Nandi e Echlo Reis, em "América do Sexo", episódio de Flávio Moreira da Costa.



1 — Fala-se na existência de alguns filmes marginais: os de José Mojica Marins, e os dos novos Rogério Sganzerla ("O Bandido da Luz Vermelha", "A Mulher de Todos"), Júlio Bressane ("Mato a Família e Vai ao Cinema"), "O Anjo Nômade", André Luís de Oliveira ("Me-teorango Kaj Herá Intergalático"), João Callegaro ("O Pornógrafo"), Luis Rossberg Filho ("Balada da Página Três", "Das Mais Das Igual a Isso"), Elietu Visconti Cavellera ("Os Menstruas de Eu-baloo"), Álvaro Guimarães ("Coveiro My Friend"), João Batista de Andrade ("Gama", o Delírio do Sexo") e Antônio Lima ("As Libertas", "Audiô",) entre outros. A tendência desta lista é crescer. Estes filmes existem. Se são pouco vistos, ou mal vistos, é outra história. Eles são prejudicados por mil e um problemas. Não chegam a constituir um cinema marginal. Formam apenas uma fase transitória: não existe ainda, entre nós, um cinema marginal (1). O que existe, na realidade, são filmes margi-

nais por situação, e não (pelo menos par-tialmente) como programa político ou estético.

O Underground norte-americano surgiu em fins da década de 50, começo dos anos 60 — e naquele momento qualquer cineasta jovem, num país como o Brasil, perceberia, como percebeu, que aquele movimento não apresentava uma saída.

Em 1970, as contingências históricas (intensificação do protesto da Juventude mundial, surgimento de novas gerações e eclosão de crises políticas em quase todos os países etc.) obrigou o um reexame da situação: o Underground passou a ser uma saída viável — ainda mais quando influenciado cineastas oriundos da Nouvelle Vague, como Jean-Luc Godard ("One Plus One") e Jean-Marie Straub.

No entanto, a industrialização vai ganhando terreno. Mas até o fim deste década, começa da próxima, o Underground

será uma realidade entre nós. A indústria e o marginalismo. A indústria: o organismo está-se formando — talvez equivocadamente. Os primeiros sintomas: o marginalismo.

OS ÚLTIMOS HOMENS

2 — Em especial, o cinema não interessa. Não é uma simples frase de efeito, dizer isso: há um milhão de coisas que interessam — o cinema, uma delas — mas, em geral, é a ação humana; a crítica do Conhecimento. Mas, quem conhece alguma coisa? O homem é o conhecimento enquanto humano. O homem como filtro de ruído, cada vez mais largo, de percepção de uma nova época. Michel Foucault diz que: "o homem é uma invenção recente" (2), mas na realidade somos mesmo os últimos homens.

Ou os primeiros mutantes.

(Um cinema cujo ideal fundamental seja o de se obter oitenta ou cem mil-

hões na primeira semana de bilheteria pode interessar — e certamente interessa — aos seus financiadores, e aos demais elementos que vivem à custa de um filme, quase sempre sem o menor trabalho criador.)

DOMINAÇÃO

3 — A mesa de montagem é um elemento de dominação, disse Godard. Para Marcuse, a própria Filosofia não passa do "Logos de dominação" (3). E a técnica? É ela um progresso? Não se deve desvalorizar profundamente de sua utilização (4)? Certo que sim. Ela existe, evidente, e não se deve negá-la totalmente — o que seria uma ingenuidade. Não se deve julgar o técnico, mas sua utilização por poderes estranhos à criação artística. É o importante excessivo que se dá a ela — em relação ao cinema, sobretudo — é parte da alienação criada por ela própria (5).

Cinema precisa de técnica, sim. Mas a técnica enquadrada a ação humana, numa suposta metalinguagem. Seu objetivo maior — utópico, quase sempre — é o de dar maior multiplicidade (liberdade) de criação.

Será que já se pensou nisso: a literatura deixaria de existir, da forma que existe, se não fosse inventada a tipografia? No entanto, na União Soviética como nos Estados Unidos, a melhor literatura atual vem sendo publicada em mimeógrafos (6).

OS SONHADORES DO ABSOLUTO

4 — Os românticos desta nova era vestem uma outra roupagem: o "lighter" foi substituído pelo oníptico da Era Atômica. E, por outro lado, começam a se acostumar com a utopia, enquanto realidade possível.

Somos os sonhadores do absoluto. Essa mesma expressão foi usada por Godard em "La Chinoise", por Sganzerla em "O Bandido da Luz Vermelha" e por Sérgio Bernardes em "Desesperado". Trata-se, na realidade, do título de um capítulo de "Política em Crime", de Hans-Magnus Enzenberger (7).

Que significa satirizar Sganzer, pelo menos uma recusa e uma ansia de novos tempos.

MAS, O CINEMA...

5 — Não interessa se Yves Montand é bom ator ou não. Mas sim as condições e as situações que Alain Resnais e Jorge Semprun (dos artistas de exceção que foram, de certo modo, o bloqueio do cinema industrial) fizeram Montand e os demais atores de "La Guerre est Finie" assumir.

Não pretendemos, com os postulados que seguimos, dar uma visão desumana e indiferente do trabalho de ator: mas o cinema só pode ser:

a) ou um cinema de equipe, dentro do sistema industrial e, como tal, concedendo créditos a todos que atuam na confecção do produto, "diretor", "ator principal", "coadjuvante", "decorador" etc.;

b) ou um cinema de autor, que corresponda a uma faixa transitória, perfazendo entre 5 e 10% do cinema em geral;

c) ou um cinema que se faça à margem das estruturas estabelecidas, seja amador, underground, filmes domésticos

Fig. 3.12: Still de América do sexo em destaque em Filme Cultura.
Fonte: Costa (1970, pp. 28-29).



FILMAGEM DE AMERICA DO SEXO, DE LUIZ ROSEMBERG: UM FILME MARGINAL

6 — Uma ajuda. Uma pequena ajuda que pode ser desastrosa, às vezes. Quem garante que uma fita vai vender muito? Há também o risco de não se ganhar prêmio nenhum.

7 — Claro. Espere para ver quantas semanas Mazzaropi vai ficar em cartaz este ano.

8 — O cinema no mundo todo está em crise. Deixou de ser hábito e as rendas caíram muito. Parece lógico que os exibidores não queiram aceitar uma obrigação que pode levá-los a um prejuízo maior. Cabe, também, aos produtores a realização de filmes mais de acordo com o mercado. Não descer ao nível do público, mas cumprir o que prometem. Isto é, se produzem uma comédia, fazer pelo menos uma boa comédia, evitando filmes como *Se Meu Dólar Falasse*. O que, em outras palavras, significa apenas uma questão de responsabilidade empresarial.

RUY SANTOS

Diretor (GB)

1 — A Resolução n.º 49 foi criada realmente para a defesa da produção brasileira, e creio que os benefícios já se farão sentir. A rigor, porém, o INC tem recursos mais diretos e eficazes para, no exato momento, coibir a importação indiscriminada de filmes estrangeiros. Além do incremento à produção de filmes nacionais promovido pelo INC para garantir o mercado interno, há outros recursos mais eficazes, cujos efeitos poderiam ser sentidos a curto prazo, como, por exemplo, a taxa adequada para os filmes estrangeiros. Quanto ao termo artindústria, ele não pode ter um conceito genérico dentro do contexto industrial e comercial, pois implica fatores que não podem ser analisados

senão com muita profundidade e tomando diversas considerações. O cinema como arte e o cinema como indústria têm pólos muito diferentes, não só no Brasil como no resto do mundo.

2 — Conflitantes são os aspectos artindustriais e não os aspectos industrial e comercial. Estes, pelo contrário, têm que se completar, pois a indústria não existe sem o comércio e vice-versa. E, dentro dessa produção em escala industrial, a iniciativa é bastante livre para que o problema do mercado interno seja resolvido, uma vez que a diversificação do produto será muito grande e, dentro desse princípio, a base fundamental do processo industrial tem que ser logicamente o comercial. Com isso o exibidor terá o filme que ele quer exibir. Assim, volto a frisar que o filme como arte resulta da evolução do espectador, independentemente do fato de ele ter ou não dinheiro para ir ao cinema.

3 — Evidentemente, já que o filme está sendo considerado pelo aspecto industrial. O produtor tem a sua indústria montada, e sem um mercado garantido do seu produto o trabalho será nulo. No momento em que essa indústria se fortalece, o retorno do capital tem que ser mais rápido para garantir novas produções. O aumento do número de dias de exibição é fator preponderante na defesa do cinema nacional.

4 — Primeiro: o custo de um filme é sempre muito alto e, por isso, é preciso que todos aqueles que ganham com o filme participem também de todos os problemas. Devem ser criadas leis que proibam as especulações no mercado. Segundo: o INC, órgão centralizador e responsável pela indústria do cinema, deve ser bastante rigoroso no julgamento da qualidade do filme. A qualidade do produto é uma garantia de mercado. Terceiro: os financiamentos oriundos do INC, com os quais se fazem muitos fil-

mes, devem ser bem destinados. Como todos estão trabalhando para uma conquista de mercado, melhores filmes têm que ser feitos, tanto técnica quanto artisticamente; do contrário, não teremos elementos para competir com o filme estrangeiro, aqui no mercado interno. É certo que um bom filme será visto por maior número de pessoas. Para financiar um filme, o INC teria que considerar, inclusive, o valor do argumento. É fundamental o estímulo à produção de filme com qualidade para ser exibido.

5 — A princípio, acho que não. Voltando outra vez ao problema do inflacionamento do mercado: isso acontecerá somente se o número de dias para exibição não for suficiente, ou se o filme exibido não corresponder comercialmente. Por outro lado, deve caber ao INC julgar se um filme tem condições de ser exibido ou não. Não creio que o INC queira colocar no mercado um filme sem qualidade. Desde que o filme julgado de boa qualidade foi liberado, obrigatoriamente deve ser exibido. Cabe ao público ser mais bem preparado para receber melhores filmes, e fazer com que eles deem renda e continuem a ser exibidos. Temos que incentivar o público com bons filmes.

6 — Acho justa a premiação na medida em que o premiado participe também com a sua quota de sacrifício para a conquista do mercado brasileiro. Na realização de um filme, o produtor corre todos os riscos. Se houver prejuízo, quem corre é só ele. Se houver lucro, todos participam do dividendo. Acho que o exibidor já está de antemão amparado pela livre iniciativa: se um filme não dá renda, há muitos outros que dão. Nem todo filme tem que dar a renda que o exibidor quer. Ele também deve correr algum risco. Acho igualmente que o critério adotado para se deixar de pagar a premiação de compensação ao exibidor deve ser reestruturado. No mercado interno do cinema brasileiro é o filme estrangeiro que deve concorrer com o filme nacional, e não o contrário. Primeiro, vamos defender o que estamos realizando; do contrário, estaremos desamparados, inclusive para a conquista de outros mercados, fora do país. O incentivo tem que ser nosso. Por exemplo: há exibidores que não trabalham com ingressos padronizados. Ao invés de o INC deixar de dar-lhe a premiação, deveria criar condições para forçá-lo a adquirir esses ingressos. O INC tem que fazer valer o seu poder coercitivo, porque, sem isso, os interesses individuais irão prevalecer sobre o interesse de todos.

7 — Temporariamente, sim. Mas, fazendo valer a Resolução, com o tempo o exibidor terá de aceitar o nosso filme, porque o benefício será de todos.

8 — É porque deve ser regulamen-

Fig. 3.13: Still de *América do sexo* em destaque em *Filme Cultura 2*.

Fonte: Dossiê *Filme Cultura* (1971, p. 18).

Uma terceira fotografia relacionada a *América do sexo* pode ser vista em outra edição da *Filme Cultura*, em janeiro de 1971, desta vez com registro dos bastidores da produção do episódio de Rosenberg (fig. 3.13)¹⁷⁴. A imagem integra um longo “dossiê” sobre a “resolução dos 98 dias” (resolução nº 49), pela qual o INC fixava novas regras para a exibição obrigatória de longas nacionais. A revista publicou depoimentos de vários produtores, distribuidores, exibidores, diretores e críticos repercutindo as medidas, em páginas ilustradas com imagens de diferentes filmes, como *Beto Rockefeller*, *Jeca Tatu*, *Capitu* e *A vingança dos doze*. Neste conjunto, *América do sexo* configurava exemplo de “filme marginal”, como indica a legenda (DOSSIÊ, 1971).

As imagens publicadas neste dossiê não correspondem necessariamente aos depoimentos com os quais dividem as páginas, mas é interessante refletir sobre a escolha deste filme como representante dos marginais. Afinal, nenhum dos depoimentos – dentre eles o do distribuidor Alfredo Palácios, um dos sócios da Servicine, co-produtora da fita – faz menção ao longa-metragem. Ao que tudo indica, até aquele momento *América do sexo* ainda não havia sido exibido, e outras fitas “marginais” já gozavam de maior destaque nos últimos anos, como os filmes de Bressane, Sganzerla e André Luiz de Oliveira. É possível argumentar que os editores imaginassem que o longa, pronto há mais de um ano e ainda inédito, poderia se beneficiar das novas regras – apesar de sua interdição – e encontrar um caminho para exibição comercial, configurando bom exemplo para ilustrar o dossiê. Mas, em dezembro do mesmo ano o *Jornal do Brasil* trouxe breve comentário que acabou se tornando uma premonição acerca do destino da fita nas décadas seguintes: “um filme que está encalhado por aí”¹⁷⁵.

Em maio de 1973, Ítala Nandi afirmaria ao *Diário de Pernambuco* que a obra havia sido interdita pela censura. Esta é a primeira menção encontrada na imprensa ao processo censório de *América do sexo*. A atriz, que até então nunca havia assistido ao seu *début* no cinema, descreve a produção como “um filme *underground*, talvez o mais “*underground*” já feito no Brasil, todo à base da intuição e da improvisação” (NANDI apud LEITE, 1973).

Ainda que *América do sexo* tivesse estreado, provavelmente não contaria com a fita de Leon Hirszman. Segundo depoimento de Luiz Rosenberg, Leon teria dito que o filme “era muito louco, muita porralouquice, que o público não ia entender nada e que ele tinha uma preocupação muito grande com essa coisa do público” (ROSEMBERG apud SALEM, 1997, p.

¹⁷⁴ Nesta mesma edição, o filme é citado novamente pela *Filme Cultura*, integrando a lista dos longas-metragens realizados no ano anterior. Seção “Movimento” (1971, p. 8).

¹⁷⁵ A reportagem era sobre o destaque do ator Nildo Parente em *Azyllo muito louco*, de Nelson Pereira dos Santos, e mencionava sua participação em *América do sexo* (HOJE, 1971).

193). Hirszman teria sumido com a lata do episódio, e ela só teria sido encontrada por Rubens Maia após a morte de Leon. Sabemos que o filme de Hirszman foi submetido à censura junto aos outros três episódios, e é provável que, se Leon de fato desistiu do filme, isso tenha se dado quando *América do sexo* já estava abrigado no MAM, após sua retirada de Brasília, em maio de 1971.

Nesta data, Leon Hirszman já havia finalizado *Nelson Cavaquinho* e estava em processo de realização de *São Bernardo*, filmado entre maio e junho de 1971 (SALEM, 1997). Momento, portanto, em que as indecisões vivenciadas em 1969 já haviam se apaziguado internamente e o cineasta retomava o caminho do cinema político e popular. Retirar *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia* representava fidelidade ao percurso estético-político que o acompanhava de longa data, mas, sobretudo, aos novos horizontes que o cineasta parecia vislumbrar. Entre o comunismo e a arte nacional-popular, a preocupação com a comunicação era fator fundamental para o cineasta. Retirar as latas do filme, portanto, não deixa de ser uma autocrítica diante do panorama estético no país àquela altura, e um retorno aos compromissos ideológicos na via da arte política.

Cabe anotar, no entanto, que as menções ao longa realizadas na imprensa ao longo da década de 1970 incluíam o nome de Hirszman entre os diretores do filme que estaria por estrear. A revista *Filme Cultura* (1971, p. 4), por exemplo, ao anunciar o início das filmagens de *São Bernardo*, relatava a última experiência cinematográfica de Leon no episódio de *América do sexo*. Assim como o fariam várias outras reportagens ao longo da década ao rememorar a obra do cineasta.

Ainda inédito, *América do sexo* seria mencionado em dois importantes trabalhos acadêmicos na década de 1980, *Brazilian Cinema*, de Robert Stam e Randal Johnson (1995[1982]), e *Cinema marginal*, de Fernão Ramos (1987[1984]). Nas duas obras, o filme foi pontualmente citado como exemplo de cinema marginal, e não há sugestões de que os autores o tenham assistido até o momento da publicação dos livros.

A fita parece ter sido esquecida também pelos seus próprios produtores, já que, ao contrário de outros filmes interditados naqueles anos, não foi levada à reavaliação da censura, como se deu em casos como o de *Prata Palomares*. Em 1983, quando concedeu entrevista a Alex Viany (1999, p. 298), Hirszman comentou: “o filme está proibido até hoje. A censura não liberou até hoje. Eu nem sei se os produtores tentaram novo pedido de liberação”. É interessante notar que, neste comentário, o cineasta não fala sobre ter retirado as latas de seu episódio do longa metragem.

O primeiro registro de exibição pública do longa que pude encontrar aconteceu somente após a morte de Leon Hirszman. *América do sexo* foi programado para exibição em 04 de dezembro de 1990, durante uma homenagem aos 30 anos de carreira de Ítala Nandi¹⁷⁶. Regina Rito (1990) destacava, em sua coluna no *Jornal do Brasil*, o caráter “inédito” da exibição. Apesar disso, não foi possível encontrar nenhum comentário crítico nos periódicos nacionais que permita remontar a recepção tardia da obra. Chama atenção, no entanto, que o título do filme de Hirszman publicado na agenda cultural do mesmo *Jornal do Brasil* (1990) é diferente deste que usamos hoje: “*Prestória*”. Os demais filmes foram chamados pelos nomes que ainda hoje conhecemos: “*Colagem*”, “*Balanço*” e “*Bandeira zero*”. Quando e por que o filme passou a receber o título *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia*?

Na entrevista concedida a Cárdenas, em 1969, Hirszman afirmou: “não está decidido o nome genérico do filme, talvez seja um número” (HIRSZMAN apud CÁRDENAS, 1969, p. 18)¹⁷⁷. De fato, a edição 16 da revista *Filme Cultura* (1970, p. 3), atribui apenas números aos episódios. Um nome é dado ao filme de Hirszman no ano seguinte, quando a mesma *Filme Cultura* (1971, p. 4), em sua edição 18, o chama pelo título “*Ligou, ligado*”. Já a reportagem sem fonte encontrada na Cinemateca do MAM atribui ao episódio o nome “*Psiu*”. Helena Salem (1997, p. 187) cita o que parece ser uma variação deste nome: “*Psst*”. Mas, em 1972, em nova entrevista a Cárdenas (1977, p. 35), o cineasta afirmaria: “Meu episódio não tem título, só duas datas de rodagem: 19/20 de abril de 1969”¹⁷⁸. Apenas na entrevista concedida a Alex Viany, em 1983, encontramos a primeira menção de Hirszman a seu filme com o nome “*Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia*” (1999, p. 298). A escolha pelo título, que num primeiro momento pode representar um gesto de ironia (o desbunde em pleno feriado religioso), não deixa de ecoar a declaração de 1972, referindo-se precisamente aos dias das filmagens.

Em 1993, *América do sexo* seria reprogramado pela Cinemateca do MAM e a programação no *Jornal do Brasil* (1993) trazia novamente o título “*Prestória*” para o episódio de Hirszman. Apenas em 1995, em ocasião da Mostra Leon de Ouro, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro, o filme seria anunciado como “*Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia*” (MONTEIRO, 1995). A retrospectiva programou todos os filmes do cineasta que se encontravam finalizados e com cópias disponíveis, marcando exibições inéditas de obras como *ABC da Greve*. Houve grande trabalho de pesquisa para a realização da mostra,

¹⁷⁶ Também foram exibidos *Pindorama*, *Os deuses e os mortos*, *Prata Palomares*, *Pecado na sacristia* e *In vivo veritas*, filme dirigido por Ítala Nandi.

¹⁷⁷ Em espanhol, no original: “no está decidido el nombre genérico del film, tal vez sea un número”.

¹⁷⁸ Em espanhol, no original: “Mi episodio no tiene título, sólo dos fechas de rodaje: 19/20 de abril de 1969”

que contou também com a publicação do livro *É bom falar*, uma montagem de entrevistas do cineasta em forma de texto corrido (CALIL; LOURENÇATO, 1995).

Cabe, aqui, uma observação: na cópia digital de *América do sexo* consultada nesta pesquisa – a versão do filme exibida pelo *Canal Brasil* em 20 de outubro de 2004 – as cartelas de título do episódio de Hirszman apresentam diagramação e tipografia diferentes daquelas dos demais trabalhos (ver figs. 3.14 a 3.17)¹⁷⁹. Se os filmes *Colagem*, *Balanço* e *Bandeira zero* trazem estilo similar, apresentando, cada um, seu respectivo número, no episódio de Hirszman o padrão utilizado é visivelmente distinto. Ao assistir ao longa-metragem, após o término do terceiro episódio, de Rubens Maia, lemos o letreiro indicando o “Fim” da fita. A seguir, é perceptível uma emenda antes da apresentação da fita de Hirszman. As cartelas que apresentam o título do episódio e os créditos da equipe de *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia* seguem um *design* distinto daquele visto nos três primeiros episódios.

O dado de que Hirszman tenha de fato retirado seu episódio do filme e guardado os negativos (como relatou Rosemberg) pode justificar a emenda. Mas, não explica a diferença de padrão na tipografia dos créditos, a não ser que a fita tenha sofrido algum dano em suas pontas e tenha sido necessário refazer os créditos. A montagem finalizada em 1969 traria outro título, por exemplo, “*Prestória*”? Seriam os letreiros dos três primeiros filmes destas cópias exibidas no MAM, na Mostra Leon de Ouro e no Canal Brasil os mesmos desde a finalização realizada da década de 1960?

Na mostra Leon de Ouro, *América do sexo* foi programado para 01 de setembro de 1995. Repercutindo com destaque a mostra do famoso cineasta, a *Tribuna da Imprensa* tratou o longa como “até hoje inédito”. Assim como o próprio Rubens Maia (1997), que afirmou, no texto já citado, ter sido esta a primeira “sessão aberta” do longa – teria ele se esquecido ou não havia sido informado sobre as primeiras exibições programadas pela Cinemateca do MAM em 1990 e 1993? Sobre a nova sessão no CCBB, a reportagem de Ronald F. Monteiro (1995) ainda informava:

o realizador [Hirszman] renegava o episódio, que ele realizou numa fase de muitos ‘bodes’, como ele dizia. Mas serve para entender a redução que se operou em seu proselitismo panfletário e que já o levava a se aproximar de Vinicius de Moraes e da música popular brasileira, no menos feliz “*Garota de Ipanema*”.

¹⁷⁹ Em função da pandemia de Covid-19, e do fechamento da Cinemateca Brasileira, não foi possível consultar a cópia física do filme, hoje sob a guarda desta Cinemateca.

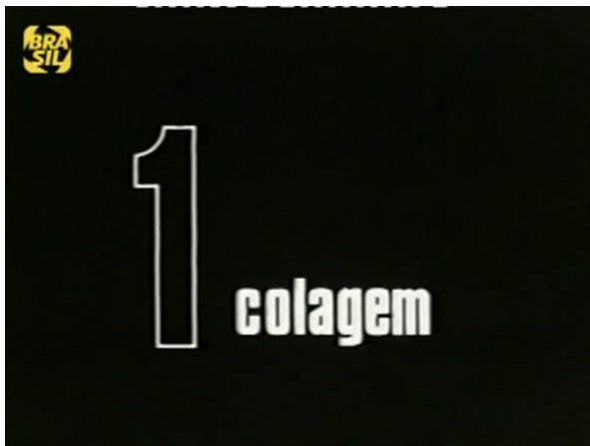


Fig. 3.14: Cartelas de título: *Colagem*.

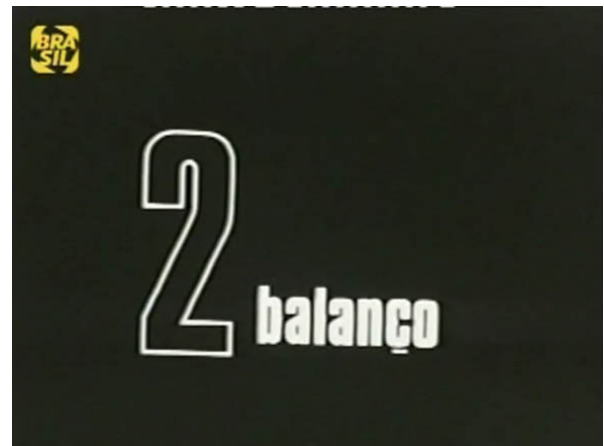


Fig. 3.15: Cartelas de título: *Balanço*.

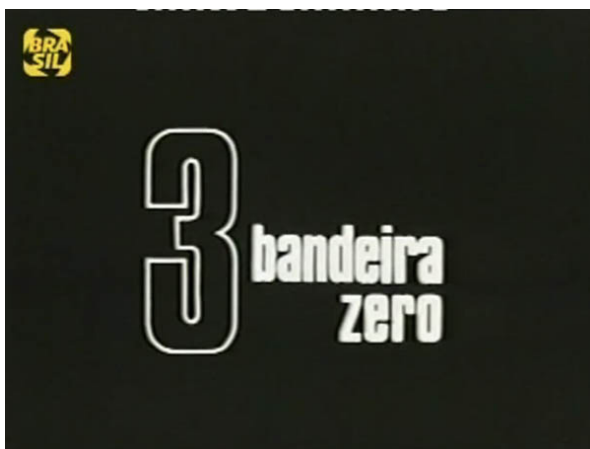


Fig. 3.16: Cartelas de título: *Bandeira zero*.



Fig. 3.17: Cartelas de título: *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia*.

No ano seguinte, *América do sexo* foi programado mais uma vez pela Cinemateca do MAM. Em sua agenda, o *Jornal do Brasil* (1996) trouxe, como sinopse, o seguinte comentário: “Experimental. Filme em episódios em que cada autor transmite sua visão das frustrações provocadas pelo sexo”. Cabe anotar aqui a semelhança das palavras usadas nesta descrição daquelas lidas no recorte sem fonte encontrado na Cinemateca do MAM, em reportagem na qual, ao invés de “experimental”, o filme era chamado de “underground”, mas o(a) jornalista também se referia às “frustrações existenciais provocadas pelo sexo”. Poderíamos atribuir à semelhança uma mera coincidência. Entretanto, vale observar que, após assisti-los, seria bastante forçado reduzir os quatro episódios a essa descrição – sobretudo no que diz respeito aos filmes de Rosemberg e Hirszman. O que levanta a pergunta: teria o redator do comentário assistido ao filme para produzir a sinopse, ou recorreu a algum material de divulgação depositado no arquivo do jornal? Teriam essas duas publicações, em décadas distintas, recorrido ao mesmo material de divulgação?

A partir da década de 1990, outras exhibições de *América do sexo* foram programadas, como na sessão no Cine Arte UFF, em setembro de 1997 (para a qual Rubens Maia escreveu seu relato), e na segunda edição da mostra “Cinema Marginal e suas Fronteiras”, realizada no Rio de Janeiro, em 10 de abril de 2002. O filme, no entanto, não foi contemplado nas duas edições do catálogo produzido para esta mostra¹⁸⁰.

Como temos observado, pouca coisa se escreveu, até hoje, sobre a fita. Em um exercício de imaginação, o que teriam escrito os críticos, na hipótese de o filme ter sido exibido ainda em 1969, por exemplo, no impactante Festival de Brasília, que reuniu estreias de fitas como *Meteorango Kid: o herói intergaláctico* e *O Anjo nasceu?*

Sobre essa edição, Miriam Alencar (1969) registrou, no *Jornal do Brasil*, suas impressões sobre fitas que considerou “perturbadoras”: “Através de um grupo de filmes tira-se uma perspectiva dos novos caminhos que vão surgindo, das novas ideias postas em prática. Surpresas inesperadas apareceram a cada dia”. Como principais destaques, ela aponta *Meteorango Kid*, recebido como um “filme de impacto”, sendo considerado “o primeiro filme de *underground* que o público brasileiro tem oportunidade de assistir” (ALENCAR, 1969). E *O Anjo Nasceu*, que também estreava no Festival, descrito por ela como “difícil, intencionalmente exasperante, com um despojamento fora do comum”. Filme de estudo, tinha o mérito de buscar “descobrir novos caminhos dentro da linguagem cinematográfica” (ALENCAR, 1969b). Quais teriam sido as impressões, em 1969, de Miriam Alencar sobre as

¹⁸⁰ Ver: Haddad e Puppo (2001) e Puppo (2012).

experiências heterogêneas nos episódios de *América do sexo* e, mais especificamente, a respeito do mais novo desvio do cineasta de *Pedreira de São Diogo*, *Maioria Absoluta*, *A Falecida* e *Garota de Ipanema*?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento deste trabalho foi atravessado por um conjunto de adversidades de ordem pessoal e profissional e, por fim, viu sua concretização abalada por uma crise sanitária mundial sem precedentes, agravada no Brasil por um desgoverno autoritário, caótico e irresponsável que, como se tem constatado, contribuiu para amplificar os prejuízos já inerentes à própria pandemia de Covid-19. A revisão final ainda se deu junto ao início de uma guerra fratricida movida por motivações geopolíticas mesquinhas, tornando mais evidentes a estupidez do ser humano e o desprezo completo pela vida. Qual futuro nos aguarda?

Apesar deste cenário de adversidades, o percurso entre os anos de desenvolvimento da tese foi de grande aprendizado e amadurecimento pessoal e acadêmico. Se, de saída, a pesquisa já almejava uma investigação a partir do cinema de Leon Hirszman, a trajetória metodológica e a estrutura de escrita foram bastante transformadas, diante dos incentivos de meu orientador, Rafael de Luna Freire, e das próprias constatações que foram surgindo ao longo do percurso.

Nesse sentido, o trabalho que levei à banca de qualificação, formada pelos professores Fabián Núñez e Simplício Neto, a quem agradeço pelas importantes contribuições, foi amplamente reformado. A proposta ali apresentada, e que nos parecia a mais correta, foi posteriormente reestruturada, ampliando a abordagem historiográfica e condensando discussões teórico-analíticas. Uma reorganização que não deixa de explicitar meu próprio processo de aprendizado diante das metodologias de pesquisa em história do cinema brasileiro.

A escolha pela readequação da tese, optando por uma apresentação mais sucinta e objetiva que a estrutura prevista anteriormente, se mostrou acertada, mesmo que tenha exigido maior carga de trabalho e um amplo processo de reescrita do texto. O resultado, hoje, me parece mais interessante e original que a proposta inicialmente desenhada, com a expectativa de entregar à sociedade texto claro e objetivo, intencionando encontrar diálogos fora dos muros da academia em torno de debates sobre duas das minhas grandes paixões: o cinema e a música.

Estruturada em três capítulos, orientados pelos filmes que compõem o *corpus* do trabalho, o objetivo desta tese foi o de investigar a história do cinema no Brasil a partir das três obras realizadas por Leon Hirszman, em um recorte temporal delimitado. Tendo em vista as distâncias temáticas e estilísticas observadas entre filmes produzidos em curto intervalo de tempo, as pesquisas buscaram definir contextos culturais, sociais e políticos para compreender, com clareza histórica, a existência quase simultânea de diferentes tendências na produção cinematográfica desenvolvidas no Brasil ao longo da segunda metade da década de 1960. A definição do recorte e as escolhas efetuadas na construção dos contextos também contribuíram

para refletir sobre a realização cinematográfica como prática cultural atravessada por diferentes mediações artísticas, políticas e sociais.

As evidentes diferenças entre os três filmes apontaram para o que chamamos de dilemas estético-políticos de Leon Hirszman, em momento de grandes transformações no campo da política, do mercado cinematográfico e do próprio fazer artístico. Dilemas comuns a outros cineastas do Cinema Novo, e que refletiam certo estado de espírito da sociedade brasileira como um todo diante de um violento governo ditatorial. As ações e preocupações individuais de um realizador, apesar de suas particularidades, evidenciam as marcas dos processos e das inquietações inerentes a um campo de possibilidades historicamente delimitado, além de poderem interferir nesse estado de coisas. Produtos de comunicação de massa, filmes podem alcançar ampla visibilidade, sendo influenciados e influenciando seu próprio tempo, em uma relação dialética entre os contextos culturais e as maneiras pelas quais este contexto é internalizado por agentes históricos que são os cineastas.

É possível, evidentemente, identificar graus de coerência temática e estética entre obras de um mesmo diretor, sobretudo quando nos debruçamos sobre um período no qual os cineastas abertamente atuavam sob a influência da “política de autor”. Mas coerências também podem ser apontadas nas realizações de fotógrafos, roteiristas, cenógrafos, atores, montadores ou produtores, mesmo que trabalhando com diferentes diretores. De modo que um filme é o resultado da soma entre os processos – ou das rupturas com estes processos – desenvolvidos ao longo das trajetórias dos diferentes agentes presentes na produção, cada um com maior ou menor influência na construção do sentido e nas formulações estéticas da obra.

Nesta investigação, escolhemos pesquisar filmes realizados por um mesmo diretor a partir de um corte contextual, no esforço de demonstrar que, ao lado da pretendida autoria, os filmes evidenciam aberturas de seus agentes às tendências de seu momento histórico. Buscamos questionar a homogeneidade e coerência da ideia de autor, mesmo partindo de um recorte centrado em um diretor – pessoas mudam de ideia, experimentam novos processos por curiosidade ou necessidade, retomam antigos caminhos ou rompem com eles de maneira abrupta. Assim, estivemos atentos às disponibilidades do realizador e das equipes com as quais ele trabalhou ao longo da carreira, bem como à constelação de filmes e outras obras de arte próximas ao universo das fitas estudadas, refletindo sobre as maneiras pelas quais as influências mútuas e as motivações individuais e coletivas destes grupos em alguma medida ecoam nas características que os filmes acabaram por apresentar.

Nesse sentido, entendemos que a pesquisa demonstrou a coexistência de outras tendências cinematográficas ao lado dos caminhos mais consagrados pela historiografia, na

oposição entre Cinema Novo e Cinema Marginal. Não rejeitando as distâncias entre grupos e gerações, jogamos luz sobre as nuances, os espaços de troca e negociação entre as vertentes que nos acostumamos a considerar opostas. Leon Hirszman, um cineasta marcado pelo cinemanovismo e pela articulação da ideologia nacional-popular, realizou, em curto espaço de tempo, filmes que se afastam desses epítetos, que evidentemente são reforçados por boa parte de sua produção. Procuramos, ao longo do trabalho, compreender por que estas obras foram realizadas, naqueles anos, resultando nas características temáticas, ideológicas e estéticas a partir das quais se tornaram públicas. Com *Garota de Ipanema*, musical a cores, o cineasta se aproxima do mercado, até então negado pelo Cinema Novo. Em *Nelson Cavaquinho*, reencontra universo ideológico mais familiar, próximo ao nacional-popular. Já em *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia*, experimenta a radicalização estética, a curtição e o desbunde, abordagens até então criticadas por certa vertente de esquerda.

Construímos contextos mais concretos e bem delimitados por meio de pesquisas documentais com fontes primárias, entre jornais, revistas de época, entrevistas e outros documentos, além de biografias, demais revisões bibliográficas e uma ampla pesquisa filmica com escopo definido tendo em vista o ajustado recorte temporal. A partir de demandas motivadas pelas questões identificadas nos próprios filmes, reconstituímos uma história em torno das obras, para melhor compreender suas existências e características.

Garota de Ipanema, filme renegado pelo próprio diretor após sua má-repercussão crítica, foi um dos principais emblemas do esforço do cineasta, e do grupo de realizadores e produtores organizados no âmbito da Difilm, pela conquista do mercado como estratégia para viabilizar a produção dos filmes do Cinema Novo. Se essa procura pelas bilheterias podia ser vista em outras fitas, com diferentes abordagens, *Garota de Ipanema* se aproximava de iniciativas como *Toda donzela tem um pai que é uma fera* e *Todas as mulheres do mundo* em um interessante movimento de atualização das comédias musicais e das crônicas de costumes cariocas. A partir de uma estilística considerada jovem, próxima ao cinema moderno, filmes como esses renovaram um filão de produções que já havia se consagrado ao longo das décadas.

Partindo de considerações a respeito de *Garota de Ipanema*, mapeamos a trajetória do cineasta desde sua primeira declaração sobre o projeto, em 1965, com o intuito de compreender suas pretensões a partir do insucesso com a fita anterior, *A Falecida*. Assim, circunscrevemos o contexto pós-golpe no qual os antigos esquemas de financiamento do grupo cinemanovista se viam ameaçados, levando à articulação mercadológica dos cineastas em torno da Difilm. Este movimento contribuiu para o desenvolvimento da atuação de Hirszman como produtor durante o exílio no Chile. Lá, articulou a realização de *ABC do Amor*, co-produção internacional

pensada em uma perspectiva comercial, com escolhas que ecoariam na idealização de *Garota de Ipanema*, meses depois. *O Pacto*, episódio dirigido por Coutinho no filme, com produção de Hirszman pela Saga Filmes, pouquíssimo abordado nas pesquisas sobre a história do cinema brasileiro, também ganhou destaque relevante neste trabalho, apesar de não estar compreendido, diretamente, entre os objetos desta tese.

Tendo em vista a famosa canção título, costuramos as relações entre a Bossa Nova e o Cinema Novo, com o intuito de compreender as motivações deste encontro: para Vinícius de Moraes, era oportunidade de nacionalizar e politizar a Bossa Nova diante da pecha de elitista, alienada e americanizada à qual foi rotulada ao longo da década por parte da crítica e da intelectualidade. Para Leon, na interseção Saga-Difilm, era chance para o politizado Cinema Novo se viabilizar financeiramente. Pegando carona no sucesso da canção, podia acessar público mais abrangente e criar condições mais favoráveis para tentar disputar o mercado com as distribuidoras internacionais.

Diante destes objetivos mercadológicos da fita, foi possível resgatar uma série de documentos de época para construir a trajetória de produção e exibição do filme, definindo de maneira mais nuançada as motivações de seus realizadores com o projeto. Nesse sentido, analisamos reportagens, colunas de jornais, cartazes, anúncios e o próprio LP comercializado com a trilha sonora do filme. Demonstramos que essas diferentes estratégias de publicização foram importantes para criar no público e na crítica, ao longo de vários meses, grande interesse pela produção.

O resultado se materializou na ótima bilheteria alcançada por *Garota de Ipanema*. Nesse sentido, acreditamos que esta pesquisa contribui com importante informação para a historiografia, ao demonstrar que, ao contrário da ideia geral que se cristalizou a respeito de seu pretense fracasso comercial, o filme de Hirszman e Vinícius alcançou a terceira maior bilheteria do ano de 1968. O mal desempenho da fita diante da crítica já era conhecido, e também foi contemplado pela investigação, que buscou cruzar a recepção com declarações dos cineastas envolvidos, dando ensejo ao exame estético da obra.

Investigamos as estratégias estilísticas do filme para apresentar a eloquência narrativa da fita a partir da relação entre os desenhos de encenação, os enquadramentos, o trabalho da montagem e os efeitos construídos pela banda sonora. A análise demonstrou a inventividade estilística de Hirszman e sua equipe e fez ver que, ao lado do pretense improvisado, presente nos gestos documentarizantes vistos na fita, há também a busca pelo rigor e pela coreografia. Ao fim do capítulo foi possível constatar um cineasta cindido entre a responsabilidade do produtor-

distribuidor e a vontade criativa do cineasta-artista, em meio aos dilemas estético-políticos de seu tempo.

Nelson Cavaquinho, por outro lado, sugere o retorno de Hirszman a traços do projeto cinemanovista do início da década de 1960, movido pela ideologia nacional-popular. A beleza e a simplicidade da vivência em comunidades populares são resgatadas como gesto de resistência a um regime autoritário, e na abordagem improvisada do cotidiano de um sambista da zona norte, o cineasta encontrava uma lufada de liberdade logo após o AI-5. Este documentário, ao contrário dos demais filmes aqui investigados, já foram objetos da atenção de diferentes pesquisadores, tendo em vista sua estilística, seu lirismo e suas articulações imagem-som. Nesta tese, buscamos oferecer novo ponto de vista sobre a obra, contribuindo para as discussões em torno de suas possíveis motivações históricas, culturais e ideológicas, reconstruindo determinado contexto da década de 1960 no qual os sambistas negros e populares foram redescobertos e revalorizados pela juventude de classe média no Rio de Janeiro, podendo, tardiamente, se profissionalizar na carreira musical.

Mapeando a trajetória de Hirszman ao longo ao longo do ano de 1968, buscamos compreender as maneiras pelas quais o cineasta reagiu tanto às polêmicas em torno do lançamento de *Garota de Ipanema*, quanto aos duros acontecimentos que marcaram aquele ano. *Nelson Cavaquinho*, afinal, foi filmado logo em janeiro de 1969, por um cineasta sensibilizado pelos diferentes acontecimentos no Brasil e no mundo. Dado até então ausente nos comentários sobre o filme, a partir da pesquisa em jornais cariocas daquele momento conseguimos demonstrar com mais acuidade a época na qual aconteceram as filmagens. O fato é relevante pois, tendo início menos de um mês depois da edição do AI-5, as filmagens configuram uma resposta imediata em momento no qual o cineasta chegou a pensar em abandonar sua carreira. Entendemos que a maior precisão sobre essa data contribui para consolidar conhecidos comentários sobre o ar de improviso vislumbrado em parte de suas imagens.

Mas, para compreender a própria escolha por realizar um filme sobre o veterano sambista, remontamos as complexas disputas no campo da música popular brasileira ao longo da década de 1960. Entre a pretensa americanização da Bossa Nova e a dita alienação da Jovem Guarda, emergiu em meados da década a procura por expressões regionalistas e pela cultura popular, como reação a estas outras expressões musicais. Encampado sobretudo por jovens intelectuais de esquerda, este processo encontrou espaço para se desenvolver em ambientes como o Centro Popular de Cultura (o CPC, que teve Hirszman como um dos fundadores), o restaurante Zicartola, e (de maneira mais oficial) no recém-inaugurado Museu da Imagem e do Som (MIS). Este fenômeno deu ensejo à realização de espetáculos musicais ligados a um processo de

legitimação tardia de antigos compositores negros e populares (ao lado da emergência de novos talentos) como artistas imunes à contaminação da indústria cultural.

Demonstramos como estas iniciativas ao longo da década contribuíram para o fortalecimento de uma tendência de realização de filmes curtos sobre músicos, principalmente antigos compositores do samba carioca, como Heitor dos Prazeres, Noel Rosa e Pixinguinha, além de Nelson Cavaquinho e de figuras como Orlando Silva, Francisco Alves e Carmen Miranda. Ao mesmo tempo, novos expoentes também ganhavam seus registros cinematográficos, como Maria Bethânia, Milton Nascimento, Chico Buarque, Gal Costa e Os Mutantes. Ao aproximar *Nelson Cavaquinho* destas variadas fitas, evidenciamos relações e diferenças. O filme de Hirszman documenta um sambista “das antigas”, mas, em sua montagem fragmentada, no improviso das filmagens sem roteiro, e no uso do registro de som direto, sua estilística se aproxima das experimentações realizadas em fitas sobre a psicodelia pop tropicalista vista em filmes como os que Antônio Carlos Fontoura realizou com Gal Costa e Os Mutantes.

Este dado, ao lado da constatação sobre o fato de a montagem de *Nelson Cavaquinho* ter sido feita quase dois anos após as filmagens, também coloca importante observação sobre o dilema estético-político de Hirszman, localizando o filme, para além do retorno ao nacional-popular, no clima da curtição que tomava conta de parte do ambiente cinematográfico: filmar para curtir, sem preocupação com o destino comercial da obra, ao contrário dos investimentos vistos nos anos anteriores. Se, por um lado, *Nelson Cavaquinho* era um resgate das antigas motivações, por outro, não deixou de representar a abertura do cineasta às tendências contraculturais do fim da década de 1960.

Após a análise do filme, remontamos sua pontual recepção crítica e seu percurso de exibição entre festivais e até mesmo no circuito comercial, possibilitadas principalmente por novas resoluções do INC, no início da década de 1970, que beneficiavam filmes de interesse cultural.

O mergulho de Hirszman na contracultura, nos rastros das experimentações tropicalistas, foi mais profundo no média-metragem *Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia*, um dos quatro episódios de *América do sexo*. Tardamente exibido e pouquíssimo estudado, a história em torno do filme é permeada por lacunas e pela escassez de informação. Nesse sentido, entendemos que o capítulo dedicado à obra representa importante contribuição à historiografia do cinema brasileiro, tanto pelo esforço de pesquisa que preencheu algumas dessas lacunas, quanto por apontar caminhos para futuras pesquisas.

Demonstramos as implicações decorrentes do fato de a Servicine, de Antônio Polo Galante, assinar a co-produção de uma obra com o sugestivo título *América do sexo*. O longa investiu em elementos próximos às ambições das comédias eróticas da Boca, que àquela altura representavam bom apelo de bilheteria: um título forte remetendo ao sexo, imagens de nudez e erotismo, e destaque à figura de Ítala Nandi, grande estrela da produção, presente em todos os episódios. Assim, remontamos a aposta na figura de Nandi, uma das pioneiras na abertura dos debates sobre o desejo sexual e a liberdade dos corpos femininos, nos palcos, nas telas e na mídia impressa, contestação feminista que não deixou de ser apropriada pelo cinema da época – e pela produção de *América do sexo*.

Apesar destas estratégias de viés comercial, o filme acabou distante das pretensões da Servicine. Interditado pela Censura, *América do sexo* permaneceu inédito por décadas, e por isso praticamente não foi pesquisado. Nesse sentido, analisamos os filmes de Luiz Rosenberg Filho, Flávio Moreira da Costa e Rubens Maia tendo em vista suas escolhas temáticas e estilísticas, dando espaço aos episódios pouco privilegiados pela crítica e pela academia. Em seguida, lançamo-nos à investigação mais específica sobre o filme de Hirszman, explicitando as questões estéticas e ideológicas que o envolviam. Produzido em 16mm, sem roteiro e em clima de criação coletiva, a fita se aproximava do ambiente tropicalista e de ascensão das ideias em torno da contracultura, que ganhavam evidência no país no fim da década de 1960. Com doses de erotismo e de provocações à moral burguesa o filme é marcado pela curtição do momento da filmagem e pelo desprezo em relação ao espectador – tanto na falta de sentido claro em sua narrativa, quanto na própria escolha do cineasta em retirar seu episódio do projeto, para que não fosse assistido.

A partir dessas características, o filme se afastava dos temas e abordagens vistos nas obras do cineasta ao longo da década, mais próximos à arte nacional-popular. Articulado a uma produção com intensa participação do grupo do tropicalista Teatro Oficina (e da Boca do Lixo), Hirszman se afastava de artistas críticos a esta nova vertente estética como Augusto Boal, Vianinha e Chico de Assis. No entanto, como vimos, em meio a estas disputas estético-políticas, o Cinema Novo era um elemento complicador, e outros cineastas do grupo, naquele fim de década, também experimentavam novos caminhos. Tecemos paralelos entre *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia* e filmes como *Fome de amor*, de Nelson Pereira dos Santos, com o qual a fita de Hirszman compartilha o improvisado, o erotismo e a falta de perspectivas para o futuro; e *Câncer*, de Glauber Rocha, do qual *Sexta-feira da Paixão* se aproxima na inclinação ao experimentalismo em 16mm, no uso do som direto como abertura ao improvisado e na busca pela saturação do tempo na duração estendida dos planos. Analisando as escolhas estilísticas

vistas no filme, colocamos em evidência a participação ativa de Luiz Carlos Saldanha neste experimento, estabelecemos diálogos entre o filme de Hirszman e propostas tropicalistas como a arte ambiental, a criação coletiva improvisada e a tendência aos objetos. Aparentemente fora da curva na trajetória de Leon, *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia* demonstra um cineasta sensível às tendências artísticas do seu tempo, e que, ao invés de abandonar o seu ofício (como outros em seu tempo), preferiu mergulhar no experimentalismo daquele fim de década.

Por fim, mapeamos a trajetória acidentada de *América do sexo* e do episódio de Hirszman, entre seu processo censório, a repercussão pontual na imprensa na virada entre as décadas de 1960 e 1970, e seu esquecimento ao longo dos anos. Recuperando as primeiras e tardias exhibições, já na década de 1990, nos deparamos com a dúvida em torno do nome do episódio, que recebeu vários títulos ao longo do tempo (inclusive título nenhum), até por seu próprio diretor.

As diferenças entre *Garota de Ipanema*, *Nelson Cavaquinho* e *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia* são mais do que evidentes. Mas é possível pensar em pontos de convergência através dos quais as fitas se relacionam. Separadas por um intervalo de apenas quatro meses (janeiro e abril de 1969), *Nelson Cavaquinho* e *Sexta-feira da Paixão* representam respostas do cineasta tanto à edição do AI-5 quanto ao desempenho ambíguo da *Garota de Ipanema* entre as bilheterias e a crítica. Estas duas fitas de 1969 configuram traço contracultural de Hirszman naquele momento, sobretudo no sentido da “curtição”, já que os dois projetos são marcados pela diversão e pelo clima de liberdade durante as filmagens: *Nelson Cavaquinho* não foi montado até o fim de 1970 e *Sexta-feira*, apesar de finalizado, foi abandonado pelo cineasta, que desistiu de seu lançamento junto aos outros episódios. Ao passo que *Sexta-feira* em alguma medida aprofunda temáticas vistas em *Garota de Ipanema*, como a representação menos esquemática da juventude de classe média e os debates em torno do corpo e do desejo sexual femininos. Ao mesmo tempo, a fita de 1969 parece rir da pompa da produção de 1967, questionando, com humor ácido, os limites da busca pela comunicação no cinema.

As abordagens que estabelecemos para os três filmes dessa tese oferecem uma perspectiva sobre o desenvolvimento cultural no país ao longo da década de 1960 que teve na música popular uma das principais arenas para acalorados embates e debates estético-políticos: da sofisticação jazzística e impressionista da Bossa Nova, passando pela popularidade da Jovem Guarda, pela ascensão das canções de protesto ao lado do resgate dos sambistas do morro, até à emergência tropicalista, às portas da contracultura. Olhar para os filmes em perspectiva histórica, como mediações culturais, contribuiu para colocar em evidência, sobretudo a respeito de *Garota de Ipanema* e *Nelson Cavaquinho*, relações pouco estudadas no Brasil entre o cinema

e a música popular. *Garota de Ipanema*, realizado em momento em que a Bossa Nova já se desgastava, é a tentativa da dupla Leon-Vinícius de demarcar um caráter nacionalista para aquele estilo musical, tão questionado quanto elogiado. A presença de nomes ligados à MPB de corte nacionalista, como Nara Leão e Chico Buarque, contribui para este entendimento. Mas, o filme acaba se constituindo, do ponto de vista musical, como uma síntese das diferentes vertentes da música no Brasil àquela altura, entre a bossa nacionalista, o samba de morro, o samba-jazz e o rock iê-iê-iê. Nesse sentido, *Nelson Cavaquinho* abre espaço ao estilo musical que havia sido apenas tangenciado em *Garota*, visto e ouvido a partir da mediação do jovem intelectual branco Chico Buarque de Hollanda: o samba de compositores negros e populares associados ao imaginário dos morros cariocas.

Garota e Nelson, vistos em conjunto, em que pese toda a distância que os separa, apontam para as transformações pelas quais a música popular no Brasil atravessou naquela década, e evidenciam as relações complexas, subterrâneas, entre a música popular e o cinema para além das suas mais costumeiras reflexões sobre o trabalho das trilhas sonoras. Investigamos estes filmes enquanto sintomas do processo cultural desenvolvido ao longo dos sessenta no qual a valorização do novo acabou por desencadear, em oposição, o resgate do antigo: entre a modernização e internacionalização da Bossa Nova e o retorno ao “genuíno” samba de morro. E se a música em *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia* não é tema central, como nestas outras duas obras, sua influência não deixa de se dar de maneira diluída, considerando a importância da atuação de pessoas ligadas à música para a emergência do momento tropicalista e o desenvolvimento das práticas contraculturais.

A Bossa Nova, o samba de morro, o tropicalismo. Um filme musical comercial renegado, um documentário popular improvisado e não montado, um filme marginal experimental e abandonado. *Garota de Ipanema*, *Nelson Cavaquinho* e *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia* são três filmes muito diferentes, mas, juntos, demonstram exemplo privilegiado dos dilemas estético-políticos daquele fim de década, explicitando as dilacerantes contradições entre a necessidade objetiva da busca pelo mercado, a vontade subjetiva pela autoria e o desenvolvimento artístico e político perseguidos por Leon Hirszman e outros cineastas envolvidos no processo cultural e político brasileiro.

Hoje, Hirszman é um cineasta reconhecido pelas posições políticas claras e bem demarcadas no campo da esquerda, no universo ideológico do Partido Comunista Brasileiro. Seus filmes mais assistidos e debatidos trazem a marca do controle minucioso dos gestos de encenação e enquadramento, e de um rigor no trabalho de montagem. As três fitas estudadas, no entanto, cada uma em sua especificidade, apresentam um cineasta sensível às transformações

de seu tempo, experimentando um pouco das diferentes tendências que despontavam no universo da criação artística, em profundo processo de rearticulação interna dos métodos de um cinema político e popular. Titubeante em função das contradições daquele momento histórico, não segue verdadeiramente em frente em nenhuma das novas vertentes experimentadas, renegando um filme já lançado, deixando de montar imagens já filmadas, e abrindo mão de uma fita já finalizada.

Se a indecisão sobre os caminhos do cinema político naquele fim de década não foram exclusividade de Hirszman, já que dilemas similares podem ser vistos nas obras de outros cineastas do seu grupo, é interessante notar que Leon seria um dos primeiros a retornar ao caminho do engajamento pelo realismo, a partir da realização de *São Bernardo*, adaptação do romance do marxista Graciliano Ramos, filmado em 1971 e lançado no ano seguinte. Enquanto alguns realizadores encontravam-se no exílio, ou radicalizando o experimentalismo, Leon já retomava o caminho da seriedade, buscando uma saída aos impasses do fim da década.

O livro de Graciliano é extremamente politizado, oferecendo uma crítica seca ao capitalismo e ao patriarcalismo a partir da figura de Paulo Honório, um latifundiário que via suas relações pessoais corroídas pela ganância. Mas, o retorno de Hirszman ao engajamento seria interrompido pela ação da censura que, ao interditar o filme por vários meses, levou a Saga Filmes à falência, inviabilizando a realização de longas-metragens pelo cineasta até 1979, quando reuniu condições econômicas para a adaptação da peça de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não usam black-tie*. Os trabalhos que ele desenvolveu ao longo da década de 1970, contudo, apontam para a retomada de um caminho mais sóbrio e racional em um cinema abertamente político.

Entre aprendizados e experimentações, o período que aqui estudamos contribuiu para o percurso futuro do cineasta. Na ficção ou no documentário, entre a maior compreensão sobre as dinâmicas do mercado cinematográfico e a ampliação do campo de possibilidades estilísticas, misturando o rigor ao improvisado, o racional à sensibilidade, os dilemas da virada entre 1960 e 1970 ecoariam nos filmes seguintes de diversas maneiras. Das dúvidas – tomando emprestada reflexão de Maurício Gomes Leite – Leon Hirszman retirou um princípio de luta.

Resta dizer que, buscando preencher algumas lacunas que identificamos na revisão historiográfica do cinema brasileiro, não tivemos a pretensão de esgotar as discussões em torno das obras e dos contextos estudados. Ao contrário, entendemos haver tangenciado uma série de temas que merecem ser investigados com maior profundidade em pesquisas futuras, e que poderiam, sozinhos, configurar outras teses de doutorado, como a trajetória latino-americana de *ABC do Amor*, a modernização das comédias musicais no Brasil vista a partir de outras fitas,

os documentários sobre músicos produzidos no fim da década e as lucrativas comédias eróticas e cafajestes produzidas no universo da Boca.

Alguns dos filmes que discutimos neste trabalho são mais conhecidos, mas há diversos outros que, até a conclusão dessa tese, têm tido pouca visibilidade, sendo pouco exibidos e discutidos, muitos deles sem poder contar com projetos de restauração ou, ao menos, cópias digitalizadas. Outros tantos, infelizmente, já são considerados perdidos. Se esta pesquisa vier a servir para que algumas dessas obras sejam salvas do esquecimento e da deterioração física em prateleiras de abandonadas cinematecas em um país em que pouco investe em políticas públicas sistemáticas visando a preservação de sua memória audiovisual, este trabalho já terá valido a pena. Que este fim de ciclo seja apenas o começo de vários outros.

REFERÊNCIAS

a) Livros e trabalhos acadêmicos

ABREU, Nuno César. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Ed. Unicamp, 2015.

ALENCAR, Miriam. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Artenova; Embrafilme, 1978.

ANTÔNIO, João. *Casa de loucos*. 4 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ARAÚJO, Luciana. “Ileli, Jorge”. In: MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2ed. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2004, pp. 297-298.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. São Paulo: Alameda, 2013.

ARAÚJO, Luciana. “Saga Filmes”. MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2ed. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2004a, p. 480.

ASSIS, Sérgio Franklin de. *A “indústria do autor” no cinema novo (1963 / 1969)*. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 2012.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papyrus, 2004.

AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Armand Colin, 2006.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

AUTRAN, Arthur. “As concepções de público no pensamento industrial cinematográfico”. *Revista Famecos*. Porto Alegre, n. 36, agosto, pp. 84-90, 2008.

AUTRAN, Arthur. “Leon Hirszman: em busca do diálogo”. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004, pp. 199-226.

AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2013.

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 1995.

AVELLAR, José Carlos. “O Neo-realismo e a revisão do método crítico”. In: *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*. n. 34, abr-jun, 2003, p. 135-176.

BAMBIRRA; Clara Pellegrini; COELHO, Mariana Barcelos; FERREIRA, Bruna Mendes. *Mulheres e imagens: uma teoria feminista do cinema e seus traços em A Entrevista* de Helena Solberg. 2020. Monografia (Bacharelado em Cinema e Audiovisual). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2020.

BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira: 1994

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1975

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BASUALDO, Carlos. “Vanguarda, cultura popular e indústria cultural no Brasil”. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 11-30.

BAZIN, André. *O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BAZIN, André. *O realismo impossível*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: DUARTE, Rodrigo. (org.). *O Belo autônomo*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2012, pp. 277-314.

BENJAMIN, Walter. *O Anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012a.

BENTES, Ivana. “Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos”. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 99-130.

BENTES, Ivana (Org.). *Cartas ao mundo /Glauber Rocha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Annablume, 2008.

- BERNARDET, Jean-Claude. “Um autor do cinema brasileiro se identifica com o seu público ou, Vamos todos à praia”. *Revista Aparte*, n. 1, mar-abr., pp. 12-16, 1968.
- BERNARDET, Jean-Claude. “Garota de dois gumes”. *Revista Aparte*, n. 2, mai-jun., pp. 111-113, 1968.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Trajetória crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BOAL, Augusto. “Que pensa você do teatro brasileiro?”. In: BASUALDO, Carlos (org.). **Tropicália**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 265-274
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papiрус, 2008.
- BORDWELL, David. “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema (vol. II): documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora Unicamp, 2013.
- BRECHT, Bertold. “Notas sobre a escrita realista”. In: LUKÁCS, Georg et al; BARRENTO, João (org.). *Realismo, materialismo, utopia* (Uma polêmica 1935-1940). Lisboa: Moraes Editores, 1978, pp. 115-132.
- BROOKS, Peter. *Realist vision*. New Haven; London: Yale University Press, 2005.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras. 1992.
- CAETANO, Daniel. “Avacalha e se esculhamba? Cinema Cafajeste, paródia e mal-estar”. In: *XXII encontro Socine*. 23 a 26 de outubro, 2018. Goiânia. Anais Digitais. Goiânia: UFG, 2018.
- CALIL, Carlos Augusto; LORENÇATO, Arnaldo (orgs.). *É bom falar*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.
- CAMARGO FILHO, Lúcio Martins de. *O nu e o olhar: uma iconologia do nu feminino na fotografia brasileira*. 2006. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos. Ouro sobre Azul*: Rio de Janeiro, 2006.
- CÁRDENAS, Federico de. “Leon Hirszman”. *Revista Hablemos de Cine*, n. 49, pp. 16-20, 1969.
- CÁRDENAS, Federico de. “El punto justo: nueva entrevista a Leon Hirszman”. *Revista Hablemos de Cine*, n. 69, pp. 34-37, 1977.

- CARDENUTO, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. 2014. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Programa de Meios e Processos Audiovisuais. 2014.
- CARDENUTO, Reinaldo. *Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020.
- CARDOSO, Gisella (coord.). *Paulo José: 40 anos de cinema (catálogo de mostra)*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.
- CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- CAVA, Antônio (org.). *O universo gráfico de Glauco Rodrigues*. Caixa Cultural, 2011.
- CORREA, José Celso Martinez. “A guinada de José Celso. Entrevista a Tite de Lemos”. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial 2, julho de 1968.
- CORRÊA, José Celso Martinez. “O Rei da Vela: manifesto do Oficina”. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 233-234.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COSTA, Flávio Moreira da (org.). *Cinema moderno, cinema novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor S/A, 1966.
- COSTA, Flávio Moreira da. *Nelson Cavaquinho: enxugue os olhos e me dê um abraço*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- COSTA, Flávio Moreira da. “Notas para um cinema *underground*”. *Filme Cultura*, ano 3, n. 16, set/out 1970, p. 28 a 31.
- COUTINHO, Mário Alves; GOMES, Paulo Augusto (Org.). *Presença do CEC: 50 anos de cinema em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Crisálida, 2001.
- CRUZ, Marcos Pierry Pereira da. *Cinema, samba, canção e improviso: cadências da vanguarda no filme brasileiro (1957-1987)*. 2017. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2017.
- DAHL, Gustavo. “Cinema nôvo e estruturas econômicas tradicionais”. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 5/6, março, p. 193-204, 1966.

DAHL, Gustavo. “Cinema Nôvo e Seu Público”. *Revista Civilização Brasileira*. N. 11/12. Rio de Janeiro, dezembro, p. 192-202, 1966.

DEL DUCA, Adriano. *Prata Palomares, um filme interdito*: Estado autoritário, tropicalismo e censura ao cinema brasileiro na década de 1970. 2020. Dissertação (Mestrado em Cinema). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Ed. 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles. “O que é o ato de criação?”. In: DUARTE, Rodrigo. (org.). *O belo autônomo*: textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, pp. 387-398.

DUARTE, Theo Costa. *Marcas do experimental no cinema*: um estudo sobre *Câncer*. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

DUARTE, Theo Costa. “Câncer como Manifestação Ambiental”. *Revista Significação*, São Paulo, v. 47, n. 53, p. 243-264, jan-jun. 2020.

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a.

GOMES, Paulo. *Cinema*: trajetória no subdesenvolvimento. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

FABRIS, Mariarosaria. “A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas”. *Alceu*, v. 8, n. 15, p. 82-94, jul/dez 2007.

FAVARETTO, Celso. “Tropicália: a explosão do óbvio”. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 81-98.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. Cotia, SP, Ateliê Editorial: 2021.

FAVARETTO, Celso. *A contracultura entre a curtição e o experimental*. N-1 Edições; Hedra. São Paulo, 2019.

FREIRE, Rafael de Luna. *Carnaval, mistério e gangsters*: o filme policial no Brasil (1915 / 1951). 2011. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

FREIRE, Rafael de Luna. “Chanchada, filme policial e Roberto Farias: observações sobre o cinema comercial brasileiro e a nova geração de cineastas”. In: NETO, Simplício; SILVA, Hadija Chalupe da (orgs.). *Os múltiplos lugares de Roberto Farias*. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012, pp. 108-119.

FREIRE, Rafael de Luna. *Navalha na tela*: Plínio Marcos e o cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2008

FREIRE, Rafael de Luna. “A preservação do cinema brasileiro da década de 60: ações e lacunas”. In: FREIRE, Rafael de Luna. *Preservação audiovisual*. 6 de agosto de 2012. Disponível em <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com/2012/08/a-preservacao-do-cinema-brasileiro-da.html>. Último acesso em 02 set. 2021.

GATTI, André. “Difilm”. In: MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2ed. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2004, pp. 171-172.

GATTI, André. “Servicine”. In: MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2ed. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2004a, p. 508.

GUIMARÃES, Clotilde Borges. *A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960*. 2008. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo, 2008.

GOMES, Paulo. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GUNNING, Tom. “Animation and alienation: Bergson’s critique of the *Cinématographe* and the paradox of mechanical motion”. *The moving image*. Spring, 2014. University of Minnesota Press, p 1-9.

GUNNING, Tom. “Narrative Discourse and the Narrator System.” In: BAUDRY, Leo; MARSHALL, Cohen. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Nova York: Oxford University Press, 1999, 470-481.

HEFFNER, Hernani. “Os realismos da década de 1950 no Brasil”. In: FRANCO, Gisella Cardoso. (Org.). *Olhares Neo-Realistas*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2007, v. 1, p. 42-45.

HEFFNER, Hernani. “As Libertinas”. In: HADDAD, Vera; PUPPO, Eugênio. *Cinema marginal e suas fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70* (Catálogo de mostra). Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

HOMEM, Wagner; ROSA, Bruno de la. *Histórias de canções: Vinícius de Moraes*. São Paulo: Leya, 2013

LIMA, Cristiane da Silveira. *Música em cena: à escuta do documentário brasileiro*. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

MACHADO, Rubens. “Rosemberg Filho, Luiz”. In MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2ed. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2004, pp. 472-473.

MATTOS, Carlos Alberto. *Sete faces de Eduardo Coutinho*. São Paulo, Boitempo; Itaú Cultural; Instituto Moreira Salles, 2019.

MELLO, Zuza Homem de. *Eis aqui os Bossa-nova*. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2008.

MELLO, Zuza Homem de; SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras - vol. 2: 1958-1985*. São Paulo: Ed. 34, 2015.

MELO, Luís Alberto Rocha. “Anotações sobre a gênese de um produtor”. In: NETO, Simplício; SILVA, Hadija Chalupe da (orgs.). *Os múltiplos lugares de Roberto Farias*. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012, pp. 80-95.

MESTMAN, Mariano. “Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política”. In: MESTMAN, Mariano (coord.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Akal; Inter Pares, 2016, pp. 5-62.

MESTMAN, Mariano. “A hora dos fornos e o cinema político italiano por volta de 1968”. *Revista Significação*. São Paulo, v. 45, n. 50, p. 297-317, jul-dez, 2018.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2ed. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2004.

MORAIS, Frederico. “O desfile continua”. In: CAVA, Antônio (org). *O universo gráfico de Glauco Rodrigues*. Caixa Cultural, 2011.

NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. Versão digital revista pelo autor. São Paulo, 2010.

NETO, Simplício; SILVA, Hadija Chalupe da (orgs.). *Os múltiplos lugares de Roberto Farias*. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.

NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. *O que é Nuevo Cine Latinoamericano? O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. 2009. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2009.

OITICICA, Hélio. “Esquema geral da nova objetividade”. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 221-232.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.

PEDRO, Joana Maria. “A experiência com contraceptivos no Brasil: uma questão de geração”. *Revista Brasileira de História*. v. 23 n. 45, jul 2003.

PEREIRA, Geraldo Santos. *Plano geral do cinema brasileiro: história, cultura, economia e legislação*. Rio de Janeiro: Editor Borsoi, 1973.

PEREZ, Pedro Vaz. “ABC da Greve: a câmera, o povo, a política”. *Rumores (USP)*, v. 8, p. 140-153, 2014.

PUDOVKIN, Vsevolod. "Os métodos do cinema". In: XAVIER, Ismail. (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983, p. 57-74.

PUPPO, Eugênio (org.). *Cinema marginal e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 160 e 1970*. Heco Produções, 2012.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno: 1930-1980*. São Paulo, Perspectiva: 1988

RAMOS, Fernão Pessoa. *A imagem-câmera*. Campinas: Papyrus, 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Cinema marginal (1968/1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Embrafilme; Ed. Brasiliense, 1987.

RAMOS, Fernão Pessoa. "Cinema Novo / Cinema Marginal: entre a curtição e a exasperação". In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARTZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro. Vol. 2*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

RAMOS, Fernão. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Ed. Senac SP, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa. "Os novos rumos do cinema brasileiro" In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIDENTI, Marcelo. "Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança". In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano: o tempo do regime autoritário. Ditadura militar e redemocratização: Quarta República (1964-1985)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SÁ NETO, Arthur Autran Franco de. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. 2008. Tese (Doutorado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2004.

SALEM, Helena. *Leon Hirszman: o navegador das estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SCHVARTZMAN, Sheila. "História e historiografia do cinema Brasileiro: objetos do historiador". *Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria*. V. 10, n. 17, jan/jun., 2007, p. 15-40.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política. 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SILVA, Nieve Matos da. *Arena conta e canta Zumbi e Tiradentes: estudo de um sistema de encenação*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal de Ouro Preto, 2016.

SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros: longa-metragem*. São Paulo: A.L. Silva Neto, 2002.

SILVA NETO, Antônio Leão da. 2006. *Dicionário de filmes brasileiros: curta e média metragem*. São Bernardo do Campo: Ed. do Autor, 2006.

SOLNIK, Alex. *Garoto de Ipanema - Venturas e desventuras de Vinicius de Moraes*. São Paulo: Códex, 2004

SOUSA, Simplicio Neto Ramos de. *A realidade brasileira no cinema: as teorias dos cineastas brasileiros sobre a representação do real*. 2014. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense, 2014.

SOUSA, Simplicio Neto Ramos de. “Teoria dos cineastas na Saga Filmes: autoria, gênero e grossura lírica”. In: *XXI Encontro Socine*. 17 a 20 de outubro, 2017. João Pessoa. Anais Digitais. João Pessoa: UFPB, 2017.

SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues. *O filme curto*. Pesquisa 1, Volume 1 e 2. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1980.

JOHNSON, Randal. STAM, Robert (ed.). *Brazilian Cinema*. Columbia University Press: 1995.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2013.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981.

SUSSEKIND, Flora. “Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60”. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 31-58.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 2012.

VELOSO, Caetano. “É proibido proibir”. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 244.

VELOSO, Geraldo. “O CEC e o cinema brasileiro”. In: COUTINHO, Mário Alves; GOMES, Paulo Augusto (Org.). *Presença do CEC: 50 anos de cinema em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Crisálida, 2001.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. São Paulo: Ed. Planeta do Brasil, 2008.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial 2, julho de 1968.

VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. “O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo”. In: *Revista Leitura e Sociedade*, n.2, 1997, pp. 126-138.

XAVIER, Ismail. *Sertão-mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

a) Jornais, revistas, sites, documentos e outras fontes

ALENCAR, Miriam. “Cinema brasileiro: ‘ABC’ para chegar à América Latina”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07 mai 1967a. Caderno B, p. 6.

ALENCAR, Miriam. “De Helena a Gamal, aonde vai nosso cinema?”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1969a, Caderno B, p. 1.

ALENCAR, Miriam. “‘Herói Intergalático’ entusiasma o festival”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 nov. 1969, Primeira Crítica. p. 10.

ALENCAR, Miriam. “O filme em questão: ‘Garôta de Ipanema’”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1967c, Caderno B, p. 7.

ALENCAR, Miriam, “Os filmes que estreiam”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 dez. 1967, Caderno B, p. 7.

ALENCAR, Miriam. “Os filmes da semana”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 jun. 1968, p. 7.

ALENCAR, Miriam. “Os filmes que estreiam”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1967a, Caderno B, p. 9.

ALENCAR, Miriam. “Panorama”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 28 jan. 1966, p. 7.

ALENCAR, Miriam. “Panorama do cinema”. *Jornal do Brasil*, 05 jan. 1968, Caderno B, p. 5

ALENCAR, Miriam. “Panorama” *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 mai. 1968a, Caderno B, p. 3.

ALENCAR, Miriam. “Panorama do cinema”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1970, Caderno B, p. 3.

ALENCAR, Miriam. “Primeiras críticas”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1968b. p. 10.

ALENCAR, Miriam. JORNAL do Brasil, Rio de Janeiro, 20 jun. 1969c, Caderno B, p. 3.

ALENCAR, Miriam. “Um anjo violento”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22 nov. 1969b. Primeira Crítica, p. 10.

ALENCAR, Miriam. “Panorama”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 abr. 1971. Caderno B, p. 3.

ALMEIDA, Paulo Sérgio. “Cinema Nôvo”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 nov. 1969, p. 5.

AMARAL, Zózimo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 jan. 1970, Caderno B, Zózimo, p. 5.

AMÉRICA do Sexo filma visitantes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1969, p. 7.

ANDRADE, Luis Edgar. "A escalada sexual". *Revista Realidade*, out. 1969, pp. 26-35.

ANDRÉ de Oliveira exhibe o seu 'Meteorango Kid' no V Festival de Brasília". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 nov. 1969, p. 10.

ANTONIO, João. "Nelson 'Cavaquinho' vai cantando a dor dos outros". *Guanabara em Revista*, n7, Rio de Janeiro, 1967, pp. 16-20.

APOCALIPOPÓTESE no Atêrro. Anúncio. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1968, Caderno 2, p. 1.

ARMANDO, Carlos. "Garota de Ipanema". *O Diário*. Belo Horizonte, 01 fev. 1968.

ARRASTÃO (*Les amants de la mer*). In: UniFrance: French Cinema Worldwide. <https://www.unifrance.org/film/35788/arrastao-les-amants-de-la-mer>. Acesso em 25 jul 2021.

AVELLAR, José Carlos. "Cinemas". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1973, Caderno B, p. 6.

AVELLAR, José Carlos. "Cinemas". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 ago. 1973b, Caderno B, p. 6.

AVELLAR, José Carlos. "Curta metragem, apenas sete dias num ano". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1972, Caderno B, p. 4.

AVELLAR, José Carlos. "O cinema, o diabo e a fome (2)". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 jul. 1968, Caderno B, p. 2.

AVELLAR, José Carlos. "O filme em questão: 'Garôta de Ipanema'". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1967, Caderno B, p. 7.

AVELLAR, José Carlos. "One Plus One". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1969, p. 25.

AZEREDO, Ely. "Cinema brasileiro na hora da verdade". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29 mar. 1968a, Caderno B, p. 5.

AZEREDO, Ely. "Cinema". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 02 mar. 1967, 2º Caderno, p. 3.

AZEREDO, Ely. "Cinema". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 26 dez. 1966, 2º Caderno, p. 3.

AZEREDO, Ely. "Cinema". *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 22 mar. 1967a, 2º Caderno, p. 3.

AZEREDO, Ely. "Cinema Extra". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 fev. 1968, p. 4.

AZEREDO, Ely. “Crônica da cidade amada”. *Jornal do Brasil*, coluna Cinema. Rio de Janeiro, 01 out. 1965, Caderno B, p. 2.

AZEREDO, Ely. “‘Fome de Amor’ é vaiado no Festival de Berlim”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1968, p. 9.

AZEREDO, Ely. “Garota de Ipanema em cores”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 15 mar. 1966. 2º Caderno, p. 2.

AZEREDO, Ely. “O filme em questão: ‘El Justicero’”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 out. 1967d, Caderno B, p. 8.

AZEREDO, Ely. “O filme em questão: ‘Garôta de Ipanema’”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1967c, Caderno B, p. 7.

AZEREDO, Ely. “Primeira crítica”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1971, p. 10.

AZEREDO, Ely. “Todas as mulheres do mundo”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 mar. 1967a, Caderno B, p. 8.

BELA DA TARDE e Persona são os filmes do ano. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 jan. 1969, Caderno B, p. 4-5.

BOLA Alta. *Jornal dos Sports*, 20 jun. 1969, p. 6.

BRASIL. Certificado de Exibição Obrigatória do filme ‘América do sexo’ expedido pelo Instituto Nacional do Cinema. 06 jul. 1970. Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Cinema, Subsérie Filmes, Ordem 15153, Caixa 285, Arquivo Nacional (Brasília).

BRASIL. Parecer técnico de censura do filme ‘América do sexo’. 21 jul 1970a. Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Cinema, Subsérie Filmes, Ordem 15153, Caixa 285, Arquivo Nacional (Brasília).

BRASIL. Parecer técnico de censura do filme ‘América do sexo’ assinado por Luzia Maria Barcellos de Paula. 21 jul 1970b. Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Cinema, Subsérie Filmes, Ordem 15153, Caixa 285, Arquivo Nacional (Brasília).

BRASIL. Requisição de Censura para o filme América do sexo protocolada pelos produtores. 09 jul. 1970c. Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Cinema, Subsérie Filmes, Ordem 15153, Caixa 285, Arquivo Nacional (Brasília).

BRASÍLIA premia ‘A casa assassinada’ e ‘Como era gostoso o meu francês’. *Jornal do Brasil*, 09 dez. 1971, p. 7.

CABRAL, Sérgio. “Sambistas formam a voz do morro”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 set. 1961, Caderno B, coluna Música naquela base, p. 5.

CAIC anuncia que 12 filmes terão agora financiamentos referentes ao ano que acaba. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1966, p. 7.

CARLOS Diegues fala sobre a situação do cinema nacional. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1968, p. 7.

COLASANTI, Marina; LEONAN, Carlos; MARIA, Lea. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 02 mar. 1968, Caderno B, “Lea Maria, Marina Colasanti e Carlos Leonan”, p. 3.

COSTA, Flávio Moreira da. “Nem vem que não tem graças a Deus...: mini-entrevista com Flávio Moreira da Costa”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, n. 15, 25 fev. 1969, Jornal Jovem, p. 2.

DEPOIS do Festival. *Jornal do Brasil*, 28 jul. 1975, Caderno B, p. 2.

DIRETOR de “Toda Donzela” diz que seu filme lança o Brasil no campo da comédia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 mai. 1966, p. 10.

DOSSIÊ Filme Cultura. A resolução dos 98 dias: alguns depoimentos. *Filme Cultura*, ano 4, n. 18, jan/fev 1971, p. 10-23.

DUARTE, Rogério; OITICICA, Helio. “Apocalipopótese no Atêrro. Venham todos: 16 Horas”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1968, Caderno 2, p. 1.

FESTIVAIS de cinema do *Jornal do Brasil*”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06 jul. 1973, p. 10.

FESTIVAL de Brasília abre sexta-feira e este ano tem também prêmio popular, VII. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 nov. 1971, p. 45.

FILME Cultura. Ano 3, n. 16, set/out 1970, Coluna Movimento, p. 4.

FILME em questão: “Fome de amor”, O. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1968, Caderno B, p. 8.

FILMES em concurso, Os. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1971, Caderno B, pp. 6-7.

FLEURY, Sérgio. “O dinheiro que falta para filme do Aleijadinho”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 out. 1965, p. 5.

GAROTA de Ipanema vira negócio e Vinicius vai processar quem a exporta. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 out. 1965, p. 5.

GOVERNADOR inaugura Museu do Som. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 set. 1965, p. 14.

GRIECO, Alfredo. “Todas as bobagens do mundo”. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1968, 2º caderno, p. 2.

HIRSZMAN afirma que a crise é de todos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 set. 1965, p. 15.

HIRSZMAN, Leon. *Revista Argumento*. Entrevista não publicada concedida a Paulo Emílio Salles Gomes. Sem data. Arquivo Edgard Leuenroth, Unicamp, grupo 2, subgrupo 6, série 11.

HOJE é dia de Azyлло. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 dez. 1971, Caderno B, p. 5.

IEMANJÁ reunirá 15 mil umbandistas nas praias. *Jornal do Brasil*, 28 dez. 1966, p. 15.

INC obriga exibição de 41 filmes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 jul. 1970, p. 10.

INC paga segunda-feira os prêmios de estímulo aos produtores nacionais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 mar. 1969, p. 10.

INFORME JB. *Jornal do Brasil*, 28 set. 1968, p. 10.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 03 set. 1965, p. 7.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 22 dez. 1967a, p. 5.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 24 dez. 1967, Caderno B, p. 8.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 20 jun. 1969, Caderno B, p. 3.

JORNAL DO BRASIL, 04 dez. 1990, Programa, p. 4.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 30 abr. 1993, Caderno Programa, Cinema, p. 11.

JORNAL DO BRASIL, 19 abr. 1996, Programa. p. 13.

LANCE-LIVRE. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 nov. 1967, p. 10.

LANCE-LIVRE. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1967a, p. 10.

LANCE-LIVRE. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 jan. 1968, p. 10.

LEITE, Adeth. *Diário de Pernambuco*. Recife. 05 mai. 1973, coluna Teatro, quase sempre, p. 5.

LEITE, Maurício Gomes. “As explosões necessárias”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 jun. 1968, Caderno B, p. 8.

LEITE, Maurício Gomes. “Crônica da cidade amada”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 set. 1965, p. 11.

LEITE, Maurício Gomes. “O filme em questão: ‘El Justicero’”, O. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 out. 1967a, Caderno B, p. 8.

LEITE, Maurício Gomes. “O filme em questão: ‘Garôta de Ipanema’”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1967, Caderno B, p. 7.

- LEONAN, Carlos. “Lições da festa”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 mar. 1967, Caderno B, coluna Carioca quase sempre, p. 8.
- LEONAN, Carlos. “Quem ainda é quem na Garota de Ipanema”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 fev. 1967a. Caderno B, coluna Carioca quase sempre, p. 6.
- LOPES, Rosita Thomas. *Correio da Manhã*, 12 jun. 1968, Segundo Caderno, p. 3.
- LUTA estudantil se alastra a 10 nações. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 jun. 1968, p. 9.
- MAIA, Rubens. “América do Sexo”. *Arquivo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Pasta “América do Sexo”, set. 1997.
- MARIA, Léa. “Convites”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 fev. 1967, Caderno B, p. 3.
- MARIA, Léa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 set. 1967a, Caderno B, p. 3.
- MARIA, Lea. *Jornal do Brasil*, 08 fev. 1968, Caderno B, p. 3.
- MARIA, Lea. *Jornal do Brasil*, 06 jun. 1968a, Caderno B, p. 2.
- MARIA, Lea. *Jornal do Brasil*, 11 jun. 1968b, Caderno B, p. 2.
- MICHALSKI, Yan. “Arena conta zumbi”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 out. 1965, p. 10.
- MONTEIRO, José Carlos. “Curta-metragem: rodar cativo”. *Revista Filme Cultura*, ed. 18, 1971, p. 33.
- MONTEIRO, Ronald F. “CCBB Ataca com Leon Hirszman”. *Tribuna da Imprensa*. 23 ago. 1995, Tribuna Bis, p.1.
- MORAES, Tati. “Garota de Ipanema”. *Jornal Última Hora*. Rio de Janeiro, 30 dez. 1967. Cine-crítica, p. 4.
- MORAES, Vinícius de. “Exibição do filme brasileiro Limite de Mário Peixoto”. 30 jul. 1942. <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/cinema/exibicao-do-filme-brasileiro-limite-de-mario-peixoto>. Acesso em 25 jul 2021.
- MORAES, Vinícius de. “Vinícius defende a Garôta de Ipanema”. Entrevista a Elizabeth de Carvalho. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 12 fev. 1968, 2º caderno, p. 8.
- MORAIS, Frederico. “Apocalipopótese no atêrro: arte de vanguarda levada ao povo”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1968, Caderno 2, p. 1.
- MORAIS, Frederico. “Parangolé de Oiticica: da Capa ao Urbanismo”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1968a, Caderno 2, p. 1.
- MOTTA, Nelson. “Ruim mas importante”. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 20 jan. 1968, Roda Viva, p. 8.

- NANDI, Ítala. “Esta mulher é livre”. Entrevista a Alessandro Porro. *Revista Realidade*, n. 10, jan. 1967, pp. 76-80.
- NELSON do Cavaquinho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 fev. 1969, Coluna Gente, p. 7.
- NEVES, David. “Cinema”. *Guanabara em revista*, Rio de Janeiro, n 12, 1967, p. 39.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti. “Censura, filme e cultura”. *Correio da Manhã*, Coluna Cinema. Rio de Janeiro, 02 jun. 1967, Caderno 2, p. 2.
- PEREIRA, Geraldo Santos. “Garôta de Ipanema”. *Diário de Notícias*, “Cinema”. Rio de Janeiro, 19 jan. 1968, p. 4.
- PINTORES e cineastas, os primeiros. *Revista Realidade*, ano III, n 33, dez. 1968. pp. 173-184.
- PRIMEIRO dia de inscrições já mostrou 5 candidatas a Garota de Ipanema e atriz. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 set 1966, p. 10.
- PRODUTOR vai saber nomes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 out. 1965, p. 5.
- PROJEÇÃO. São Paulo, jan. 1968, p.7
- RITO, Regina. *Jornal do Brasil*, 01 dez. 1990, Caderno B, coluna Cena Aberta, p. 2.
- ROSA de Ouro. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra69767/rosa-de-ouro>. Acesso em: 31 de julho 2021.
- SHATOVSKY, Alberto. “O filme em questão: ‘Todas as mulheres do mundo’”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 mar. 1967, Caderno B, p. 3.
- SONIA. “Patati Patatá”. *Correio da Manhã*, Feminino, Rio de Janeiro, 05 mar. 1967, p. 3.
- TINHORÃO. José Ramos. “Nelson o trovador”. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1967, 4o caderno, p. 5.
- VASCONCELOS, Ary. “Chico Buarque, o novo Noel”. *Guanabara em Revista*, Rio de Janeiro, n. 2, 1966, pp. 24-26.
- VELOSO, Geraldo. “Por uma arqueologia do ‘outro’ cinema”. *Contracampo: revista de cinema*. Ed. 92, 2008. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/92/artoutrocinema.htm>. Último acesso em 03 set. 2021.
- VELOSO, Nuno. “Cinema alemão: uma penúria constante”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 mar. 1969, Caderno B, p. 5.
- VIANNA. Antônio Moniz. “Garôta de Ipanema”. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 05 jan. 1968, 2º caderno, Cinema, p. 2.

VIANNA, Luiz Fernando. “‘Garota de Ipanema’ é a segunda canção mais tocada da História”. *Jornal O Globo*. Cultura. 18 mar. 2012. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/garota-de-ipanema-a-segunda-cancao-mais-tocada-da-historia-4340449>. Último acesso em 03 set. 2021.

VIANY, Alex. “O filme em questão: ‘El Justicero’”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 out. 1967, Caderno B, p. 8.

VIDA é vitória em curta metragem, A. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 mar. 1971, Caderno B, p. 1.

VINÍCIUS é o espetáculo. *Jornal do Brasil*, 12 dez. 1965, Caderno B, p. 6.

VINÍCIUS fala de sua “Garota”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 dez, 1967, p. 8.

WOLFF, Fausto. “Um livro escrito com riso”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 ago. 1966, Caderno B, p. 5.

b) Filmes citados

- A Balada da página três*. Luiz Rosemberg Filho, 1968.
- A Entrevista*, Helena Solberg, 1966.
- A Falecida*. Leon Hirszman, 1965.
- A Família do Barulho*. Júlio Bressane, 1970.
- A grande cidade*. Carlos Diegues, 1965.
- A hora e a vez de Augusto Matraga*. Roberto Santos, 1965.
- A margem*. Ozualdo Candeias, 1967.
- A mulher de todos*. Rogério Sganzerla, 1969.
- A Opinião pública*. Arnaldo Jabor, 1967.
- A vida provisória*. Maurício Gomes Leite, 1968.
- A vingança dos doze*. Marcos Farias, 1970.
- As duas faces da felicidade*. Agnès Varda, 1965.
- ABC da Greve*. Leon Hirszman, 1979.
- ABC do Amor*. Eduardo Coutinho, Helvio Soto, Rodolfo Kuhn, 1967.
- Acossado*. Jean-Luc Godard, 1960.
- América do Sexo*. Luiz Rosemberg Filho, Flávio Moreira da Costa, Rubens Maia e Leon Hirszman, 1969.
- Apocalipopótese – Guerra e Paz*. Raymundo Amado, 1968.
- Arraial do Cabo*. Mário Carneiro, Paulo César Saraceni, 1959.
- Arrastão: les amants de la mer*. Antoine d'Ormesson, 1967.
- As amorosas*, Walter Hugo Khouri, 1968.
- As cariocas*. Fernando de Barros, Walter Hugo Khouri e Roberto Santos, 1966.
- As duas faces da moeda*. Domingos de Oliveira, 1969.
- As Libertinas*. Carlos Reichenbach, Antonio Lima e João Callegaro, 1968.
- As sete faces de um cafajeste*. Jeca Valadão, 1968.

Asfalto Selvagem. J. B. Tanko, 1964.

Assalto ao trem pagador. Roberto Farias, 1962.

Audácia!. Carlos Reichenbach e Antonio Lima, 1970.

Aviso aos navegantes. Watson Macedo, 1950.

Bahia de todos os sambas. Leon Hirszman e Paulo César Saraceni, 1983.

Balanço. Flavio Moreira da Costa, 1969.

Bandeira Zero. Rubens Maia, 1969.

Bang Bang. Andrea Tonacci, 1971.

Barão Olavo o Horrível, Julio Bressane, 1970.

Bebel, Garota Propaganda. Maurice Capovilla, 1967.

Bethânia bem de perto. Eduardo Escorel e Julio Bressane, 1966.

Blablabla. Andrea Tonacci, 1968.

Perdidos e malditos. Geraldo Veloso, 1970.

Cabra marcado para morrer. Eduardo Coutinho, 1964/1984.

Cantos de trabalho. Leon Hirszman, 1975-1976.

Capitu. Paulo Cesar Saraceni, 1968.

Cara a cara. Julio Bressane, 1967.

Carmen Miranda. Jorge Ileli, 1969.

Carnaval barra limpa. J. B. Tanko, 1967.

Carnaval no fogo. Watson Macedo, 1949.

Casa de Farinha. Geraldo Sarno, 1970.

Caveira my Friend. Álvaro Guimarães, 1970.

Chico, retrato em branco-e-preto. Flávio Moreira da Costa, 1968.

Cinco vezes favela. Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, 1962.

- Colagem*. Luiz Rosemberg Filho, 1969.
- Como vai, vai bem?*. Grupo Câmera, 1968.
- Copacabana me engana*. Antonio Carlos Fontoura, 1968.
- Cordiais saudações*. Gilberto Santeiro, 1968.
- Crônica de Anna Magdalena Bach*, Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, 1968.
- Desesperato*. Sergio Bernardes Filho, 1968.
- Ecologia*. Leon Hirszman, 1973.
- Edu, Coração de Ouro*. Domingos de Oliveira, 1968.
- El cielo y la tierra*. Joris Ivens, 1966.
- El Justicero*. Nelson Pereira dos Santos, 1967.
- Eles não usam black-tie*. Leon Hirszman, 1981.
- Engraçadinha depois dos trinta*. J. B. Tanko, 1966.
- Este mundo é um pandeiro*. Watson Macedo, 1947.
- Faustão*. Eduardo Coutinho, 1970.
- Fome de Amor*. Nelson Pereira dos Santos, 1968.
- Gamal, o delírio do sexo*. João Batista de Andrade, 1969.
- Ganga Zumba* Carlos Diegues, 1963.
- Garota de Ipanema*. Leon Hirszman, 1967.
- Garrincha, alegria do povo*. Joaquim Pedro de Andrade, 1963.
- Heitor dos Prazeres*. Antônio Carlos Fontoura, 1965.
- Hitler no III mundo*. José Agrippino de Paula, 1968.
- Imagens do inconsciente*. Leon Hirszman, 1983/1986.
- Ivan, O terrível*. Sergei Eisenstein, 1944.
- Jardim das Espumas*. Luiz Rosemberg Filho, 1970.
- Jardim de Guerra*. Neville D'Almeida, 1968.

Jules et Jim. François Truffaut, 1962.

Juventude sem amanhã. Elzevir Pereira da Silva, 1959.

La hora de los Hornos, Fernando Solanas e Octavio Getino, 1968.

Levante, Luiz Rosemberg Filho, 1962.

Limite, Mário Peixoto, 1931.

Luiz Carlos Saldanha: O Invencionista. Betse de Paula, Jacques Cheviche. 2016.

Macunaíma. Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

Maioria Absoluta. Leon Hirszman, 1964.

Mangue Bangue. Neville D'Almeida, 1971.

Marimbás. Vladimir Herzog, 1963.

Matou a família e foi ao cinema. Julio Bressane, 1969.

Megalópolis. Leon Hirszman, 1973.

Menino de engenho. Walter Lima Jr., 1965.

Meteorango Kid: herói intergaláctico. André Luiz Oliveira, 1969.

Meu nome é Gal. Antonio Carlos Fontoura, 1970.

Minha namorada. Zelito Viana, 1970.

Nelson Cavaquinho. Leon Hirszman, 1969.

O amor louco. Jacques Rivette, 1969.

O anjo nasceu. Julio Bressane, 1969.

O Bandido da Luz Vermelha. Rogério Sganzerla, 1968.

O bravo guerreiro, Gustavo Dahl, 1968.

O Cantor das multidões, Oswaldo Caldeira, 1971.

O caso dos irmãos Naves, Luís Sérgio Person, 1967.

O Circo. Arnaldo Jabor, 1965.

O Desafio. Paulo Cesar Saraceni, 1965.

- O Desprezo*. Jean-Luc Godard, 1963.
- O Homem Nu*. Roberto Santos, 1968.
- O homem que comprou o mundo*. Eduardo Coutinho, 1968.
- O Padre e a moça*. Joaquim Pedro de Andrade, 1966.
- O pagador de promessas*. Anselmo Duarte, 1962.
- O petróleo é nosso*. Watson Macedo, 1954.
- O quarto*. Rubem Biáfora, 1968.
- O sol sobre a lama*. Alex Viany, 1963.
- Orfeu Negro*. Marcel Camus, 1959.
- Orgia ou o homem que deu cria*. João Silvério Trevisan, 1970.
- Os Fuzis*. Ruy Guerra, 1964.
- Os Marginais*. Carlos Alberto Prates Correa, Moisés Kendler, 1968.
- Os Mendigos*. Flávio Migliaccio, 1964.
- Os monstros de Babaloo*. Eliseu Visconti, 1970.
- Os Mutantes*. Antonio Carlos Fontoura, 1970.
- Os Não-reconciliados*, Jean-Marie Straub, 1965.
- Os Paqueras*. Reginaldo Faria, 1969.
- Partido alto*. Leon Hirszman, 1976.
- Pedreira de São Diogo*. Leon Hirszman, 1962.
- Perpétuo contra o esquadrão da morte*. Miguel Borges, 1967.
- Pixinguinha*. João Carlos Horta, 1969.
- Porto das caixas*. Paulo César Saraceni, 1962.
- O encouraçado Potemkin*. Sergei Eisenstein, 1925.
- Prata Palomares*. André Faria, 1971.
- Proezas de Satanás na vila do leva-e-traz*. Paulo Gil Soares, 1967.

- Que país é esse?*. Leon Hirszman, 1976.
- Rio, carnaval da vida*. Leon Hirszman, 1978.
- Rio, Verão e Amor*. Watson Macedo, 1966.
- Rio, Zona Norte*. Nelson Pereira dos Santos, 1957.
- Roberto Carlos em ritmo de aventura*. Roberto Farias, 1968.
- Rocco e seus irmãos*. Luchino Visconti, 1960.
- Sagrada Família*. Sylvio Lanna, 1970.
- São Bernardo*. Leon Hirszman, 1972.
- Saravah*. Pierre Barouh, 1972.
- Sem essa, aranha*. Rogério Sganzerla, 1970.
- Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia*. Leon Hirszman, 1969.
- Terra em transe*. Glauber Rocha, 1967.
- Tire Die*. Fernando Birri, 1960.
- Toda donzela tem um pai que é uma fera*. Roberto Farias, 1966.
- Todas as mulheres do mundo*. Domingos de Oliveira, 1966.
- Tostão, a fera de ouro*. Ricardo Gomes Leite e Paulo Laender, 1970.
- Um homem e uma mulher*. Claude Lelouch, 1966.
- Uma cruz na estrada*. Jorge Ileli, 1970.
- Ver Ouvir*. Antonio Carlos Fontoura, 1967.
- Vidas Nuas*. Ody Fraga, 1967.
- Vidas Secas*. Nelson Pereira dos Santos, 1963.
- Visão de Juazeiro*. Eduardo Scorel, 1970.
- Viver a vida*. Jean-Luc Godard, 1962.

a) Álbuns musicais citados

- A Bossa dos Cariocas*. Os Cariocas, Philips, 1962.
- A certain Mr. Jobim*. Antonio Carlos Jobim, Warner, 1967.
- A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado*. Os Mutantes, Polydor, 1970.
- As canções que você fez pra mim*. Maria Bethânia, Polygram, 1993.
- Caetano Veloso*. Caetano Veloso, Philips, 1968.
- Cartola*. Cartola, Discos Marcos Pereira, 1974.
- Chega de saudade*. João Gilberto, Odeon, 1959.
- Chico Buarque de Hollanda vol. 2*. Chico Buarque de Hollanda, RGE, 1967.
- Chico Buarque de Hollanda*. Chico Buarque de Hollanda, RGE, 1966.
- Depoimento do poeta*. Nelson Cavaquinho, Castelinho Records, 1970.
- Domingo*. Caetano Veloso e Gal Costa, Philips, 1967.
- Elizete sobe o morro*. Elizeth Cardoso, Copacabana, 1965.
- Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*. Frank Sinatra e Antonio Carlos Jobim, Reprise, 1967.
- Gal Costa*. Gal Costa, Philips, 1968.
- Gal*. Gal Costa, Philips, 1969.
- Garôta de Ipanema*. Vários, Philips, 1967.
- Getz/Gilberto*. João Gilberto e Stan Getz, Verve, 1964.
- João Gilberto*. João Gilberto, Odeon, 1961.
- Maria Bethânia*. Maria Bethânia, Sony, 1965.
- Nara*. Nara Leão, Elenco, 1964.
- Nelson Cavaquinho*. Nelson Cavaquinho, Odeon, 1973.
- O Amor, o Sorriso e a Flor*. João Gilberto, Odeon, 1960.
- O canto livre de Nara*. Nara Leão, Philips, 1965.
- Opinião de Nara*. Nara Leão, Philips, 1964.

Orfeu da Conceição. Vinícius de Moraes e Antonio Carlos Jobim. Odeon, 1956.

Orfeu negro. Vinícius de Moraes e Antonio Carlos Jobim, Philips, 1959.

Os afro-sambas de Baden e Vinícius. Baden Powell e Vinícius de Moraes, Forma, 1966.

Roberto Carlos. Roberto Carlos, CBS, 1966

Rosa de ouro. Aracy Cortes, Clementina de Jesus e outros. Odeon, 1965.

The composer of 'Desafinado' plays. Antonio Carlos Jobim, Verve, 1963.

The wonderful world of Antonio Carlos Jobim. Antonio Carlos Jobim, Warner, 1965.

Tropicalia ou Panis et Circencis. Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Nara Leão, Os Mutantes e Tom Zé. Philips, 1968.

Vento de maio. Nara Leão. Philips, 1967.

Wave. Antonio Carlos Jobim, A&M Records, 1967.

ANEXO A – Comentário de Rubens Maia sobre *América do sexo*

AMÉRICA DO SOL

AMÉRICA DO SAL

AMÉRICA DO SUL

AMÉRICA DO SEXO

HISTÓRICO

Realizado entre julho e agosto de 1969, na bitola de 16mm P&B, com produção independente de Rubens Maia, autor de um dos episódios, sendo os outros de Luiz Rosemberg Filho, Flávio Moreira da Costa e Leon Hirszman.

Ítala Nandi faz sua estréia em cinema, protagonizando os quatro média-metragens que compõem o filme. Nildo Parente, Maria Pompeu, Equio Reis, José Celso Martinez, Renato Borgui, André Faria e outros completam o elenco do filme, que conta ainda com a participação especial de Mirelle Dark e Fritz Lang por ocasião do 1º FIC-RIO, na pérgula do Copacabana Palace.

Em outubro de mesmo ano, foi assinado contrato com a Servicine, produtora de SP que se responsabilizou pela ampliação de 16mm para 35mm até a sua conclusão, e mais, o direito de distribuição. Porém, ao ver o resultado final, a co-produtora se desinteressou pelo filme, diante das dificuldades que iria ter junto à censura de Brasília, e também estavam decepcionados, ao acreditarem terem produzido um filme de sacanagem, como havíamos dito.

Com o auxílio da CN Promoções, na pessoa de Dulce, uma loura bonita e de “fácil” acesso entre os militares, o filme foi levado para a censura de Brasília, para tentar se obter o certificado de censura, sem o qual o filme não poderia ser exibido. A reação dos censores foi de repúdio e estupefação, diante do que assistiam. Não porque ou pelo que o filme mostrava ou dizia, mas o que irritara mesmo foi a questão da linguagem.

Eles não entenderam nada do que viam e ouviam, e suspeitavam de tudo que não se encaixasse na lógica deles. Quer dizer, o filme todo. Foi decretada ali mesmo a sua interdição, com recolhimento dos negativos etc. etc. etc.

Acontece que um dos censores caiu nos encantos da nossa Mata Hari, que não só conseguiu destruir os protocolos que legitimava o filme como interditado, como também conseguiu convencê-los a virem ao Rio com a cópia, para nos mostrar os cortes que deveriam ser feitos, que eram tantos, que não iria sobrar nada.

Com o auxílio cauteloso do Cosme Neto, diretor da Cinemateca do MAM, a cópia não foi devolvida para Brasília; por via das dúvidas o filme nem existe e o tempo se encarregou do resto.

Trinta anos já se passaram e é a segunda vez que ele é exibido em sessão aberta, mas considero essa exibição na UFF a sua estréia.

A primeira vez (pré-estréia) foi no CCBB por ocasião da Mostra Leon de Ouro. Ocasão em que Ítala assistiu pela primeira vez o filme e para sua surpresa adorou. Suas expectativas não eram grandes, primeiro porque ela não se lembrava mais do que tinha feito. Depois teve um romance entre Ítala e André que resultou em casamento e de certa forma também a sua saída do Grupo Oficina. Sobre isto quem poderá falar alguma coisa é Ítala, mas posso assegurar que o que mais contribui para isso foi seu encanto de juventude. Éramos Jovens, audaciosos, destemidos, numa época em que todo cuidado era pouco. O filme que aos olhos dos censores de Brasília era imoral, anárquico e subversivo, visto pelos olhos de agora, poderemos verificar e concluir o disparate da intolerância.

Hoje *América do Sexo* não mais surpreende pelas cenas de nus e sexo (que não existe explícito) nem pelo que possa ter de político (se é que tem) mas certamente alguma coisa me faz acreditar que *América do Sexo* guarda alguns elementos de surpresa, alguma carta na manga, que só o público e a crítica podem identificar e nos dar. Pode ser também que não tenha carta alguma na manga e que ao contrário do bom vinho: em vez do tempo melhorar tenha avinagrado. Se isto aconteceu não o despreze, use-o como tempero em suas saladas culturais. Agora se amargou muito, mas muito mesmo. Ótimo. Era nosso propósito há trinta anos atrás o de fazer filmes amargos (contra as águas com açúcar oficiais). Amargos, porém, sem perder a doçura.

Rubens Maia
Setembro de 1997

PS: Agradecemos por antecipação os aplausos ou tomates.