



Este livro foi impresso pela Gráfica Stamppa LTDA.

Formato 180 x 250 mm, Miolo 220 págs. em Couche Matte LD - IMP 90 g/m², 1x1 cores, Miolo 48 págs. em Couche Matte LD - IMP 90 g/m², 4x4 cores, Capa Supremo LD 300 g/m², 4x1 cores, Heliográfica PB (Miolo), Heliográfica Colorida (Miolo) e utilizou as fontes Adobe Garamond Pro, Century, Helvética e Helvética Narrow.

Ministério da Cultura apresenta
Banco do Brasil apresenta e patrocina

HADIJA CHALUPE DA SILVA
SIMPLÍCIO NETO
(org.)

OS MÚLTIPLOS LUGARES DE ROBERTO FARIAS

1ª edição

Rio de Janeiro
Jurubeba Produções
2012



TAXI AEREO

O Ministério da Cultura e o Banco do Brasil apresentam **Os múltiplos lugares de Roberto Farias**, retrospectiva completa dos seus longas-metragens, acompanhada de outros títulos de sua filmografia além da função de diretor. A programação inclui também parte de sua extensa atividade na televisão no intuito de demonstrar a diversidade de funções e papéis desempenhados por esse autêntico homem de cinema.

Este ano, comemora-se 80 anos deste realizador, nascido em Nova Friburgo na década de 1930. Sua trajetória pessoal e profissional confunde-se com a própria história do cinema e do audiovisual brasileiro das últimas sete décadas. Diretor, produtor, distribuidor, empresário, articulador de políticas públicas para o desenvolvimento do audiovisual, o percurso de Roberto Farias começa dentro da chanchada, move-se com o Cinema Novo, a gestação da Embrafilme, passa pelos primeiros diálogos do cinema com a televisão e chega até os dias de hoje. Do trabalho como assistente em diversas produções e de seu primeiro longa, *Rico ri à toa* (1957), até *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (1988), chegando aos muitos projetos para a televisão, os diferentes lugares ocupados por Roberto Farias espelham sua rara versatilidade e autoridade na definição dos limites e possibilidades do trabalho audiovisual. Farias é um emblema – para além de suas próprias realizações, conquistas, promessas, impasses e desafios enfrentados pela área do audiovisual no Brasil.

Mais do que uma merecida homenagem, o Centro Cultural do Banco do Brasil, ao realizar a mostra **Os múltiplos lugares de Roberto Farias**, com a colaboração da Fundação Cinemateca Brasileira, não só oferece às novas gerações de realizadores, jovens críticos, cinéfilos e público em geral a oportunidade de conhecer melhor a obra desse ícone do cinema nacional, como também reafirma seu compromisso com a valorização da expressão audiovisual do País.

Centro Cultural Banco do Brasil



É com muito prazer que a Cinemateca Brasileira se faz presente como parceira na realização desta homenagem a Roberto Farias, um dos cineastas mais expressivos do cinema brasileiro.

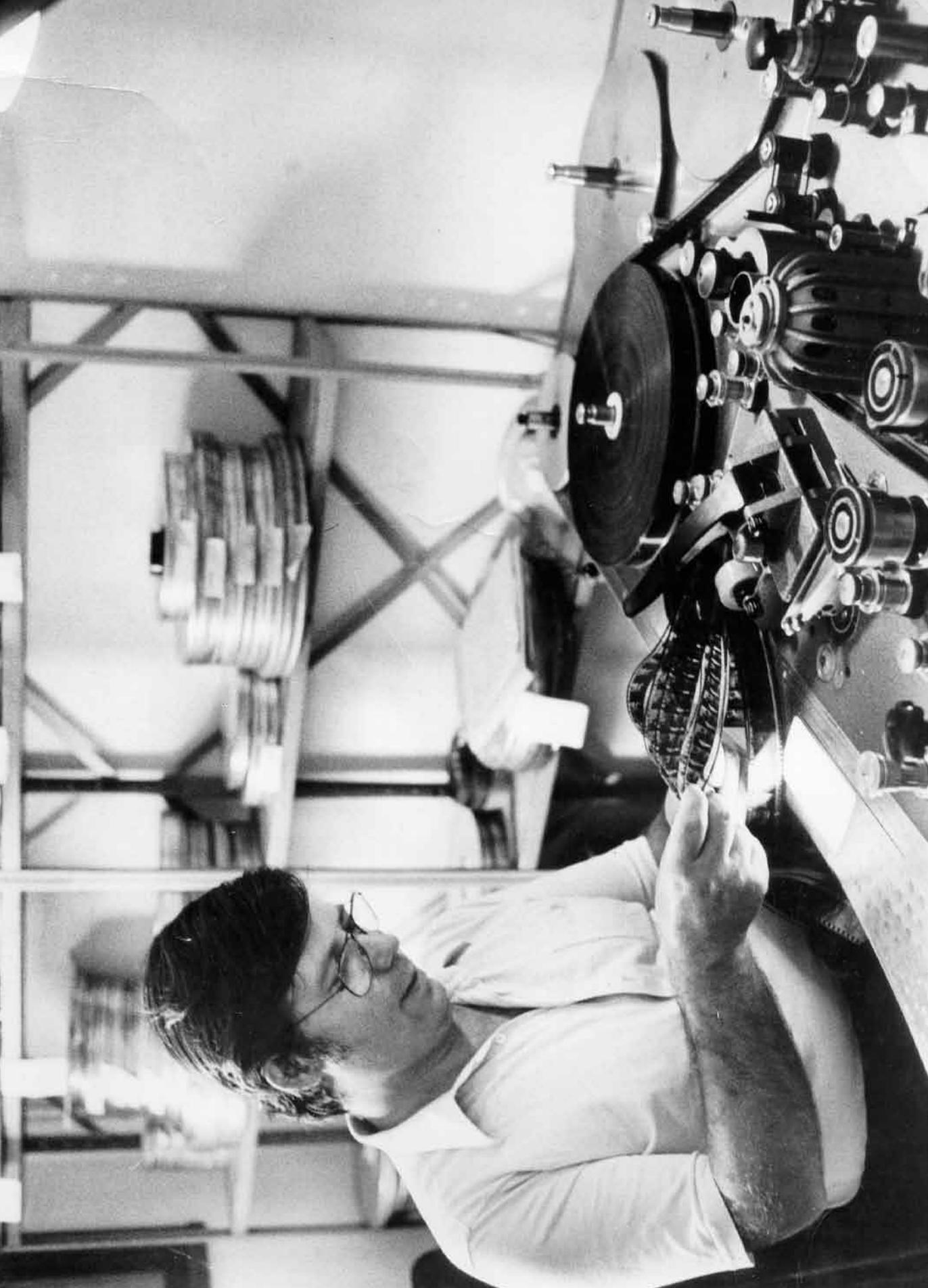
A obra que resulta de sua rica trajetória, ainda em curso, é surpreendente pela diversidade de gêneros sempre marcados por um aspecto de autoria. A preservação de vários títulos e a confecção de novas cópias, trabalho efetivado pela Cinemateca, permite devolver ao público um conjunto de filmes fundamentais da cinematografia brasileira.

Vale destacar o papel da Cinemateca Brasileira não só na sua responsabilidade de preservação e restauração, mas também de difusão e formação. Participar ao lado de tantos outros – empresas, organizações, instituições – tem sido a estratégia da Cinemateca para avançar no cumprimento de sua missão. Nesta mostra temos a satisfação de vermos reforçada a relação com a universidade – a aproximação gerada por interesses comuns é enriquecedora para ambas as partes, já que há uma complementaridade nas ações desenvolvidas por essas instituições.

A pesquisa e o ensino de cinema sempre estiveram vinculados à Cinemateca em função dos filmes que preserva e abriga, da sua biblioteca e centro de documentação. Várias gerações foram formadas, e continuam sendo, tendo como base esse acervo. Direcionar essa competência para, entre outras ações, interagir com a sociedade com o foco na formação de público, e beneficiar o ensino e a formação em suas várias vertentes, é função fundamental da Cinemateca Brasileira.

Nesse sentido, a participação neste evento evidencia a importância da parceria com todas as entidades envolvidas e, principalmente, com a Universidade Federal Fluminense.

Cinemateca Brasileira



Por que Roberto?

1. Este projeto começou a ser desenvolvido pelo Curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense, em conjunto com seu Programa de Pós-graduação em Comunicação, em 2010, quando resolvemos dedicar um semestre da disciplina optativa *Estudo Específico do Cineasta Brasileiro* ao realizador Roberto Farias. A exemplo de outras bem-sucedidas disciplinas anteriores, esta era mais uma forma de reforçar a integração pedagógica entre a graduação e a pós. A perspectiva dessa disciplina vinculada ainda à ideia de um cinema de autor (ou de diretor, realizador) contou com o interesse e a parceria direta de Roberto. Desde a gestação da ideia, o realizador não só se mostrou disposto a fornecer cópias de todos os seus longas-metragens para exibição e análise em aula, como também concordou em disponibilizar seu tempo em dois encontros com os alunos e numa rica e produtiva Aula Magna, proferida em 6 de outubro de 2011.

Para nós, professores, a oportunidade de se debruçar a fundo, e de forma cronológica, sobre a obra de um de nossos mais importantes e influentes realizadores era também a chance de rever certos paradigmas críticos — especialmente a tensão entre conceitos geralmente contraditórios como autoria e gênero. E, talvez mais importante ainda, revê-los diante de uma nova geração distante daqueles filmes, ainda que se considere um possível contato com seu último longa exibido nos cinemas, *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, de 1987. A experiência certamente produziria novas reações e olhares.

À medida que os filmes eram exibidos, analisados e discutidos em aula, e que diversas abordagens e temas de pesquisa eram apresentados aos alunos como possíveis trabalhos monográficos finais, foi ficando para nós muito claro que tínhamos a chance de produzir ali material novo, fresco, que pudesse, na medida do possível, tentar reavaliar toda a potência daqueles filmes. Especialmente, poderíamos esclarecer dúvidas, abrir novas questões, rever argumentos ultrapassados, preencher vazios, construir pontes para uma parcial, porém substancial revisão da própria história do cinema brasileiro das últimas sete décadas. Um projeto tão ambicioso quanto desafiador.

Um pouco depois da metade do semestre, e motivados pelos alunos — especialmente os de pós-graduação — conscientes da importância de que estávamos realizando algo importante de forma fechada, na universidade, resolvemos pensar em formas de disponibilizar parte daquelas descobertas.

Vislumbramos a possibilidade de desenvolver um projeto que também pudesse servir como justa homenagem a esse realizador que completa 80 anos em 2012. Foram se concretizando um projeto de retrospectiva, seminários, curso, exposição e edição de um livro-catálogo. O interesse e o apoio do Centro Cultural Banco do Brasil, parceiro fundamental do Curso de Cinema da UFF na realização de mostras e especialmente de cursos conjuntos, mostraram-se fundamentais. Foi também fundamental a parceria da Cinemateca Brasileira na confecção de novas cópias e restauração de títulos que já se encontravam razoavelmente comprometidos, como *Cidade ameaçada*, *Selva trágica* e *No mundo da Lua*.

Enquanto projeto pedagógico, este ciclo de eventos aponta aos alunos de cinema e audiovisual as múltiplas atividades relacionadas a nosso campo de trabalho, ou seja, a complexa organização de mostras retrospectivas, a importância de uma curadoria, a busca, localização e restauração de cópias, a seleção de materiais, a edição de textos, entre outras tarefas necessárias. E torna visível a socialização do conhecimento produzido dentro do universo ainda muitas vezes fechado da universidade pública no Brasil.

2. Ainda bebê, Roberto já frequentava o Cine Theatro Leal no colo de sua mãe de apenas 17 anos, Dona Anna, na Nova Friburgo dos anos 30, uma cidade serrana de vida pacata e onde o bilhete de entrada do cinema custava apenas 400 réis. Depois a mãe, quando frequentava sozinha o Cine Eldorado, lhe contava os filmes que via, uma qualidade de narradora herdada do avô, exímio contador de histórias. Este fascínio pelos dramas e comédias registrados na primeira infância iria acompanhar Roberto pela vida inteira. Agora, já maduro, uns dias antes de completar seus 80 anos, ele nos confessa, na tranquilidade de seu sítio em Caledônia, que assiste quando pode a alguns capítulos de novela, analisando sua estrutura dramática, o desenvolvimento das tramas e a caracterização dos personagens, para ver como anda a dramaturgia popular. Mas lá atrás, quando se viu mesmo aprisionado pelas imagens e sons, Roberto optou pela imagem, desde que ganhou de Dona Anna, aos 14 anos, sua primeira câmera fotográfica. Uma experiência tão marcante que ele guarda até hoje suas primeiras fotos de anjos, túmulos e cemitérios, e o que pode talvez ser considerado seu primeiro trabalho de direção – fotografar seu irmão mais novo, Reginaldo, sentado no parapeito de uma janela, segurando um passarinho e deixando uma lágrima escorrer pelo rosto. *Mise en scène* perfeita, controle da iluminação natural, direção de ator, enquadramento – ali se encontravam indícios de uma vocação indiscutível. É esse interesse que o fez se voltar para a técnica fotográfica e por conta disto se tornar amigo do filho do dono de uma ótica local, aprender a revelar e criar o Clube de Fotografia, e realizar seu primeiro filme em 8mm com a câmera emprestada pelo pai. Era um banguê-banguê, claro, a referência genérica mais afinada com o melhor cinema de Hollywood, que alimentava aquelas telas e aquelas imaginações na fria Serra do Mar. Foi no curso científico que Roberto ficou amigo de um rapaz

chamado Dickson, alguns anos mais velho, o Gaúgo, cuja família tinha um hotel na cidade. Dickson era nada mais nada menos que irmão de Watson Macedo, o já então célebre diretor de *Este mundo é um pandeiro* (1947), ... *E o mundo se diverte* (1948) e outros filmes que começavam a marcar sua carreira. Roberto começa a conviver com personalidades do mundo do cinema além de Macedo: Alinor Azevedo, Aurora Duarte, Edgard Brazil, Anselmo Duarte. Macedo é também um contador de histórias, que junto com Dona Anna e *Seu Carlos* vai completar o trio de narradores-mestres que fará de Roberto um incansável caçador e colecionador de boas histórias. Macedo gostava de recontar dramas que tinha ouvido ou visto para avaliar o impacto das narrativas sobre os ouvintes e foi assim que Roberto ouviu *A sombra da outra*, um drama sobre dupla personalidade que tinha sido uma bem-sucedida novela da Rádio Nacional, baseado no romance *Elza e Helena*, de Gastão Cruls, admirando o método fabular do realizador. Encantado com este universo, Roberto viu ali um campo de trabalho profissional e decidiu tentar a sorte na capital. Pensou em fazer Belas Artes, até porque tinha algum talento para o desenho, mas desistiu da ideia. Pensou em fazer arquitetura, fez o pré-vestibular. Concluiu o científico e, instalado na casa do tio Wilmar, em São Gonçalo, começou a frequentar a Atlântida, onde, em 1949, rodava-se *Carnaval no fogo*, com o elenco estelar da companhia, Anselmo Duarte, Eliana, Oscarito e Grande Otelo, Adelaide Chiozzo, Wilson Grey, José Lewgoy. Roberto, na qualidade de fotógrafo de *still* do filme *Maior que o ódio*, de 1951, é contratado por um conto e quinhentos, e adentra finalmente no mundo do entretenimento... pela porta da frente. E lá aprendeu o conselho de seus mestres: ser útil, necessário e indispensável, qualidades essenciais para se fazer cinema. Munido dessas reflexões Roberto construirá uma carreira no audiovisual com características realmente múltiplas e que farão jus à sua vontade de aprender, experimentar, diversificar suas atuações tanto na realização propriamente dita quanto no amplo espectro de atividades possibilitadas pela área.

3. Voltando às motivações principais que originaram este projeto de curadoria (desdobrado de uma sequência de cursos oferecidos tanto na graduação do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF quanto em sua pós-graduação em Comunicação), um feixe de questões centradas na atualização das teorias sobre gêneros cinematográficos (cursos oferecidos sobre o musical e o filme *noir*) ganharam ênfase. Muito em razão das constantes acusações que líamos a respeito de um “diretor sem estilo”, “apenas um artesão” e por aí afora. O estudo detalhado dos conceitos de gênero, conforme sugeridos pelas leituras e discussões de, entre outros, Steve Neale e Rick Altman, acabava levando sempre e inescapavelmente ao questionamento também de noções de autoria.¹ Na revisão histórica das origens desses conceitos – em especial o de autoria –, o caminho a ser percorrido traçava uma linha que vinha

1. Ver, por exemplo, o ensaio “Questions of Genre”, de Steve Neale, publicado em *Film Genre Reader III*, antologia organizada por Barry Keith (Austin: University of Texas Press, 2003) e o clássico estudo de Rick Altman “A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre”, nessa mesma antologia.

das vanguardas dos anos 20, encontrava em 1948 a célebre formulação da *caméra-stylo*, a câmera caneta de Alexandre Astruc, e chegava ao momento-chave de consolidação do cinema de autor e de sua *politique* defendida com fervor pelos jovens críticos e depois cineastas da Nouvelle Vague, mais tarde também adaptada e popularizada no contexto norte-americano pela verve e entusiasmo do crítico Andrew Sarris, recentemente falecido.² Entre 1959, ano em que o jovem autor François Truffaut ganhou reconhecimento em Cannes por seu *Os incompreendidos*, até 1963, quando é a vez de Fellini levar a Palma de Ouro por *8 ½* (aqui ele mesmo como o diretor-autor-celebridade sendo objeto de um olhar reflexivo radicalmente irônico e distanciado), o debate entre autoria e gênero ganhou potência, sempre pelo viés francês ditado pela influente *Cahiers du Cinéma*. Nos termos do debate havia uma polarização muito clara entre autor e artesão, que incluía a hierarquização do primeiro conceito, sempre valorizado como superior em relação ao segundo. É também a certeza da possibilidade de *ser autor*, dentro dos limites impostos pelo gênero, no esquema industrial de Hollywood, conforme exemplificavam Hitchcock, Ford, Hawks, Ray, Preminger, Minnelli, entre outros. Mas a oposição francesa entre autor e artesão aqui chegou pela verve de Glauber Rocha, que não titubeou em rotular Roberto Farias de artesão nas páginas de seu influente *Revisão crítica do cinema brasileiro*, ainda que se equilibrando nos elogios.³

Ao começar a rever os filmes de Roberto Farias de forma cronológica, nossa intuição era a de tentar des-hierarquizar esses termos, fundi-los, problematizá-los. E, com esse intuito, nada melhor do que contextualizar o próprio Roberto nas origens do cinema moderno brasileiro a partir da *revolução* do Cinema Novo.

Nada como o tempo e a possibilidade de contacto com boa parte de uma filmografia esquecida e pouco exibida para reajustar determinadas coisas e rever, especialmente, certos (pré)conceitos. Em primeiro lugar, vale relemburar que não foi o vencedor da Palma de Ouro em Cannes em 1962, *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, que ajudou a chamar atenção para o moderno cinema brasileiro dos anos 60. Bem próximo dele, o terceiro longa-metragem de Roberto Farias, *Cidade ameaçada* (1960), esteve na mesma Cannes selecionado para competição, lado a lado com, entre outros, *A aventura*, de Antonioni, *Herança da carne*, de Minnelli, *A fonte da donzela*, de Bergman, *A chave*, de Ichikawa, *Nunca aos domingos*, de Dassin, *A adolescente*, de Buñuel e *A doce vida*, de Fellini – este, o vencedor incontestável daquele ano. Ao ambientar um drama de tintas *noir* em cenários neorrealistas da periferia de São Paulo, Roberto Farias, então com 28 anos, era, talvez, o diretor mais jovem ali em competição naquele ano.⁴ Jovem, curioso e principalmente atento ao que acontecia de mais inovador e instigante em termos de linguagem

2. SARRIS, Andrew. *The American Cinema; directors and directions, 1929-1968*. New York: Dutton, 1968.

3. ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. pp. 136-138.

4. Vale lembrar que, anteriormente, o cinema brasileiro já havia apresentado em Cannes os filmes *Caiçara* (1950), de Adolfo Celi e *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto.



cinematográfica no ano em que consagrou, exatamente na figura de Fellini e seu filme vencedor, um momento-chave na consolidação do jovem *cinema de autor* que tomava conta do mundo, inaugurado um ano antes com a já citada premiação de Truffaut e seus *Os incompreendidos*, também em Cannes. Sabemos da importância dos festivais de cinema europeus no desenho dos cinemas novos mundo afora, em especial o que se fazia pela América Latina, e Roberto Farias é um dos protagonistas desse momento de construção do que ficou chamado de *cinema moderno*.

Mas em seu período de formação, como fotógrafo de *still* e depois assistente de direção, Roberto vivenciou na prática e na teoria uma espécie de tensão entre diferentes *desejos* de cinema. Dentro da própria Atlântida Cinematográfica, onde iniciou sua carreira, o aprendizado no dia a dia da produtora o colocava diante de personalidades tão diferentes quanto um José Carlos Burle, Alinor Azevedo, Watson Macedo ou, ainda, J. B. Tanko; e, fora da Atlântida, o argentino Carlos Hugo Christensen. Melodrama, filme policial, chanchada, gêneros diferentes o desafiavam diante de um bem-vindo ecletismo de estilos e propostas, perfeito para um iniciante. O ano de 1957, quando realiza seu primeiro longa, *Rico ri à toa*, é também o ano de *Rio, Zona Norte*, a segunda experiência de Nelson Pereira dos Santos alinhada com os preceitos defendidos pelo neorealismo italiano e já colocados em prática no anterior com *Rio, 40 graus*, dois filmes polêmicos, amplamente debatidos pela crítica. Em nossa reavaliação do rótulo de eclético e “sem estilo” dirigido a Roberto Farias, a participação de Grande Otelo entre *Rio, Zona Norte* e os filmes dirigidos por Roberto *Um candango na Belacap* (1961) e *O assalto ao trem pagador* (1962), nos trazia uma inesperada e bem-vinda conexão entre o realizador e o ator para pensar, bem distante das diferenças, algumas insuspeitadas relações entre neorealismo e chanchada a partir exatamente da versatilidade desse fenomenal ator, capaz de cruzar, com total competência, segurança e familiaridade as fronteiras entre a comédia popular e o drama, algo já demonstrado na bem-sucedida parceria com Oscarito, ou em filmes como *Também somos irmãos* (1949) de Burle, ou *Amei um bicheiro* (1952), de Jorge Ileli e Paulo Wanderley.⁵

Filmado em 1963 e ainda sob o impacto da explosão que foi seu filme do ano anterior, *O assalto ao trem pagador*, Roberto Farias encontrava-se ali completamente afinado com o que de mais interessante acontecia no cinema brasileiro e no cinema mundial. No Brasil, vivia na pele e participava profissionalmente do efervescente clima que animava as artes em geral e o cinema em particular, sempre lembrado nesse especialíssimo ano de 1963 pela produção de obras como *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Os fuzis*, de Ruy Guerra, e *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha.

Selva trágica exemplifica muito bem a sintonia de Roberto Farias com

5. Além de chamar atenção também para o fato de que não foi *Macunaíma* que “resgatou” Otelo da chanchada, uma vez que esse ator também está presente e permaneceu sempre em cena durante a consolidação do Cinema Novo.

o cinema moderno. Das lições trazidas pelo impacto e a influência do neorrealismo destacam-se, em especial, as experiências de um cinema ficcional realizado fora de estúdios, em locações naturais, como já havia sido experimentado por Roberto na já citada periferia paulista de *Cidade ameaçada*. Ou seja, um cinema que buscava a maior interação com o mundo exatamente ao incorporar o acaso, o inusitado, a surpresa, as relações diretas com um processo social que pudesse ser materializado na expressão audiovisual. Os traços absorvidos pelas lições do neorrealismo definiram um momento especial na cultura da segunda metade do século XX, quando, a partir do final da II Guerra Mundial, testemunhou-se a urgência na concretização de promessas de transformações sociais e de democracia. A inspiração vinha da Itália, especialmente do cinema ali produzido entre 1945 e 1952, e aqui já absorvida e transformada no trabalho de Alex Viany em *Agulha no palheiro* (1953), nos filmes de Nelson Pereira dos Santos já citados e também em *O grande momento* (1958), de Roberto Santos.

Com a recusa dos ambientes mais “seguros” das filmagens em estúdio, abriu-se o caminho para uma redescoberta do país e do Brasil rural, num primeiro momento com ênfase absoluta no sertão nordestino, que passou a ser o cenário maior dessa agenda estético-política. Nessa busca de interiorização, também a região rural do sul de Mato Grosso, na fronteira com o Paraguai, cenário de *Selva trágica*, transformou-se em um lócus privilegiado de busca de compreensão e da possível e utópica resolução de graves dilemas socioeconômicos, como a permanência de um insuportável regime escravagista em áreas rurais. O contato com a realidade pró-filmica longe dos estúdios ajudou também no cruzamento e contaminação de estilos de representação até então opostos. Técnicas, abordagens e formas mais identificadas com o documentário passaram também a ser mescladas à ficção.

Adaptado de um romance homônimo de Hernâni Donato e ambientado nas plantações de mate do hoje Mato Grosso do Sul, fronteira com o Paraguai (próximo a Ponta Porã), *Selva trágica* é uma denúncia das condições de trabalho escravo e do tratamento desumano e cruel imposto pelos proprietários de terra através de seus capitães do mato e capatazes locais. As filmagens em locação, aproveitando o cenário natural das plantações de mate, exibem um preto e branco contrastado na fotografia de José Rosa, com matizes de cinza variados para valorizar enquadramentos que transformam homens e paisagens em protagonistas. Em alguns momentos, em especial, através de seguros movimentos de câmera na mão, histórias individuais ganham um caráter coletivo e o drama da injustiça social salta na tela com potência e vida. Um desses momentos exibe outra lição do *cinema moderno* via Neorrealismo e de inflexão baziniana: o uso do plano-sequência.

O cotidiano opressivo dos catadores de mate explode na tela na sequência em que exibe, em tom ostensivamente documental, o preparo e o transporte de imensos fardos de folhas de mate compactadas das



plantações até o paiol de pesagem e torrefação. Em vários planos, todo o processo é bem detalhado como a colheita, a compactação das folhas e galhos e a arrumação do fardo, com ênfase no trabalho gestual do corpo, mãos e pés. Em princípio não se veem os rostos dos mateiros. Na medida em que o catador arruma o fardo, um capataz se aproxima aos poucos. Um corte em continuidade reenquadra o catador na lateral; ao fundo, assistida por uma pequena plateia diegética, uma mulher com uma criança de colo, tal como nós espectadores, observa toda a ação que se desenrola ali à nossa frente. O plano-sequência inicia-se então com o catador ajeitando em sua testa a faixa de couro que segura o fardo e o equilibra em suas costas. Em primeiro plano à esquerda, ocupando boa parte da imagem, as botas do capataz parecem, em princípio, vigiar o catador que, ao fundo, completamente abaixado e submisso, vai tentando, aos poucos e com muita dificuldade, levantar o fardo sobre as costas. Um solo de violão sublinha dramaticamente a ação enquanto o catador vem se arrastando para frente, em direção ao capataz. Com muito esforço ele vai conseguindo, aos poucos, aprumar-se, equilibrando-se precariamente até as pernas do capataz que, também aos poucos e sincronizadamente, ajeita sua perna direita de forma a, afinal, servir de apoio e suporte para que o catador consiga impulso para se levantar e carregar o fardo. O mateiro então ajeita seu pé esquerdo para conseguir mais apoio e equilíbrio e, finalmente, pouco a pouco, consegue se levantar e caminha para frente, sempre num precário equilíbrio, saindo do quadro pela esquerda. Um corte em continuidade permanece nele, seguido da mulher com a criança de colo, enquanto a câmera na mão, agora em plano mais aberto e descritivo, também registra outros catadores na mesma função. O solo de violão ganha o acompanhamento de um solene coral que amplia, assim, o drama coletivo que ali se desenrola. Alguns planos isolam os catadores que passam, detalhando em plano médio a postura, a faixa na testa que aguenta o peso, os braços que tentam equilibrar o peso insuportável dos imensos fardos em uma iconografia forte que evoca o trabalho de formigas carregando folhas.⁶ Os rostos, incluindo os dos personagens interpretados por Reginaldo Faria e Jofre Soares, avançam em *close-up* até o desfoque, encarando, ao final, os espectadores. No centro da sequência, destacamos o plano contínuo, sem cortes, que desenvolve, por si, uma narrativa completa em seu desdobramento de ação, com início, meio e fim, criando uma tensão exasperante.

Estamos diante de uma das lições mais caras do Neorealismo em seu respeito pela integridade do registro em espaço e tempo reais, conforme elogiado e defendido por André Bazin, ou seja, a realidade assim captada em sua imediatez, sem artifícios, na observação do gesto cotidiano, repetido, do trabalho, do corpo. Esse formato sendo consagrado exatamente a partir de sua relação com o registro real e da denúncia das relações de trabalho escravo. O próprio Roberto explica:

6. Agradecemos a Carlos Brandão pela pertinente sugestão dessa imagem metafórica.

*O personagem da cena é real. Eu poderia fazer o mesmo com Reginaldo Faria quando ele tinha de se levantar com o fardo, mas sempre pareceria artificial, por isso optei por um homem do mate, alguém que fazia aquilo todos os dias para sobreviver, receber um vale para tirar seus mantimentos no armazém e ficar sempre devendo, sem poder escapar daquela escravidão.*⁷

Hoje em dia, sem dúvida alguma, concordamos todos que a realidade é sempre uma construção e que a inocência da crença no realismo intrínseco do meio (cine)fotográfico defendida por Bazin também é página virada na teoria do cinema, especialmente no confronto entre a produção de imagem fotoanalógica do passado e as imagens de síntese digitais de hoje. Entretanto, os tempos atuais também são marcados por uma espécie de ceticismo compulsivo, além de um relativismo cínico sobre verdades consagradas e ortodoxas. Talvez, mais que antes, este seja um momento privilegiado de interpelar a realidade e o realismo bazinianos através da revisão não só de boa parte do chamado cinema brasileiro moderno como também, por oposição e contraste, da produção de novas imagens digitais. Ou seja, um trabalho que nos ajude a sobrepor imagens que possam, como numa fusão, dobrar, desdobrar e redobrar passado e presente num fluxo contínuo que emociona e move o espectador. Em *Selva trágica* encontramos ecos concretos do mais “puro” realismo baziniano: sem cortes, privilegiando espaço e duração contínuos, um hábil controle da *mise en scène* sustentando um fragmento enquadrado de uma realidade que se espalha para fora dos limites do quadro, ampliado. A revisão de *Selva trágica* nos levou também a refletir sobre o cenário tecnológico atual de produção de imagens digitais, trazendo dúvidas sobre a anterior relação entre imagem e objeto. Será que a digitalização das imagens cortou realmente o cordão umbilical entre imagem e referente conforme toda a base que sustenta a teoria realista de Bazin? A transparência exaltada e defendida por ele ficou opaca com as imagens digitais? Parte da proposta desenvolvida nos cursos em torno da obra de Roberto Farias aqui, na revisão e recuperação de Bazin aos tempos atuais e a partir de uma sequência de *Selva trágica*, deixava claro que a encenação cinematográfica do real pode ser contada de formas bastante diferentes e que seria bem mais produtivo falarmos de **realismos**, no plural, para dar conta de algumas possibilidades e efeitos oferecidos pelas tecnologias contemporâneas.

Retornando à presença e sintonia de Roberto Farias com o cinema mais avançado do início dos anos 60 no Brasil e no exterior, e sempre tentando aproximar filmes e diretores supostamente opostos, resolvemos também colocar lado a lado a sequência aqui detalhada de *Selva trágica* com outro momento-chave de Glauber Rocha: a longa sequência da penitência do vaqueiro Manuel (Geraldo del Rey), de joelhos, carregando uma pedra na cabeça morro acima no Monte Santo em *Deus e o diabo na terra do sol*. Também lançando mão da câmera na mão — em excelente trabalho de Waldemar Lima — Glauber estabelece um contato íntimo com a personagem e, pelo respeito à integridade espaço-temporal, acentua o imediatismo e o efeito

7. Em e-mail pessoal aos autores deste texto, em 14/6/2012.

de atualidade da experiência representada. O espectador, tal qual em *Selva trágica*, é obrigado a suportar um corpo a corpo entre câmera e personagem, chegando, de novo, à exasperação. A comparação era irresistível e pode nos ajudar a, ao contrário de oposições e hierarquizações tradicionais, buscar mais semelhanças do que diferenças numa reavaliação do papel e da importância de Roberto Farias na consolidação do Cinema Novo brasileiro. Para enriquecer essa comparação, vale notar a presença nos dois filmes do ator Maurício do Valle, e do montador Rafael Justo Valverde. Um outro ator-ícone do Cinema Novo, Jofre Soares, também está no filme de Roberto Farias, sem dúvida, um grande momento do cinema brasileiro.

Algumas dessas e de outras reflexões desenvolvidas ao longo de dois semestres dedicados ao estudo da obra e dos diferentes papéis assumidos por Roberto Farias ao longo de toda uma vida dedicada ao cinema e à televisão brasileiros encontram-se, em parte, apresentadas neste livro-catálogo. Seja na seleção de textos um pouco mais alentados produzidos pelos alunos de pós-graduação (mestrado e doutorado), seja na compilação de precisas observações, insuspeitadas intuições e reações por parte de uma novíssima geração de alunos de graduação que teve o privilégio de conhecer esses filmes pela primeira vez, a experiência pedagógica e o prazer de ver, rever e discutir alguns clássicos do cinema brasileiro moderno em sala de aula, nos dão sempre a certeza do muito que há a se fazer, (re)descobrir e revalorizar nesse universo rico e recompensador do cinema brasileiro. Além dos autores aqui apresentados, agradecemos a todos os alunos pelas contribuições trazidas e pelo revigorante estímulo com o qual todos nós, professores e discentes, aprendemos sempre: Bruno Tavares, Caio Neves de Castro, Daniel Nolasco de Souza, Fabio Luiz Gonçalves Mendes, Fernanda Cavalieri Fontes, Gabriela Santana Franca, Giovani Zenati de Barros, Giuliano Jorge Magalhães da Silva, Jocimar Soares Dias Junior, Leandro Calixto Soares, Livia de Fatima A. Borges, Louise Castro Smith Gonzaga, Luiz (Giban) Paulo Gomes Neves, Mayara Del Bem Guarino, Nicole Guimarães de Oliveira Costa, Roberson Hoberdan Correa, Rodrigo Augusto Ferreira de Moraes, Ronaldo Land da Silva, Tayana Nascimento, todos da graduação. Da pós, nosso reconhecimento e agradecimento vão para Hadija Chalupe da Silva, Joice Scavone, José Eduardo Kahale, Pedro Peixoto Curi e Simplício Neto.

Antonio Carlos Amancio da Silva e João Luiz Vieira, curadores.

Os múltiplos lugares de **ROBERTO FARIAS**



A ilustração ao lado foi feita especialmente para a mostra Os múltiplos lugares de Roberto Farias por Ziraldo. A parceria entre o ilustrador e o diretor é antiga e rendeu cartazes fortes e inesquecíveis, como os dos filmes *O assalto ao trem pagador*, *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, *Selva trágica*, *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa* e *Roberto Carlos a 300 km por hora* (além de *Os paqueras* e *Aventuras com tio Maneco*, filmes da RFFarias).

Sobre a opção por adaptar um dos cartazes que havia feito e a escolha de qual seria, Ziraldo diz que, além desse ser um dos primeiros cartazes de autor do cinema brasileiro, fica feliz em fazer parte da história de *Toda donzela tem um pai que é uma fera*. Ziraldo conta que, à época, Roberto comentou que havia decidido fazer uma comédia; falou da peça de Gláucio Gil e que achava que ela renderia um ótimo filme.

(Entrevista exclusiva)

Sumário

1.Biofilmografia	26
2.Ensaio	48
3.Entrevista exclusiva	120
4.Artigos	130
5.Quadrinhos	170
6.Roberto Farias em ritmo de juventude	176
7.Filmografia	232

1. Biofilmografia





Biofilmografia Roberto Farias



Roberto Farias (1939) com uniforme da escola de D. Cely, em Nova Friburgo



Primeira foto tirada por Roberto Farias, um túmulo no cemitério de Nova Friburgo, RJ (1946)

1932 Nasce Roberto Figueira de Faria em Nova Friburgo, RJ, em 27 de março. Seu pai, Guniforte Figueira de Faria (1922-1981) ganhava a vida num pequeno açougue na cidade, e sua mãe, Anna Malta Pereira de Faria (1915-1996), dona de casa. Seus avós paternos, Antônio Figueira de Faria e Rita Pinto de Faria, eram portugueses da Ilha da Madeira (Estreito de Câmara de Lobos). Seu avô materno, Carlos Menezes, era natural de São Fidélis, estado do Rio, e a avô materna, Philomena Pereira Cordoeira, também era portuguesa como os avós paternos, só que natural de Trás-os-Montes (Freguesia de Vila de Fontes, Conselho de Régua).

1933 Em 30 de novembro, nasce seu primeiro irmão, Rivanides (Riva) Figueira de Faria, também em Nova Friburgo.

1937 Nasce seu segundo irmão, Reginaldo Figueira de Faria, em 11 de junho. Em sua infância, desde cedo, Roberto frequentava as sessões do Cine Theatro Leal, no centro da cidade, levado pela sua mãe. Sua alfabetização aconteceu na escola particular da professora Cely Ennes. Já o ginásio e o científico foram feitos no Colégio Modelo. Ainda menino, ganhou uma câmera fotográfica da mãe e sua primeira fotografia registrou um túmulo de um cemitério em Friburgo. Ainda bastante jovem, fotografava recriando cenas e dirigindo o irmão Reginaldo.



Os irmãos Riva Faria, Roberto Farias e Reginaldo Faria (1942)



Silvio Lago, Roberto Farias, Wanda Kunzel, Watson Macedo e Pauloca (1949)



Reginaldo Faria, aos 11 anos, fotografado (e dirigido) pelo irmão Roberto Farias

1945 Seu interesse pela fotografia e pelo cinema vai se ampliando. Ainda menino, gostava de projetar imagens para a família na parede da cozinha utilizando-se de uma caixa de sapato improvisada como “projektor”. Aos 15 anos, junto com o colega Paulo Cesar Moraes, funda um clube de fotografia.

1947 Nasce Rogério Figueira de Faria, seu terceiro irmão, em 2 de junho.

1948 Aos 16 anos, ao solicitar uma nova certidão de nascimento para o alistamento militar, descobre um “s” acrescido ao seu sobrenome Faria. Revoltado com a burocracia para tirar o “s”, decidiu mantê-lo daí para frente, inaugurando o ramo “Farias” da família.

1945 - 1949 Anos de juventude em Friburgo. As sessões semanais de cinema continuam agora no Cine Eldorado, na Praça Getúlio Vargas, e os primeiros contatos mais diretos com profissionais de cinema se dão através de Dickson Macedo, seu colega no científico e irmão mais novo do então já célebre diretor de comédias musicais da Atlântida Cinematográfica, Watson Macedo. É através de Dickson que Roberto se aproxima do grupo da Atlântida, que vinha do Rio hospedar-se no Hotel Friburguense, de D. Januária, mãe dos irmãos Macedo. Ali encontra, além de Watson Macedo, também o roteirista Alinor Azevedo, o cenógrafo, roteirista e diretor Cajado Filho, o fotógrafo Edgar Brasil, o músico Bené Nunes, os atores Anselmo Duarte e Ilka Soares. Seu interesse pelo cinema aumenta motivado pelo convívio com o grupo da Atlântida, com o qual, entre os 16 e 18 anos, manteve-se sempre muito próximo.

1950 - 1951 Aos 18 anos, decide vir para o Rio para estudar arquitetura e hospeda-se na casa de um tio, Wilmar Cordoeira, em São Gonçalo. Ao mesmo tempo em que se preparava para o vestibular de arquitetura, frequentava também um curso

independente de belas artes, com aulas de pintura e desenho. E, sempre que podia, vinha ao Rio para visitar os estúdios da Atlântida, situados à Rua Visconde do Rio Branco, 51, demonstrando seu interesse em conseguir algum trabalho por lá. Num final de semana em Friburgo, encontrou-se com Anselmo Duarte, que lhe disse, enfim, que o diretor José Carlos Burle tinha conseguido uma posição para ele. No final desse ano, Roberto começa a trabalhar como fotógrafo de *still*, inaugurando na Atlântida a função de assistente de direção na produção *Maior que o ódio*, filme policial dirigido por Burle; e também como assistente de direção e fotógrafo de *still* na produção da comédia *Aviso aos navegantes*, de Watson Macedo.



Filmagens de *É Fogo Na Roupa*. Ao fundo estão Edgar Brasil e um assistente. Da esquerda para direita Watson Macedo, Geny Macedo, Raimundo Campesato, Ivon Cury e Roberto Farias (1952)

1951 - 1952 Assistente de direção em *Aí vem o Barão*, de Watson Macedo, “filme de meio de ano” da Atlântida. Assistente de direção em *Areias ardentes*, do realizador de origem croata J. B. Tanko, um drama da Atlântida, com Fada Santoro, Cyll Farney e Renato Restier. Durante a rotação desse filme, em Cabo Frio, desenvolve sua paixão pela aviação e por cenas de ação e perigo, voando num avião pela primeira vez em acrobacias e piruetas aéreas.

1952 Watson Macedo decide se desligar da Atlântida e tornar-se independente. Roberto também sai dos estúdios e fica desempregado. Em Friburgo, o diretor J. B. Tanko conta para Roberto que estava roteirizando *O garimpeiro*, romance de Bernardo de Guimarães sobre mineração, e o convida para ajudá-lo nessa adaptação que, graças à intervenção de Roberto, atualiza os diálogos do século XIX para os tempos atuais, ganhando assim, um tom mais coloquial. Watson Macedo dirige a comédia *É fogo na roupa* nos estúdios da Brasil Vita Filme, na Muda, Tijuca, de propriedade da atriz Carmen Santos e emprega Roberto Farias como assistente de direção. Filmado no Hotel Quitandinha, em Petrópolis, o filme trazia em seu elenco, Violeta Ferraz, Ankito, Heloísa Helena e Adelaide Chiozzo, entre outros.



Anna Malta Pereira de Faria, mãe de Roberto Farias (1950)



Guniforte Figueira de Faria, pai de Roberto Farias

1953 - 1954 Mais uma vez assistente de direção de Watson Macedo na produção de *O petróleo é nosso*, estrelado por Violeta Ferraz, Catalano, Nancy Wanderley e Zezé Macedo, estreando no cinema.

1954 - 1955 Convidado pelo diretor argentino Carlos Hugo Christensen para ser seu assistente de produção no épico drama prisional *Mãos sangrentas*, com filmagens em exteriores na Floresta da Tijuca e interiores em São Paulo. A produção era da Companhia Cinematográfica Maristela, estrelada pelo já então célebre ator mexicano Arturo de Córdova. Em princípios de 55, foi novamente assistente de Christensen na produção *Leonora dos Sete Mares*, melodrama estrelado por Arturo de Córdova e Suzana Freyre.

1955 Em 30 de junho, casa-se com Maria José Chícharo, nascida no Funchal, Ilha da Madeira, em 17 de maio de 1933.

1956 Nasce Rosângela Figueira de Faria, sua única irmã, em 17 de fevereiro, em Nova Friburgo.

1956 Assistente de produção de Watson Macedo no musical *Rio fantasia*, com Eliana, John Herbert, Trio Irakitan, Renato Murce.

1956 - 1957 Última assistência de direção para Watson Macedo na comédia *A baronesa transviada*, com Dercy Gonçalves. Escreve o roteiro com o irmão Riva, prepara a produção e dirige seu primeiro longa-metragem, a comédia *Rico ri à toa*, rodada nos estúdios da Flama Filmes, no bairro de Laranjeiras, com Zé Trindade, Violeta Ferraz, Silvinha Chiozzo e Zezé Macedo no elenco. Orçado em um milhão de cruzeiros, o filme foi realizado graças a um empréstimo que seu pai tomou de um agiota, no valor de 200 mil cruzeiros, mesmo valor da casa da família em Friburgo, e a ser pago em 120 dias. O filme contou também com o apoio do produtor Murilo Seabra, filho da atriz Carmen

Santos, além de Cláudio Castilho e Og Araújo. Em 120 dias o filme foi feito, lançado e pago. Sucesso de público, provocou filas enormes no Cine Roxy, em Copacabana, durante o seu lançamento em setembro de 1957. Em 19 de junho daquele mesmo ano, durante as filmagens, nascia Mauro Chícharo de Farias, seu primeiro filho, em Nova Friburgo.

1958 Dirige a comédia *No mundo da Lua*, estrelada por Walter D'Ávila, Violeta Ferraz e seu irmão Reginaldo Faria, rodada nos estúdios da Brasil Vita Filme. Nasce seu segundo filho, Luís Mário (Lui) Chícharo de Farias, em 9 de setembro, em Nova Friburgo.

1959 - 1960 Em São Paulo, dirige a produção *Cidade ameaçada*, com Reginaldo Faria e Eva Wilma, rodada nos estúdios da Vera Cruz e em diversas locações da periferia paulistana, incluindo o Canindé. O filme recebe inúmeros prêmios Brasil afora, entre os quais o de melhor direção pela Associação Brasileira dos Cronistas Cinematográficos. Indicado para representar o Brasil no Festival de Cannes, concorre com, entre outros, *A fonte da donzela*, de Ingmar Bergman, *A chave*, de Kon Ichikawa, *Nunca aos domingos*, de Jules Dassin, *A aventura*, de Michelangelo Antonioni, *A balada do soldado*, de Grigori Chukhrai, *A adolescente*, de Luis Buñuel, *Herança da carne*, de Vincente Minnelli e *A doce vida*, de Federico Fellini, filme vencedor da Palma de Ouro daquele ano. Seu terceiro filho, Maurício Chícharo de Farias, nasce em 25 de outubro, em Nova Friburgo.

1961 Em plena euforia da inauguração de Brasília e baseado numa sugestão do próprio produtor Herbert Richers, Roberto Farias desenvolve o argumento, roteiriza e dirige a comédia *Um candango na Belacap*, com Ankito fazendo dupla com Grande Otelo. No elenco, Vera Regina, Marina Marcel, Milton Carneiro, Wilson Grey.



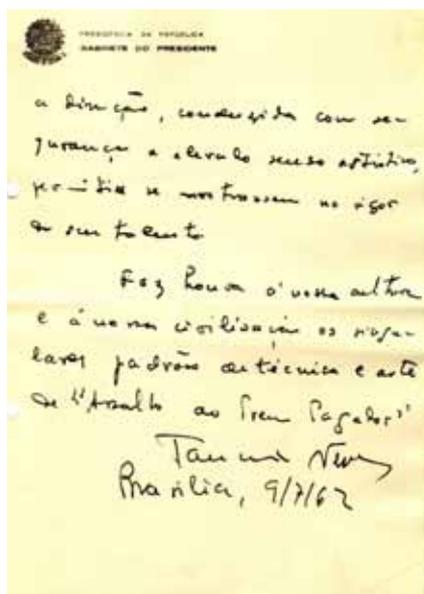
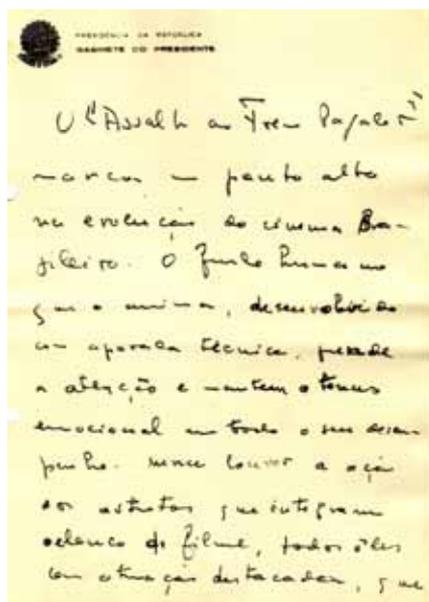
Lançamento do filme *Rico ri à toa* (1957) – fila no Cine Roxy na Av. Nossa Senhora de Copacabana (Rio de Janeiro)



Roberto Farias (centro), com sua primeira mulher Maria José Chícharo de Farias, seu filho Mauro Farias e o irmão Reginaldo Faria, durante um intervalo das filmagens de *Cidade ameaçada*.



Credencial de Roberto Farias no Festival de Cannes, com o filme *Cidade ameaçada*



Bilhete elogioso redigido pelo Primeiro Ministro Tancredo Neves logo após a exibição do filme *O assalto ao trem pagador* no Palácio da Alvorada (1962)

1962 - 1974 Indicado pelo amigo e ator Ronaldo Lupo, entra para o Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica – SNIC, assume o cargo de secretário e, posteriormente, de diretor e presidente em duas gestões consecutivas.

1962 Baseado num assalto real que acontecera dois anos antes em Japeri, no interior fluminense, Roberto Farias escreveu o roteiro com a colaboração de Luiz Carlos Barreto e dirigiu *O assalto ao trem pagador*, um clássico do cinema policial brasileiro. Estrelado por Reginaldo Faria, Grande Otelo, Eliezer Gomes (selecionado entre dezenas de candidatos ao papel do bandido Tião Medonho), Jorge Dória, Ruth de Souza, Luiza Maranhão, Helena Ignez, entre outros. Em 9 de julho o filme ganhou uma exibição muito especial no Palácio da Alvorada, na presença do vice-presidente João Goulart, de sua mulher Maria Thereza Goulart, e mais Brochado da Rocha, Tancredo Neves, Hermes Lima, Santiago Dantas e Evandro Lins e Silva, que deixaram suas impressões registradas num bloco de papel da Presidência da República. Grande sucesso de público e crítica, *O assalto ao trem pagador* foi exibido no Festival de Veneza nesse ano e, em seguida, lançado internacionalmente em mais de 35 países. Colecionando diversos prêmios no Brasil e no exterior, o filme contribuiu decisivamente para chamar a atenção do mundo para o cinema que se fazia no Brasil nos primeiros anos dessa década.

1963 - 1964 Adapta e dirige o romance de Hernâni Donato, *Selva trágica*, com filmagens realizadas no sul do Mato Grosso, próximo à fronteira com o Paraguai. No elenco, Aurélio Teixeira, Reginaldo Faria, Rejane Medeiros, Maurício do Valle, Jofre Soares. O filme dá a Reginaldo Faria o prêmio “Governador do Estado de São Paulo” de melhor ator. Nesse período, Roberto e seus irmãos Riva e Reginaldo se estabelecem como produtores, criando a R. F. Farias Produções Cinematográficas, que ficou conhecida como REFEFÊ.



Eliezer Gomes na seleção de atores para o papel do bandido Tião Medonho no filme *O assalto ao trem pagador*



Hernâni Donato, Roberto Farias e Herbert Richers, conversando sobre a adaptação do romance *Selva trágica* (1962)



Mauro e Marise Farias, filhos de Roberto Farias

1965 Para resolver dificuldades de comercialização e distribuição do filme brasileiro, funda a Difilm com mais nove realizadores. Além dele e de seu irmão Riva Faria, o grupo incluía Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Luiz Carlos Barreto, Carlos Diegues, Paulo Cezar Saraceni, Roberto Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman e Rex Endsley. Experiência elogiada no exterior, inclusive pelo pessoal da Nouvelle Vague, serviu como embrião e laboratório para a criação da futura Embrafilme. Em sua primeira experiência na televisão, dirige com Mauro Salles na então novata Rede Globo o programa de TV *Câmera Indiscreta*, filmado em 16mm. A atração era uma versão brasileira do programa de TV norte-americano *Candid Camera*, precursor das populares pegadinhas. Com a apresentação de Renato Consorte e Paulo Roberto, unia quadros do original americano com outros filmados no Brasil. Com um elenco de humoristas formado por Maria Tereza, Renato Consorte – um dos apresentadores do programa – Armando Barroso – que também era produtor – e Don Rossé Cavaca, pseudônimo do jornalista, poeta e humorista José Martins de Araújo Jr. A atração foi exibida com sucesso na emissora até 1967, sendo retirada do ar pelos altos custos de produção.

1966 Adapta, com John Herbert, roteiriza e dirige para o cinema a peça teatral de sucesso, *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, com texto de Gláucio Gil. Rodado em quatro semanas com interiores filmados no apartamento da atriz Leonor Amar, em Copacabana. Produzido pela RFF e distribuído pela Difilm, *Toda donzela* pode ser considerado um precursor da comédia de costumes carioca.

1967 Nasce sua filha Marise Chícharo de Farias em 1º de fevereiro, no Rio de Janeiro.



Roberto Carlos e Roberto Farias no Cristo Redentor (RJ) durante uma pausa nas filmagens de *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1967)



Parceiros de trabalho de Roberto, os filhos Mauro, Lui e Maurício Farias (1966)



Roberto Carlos nas filmagens de *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1967)



Wanderlêa, Roberto Farias, Cleonice Braga (Nicinha) e Roberto Carlos diante do Buda de Kamakura, Japão, nas filmagens de *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa* (1968)

1967 - 1968 Com locações na Flórida (Cabo Kennedy), Nova York, São Paulo e Rio, e entusiasmado com o sucesso de *Os reis do iê iê iê* (*A Hard Day's Night*), do inglês Richard Lester, Roberto Farias escreve o argumento e dirige *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, primeiro filme da trilogia estrelada por Roberto Carlos, que seria, originalmente, produzida por Jean Manzon. Além do cantor, o filme traz em seu elenco o eterno vilão das chanchadas José Lewgoy e mais Reginaldo Faria. Roberto, num helicóptero, fotografa uma das cenas mais eletrizantes do filme, ao cruzar o túnel do Pasmado por dentro, em direção a Copacabana.

1968 - 1969 Funda a distribuidora Ipanema Filmes, associado a Riva Faria, Jarbas Barbosa e Jece Valadão. Produz e distribui *Os paqueras*, comédia de enorme sucesso, escrita e dirigida por Reginaldo Faria. Rodado em três países (Israel, Japão e Brasil), *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa*, distribuído pela Ipanema Filmes, segundo exemplar da *trilogia pop* estrelado pelo cantor, com direção, roteiro e câmera de Roberto Farias. Inspirado pelo enigma das possíveis inscrições fenícias na Pedra da Gávea, o filme, de grande sucesso, traz no elenco a trinca consagrada da Jovem Guarda. Além de Roberto Carlos, Wanderlêa e Erasmo Carlos, estão no elenco, entre outros, José Lewgoy e Paulo Porto.

1970 Coproduz *Azyllo muito louco*, adaptação de um conto de Machado de Assis, dirigido por Nelson Pereira dos Santos e filmado em Paraty.

1971 A RFF produz e a Ipanema Filmes distribui *Em família*, dirigido por Paulo Porto a partir de um argumento de Oduvaldo Vianna Filho, premiado no Festival de Moscou com a medalha de prata. No elenco, Rodolfo Arena, Iracema de Alencar, Paulo Porto, Odete Lara, Anecy Rocha, Fernanda Montenegro e Procópio Ferreira, em sua última aparição no cinema. Nesse mesmo ano e voltado para o público infanto-juvenil, a RFF produz *Aventuras com tio Maneco*,

com direção, roteiro e argumento de Flávio Migliaccio e Roberto Farias. O papel título também ficou a cargo de Migliaccio, enquanto que os três sobrinhos foram interpretados pelos três filhos de Roberto Farias. Em 1978 o filme ganhou uma sequência, *Maneco, o super tio*, com Migliaccio repetindo o papel e, mais uma vez, assinando o argumento, o roteiro e a direção.

1971 O terceiro e último filme com Roberto Carlos, *Roberto Carlos a 300 km por hora*, também contou com o trabalho de câmera de Roberto Farias. Baseado num original de Bráulio Pedroso, Roberto assina o roteiro e assume a direção do filme que traz em seu elenco Erasmo Carlos, Raul Cortez, Otelo Zelloni (em seu último filme), Reginaldo Faria e Mario Benvenuti.

1971 - 1972 A paixão pela velocidade associada à ação e aventura motivaram Roberto Farias a realizar seu único documentário, *O fabuloso Fittipaldi*, uma ideia de Hector Babenco. O filme acompanha a trajetória do famoso automobilista desde os campeonatos de *kart* até o bicampeonato mundial da Fórmula 1. Com fotografia de José Medeiros e Jorge Bodanzky, e música dos irmãos Marcos e Paulo Sérgio Vale. A RFF coproduz e a Ipanema Filmes distribui *Toda nudez será castigada*, adaptado da peça homônima de Nelson Rodrigues, com direção e roteiro de Arnaldo Jabor.

1974 Roberto Farias torna-se diretor-geral da Embrafilme, cargo que irá ocupar até 1979, período conhecido como “era de ouro” da empresa estatal, quando a ocupação do mercado exibidor cinematográfico no país pela produção brasileira chegou perto de 40%, algo inédito até então e que nunca mais se repetiria. Na RFF produz *A Rainha Diaba*, dirigido por Antonio Carlos da Fontoura. Conhece Ruth Figueiredo de Albuquerque, sua segunda esposa, quando era assessora de Walter Graciosa, o então diretor-geral da Embrafilme.



Roberto Farias ao assumir a diretoria geral da Embrafilme. Da esquerda para direita, O Ministro da Educação Ney Braga, Dr. Alcino Teixeira, Roberto Farias e o produtor Jarbas Barbosa



Roberto Farias e Ruth Albuquerque em Cannes (1975)

1975 Roberto é convidado para o júri do Festival de Huelva, na Espanha. Pela RFF, produz a tragicomédia *O flagrante*, dirigida pelo irmão Reginaldo Faria, e trazendo no elenco, além do próprio Reginaldo, Grande Otelo, Cláudio Marzo, Maria Cláudia, Rodolfo Arena e José Lewgoy.

1977 - 1978 Com direção e roteiro de Reginaldo Faria, Roberto produz o policial *Barra pesada*, baseado em um roteiro original do dramaturgo Plínio Marcos intitulado *Nas quebradas da vida*. O filme foi premiado no VI Festival do Cinema Brasileiro de Gramado. Nesse mesmo ano, a RFF e a Embrafilme produzem o igualmente premiado *Mar de rosas*, de Ana Carolina, além de *Os trombadinhas*, de Anselmo Duarte, *Aguenta coração*, de Reginaldo Faria e *A lira do delírio*, de Walter Lima Jr.

1981 Roberto Farias desenvolve o argumento e escreve o roteiro de *Pra frente Brasil*, baseado no argumento “Sala escura”, de Reginaldo Faria e Paulo Mendonça, primeiro filme a tratar diretamente, sem subterfúgios ou metáforas, dos “anos de chumbo” da ditadura militar, ambientando esse drama político em junho de 1970, durante a euforia pela vitória na Copa do Mundo no México. Premiado no X Festival do Cinema Brasileiro de Gramado como melhor filme e melhor montagem, recebeu também consagração internacional nos festivais de Berlim e Huelva, além da “Margarida de Prata” dada pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil.

1982 Após meses de atraso motivados pela censura militar, *Pra frente Brasil* estreia nos cinemas, sem cortes, em 14 de fevereiro, em circuito nacional de 43 salas.

1983 Roberto Farias é novamente contratado pela Rede Globo para trabalhar, juntamente com outros profissionais de cinema, teatro e



Sequência final do filme *Pra frente, Brasil*



Filmagens de *Pra frente Brasil*, com Dib Lutfi e seu assistente, Roberto Farias, Tuca Moraes e Mauro Farias

televisão como Ademar Guerra, Antônio Pedro, Leopoldo Serran, Geraldo Casé, Euclides Marinho, Dênis Carvalho e Marcos Paulo em uma série de telefilmes de uma hora e meia de duração a ser exibida em horário nobre. Dirige, dentro do bloco de programação intitulado “Quarta Nobre”, exibido entre 9 de março e 28 de dezembro daquele ano, os mais tarde denominados pela emissora “casos especiais” *Mandrake*; *Adeus, marido meu*; *O outro lado do horizonte* e *Carmem*. Após uma reformulação do bloco em setembro para a estreia da novela *Eu prometo*, a “Quarta Nobre” perde metade de sua duração e passa a exibir unitários de uma hora de duração. Nesta fase Farias dirige *A bolsa e a vida*, *A sorte por um triz* e *Os demônios do Posto Cinco*, além de assinar o argumento de *O reencontro*, dirigido por José Carlos Pieri e roteirizado por seu filho Mauro Farias.

1983 Dirige na Rede Globo, ao lado de Maurício Farias, a minissérie em dez capítulos *A máfia no Brasil*, exibida entre 10 e 21 de setembro. Roberto participa da elaboração do roteiro final com o diretor de núcleo Paulo Afonso Grisolli, assinado pelo autor Leopoldo Serran a partir do livro de Edson Magalhães. Walter Carvalho assina a fotografia e Guto Graça Mello, a trilha sonora. Com elenco encabeçado por Reginaldo Faria, Marcia Porto e Paulo Villaça, a história central se foca entre o romance de um líder da máfia (Reginaldo Faria) com uma moça de classe média que o coloca em conflito com a própria organização a qual pertence.

1986 Preside o júri do Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro.

1987 Ocupa outro cargo público, o de presidente do CONCINE (Conselho Nacional de Cinema), até 1990. Em 1987, junto ao autor Ariano Suassuna, adapta, roteiriza e dirige *Os Trapalhões no*

Auto da Compadecida, aproveitando-se da enorme popularidade do famoso quarteto de comicos da televisão e do cinema, em um elenco que ainda incluía Raul Cortez, José Dumont, Cláudia Jimenez, Emmanuel Cavalcanti e José Marinho.

1990 Preside o Júri do XXIII Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

1992 Na Rede Globo faz a direção geral do programa *Você decide*, além de codirigir com Mauro e Maurício Farias e assinar a direção geral da minissérie policial de Dias Gomes *As noivas de Copacabana*, escrita também por Ferreira Gullar e Marcílio Dias. Exibida entre 2 e 26 de junho em 16 capítulos, trazia Miguel Falabella como um assassino serial obcecado por mulheres vestidas de noiva que é perseguido pelo detetive interpretado por Reginaldo Faria. De 1992 até 2000 assina a direção geral de *Você decide*, na TV Globo, responsável por mais de 40 edições.

1993 Codirige com Lui Farias, escreve com Sérgio Marques o roteiro final e assina a direção geral da minissérie de Domingos de Oliveira *Contos de verão*, exibida entre 20 de abril e 14 de maio em 16 capítulos. A narrativa mostra a vida de um escritor em crise de meia-idade, interpretado por Reginaldo Farias, que se refugia no litoral fluminense com o objetivo de escrever uma minissérie. Dirige o episódio *O porteiro* do programa *Você decide* (10 de novembro) e o unitário/caso especial *Menino de engenho*, adaptado por Geraldo Carneiro a partir do romance de José Lins do Rego, exibido no bloco “Terça Nobre” em 28 de setembro. No elenco, Mário Vitor, Leonardo Lima, Lucélia Santos, Francisco Cuoco e Marcelo Serrado.

1994 Com direção artística de Carlos Manga, Roberto Farias faz a direção geral e codirige com Denise Saraceni, Mauro Mendonça Filho e Marcelo de Barreto, a minissérie em 19 capítulos,



Ruth Albuquerque e Roberto Farias durante as gravações de *Acelera Ayrton* (1986)



Roberto Farias e equipe da TV Globo em Tiradentes nas gravações da minissérie Memorial de Maria Moura (1994)



Roberto Farias durante as gravações do programa especial Brava gente, episódio *A coleira do cão* (2001)

Memorial de Maria Moura, exibidos entre 17 de maio e 17 de junho. Trata-se de uma adaptação do romance homônimo de Rachel de Queiroz, com Glória Pires no papel título da saga de uma heroína destemida que busca vingança pela morte de sua mãe e luta contra a insubmissão feminina na sociedade patriarcal do século XIX.

1995 Dirigida por Roberto Farias e Inácio Coqueiro, a polêmica minissérie em 12 capítulos, *Decadência*, tratava do enriquecimento ilícito de um pastor que explorava seus fiéis no fictício Templo da Divina Chama. O roteiro trazia a assinatura de Dias Gomes.

2000 Dirige unitários do programa *Brava Gente*, como o policial *A coleira do cão* (27 de março de 2001), adaptado do livro de Rubem Fonseca. O programa trazia histórias fechadas de 30 minutos, em geral adaptadas de obras literárias brasileiras, exibidas às terças-feiras. A direção de núcleo era de Guel Arraes e Jayme Monjardim. Roberto é convidado para participar da banca de doutorado de Flávia Seligman, defendida em 25 de agosto na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Presidente do júri do Festival de Cinema Brasileiro de Gramado e membro do Júri e homenageado do Festival de Cinema de Viña del Mar, Chile. Em Gramado, recebe homenagens pelos 50 anos de profissão dedicados ao cinema brasileiro.

2001 A partir de setembro assume a direção geral de *Brava Gente*, na TV Globo, série de adaptações de textos da literatura e do teatro brasileiros, exibida entre dezembro de 2000 e dezembro de 2002.

2003 Em 17 de março, é convidado para proferir uma Aula Magna na Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos.

2004 Assina a direção geral e, junto de Mauro Farias, trabalha na direção de episódios da comédia *Sob nova direção*, exibida na Rede Globo nas noites de domingo. A série de 120 episódios, protagonizada por Heloisa Perissé e Ingrid Guimarães, foi iniciada com um episódio piloto, *O pinto e o pinguim*, exibido em 28 de dezembro do ano anterior. Estreou na grade fixa em 18 de abril e foi exibida até 8 de julho de 2007, em quatro temporadas.



Antônio Grassi, Roberto Farias, Marília Pera e Lima Duarte nas gravações do episódio *Ana Neri*, da série *Brava Gente*, da TV Globo (2002)

2006 Desde esse ano é o Presidente da Academia Brasileira de Cinema.

2007 A Associação de Críticos de Cinema do Uruguai, reunida na cidade de Piriapolis, presta homenagem a Roberto Farias com a exibição, pela primeira vez no país, de *Pra frente Brasil*, filme que por lá ficou proibido durante 25 anos.

2008 Assina a direção geral da série *Faça sua história*, com uma temporada única de 37 episódios, exibidos entre 6 de abril e 21 de dezembro, com direção de Mauro Farias, dentro do núcleo Roberto Talma. Assim como *Sob nova direção*, *Faça sua história* também era exibida aos domingos e teve um episódio piloto, exibido em 27 de dezembro de 2007 com direção de Alexandre Boury. Stepan Nercessian interpreta o protagonista, o taxista Oswaldir, no episódio piloto e foi substituído por Vladimir Brichta na série regular.

2010 O Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro restaura fotograficamente *Rico ri à toa* com a supervisão de Francisco Sérgio Moreira na Labocine. Em setembro o filme tem uma exibição de gala no Cine Odeon durante o Festival do Rio 2010, em sessão que homenageia também a família do ator Zé Trindade.



Roberto Farias durante a premiação do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, no Teatro João Caetano (2011)

2011 Sua obra e sua contribuição para o cinema e o audiovisual brasileiros viram objeto de estudo no Curso de Cinema e no programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Em junho, a cópia restaurada de *Rico ri à toa* é exibida no VI CineOP – Mostra de Cinema de Ouro Preto, que tematiza o período das chanchadas naquela edição do festival, especializado em preservação cinematográfica. Junto com Carlos Manga, Roberto é homenageado. No dia 6 de outubro, profere uma Aula Magna no auditório da Faculdade de Direito da UFF. Convidado para ser o presidente do júri do Festival do Rio em outubro. Em novembro, ao lado do inglês Terry Gilliam, é o grande homenageado do VI Funchal Film Festival, na Ilha da Madeira, Portugal, com a exibição de vários de seus filmes e a outorga do Prêmio Cidade do Funchal ao conjunto de sua obra. Recebe também uma homenagem do Conselho do Estreito de Câmara de Lobos, em tributo a seus antepassados madeirenses.

2012 Roberto trabalha em diversos projetos: num roteiro sobre Jango Goulart, outro intitulado *Entre o céu e a terra*, um episódio do programa *Brava Gente*, do qual ele irá filmar um longa-metragem e, em preparação com a produtora Casablanca, um projeto chamado provisoriamente *Rondon e o hóspede americano*. Junto com Gustavo Dahl (in memoriam) e Reginaldo Faria, é homenageado pela Universo Produção durante a realização do VII CineOP – Mostra de Cinema de Ouro Preto. Sua família agora inclui, além dos filhos e noras, também dez netos. Em 7 de agosto o Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro abre a mostra Os múltiplos lugares de Roberto Farias, completa retrospectiva de seus filmes como diretor, acompanhada de seminários, debates, mostras paralelas com seleção de seus trabalhos para a televisão e também como produtor. Em setembro a mostra é exibida no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo e também na Cinemateca Brasileira.



Roberto Farias durante o Festival CineOP (2012)

As principais fontes de pesquisa para esta biofilmografia foram as transcrições de depoimentos realizados por Roberto Farias no Museu da Imagem e Som do Rio de Janeiro em 7/7/2011 e 29/2/2012, além da Aula Magna realizada na UFF em 6/10/2011.

2. Ensaaios





Nacional/popular: o gramsciano Roberto Farias

Quando a arte, particularmente em suas formas coletivas, dirige-se para a criação de um gosto de massa, para a elevação deste gosto, não é “industrial”: é desinteressada, isto é, arte – *Antonio Gramsci*.

José Carlos Monteiro

Na trajetória de Roberto Farias, o mais significativo ponto de inflexão estético-ideológica ocorreu quando ele fez *O assalto ao trem pagador*. Em 1962, ano da realização do filme, o momento político nacional exigia definições quanto às reformas estruturais preconizadas no governo de Jango Goulart e cobrava uma nova relação entre intelectuais e povo. As artes, cada uma à sua maneira, participavam desse processo, engajando-se com obras que exaltavam os “grupos sociais subalternos” (camponeses, operários, favelados). O Cinema Novo participou, na primeira hora, da luta pelas reformas e se colocou, esteticamente e ideologicamente, na frente ampla da arte engajada. Roberto Farias não estava à margem. Seus filmes, porém, se situavam em uma órbita diferente daquela do inflamado desconstrutivismo cinemanovista e privilegiavam uma forma diferente de transmitir aos brasileiros a crença no ideário da transformação do país. Qual era essa forma? A de um cinema nacional-popular destinado a contornar “a tradicional e danosa separação” entre artistas e povo. O filósofo italiano Antonio Gramsci (1891-1937), como ressalta Carlos Nelson Coutinho (GRAMSCI, 1968b), defendia como pressuposto de uma nova cultura e de uma nova arte “o reencontro com os problemas *concretos* da vida social e nacional”. Nesta perspectiva, parece-nos válido colocar a produção de Roberto Farias sob o signo de Gramsci. Não se trata de uma interpretação arbitrária situar a postura do cineasta carioca no horizonte político-cultural gramsciano, mesmo sabendo que à época (começo da 1960) a maioria da *intelligentsia* brasileira – entre as quais os cineastas – ainda desconhecia o real significado do conceito do nacional-popular elaborado pelo filósofo da práxis¹.

Egresso da comédia à carioca, o jovem friburguense que não frequentou universidade (desistiu de cursar Belas Artes e Arquitetura) nem pertencia à *intelligentsia* do movimento inaugurado por Glauber Rocha se formou na estigmatizada “escola da chanchada”. Como assistente de direção, quase um

1. O conceito do nacional-popular, assim como o pensamento de Gramsci, só seriam efetivamente difundidos no Brasil a partir da década de 1960, graças, principalmente, ao trabalho revelador de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Sobre a “recepção de Gramsci no Brasil”, ver Carlos Nelson Coutinho, in Eric J. Hobsbawm, *Gramsci in Europa e in America*. Bari: Laterza, 1995.

“faz-tudo”, aprendera com Watson Macedo, José Carlos Burle, J. B. Tanko e Alinor Azevedo os rudimentos técnicos e, aprimorando-se, tornou-se um vigoroso artesão. Essa experiência o capacitaria a realizar *thrillers*, comédias e dramas de ressonância crítica e popular, como *Cidade ameaçada*, *O assalto ao trem pagador*, *Selva trágica* e, mais tarde, *Pra frente Brasil*. Além disso, foi produtor bem-sucedido (com os irmãos, na R. F. Farias) e distribuidor sintonizado com as idiosincrasias do mercado (na Difilm, na Ipanema Filmes) – fatores que o credenciariam a ser o mais competente administrador da controversa história da estatal Embrafilme. Embora figura-chave do nosso cinema, Roberto Farias raramente teve realçada sua contribuição na luta pela conquista de um espaço para os filmes brasileiros. Nem foi devidamente reconhecido como um verdadeiro “autor”. Neste artigo não nos propomos a “reparar uma injustiça”, mas a reavaliar de modo abrangente os termos da incompreensão da sua obra, sobretudo sob a ótica política e cultural.

Conflito de ideias

Várias razões explicam tal incompreensão. Primeiramente, a questão da origem artística: Roberto Farias se profissionalizara em um gênero tido como pouco nobre, a comédia de costumes. A quase totalidade do Cinema Novo repudiava com veemência as chanchadas. Depois, ele não participava do núcleo duro do Cinema Novo² – não obstante o considerar um movimento benéfico por mobilizar boa parte da crítica “na luta por melhores condições de produção”, por sensibilizar “vastas áreas de público” e, enfim, por aproximar “os cineastas mais empenhados”. Tal comunhão de ideias foi insuficiente, porém, para agregá-lo às hostes aguerridas de Glauber. Na verdade, o motivo principal de sua exclusão consistia no fato de que Roberto Farias não se colocava a serviço de um programa político revolucionário. Esta era a ambição e a meta assumidas do Cinema Novo. Em vez de realizar obras contestadoras, ele optou por um esquema comunicacional com o público – o que não o impedia de ver de modo solidário a gente humilde e o conflito de classes.

Quando fez a opção política que o levou ao fronte ideológico (mais especificamente com *Selva trágica*), Roberto Farias não “agiu impulsionado por um anticapitalismo romântico”. Essa opção resultou, antes de tudo, da sua pragmática “compreensão dos modos de estruturação e funcionamento da sociedade capitalista” – um entendimento que pautava a reflexão de Gramsci sobre a cultura, a técnica e a economia dos Estados Unidos, cuja hegemonia geopolítica nos anos 1920 é analisada em suas notas sobre o americanismo e a modernização taylorista-fordista³.

2. Em um artigo virulento (“Cinema Novo, face morta e crítica”, *O Metropolitano*, 26/9/1962), Glauber Rocha promovia uma divisão no movimento ao separar os diretores “preocupados com um cinema espetáculo que dê dinheiro e tire prêmios” (Anselmo Duarte, Carlos Coimbra, Rubem Bláfora, Lima Barreto, Roberto Farias) e aqueles preocupados com um cinema “que exprima a transformação da nossa sociedade, comunicando e processando esta transformação” (neste grupo estavam Ruy Guerra, Miguel Torres, Alex Viany, Paulo Saraceni, Nelson Pereira dos Santos e o grupo de *Cinco vezes favela*).

3. O exame do “americanismo” de Gramsci, objeto de exaustivas análises na Itália e fora dela, não pode ser feito aqui na dimensão modesta deste artigo. Para uma ulterior compreensão desta problemática e do nexos

Já assinalamos como Roberto Farias partilhou de algumas das teses éticas, estéticas e técnicas do Cinema Novo, mas preferiu a comunicação desprovida de “ideologia revolucionária” como solução para a afirmação do nosso cinema e como alternativa para as reformas estruturais do país. O pensamento desenvolvimentista, em voga em praticamente toda a esquerda, o impulsionava mais do que a espetacularização da pobreza e da violência. Esteticamente, sua pauta de referências não privilegiava os neorealistas italianos ou os *nouvellevagueanos* franceses em moda, já que absorvera as influências das tendências mais vigorosas do cinema narrativo americano. Para Roberto Farias, o *projeto estético* (renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional) e o *projeto ideológico* (consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional) não eram incompatíveis. Porém experimentava discretamente, sempre em função da mimese, no sentido daquela representação transparente do cinema clássico.

Fica evidente, assim, que Roberto Farias entendia a problemática do cinema nacional na perspectiva cinemanovista. Não a percebia, contudo, através de categorias teóricas. Desde a década de 1950, na convivência com cineastas dotados de consciência (uma consciência algo ingênua, é certo), desenvolvera uma visão de mundo a que não faltava espírito crítico. O concurso deste profissional haveria, portanto, de contribuir na estruturação industrial do Cinema Novo – uma estruturação modesta, mas sem a qual não seriam possíveis explosões como *Deus e o diabo na terra do sol*, *Os fuzis*, *Ganga Zumba*, *Vidas secas* e até na produção do período posterior ao Golpe de 64. A atuação de Roberto Farias no diálogo com o público e seu engajamento social já eram consignados por Glauber Rocha em 1962, quando ressalta na *Revisão crítica do cinema brasileiro* a sinceridade do diretor carioca que, “em filmes de assaltos e crimes, toma sempre o partido dos fora da lei contra a máquina policial brasileira” (ROCHA, 2003, p. 136).

O sociólogo Carlos Estevam Martins, à época eminência parda do CPC (e mais tarde cientista social na USP), defendeu com veemência a tendência do novo cinema mais voltada para a comunicação com o público, com uma linguagem assimilável pelo espectador comum e uma temática na qual ele se reconhecia. (AUGUSTO, 1978, p. 46). A manifestação de Carlos Estevam visava em particular aos jovens críticos que, nas páginas de *O Metropolitano*, órgão oficial da UNE, picharam *O assalto ao trem pagador*. Glauber entrou na polêmica quando ele escreveu um artigo em defesa de filmes acusados de hermetismo e elitismo, como *Os cafajestes* e *Porto das Caixas*, contra o “comercialismo bem-sucedido” de *O assalto ao trem pagador* e *O pagador de promessas*. Em artigo em *O Metropolitano* (3/10/1962), Carlos Estevam chamou os diretores cinemanovistas de “aristocratas do cinema brasileiro”:

entre práxis e tecnologia, remetemos, porém, às anotações do próprio Gramsci nos *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias



Roberto Farias (1955)

Por que razão o grupo do Cinema Novo vem tomando a aristocrática atitude de esnoabar os dois pagadores? [...] Temos um povo inculto e alienado que vibra com os pagadores e pode assimilar o conteúdo desses filmes porque não encontra obstáculos formais naquela linguagem fácil, convencional, “comercial”, familiar, popular. Os rapazes [cinemanovistas], ao contrário, estão “empenhados” em derrotar essa linguagem chinfrim. Para eles, é como se ela fosse mais inimiga do que o imperialismo, o latifúndio, a burguesia. Querem criar uma nova linguagem e, por isso mesmo, o que conseguem é ficar falando sozinhos, enquanto a plateia solta piadas e prefere se divertir consigo mesma, desinteressada daquela linguagem que, de tão nova e diferente, até parece estrangeira⁴.

Sem obediência estrita ao decálogo cinemanovista, Roberto Farias compartilhou da mobilização do grupo em prol da produção brasileira. No entanto, discrepava do impulso experimentalista do núcleo duro do Cinema Novo, do “experimentalismo artístico sem fronteiras nacionais, subdesenvolvimento, radicalização política e cultura popular onipresente, além da hipótese socialista no horizonte”. Parecia-lhe que faltavam as condições objetivas estruturais capazes de possibilitar o projeto da esquerda revolucionária. Não se colocou para ele um impasse, pois continuou a fazer para o povo – não um cinema populista, mas popular. Essa opção não contempla paternalismo ou o falso espontaneísmo de alguns dos seus companheiros que buscavam a imposição, e não a compreensão⁵. Para alguns críticos, o paternalismo embutia a ideia do assistencialismo social pelo qual os filmes indicavam como questão essencial dar aos carentes algo determinado que definia a humanidade dos homens, definindo-lhes, dando-lhes identidade, norteando-os rumo ao que tinham a receber ou empreender.

Nacional-popular

Para Gramsci, o sentimento nacional-popular, isto é, a consciência de uma missão dos intelectuais para com o povo, os chamados “grupos sociais subalternos”, não pode consistir na eloquência paternalista, mas num “imiscuir-se na vida prática como pensador permanente dotado de sentimentos genuínos de parceiros dos pobres”. Gramsci acha que a relação do intelectual com a expressão “humilde” indica uma relação de proteção paternalista, o sentimento “autossuficiente de uma indiscutida superioridade própria”. Segundo Gramsci, é necessário um “contato” sentimental e ideológico com estas multidões e, numa certa medida, simpatia e compreensão de suas necessidades e exigências. Sobre o divórcio entre *estar* com o povo e

4. MARTINS, Carlos Estevam. “Artigo vulgar sobre aristocratas”. *Movimento*, 3/10/1962.

5. Para Roberto Farias, o Cinema Novo desempenhou um papel decisivo para a afirmação do cinema brasileiro: “Sentiu de imediato que seria um movimento altamente benéfico, mobilizando uma boa parte da crítica na luta por melhores condições de produção, sensibilizando vastas áreas do público e aproximando os cineastas mais empenhados”. Ver “Roberto Farias em ritmo de artindústria”, Ely Azeredo e Carlos Fonseca, in *Filme Cultura*, n. 15, ano III, julho/agosto 1970.

ser povo, como sublinha o filósofo da práxis:

[...] Os intelectuais não saem do povo, ainda que acidentalmente algum deles seja de origem popular; não se sentem ligados ao povo, não o conhecem e não percebem suas necessidades, aspirações e os seus sentimentos difusos; em relação ao povo, são algo destacado, solto no ar, ou seja, uma casta, não uma articulação – com funções orgânicas – do próprio povo. (GRAMSCI, 1968a, p. 107)

Pelo menos para uma parcela da *intelligentsia* cinematográfica, o nacional e o popular eram sinônimos de produtos mal elaborados, quando não ridículos ou vulgares. A profunda expressão popular da chanchada, gênero que com sua clientela garantia a subsistência da atividade, era relegada a segundo plano e nem mesmo se colocava a possibilidade de que, reelaborados, os sentimentos populares desses filmes poderiam atingir níveis elevados de identificação entre povo e artista. Para alguns cinemanovistas (e até para Glauber, em um momento de desilusão com o público), as massas eram amorfas, complacentes e passivas, e era preciso libertá-las das “trevas da ignorância”. O processo para sacudi-las do torpor e da alienação deveria ser conduzido de cima para baixo, com filmes críticos, na linhagem do teatro brechtiano. Em contrapartida, Roberto Farias enaltecia o diálogo e a interação dialética entre criadores de cultura.

Chanchada & comunicação

No seu trajeto criador, Roberto Farias decola com *Cidade ameaçada*, *thriller* urbano realizado quando a produção paulista amargava os prejuízos do neoparnasianismo da Vera Cruz e da Maristela. Suas experiências anteriores, na crônica de costumes à carioca (*Rico ri à toa*, *No mundo da Lua*), representam a busca de aprimoramento da expressão. Filmar a comédia não significa que o diretor volta as costas para os ingentes problemas do país, mas que experimenta caminhos de comunicação necessários para seu amadurecimento. A chanchada, denominação pejorativa para a comicidade popular de *Rico ri à toa* e *No mundo da Lua*, também era cultura. A estreia de Roberto Farias em 1957, com *Rico ri à toa*, tem como cacife a dupla Zé Trindade e Violeta Ferraz. Enquanto Salvyano Cavalcanti de Paiva (1989) só vê no filme “caretas, futilidades verbais, pastelão, disparates visuais”, João Luiz Vieira (1987, p. 175) o considera quase uma metacomédia. “Todos os tipos eram caricaturais na medida em que suas atuações satirizam os próprios tipos representados, forçando determinados efeitos cômicos” e denotam a herança das raízes populares dessa comicidade oriunda do teatro de revista e do rádio. Neste sentido, *Rico ri à toa* contempla tanto o histrionismo de cariz circense da dupla Zé Trindade-Violeta Ferraz, expressão do típico, como “uma visão irônica e crítica da realidade brasileira”. Por isso Roberto Farias recusa a etiqueta de “chanchada” aplicada a *Rico ri à toa* e *No mundo da Lua*, pois as considera diálogos com o público em termos brasileiros, usando tipos, situações e linguajar “nossos”. As chanchadas, segundo ele, “imitavam



Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias

Filmagens externas de *Rico ri à toa*, no morro da Catacumba

servilmente, sem qualquer conotação nacional-brasileira, as comédias populares estrangeiras”.

Rico ri à toa “tem um protagonista muito brasileiro”: um chofer de praça (Zé Trindade) cuja vida é transformada e transtornada por uma suposta herança. Como milionário, ele fica “deslocado” e passa por situações constrangedoras. *No mundo da Lua* aborda em chave de comédia o êxodo dos nordestinos rumo ao Sul e se concentra nas vicissitudes de três “paus de arara” (Zé Trindade, Walter D’Ávila e Reginaldo Faria). O enredo, singelo e previsível, girava em torno do personagem de Walter D’Ávila, esperto nordestino que fizera uma espécie de noivado por correspondência com uma jovem do Rio. Ambos, naturalmente, enviaram falsas amostras fotográficas de sua “beleza”. No encontro de Walter D’Ávila com a “noiva” (Violeta Ferraz), a decepção é mútua. Por defender a música popular brasileira contra a influência estrangeira, o mais jovem do trio entra em conflito com a namorada, Aracy Rosas, menina sofisticada de Copacabana, adepta do *rock’n’roll*.

Cidade ameaçada

Drama intenso sobre a marginalidade nos grandes centros urbanos, *Cidade ameaçada* se concentra num caso “típico” – o do bandido Promessinha, que inspirou o personagem Passarinho. O diretor demonstra uma preocupação social ao abordar a mística criada pela imprensa e a polícia de São Paulo em torno do jovem criminoso. Embora procure conferir um tom de brasilidade à trama, arquitetada pelo veterano argumentista Alinor Azevedo, Roberto Farias inconscientemente denota a influência dos *thrillers* norte-americanos. Sem formação de cinemateca, tendo amadurecido em contato com os filmes hollywoodianos, o diretor argumenta que seria uma estupidez contestar um cinema feito por profissionais que passaram mais de 50 anos elaborando uma linguagem comunicativa com o público. O importante, segundo ele, era usar da “melhor maneira possível, da maneira mais pessoal, aquilo que se descobriu”. No Festival de Cannes de 1960, *Cidade ameaçada* despertou interesse justamente pelo modo como a influência hollywoodiana foi absorvida.

A violência dos contrastes de luz, o uso do *décor*, a vociferação de policiais e bandidos e a agilidade da montagem emprestam a *Cidade ameaçada* uma forte tonalidade emocional. Na avaliação de Jean-Claude Bernardet (1967, p. 42), o processo narrativo, ligado à procura do suspense e “ao mesmo sistema formal do policial americano”, faz com que os marginais, os policiais e os jornalistas sejam apresentados não pelo que fazem, mas pela maneira como são mostrados. Desta forma, ainda segundo Bernardet, Roberto Farias materializa o julgamento ideológico na configuração formal. O nível de significação, o fundo do problema, ou seja, as deformações sociais que conduzem Promessinha à marginalidade se diluem em meio a uma insatisfatória elaboração estético-ideológica. Era compreensível, uma vez que o diretor, um estreante no tratamento de material complexo

como a violência urbana e a mitologia do banditismo heroico, ainda não se conscientizara da importância da articulação dos signos. Isso explica por que Roberto Farias procura o espetacular ou o irrisório, força a “expressividade” visual e não toma em consideração o efeito ideológico que o tratamento destas cenas pode provocar no consenso geral.

Um candango na Belacap

Depois de *Cidade ameaçada*, Roberto Farias volta à comédia popular com *Um candango na Belacap* (1961), chanchada tardia originada de uma ideia do produtor Herbert Richers e alinhavada por Mário Meira Guimarães. Segundo Hilda Machado (2007, p. 60), há uma dupla ironia em *Um candango*, realizado num contexto de profundas mudanças na vida política, com a mudança da capital federal, e no cinema brasileiro, com o advento de uma produção independente da qual RF era um dos agentes da mudança. Em tom cômico, o filme “encenou a tensão entre Brasília e o Rio de Janeiro” e debochava da substituição da tradição (a cultura popular) pela modernidade (a inovação arquitetônica). Pela criteriosa recriação da vida dos artistas de revista e a paródia das comédias americanas⁶, *Um candango* tornou-se uma referência da tensa negociação da cultura popular carioca com a cultura erudita e a cultura americana, “através da música e da comédia” (MACHADO, 2007, p. 63).

O assalto

Roberto Farias iria explodir em *O assalto ao trem pagador* (1962), no qual trocava a paródia (“maneira corrosiva de conviver com o universo social”) e assumia a causa dos excluídos, ainda que fossem bandidos. A partir de uma história verídica, ele narrou o espetacular assalto ao trem pagador da Estrada de Ferro Central do Brasil, em junho de 1960, perto de Japeri, no Estado do Rio. Os bandidos vêm de uma favela carioca, mas o seu líder mora num bairro de classe média da Zona Sul. Os marginais ambicionavam mudar de vida, integrar-se à sociedade. *O assalto* era a reação à marginalidade a que foram levados pela sociedade. A aspiração pequeno-burguesa do bando não se distinguia daquela de tantos personagens de *thrillers* sociais americanos dos anos trinta e quarenta. Roberto Farias empresta colorido brasileiro à encenação. Já na concepção do drama, há fabulações peculiares, algumas aproveitadas de ideias fornecidas pelo experiente repórter fotográfico da revista *O Cruzeiro* Luiz Carlos Barreto. Para adensar a “veracidade humana” do relato, foi decisiva a contribuição do veterano Alinor Azevedo, que recomendava a Roberto Farias: “Não tenha medo do melodrama. Quem tem medo do melodrama jamais será capaz de fazer drama”. A evocação do célebre assalto dava ao espectador “a ilusão” de estar assistindo a um documentário. O melodrama ficava por conta das situações protagonizadas pelo personagem de Tião Medonho. Para caracterizar Tião Medonho, o diretor se permite “licenças

6. Há também uma paródia brasileiríssima: a citação da célebre sequência de Romeu e Julieta feita por Watson Macedo em *Caraval no fogo*, em 1949.

poéticas” – invenções ficcionais que atendiam ideologicamente à intenção de heroicizar o bandido negro e de representá-lo como vítima da sociedade.

Glauber Rocha reconhecia a coragem pessoal de Roberto Farias, com uma ressalva: sem “formação ideológica sólida”, o diretor só acusa, não aprofunda. “O documento da favela é quase veraz: mas é documento apenas, preso a convenções de *mise en scène*. Cria muito bem os tipos e os ambientes populares, porém retrata grotescamente os ambientes da burguesia”. (ROCHA, 2003, p. 137) Por sua vez, Jean-Claude Bernardet (1965) critica tanto *O pagador de promessas* como *O assalto ao trem pagador* por solicitarem “uma adesão ao enredo ou uma identificação com as personagens”. A emoção, afirma, é grande inimiga de uma arte engajada, pois “é o meio de conduzir a gente sem que percebamos”.

Selva trágica

Quando Roberto Farias realizou *Selva trágica* (1964), a produção brasileira estava flexionada sob o signo da contestação, da denúncia, da indignação “contra as desigualdades e as injustiças sociais”. Sem idealização, o filme “é a saga do convívio com a miséria: a miséria física e a miséria psíquica” de homens confinados no gueto da marginalidade no *hinterland* brasileiro. A história é simples, quase linear, e em tom documental focaliza homens que, com suas mulheres, vivem como verdadeiros escravos nas plantações de mate nas proximidades de Ponta Porá, Mato Grosso, fronteira com o Paraguai. Mostra ainda o tratamento desumano que lhes impõem os proprietários, as cruéis condições de vida e suas muitas mortes nessa região inóspita e violenta. Sem “inflação discursiva”, Roberto Farias encontra na história dos ervamateiros material natural para a denúncia da exploração humana por parte da companhia autorizada a exercer o monopólio da atividade. A metáfora é clara: não há escapatória para os homens que, desafiando o poder da companhia, se embrenhavam na selva, dentro das terras da concessão, para extrair o mate por sua própria conta.

Realizar *Selva trágica* foi um gesto ousado e penoso, porém Roberto Farias conseguiu mostrar a condição sub-humana das personagens. A estrutura da narrativa não denota a origem literária: o romance homônimo de Hernâni Donato, que Wilson Martins (1992, pp. 11-13) qualifica de “epopeia bronca, grosseira e dramática, mergulhada no sofrimento humano”. No romance, o grande personagem é “o erval que a natureza plantou e que outro deus desconhecido e terrível, a “Companhia”, se encarregou de explorar”. Essa história coletiva é individuada por Farias na “tipificação” da escravização do homem em alguns personagens, de certo modo romantizando-os, e escamoteia a descrição realista das condições de vida e de trabalho no erval. Segundo Bernardet, há ecos do realismo socialista nesse filme.

No julgamento de Glauber Rocha, em *Selva trágica*, “filme forte

e triste”, há “mais Brasil do que Estados Unidos”. Enquanto *O assalto* expressa metaforicamente os transe da política janguista, *Selva trágica* problematiza os impasses das esquerdas nacionais. Os personagens do *O assalto*, embora motivados pela miséria, não refletem sobre ela, “se movimentam e marcham para um destino inexorável” (ROCHA, 1981, p. 97). O diretor usa uma forma americana para comunicar o drama ao público, que se identifica com a desgraça (e não a tragédia) de Tião Medonho a quem ele julga (como ele mesmo se julga) “uma vítima da sociedade” (ROCHA, 1981, p. 97). Bernardet reforçaria essa restrição ao assinalar que em *O assalto* o problema social é mostrado dividido entre pobres e ricos; o pobre, como o bandido Robin Hood, rouba dos ricos para dar aos seus. A polícia, mesmo recorrendo a técnicas brutais, age em nome da defesa da sociedade – uma sociedade que pune suas vítimas para não ser ameaçada.

Toda donzela

Já o impasse do diretor é metaforizado em *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, seu filme seguinte. *Selva trágica* fora bem acolhido internacionalmente, mas o público brasileiro se esquivou. Segundo Glauber (1981, p. 98), a recusa do público mostrou a Roberto Farias que embora ele tivesse talento, precisava aplicá-lo de modo a se comunicar. Dividido no caminho que conduz à originalidade e à representação dos nossos problemas, Roberto Farias cedeu à criação de obras de circunstância: o artesão venceu o autor. Em vez da criação livre e desafiadora, ele investiu em formas de comunicação mais garantida. O modo mais rápido para isso foi a adaptação de uma peça de Gláucio Gil, *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, visão farsesca da moral da classe média sobre a burguesia.

Em chave despreziosa, Roberto Farias caricatura aspectos da vida da pequeno-burguesia carioca e seus preconceitos. O diretor admite que *Toda donzela* não era “o tipo de filme com que falaria com o homem do povo sobre seus problemas” e com o qual colheria “nas ruas o povo em sua verdade mais íntima”, nos moldes da série *Câmara indiscreta*, que fez na TV inspirada nos esquemas do “cinema-verdade”. O espírito era o da crônica de costumes cariocas, gênero de antecedentes notórios na ribalta desde o século XIX (Martins Penna, França Júnior, Arthur Azevedo). Como a história era visceralmente teatral, dependente dos diálogos, Roberto Farias dinamiza as peripécias dos protagonistas emulando um humor visual assemelhado ao das comédias de Richard Lester. Embora desajeitado ao lidar com um material que exigia mais verve e sarcasmo, ele extrai observações irreverentes do *modus vivendi* de certa faixa da classe média e da burguesia do Rio de Janeiro nos anos 60, logo depois do golpe militar.

Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias



Externas de *Cidade ameaçada*, na região do Canindé, São Paulo (1959)

Artesãos & autores

Nos seus filmes, Roberto Farias procura entrelaçar o fílmico e o social numa unidade estilística “feita de equilíbrio, de medida e de comedimento”. A práxis é flexionada pelo pensamento de um artista imbuído da crença no realismo e na expressão comunicacional. A forma, a retórica jamais se instala “em mundos os mais etéreos⁷”. Por isso, optou por módulos narrativos testados e aprovados. Suas ideias (artísticas) eram (são) expressões de posições sociais e de circunstâncias históricas – jamais soluções imaginárias. Em que sentido a modulação pragmática do pensamento e sua objetivação material impedem o cineasta de ultrapassar a condição do artesão e se tornar um *auteur*? Na ideia de *auteur* celebrizada pelos *Cahiers du Cinéma* a partir da década de 1950, “autores seriam os cineastas que imprimem características originais de criação em seus filmes” através de recorrências temáticas e temas desenvolvidos em seus diferentes filmes. De acordo com a política autoral proposta pelos franceses, seriam autores até realizadores que não se consideravam autores (como Alfred Hitchcock, Otto Preminger, Howard Hawks, Vincent Minnelli ou George Cukor) e que pensavam estar apenas fazendo produtos de divertimento destinados ao sucesso.

Foi com esta concepção que Glauber considerou Roberto Farias um artesão, “o mais completo” do cinema brasileiro de então, graças ao “senso do ritmo mecânico” com o qual “enfrenta o espectador sem retórica, narra com simplicidade e segurança”. No entanto, Glauber lamenta que, embora domine toda a confecção do produto, o diretor “não cria uma expressão pessoal”, “não arrisca”. A restrição de Glauber reverberava a reflexão de Paulo Emilio Salles Gomes sobre os artesãos e autores em atividade no nosso cinema, nas décadas de 1950-1960. “A obra do artesão – escrevia Salles Gomes (1981, p. 334) – tende a ser social, não no sentido de crítica revolucionária ou reivindicadora, mas como expressão de ideias coletivas já estruturadas”. Enquanto a tendência autoral se caracteriza, entre outros fatores, pelo psicologismo e sugere uma natureza humana conflitiva, romântica ou vanguardista, “o filme artesanal coaduna-se melhor com moldes clássicos, ou acadêmicos”. Enquanto os autores debatem os seus problemas, os artesãos se voltam para o mundo exterior e para a criação coletiva:

[...] O artesão, mesmo quando possui autoridade no esquema da produção, é um homem com profundo espírito de equipe, modesto participante de uma obra de expressão coletiva, ao contrário do autor, que procura sempre dar relevo à sua personalidade. Este último é mais moderno, pois participa da concepção individualista, relativamente recente, da obra de arte. O artesão aproxima-se mais dos fabricantes

7. Devemos esta noção a Jorge Coli, que a emprega em seu texto “A semelhança e a aura: sobre Proust e Walter Benjamin seguido por Considerações sobre a distinção entre autor e artista”. In: *O corpo da liberdade: reflexões sobre pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 267.

de epopeias e catedrais”. [...] Em qualquer caso, certo tom do filme depende da predominância do artesanato ou da autoria”. (SALLES GOMES, 1981, p. 334)

Pra frente Brasil

Feito em 1982, este filme representa o “confronto dilacerante com a ditadura”, diluído numa ficção policial. A crítica reprovou Roberto Farias por privilegiar a ação policial à denúncia política. O governo militar, por sua vez, reprovou o cineasta por mostrar explicitamente a repressão e a tortura, os sequestros e a rebelião estudantil enquanto o país vibrava com a Copa do Mundo de 1970. O cineasta, na contramão da euforia com o “milagre econômico” e com a performance da seleção de futebol no México, assumiu o risco de desagradar a todo mundo. Há discretas conotações kafkianas na encenação da *via crucis* de um cidadão de classe média assemelhado ao Joseph K. de *O processo*. O protagonista é um homem impermeável aos acontecimentos políticos, como a maioria de uma sociedade seduzida pela “modernização” econômica e alheia à guerrilha urbana e rural. Sequestrado por (para) militares e condenado a um mergulho dos porões da ditadura, o “herói” experimenta os horrores dos métodos arbitrários dos agentes militares e seus cúmplices civis.

A configuração formal de *Pra frente Brasil* causa problemas à sua “intenção ideológica”. O esquema da *mise en scène* se fundamenta em uma narração em formato de *thriller* clássico, ou seja, aquele adotado em *Cidade ameaçada* e *O assalto ao trem pagador* e em voga no chamado *thriller* político europeu no começo da década de 1970⁸. Se, por um lado, esse esquema de hiperdramatização suscitava a identificação afetiva do espectador com o protagonista, a formulação da denúncia parecia, por outro lado, politicamente evasiva, ambígua. Daí o questionamento da ideologia do filme em setores radicais das esquerdas, o que não o impediu de revelar ao público o terror paramilitar e perturbar o regime. A forma estética tradicional (aquela entendida pela burguesia e o público comum) não invalidou, portanto, o conteúdo ideológico (a denúncia) e a comunicação com o espectador (a “conscientização”).

Neste sentido, vale recordar o que Jean-Patrick Lebel (1971, p. 180) escreveu a propósito de *Z* (1968), cujo formato de *thriller* político não comprometia o efeito ideológico do filme. Pelo contrário, segundo Lebel, o esquema de Costa-Gavras permitia-lhe atingir o maior número possível de espectadores e até favorecer a reflexão, “na medida em que cavando uma brecha na ideologia dominante, permitia a certos assuntos escondidos por aquela ganhar a consciência do espectador”. Em seu conjunto, *Pra frente Brasil*

8. Idêntica reprovação foi feita aos *thrillers* italianos e franceses que ficcionalizavam com uma configuração formal “clássica” eventos políticos, como *O atentado* (*L’attentat*, Yves Boisset, 1972), *Investigação sobre um cidadão acima de qualquer suspeita* (*Indagine su un cittadino al di sopra de ogni sospetto*, Elio Petri, 1970) e os notórios *Z* (1968) e *A confissão* (*L’aveu*, 1970), ambos de Costa-Gavras.

era claramente contra a ideologia dominante. Ainda assim, para certa crítica de esquerda, a “vontade de expressividade espetacular” e a procura do suspense criavam uma atmosfera de fatalidade que, politicamente, esvaziava o conteúdo do filme. No entanto, a crítica menos dogmática entendeu o significado do filme no contexto ideológico brasileiro e valorizou sua proposta estética. Censurado à época, *Pra frente Brasil* parece submetido a uma interdição perene: raramente é mostrado ou comentado.

Referências Bibliográficas

AZEREDO, Ely; FONSECA, Carlos. “Roberto Farias em ritmo de artindústria”. In: *Filme Cultura*, n. 15, ano III julho/agosto 1970.

AUGUSTO, Sérgio. “Ah, como é bom sonhar com Hollywood”. *IstoÉ*, 7/6/1978.

BARATTA, Giorgio. *As rosas e os Cadernos. O pensamento dialógico de Antonio Gramsci*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. “Para um cinema dinâmico”. In: *Revista Civilização Brasileira*, n. 2, maio 1965.

_____. *Brasil em tempo de cinema. Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968a.

_____. *Literatura e vida nacional*. Carlos Nelson Coutinho (Seleção). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968b.

LEBEL, Jean-Patrick. *Cinéma et idéologie*. Paris: Éditions Sociales, 1971.

MACHADO, Hilda. “Entre a chanchada e a Vera Cruz: Oscarito, Grande Otelo e a negação do amor”. In: *Alceu*, v. 8, n.15, jul/dez. 2007.

MARTINS, Wilson. *Ponto de vista*, v. 4, 1960-1961. São Paulo: T.A. Queiroz, 1992.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *História ilustrada dos filmes brasileiros, 1929-1988*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

RIBEIRO, Renato Janine. “Liberdade, liberdades”. In: *Lua Nova*. V. 2, n. 4, jan.-mar. 1986.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Maify, 2003.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

SALLES GOMES, Paulo Emilio. “Artesãos e autores”. In: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. V. 2. São Paulo: Paz e Terra/Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981.

VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. José Carlos Avellar (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

VIEIRA, João Luiz. “A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)”. In: *História do cinema brasileiro*. Fernão Ramos (org.). São Paulo: Art Editora, 1987.

XAVIER, Ismail. “Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor”. In:

O desafio do cinema (A política do Estado e a política dos autores). Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

José Carlos Monteiro é professor do IACS/UFF, Doutor em Comunicação e Mestre em Ciência da Arte. Foi crítico de cinema nos jornais *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *Tribuna da Imprensa* e nos semanários *IstoÉ* e *Visão*. Editou as revistas *Filme Cultura* e *Guia de Filmes* à época do extinto Instituto Nacional do Cinema. Autor de *História visual do cinema brasileiro* (Atração/Funarte, 1997) e *80 Ans du cinéma brésilien* (Cinémathèque Française/Embrafilme).



Roberto Farias em ritmo de Cinema Novo

– *Hoy es uno de esos días en los que me gustaría tener mucha plata.*

– *¿Para qué?*

– *Para filmar la vida de tipos como nosotros.*

– *¡Qué aburrido!*

Diálogo de *Los jóvenes viejos* (1962), de Rodolfo Kuhn, considerado um dos principais filmes do Nuevo Cine Argentino.

Fabián Núñez

A referência ao nome de Roberto Farias nas revistas cinematográficas especializadas hispano-americanas durante os anos 1960 se deve ao Cinema Novo brasileiro. Basicamente são mencionados três longas *Cidade ameaçada*, *O assalto ao trem pagador* – principalmente – e *Selva trágica*. No entanto, não há mais informações ou análises desses filmes. Na verdade, são poucos os estudos específicos sobre os filmes cinemanovistas, apesar da extrema admiração devotada ao movimento brasileiro por nossos vizinhos. Por sua vez, a figura de Farias é mais tênue ainda, porque, apesar dos três filmes citados acima serem considerados obras de grande renovação estética no cinema brasileiro, o cineasta friburguense nunca foi totalmente considerado um cinemanovista puro. O mais curioso é o fato de o Cinema Novo ser encarado por nossos *hermanos* como o grupo mais coeso de todos os “cinemas novos” do subcontinente, apesar das diferenças de estilos ou propostas de seus cineastas.¹ Não seria possível reservar um espaço a Roberto Farias nele? Para tentar responder a isso, devemos, antes de analisarmos Roberto Farias aos olhos da crítica hispano-americana, entender a força e o impacto que o Cinema Novo brasileiro causou no resto da América Latina.

O Cinema Novo brasileiro é o movimento cinematográfico latino-americano mais celebrado pelas revistas cinematográficas especializadas da América Latina nos anos 1960. Respeitado e admirado, é elevado à mesma altura (ou mais) de outros “cinemas novos” mundiais (como a Nouvelle Vague francesa ou o Free Cinema britânico) e, por conseguinte, considerado uma referência às demais cinematografias latino-americanas. Até a segunda metade da década, em comparação ao Nuevo Cine Argentino, visto com muitas ressalvas, e a recente produção do cinema revolucionário cubano, ainda sob a influência das cinematografias europeias e vinculada à malograda política de coproduções, o

1. O caso cubano é um tema delicado, não somente pelas variações de estilos ocorridas ao longo dos anos 1960 (da influência neorrealista inicial ao boom “terceiro-mundista” no final da década, passando pelo impacto dos “cinemas novos” europeus) mas também, e vinculado a isso, pelas declinações dos realizadores que abandonam a Ilha. Portanto, a coesão da cinematografia cubana não apenas encerra um fator estético, como também se relaciona às suas tribulações políticas e ideológicas. Para mais informações ver: VILLAÇA, M. *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.

Cinema Novo brasileiro é considerado o mais alto grau, estético e ideológico, alcançado pelo cinema latino-americano, até então. Devido a essa razão, há um enorme esforço, por parte das revistas e de seus respectivos redatores, em conseguir informações sobre o Cinema Novo, o cinema brasileiro de uma forma em geral e a cultura brasileira. Por conta desse esforço, as principais fontes são os próprios realizadores (o caso de Glauber Rocha na revista *Cine cubano* é paradigmático a esse respeito) e alguns críticos brasileiros simpáticos ao movimento, como Alex Viany e José Carlos Avellar. Ressaltamos que devido à escassa circulação dos filmes brasileiros em nosso subcontinente, são as mostras, os festivais e os ciclos, a oportunidade para os redatores verem os cobiçados filmes, cuja referência já conheciam por leituras, sobretudo das revistas especializadas europeias. É o fruto desse contato que, em vários casos, culmina em artigos, resenhas e dossiês.

Um dos primeiros esforços, por parte dessas revistas, é compreender a recente boa safra da produção fílmica brasileira, preocupadas, em particular, em circunscrever o Cinema Novo (o que é?) e investigar as suas origens (quais são os seus precedentes e a que se contrapõe?). Desse modo, podemos identificar um tipo de artigo orientado por um viés histórico, cioso em explicar ao leitor hispano-americano quais são as características do movimento cinemanovista e informá-lo, resumidamente, sobre a história do cinema brasileiro. As primeiras abordagens de *Cine cubano* sobre o Cinema Novo se encontram nesse tipo de artigo.² Aliás, o texto que esboça um panorama histórico do cinema brasileiro, dividido em duas partes, escrito cada uma por críticos brasileiros, não é apenas o primeiro artigo publicado em *Cine cubano* sobre o tema, como também é integrante da primeira investida do periódico cubano sobre o cinema latino-americano. O citado artigo integra um “dossiê”, intitulado “El cine en América Latina”, formado, além do mencionado texto sobre a história do cinema brasileiro, por um outro que aborda a situação atual do cinema mexicano. O mesmo podemos afirmar do periódico venezuelano *Cine al día*. O seu primeiro artigo publicado sobre o Cinema Novo também inaugura a seção “Tercer cine”, uma das principais do periódico.³ Ou seja, o primeiro alvo de *Cine al día* nas cinematografias latino-americanas (na verdade, “terceiro-mundistas”, conforme o título) é o caso brasileiro. É exatamente o que também ocorre com a revista peruana *Hablemos de cine*, uma vez que o primeiro estudo sobre alguma cinematografia latino-americana compõe o seu primeiro dossiê sobre o Cinema Novo. Em relação ao citado “dossiê” de *Cine cubano*, de 1962, é significativa a sua presença na mesma edição (nº 7) no qual se encontra a resenha, escrita por Alfredo Guevara, então presidente do ICAIC⁴, da III Exposição de Cinema Latino-Americano, evento integrante do Festival de

2. SCHEIBY, C. E.; VIANY, A. “Cine brasileño (breve historia cronológica)”. *Cine cubano*. Havana, n. 7. 1962. pp. 50-55; VIANY, A. “Cine brasileño: Lo viejo y lo nuevo”. *Cine cubano*. Havana, n. 20. 1964. pp. 9-29; MANET, E. “Apuntes sobre el cine brasileño”. *Cine cubano*. Havana, n. 31-32-33. 1966. pp. 117-128 e GARCÍA MESA, H. “El cine brasileño en Cuba”. Idem., pp. 129-133.

3. CAPRILES, O. “Cinema Novo: realidade y alternativa”. *Cine al día*. Caracas, n. 3. abr., 1968. pp. 4-13.

4. Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos, criado em 24 de março de 1959. É a primeira medida no campo cultural realizada pelo recém-instalado governo revolucionário.



Roberto Farias com Toni Rabatoni em locações de *Cidade ameaçada* (1959)

Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias

Sestri Levante, na Itália.⁵ A primeira frase de sua resenha é categórica: “**1962 foi o ano** do cinema latino-americano. Em três festivais cinematográficos celebrados entre janeiro e junho se concederam prêmios importantes a filmes realizados por Brasil, Argentina e Cuba”.

É justamente o “milagroso” ano 1962, o escolhido por Viany para marcar o início do Cinema Novo, em seu extenso artigo, fartamente ilustrado, escrito especialmente para *Cine cubano* (e republicado, de modo resumido e remanejado, em *Hablemos de cine*).⁶ A apresentação do artigo, pela Redação do periódico caribenho, sublinha a sombria situação atual do país devido ao recente Golpe de Estado, ocorrido posteriormente à escrita do texto, datado de novembro de 1963. O artigo de Viany é importante por várias questões: 1^a) por buscar sintetizar a experiência do Cinema Novo, identificar o seu sentido fundamental, o que o define, o que significa ser necessário contrapô-lo e/ou aproximá-lo de outras correntes cinematográficas (no mundo e no cinema brasileiro, ao longo do tempo); 2^a) como corolário do ponto anterior, a criação de uma tradição para si, o que demonstra, nesse texto de 1963 (mesmo ano no qual Glauber Rocha publica o seu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*), a capacidade de criação de um pensamento cinemanovista por parte de seus integrantes, e o seu nível de articulação em propor e assimilar discursos (alinhavados a uma leitura própria da história do cinema brasileiro e, por conseguinte, de sua inserção nela) e 3^a) a relevância da presença deste artigo em um periódico estrangeiro, de forte caráter simbólico, pois, afinal, trata-se do órgão informativo oficial do ICAIC, particularmente visado por um público simpático ao movimento e ao ideário que gravita em torno dele. A preocupação de sintetizar uma “definição” para o Cinema Novo, que está estreitamente vinculado às recentes transformações ocorridas na sociedade brasileira, postula a necessidade de raízes (estéticas e ideológicas) cinematográficas, o que significa oferecer a um público estrangeiro, sem maiores informações até então (leia-se até a irrupção do Cinema Novo) sobre o cinema brasileiro, uma determinada interpretação da história desta cinematografia. Assim, a história do cinema brasileiro que é e será consagrada nas páginas de *Cine cubano* (e das demais revistas hispano-americanas, de um modo em geral) é o passado cinematográfico brasileiro através da leitura do Cinema Novo. Assim, a crítica à chanchada ou à produção paulista (Vera Cruz à frente) pelos cinemanovistas se converte em uma “opinião” compartilhada, grosso modo, pelas revistas e redatores do restante do subcontinente (afinados ideologicamente com o Cinema Novo, é claro). Em suma, o processo do Cinema Novo brasileiro não é apenas um esforço de legitimação interna (a luta dos cinemanovistas contra os seus adversários no cenário cinematográfico brasileiro), mas também de uma estratégia em se definir (e se diferenciar) em relação aos seus “iguais” e, por último, aproximar-se dos demais movimentos similares, como um conjunto

5. GUEVARA, A. “III Exposición de cine latinoamericano”. Op. cit., pp. 3-6.

6. *Cine cubano*. Havana, n. 20. 1964. pp. 9-29 e *Hablemos de cine*. Lima, n. 36. jul.-ago, 1969. pp. 5-11.

de ações (aparentemente isoladas) por uma causa em comum. No entanto, por ironia do destino, justo quando tal pensamento se articula e se lança para o restante da América Latina, a situação política nacional se transforma drasticamente com a implantação do regime militar. Esse dado “trunca” o papel de vanguarda do cinema brasileiro no cinema latino-americano, conforme definido pelas revistas do nosso subcontinente. A sua existência em um meio hostil e, conseqüentemente, as reviravoltas (estéticas e ideológicas) ocorridas no movimento por esse motivo (ou seja, o regime militar imposto), frente ao cinema “de intervenção política” no resto da América Latina (com a experiência fílmica e teórica do argentino Grupo Cine Liberación à frente; aliás, uma produção também realizada e difundida em condições adversas), fazem o Cinema Novo brasileiro perder o seu viço e pujança aos olhos de seus vizinhos, embora continuasse exercendo fascínio e simpatia.

Não podemos esquecer que, por exemplo, se o primeiro “dossiê” sobre cinema latino-americano (no caso, Brasil e México) em *Cine cubano* ocorreu em 1962, os vínculos entre os realizadores do nosso subcontinente estavam ocorrendo, exatamente nesse mesmo período, nos festivais europeus, em especial, na Itália (os eventos organizados pelo Columbianum).⁷ Portanto, o Cinema Novo sofreu dois movimentos simultâneos mas complementares: o processo de articulação de um ideário (e tradição) próprio(a), que culmina no livro de Glauber e no artigo de Viany, em prol de uma legitimação nas *disputas internas* ao meio cinematográfico brasileiro, e a criação e manutenção de *laços no estrangeiro*, seja com a crítica europeia e, também, com os realizadores (e críticos) do subcontinente latino-americano, cuja maior articulação se deu, na segunda metade da década de 1960, com os célebres festivais de Viña del Mar (1967 e 1969) e Mérida (1968).

A nossa hipótese é que, em relação ao Cinema Novo, a apropriação do ideário “terceiro-mundista”, por parte de Glauber, em seu célebre texto-manifesto “Eztetyka da fome” (1965), fecha um ciclo e abre outro. E, nesse aspecto, é fundamental lembrarmos que o mencionado manifesto é, inicialmente, destinado a um público *europeu*. A necessidade em “definir” o que é o Cinema Novo, esboçada em seu livro de 1963, dá uma guinada em seu texto de 1965, quando vê o Cinema Novo não mais necessitado em “se explicar” ou em “se definir”, como tampouco o vê restrito aos limites geográficos brasileiros, mas como uma postura ética e crítica frente à realidade, em cuja luta aproxima o Brasil de outros países e, em especial, os de nosso subcontinente. Portanto, se o ano 1967 é fundamental no processo de formação e consolidação do Nuevo Cine Latinoamericano (NCL)⁸, cremos que “Eztetyka da fome”, de Glauber, junto com o artigo “Cine y subdesarrollo”, de 1962, do argentino Fernando Birri, formam

7. Ver PEREIRA, M. “O Columbianum e o cinema brasileiro”. *Alceu*. Rio de Janeiro, vol 9, n. 15, jul.-dez., 2007. pp. 127-142. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Pereira.pdf>. Acesso em: 24 mai. 2012.

8. Estamos nos referindo ao célebre Festival de Viña del Mar, no Chile.

o primeiro esforço desse movimento que será batizado de NCL. Não por acaso, tais textos são estudados por Avellar, em seu livro, como elementos na formulação de uma teoria cinematográfica latino-americana.⁹

É sob a influência das ideias de Glauber e Viany que os artigos dos cubanos Manet e García Mesa buscam sintetizar o que é o Cinema Novo brasileiro.¹⁰ Por exemplo, Manet diferencia, como o vinho da água, o movimento brasileiro de outros famigerados “cinemas novos”, graças, segundo ele, à sua particularidade oriunda da suposta junção de uma sensibilidade social e humana (o Neorrealismo) com um manifesto compromisso político e ideológico (o Realismo Socialista). Essa postura, apesar das diferenças entre os seus realizadores, capacita o movimento brasileiro não apenas a uma leitura correta das condições sociopolíticas da realidade nacional, diferente da Vera Cruz ou das chanchadas, por exemplo, como também a uma fundamental postura militante em conscientizar o público.¹¹ É essa postura ideológica, expressa nos filmes e nas ações do grupo como luta por uma legislação protecionista ao cinema nacional, conforme cita Manet, que evidencia o Cinema Novo como a maturidade do cinema brasileiro. É esse grau de maturidade, estética e ideológica, conquistada por tal cinematografia que, diante das suas congêneres subcontinentais, a capacita ao papel de vanguarda (Cuba é uma exceção, por ser o único “território livre da América”).¹² Assim, Manet chama a atenção para o papel do Cinema Novo na América Latina. Com certeza, o mais relevante dos artigos de Manet e García Mesa é a expressa vontade de aproximar ao máximo o movimento brasileiro da realidade latino-americana em geral, encampando a cinematografia brasileira e, portanto, o Cinema Novo, às questões culturais, políticas e ideológicas da situação do resto do subcontinente:

O Novo Cinema brasileiro é audacioso, sim, porque olha para o homem e para a terra com um olhar sem filtros; revolvendo no problema social, denunciando quando pode, sublinhando quando lhe permitem, insinuando quando sabe que de outra maneira lhe taparão a boca. Um cinema que quer ser brasileiro, mas que, também, se sabe latino-americano. E que expressa, através de seus problemas, os problemas de povos e países irmãos. Também há *Vidas secas* na Venezuela, na Colômbia, no Equador. É justo e bom que os jovens cineastas brasileiros tenham tomado consciência disso e tenham falado pelos que ainda não podem falar. É bom e é justo que esse cinema, de profunda raiz social, tenha querido ser artisticamente maduro.¹³

9. AVELLAR, J. C. *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34/Edusp, 1995. pp. 41-114.

10. Ver nota 3.

11. Esse aspecto também iremos encontrar em: CAPRILES, O. *Cine al día*. Caracas. n. 3, abr., 1968. pp. 4-13.

12. “No ideológico, [os cinemanovistas] se rebelam contra os desvios demagógicos (entre os quais, incluem – e com razão – *O pagador de promessas*) e, os mais lúcidos, chegam a pôr o problema como uma questão de luta de classes.” MANET, E. Op. cit., p. 127.

13. MANET, E. Idem. pp. 120-121.

É esse esforço de “latino-americanização” do Cinema Novo pelos redatores hispano-americanos, não apenas os cubanos, que talvez melhor exemplifique a reverência ao movimento brasileiro, reservando-lhe um importante papel a cumprir dentro do cinema latino-americano. No entanto, são praticamente inexistentes as ressalvas ao Cinema Novo na revista *Cine cubano*. Nesse aspecto, os periódicos *Cine cubano* e *Hablemos de cine* são os menos “problematizadores” do Cinema Novo, se circunscrevendo a ser um espaço aberto às opiniões de seus realizadores e a dar informações aos seus leitores. No entanto, esse caráter informativo não pode ser subestimado, uma vez que o acesso às notícias e dados sobre as cinematografias vizinhas é escasso ou, quando muito, “filtrado” via imprensa europeia e estadunidense.

É justamente em um texto de Glauber Rocha, publicado em *Hablemos de cine*, que podemos encontrar uma das melhores análises, ainda que breve, da obra de Roberto Farias.¹⁴ Glauber sublinha o quão forte é a estética do cinema hollywoodiano, tornando-se modelo referencial tanto para o público quanto para os cineastas de todo o mundo. É graças à influência de alguns gêneros do cinema estadunidense, mais especificamente o western e o policial, que, segundo Glauber, se explica o sucesso de público de dois filmes brasileiros: *O cangaceiro*, de Lima Barreto, e *O assalto ao trem pagador*, apesar dos “temas nacionais” abordados por eles. É justamente por essa forte influência da fórmula hollywoodiana que o filme policial de Farias é visto como tendo muitos problemas, apesar de conseguir “uma carga mais forte de denúncia social” graças ao caráter intrinsecamente social do gênero policial. Aliás, frisamos que a referência à presença de gêneros hollywoodianos também é mencionada no primeiro artigo de Viany em *Cine cubano*, em seu n. 7, do “abençoado” ano 1962, mas se referindo a Farias como uma promessa ao cinema brasileiro.¹⁵ No entanto, para Glauber, Roberto Farias busca, em seguida, fugir do mimetismo aos modelos forâneos, mas, por isso mesmo, não conta mais com o apoio do público:

O mesmo Roberto Farias, em outro filme, decidiu postular um problema social. Fez *Selva trágica* e com este filme realizou um grande esforço para se libertar das fórmulas americanas: afrontando o problema da escravidão nas plantações de mate do Brasil central, deixou de dividir a sociedade em bons e maus e tratou de fazer uma análise mais profunda. Penetrando em uma estrutura complexa e tratando de conseguir uma linguagem adaptada a essa mesma estrutura, Roberto fez um filme que foi recebido naquela época (1964) como um filme desconexo.

14. ROCHA, G. “El ‘Cinema Novo’ y la aventura de la creación”. *Hablemos de cine*. Lima, n. 47. mai.-jun., 1969. pp. 21-33. Ressaltamos que essa edição possui um “dossiê” Glauber Rocha, com vários artigos de e sobre o cineasta baiano, incluindo uma de suas entrevistas mais instigantes, com um forte tom “industrialista” (para certo espanto dos entrevistadores).

15. “E outro jovem, Roberto Farias, vindo da chanchada, acaba de se revelar em *Cidade ameaçada* (1960), onde a pesada influência dos melodramas norte-americanos de “gângsters” e de delinquência juvenil não chega a neutralizar seu nítido talento pessoal”. VIANY, A. Op. cit. p. 55.



Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias

Grande Otelo durante as filmagens de *O assalto ao trem pagador* (1962)

A desconexão deste filme era, no entanto, muito mais realista e nacional que a fórmula fechada e predeterminada adotada em *O assalto ao trem pagador*.

O rechaço pelo público deste filme fez compreender a Roberto Farias que sua capacidade de se comunicar com o público não estava unida a seu pessoal talento de diretor, mas ao uso que podia fazer dele em função de um determinado tema. E assim, o diretor se serve novamente de um tema urbano e moralista, uma versão de moral de classe média sobre a burguesia: o filme *Toda donzela tem um pai que é uma fera* confirma a tese segundo a qual a fórmula do sucesso está na aplicação da narrativa americana a um tema social e moralmente falso.

A recepção internacional de *Selva trágica*, no campo da crítica e dos circuitos de arte, divide Roberto Farias em dois, e o diretor artesão termina por se sobrepor ao diretor autor. Assim, seu último filme *Roberto Carlos em ritmo de aventura* representa uma combinação brasileira das fórmulas americanas e está destinado a se converter em nosso maior sucesso de bilheteria.

Mas, explorando as alienações, Roberto Farias conseguirá verdadeiramente **conquistar** este público? Dar ao público o que o público **quer** representa uma forma de conquista ou, por acaso, uma forma de exploração comercial dos condicionamentos a-culturais do próprio público? Não estará, em troca, em *Selva trágica*, o verdadeiro caminho que conduz à **conquista** dos espectadores?

Roberto certamente responderá que o cinema é uma indústria e que o Brasil tem necessidade de uma indústria cinematográfica que poderá mais tarde lhe dar a possibilidade de realizar um cinema original que se ocupe dos problemas do país.

Mas, como se cria uma indústria?¹⁶

Aparentemente, uma maior simpatia à *Selva trágica* em relação a *O assalto...*, também encontramos no artigo sobre filmes brasileiros exibidos em Cuba¹⁷, de Héctor García Mesa, diretor da cinemateca da ilha caribenha:

Outro filme exibido mais recentemente em Havana, *O assalto ao trem pagador* (1962), de Roberto Farias, veio a ratificar a estreita coerência desta geração. O que bem poderia ter sido um simples filme de ação ganguesteril, ainda considerando os seus defeitos de feitura, seu esquematismo e seu retórico melodramatismo exacerbado nos dois últimos rolos, *O assalto...* se refere constantemente às razões econômicas e às relações entre as classes representadas no filme, o que o converte, de fato, em um filme de marcado enfoque social.

16. Os grifos são do próprio Glauber. Cf. ROCHA, G. Op. cit. p. 22.

17. Ver nota 3.

Selva trágica, também de Roberto Farias (...), é, diferente de *O assalto...*, um filme linear, de intensidade documental, às vezes reiterativo, que descreve, com espantoso realismo, as condições brutais em que, ainda hoje em dia, se cultiva o mate nas selvas do Mato Grosso, próximo da fronteira do Paraguai, a 2.000 quilômetros do Rio de Janeiro. Como comentário das condições de existência dos peões-escravos que trabalham naquela imensa zona, basta reproduzir as recomendações feitas à equipe de filmagem que se aventurou a se adentrar, câmera na mão, naquele jângal trágico: “Onde vocês vivem – lhes disseram – tudo se resolve, mais ou menos, na boa, mas aqui [em Mato Grosso], se veem um homem correr na direção de vocês, atirem nele, porque quem não mata, morre.”¹⁸

A proximidade entre as opiniões de Glauber e García Mesa nos chama a atenção, pois, no fundo, tal aspecto revela um ponto-chave de debates que une brasileiros e cubanos: o discurso sobre a criação de uma indústria cinematográfica nacional. O pressuposto básico desse discurso “industrialista” do NCL é entender essa criação da indústria cinematográfica nacional como uma ação não apenas de caráter econômico mas, principalmente, de ordem cultural e nacional. Ou seja, o que move tais realizadores e redatores não é um interesse comercial, mas político. Eis o ponto que possa aparentar estranho: a retórica a favor da criação de uma indústria cinematográfica nacional é **política**. A controvérsia com os defensores do cinema “de intervenção política”, que adquire feições de clandestinidade, se deve basicamente a essa divergência. O campo do “político” para a vertente “clandestina” se entende essencialmente como um conjunto de ações no âmbito das organizações políticas, ou seja, partidos, sindicatos, associações, grêmios, etc. O importante é entender que a cultura, para os defensores do “cinema clandestino”, conforme o pensamento fanoniano, também é encarada sob o viés político, ou seja, é o conjunto de ações do povo no empreendimento da luta de libertação nacional.¹⁹ Por sua vez, a vertente “industrialista” entende que a conquista do mercado local pela própria produção fílmica nacional é uma ação essencialmente política, movida por uma intenção mais ampla, a saber, o confronto com a produção estrangeira, interpretando-o como uma luta anti-imperialista. É graças a esse fim último que ambas as vertentes, aparentemente tão opostas, convergem. Frisamos que o Cinema Novo brasileiro é o primeiro a sistematizar e, posteriormente, a ser o principal divulgador do viés “industrialista”. Esse aspecto é tão marcante que, em entrevistas e debates sobre o tema nos periódicos hispano-americanos, cabe ao cinema brasileiro ser a referência, positiva ou negativa, conforme

18. Encontramos essa frase, durante a nossa pesquisa, em um material de propaganda do filme depositado na Cinemateca do MAM. Ou seja, García Mesa a reproduz, o que obviamente significa que ele teve acesso a material de divulgação da obra.

19. Ver FANON, F. *Os condenados da terra*. Trad. Enilce Albergaria Rocha; Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010. pp. 237-284.



Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias

Reginaldo Faria e Rejane Medeiros em *Selva trágica*

a interpretação do redator, quando o assunto é a criação de uma indústria cinematográfica nacional. Essa referência se torna mais evidente nos anos 1970, por ocasião dos áureos anos da Embrafilme, justamente durante a gestão de Roberto Farias.

A afirmação de que um país sem produção audiovisual é não apenas culturalmente medíocre mas economicamente dependente, se sustenta no pressuposto de que é necessário, e urgente, alimentar o mercado cinematográfico com bens culturais nacionais. Ou seja, o público de um respectivo país que não se reconhece nas telas é um povo sem identidade, i. e., alienado de um atributo fundamental de sua constituição. O cinema, mais do que um mero entretenimento, é considerado uma manifestação de cultura, i. e., está intrinsecamente atrelado à identidade nacional e popular. Portanto, não se trata apenas da defesa da geração de emprego ou renda a partir de empresas nacionais na atividade cinematográfica, mas da expressão de uma cultura. O relevante é o reconhecimento da necessidade de estabelecer um diálogo com o público em geral. Isso significa que se torna fundamental absorver e processar os códigos narrativos e estéticos da produção hegemônica, uma vez que a formação estética do público nacional, e dos próprios realizadores, se deu através dessa produção estrangeira hegemônica. Porém, os cineastas latino-americanos são cômicos das contradições inerentes ao uso desses códigos narrativos hegemônicos. Isso sem nos referirmos ao conceito de alienação, entendido como próprio à atividade produtiva (entende-se industrial) nos moldes capitalistas. Em suma, apesar de defenderem a tese “industrialista”, os cineastas se afastam do chamado “cinema de espetáculo”. Talvez a tese “industrialista” seja a mais controversa, pois reconhece que o público, queira o realizador ou não, está formado esteticamente pelos códigos narrativos do cinema estrangeiro hegemônico, a ser estética e comercialmente combatido. Portanto, o cineasta latino-americano deve assimilar esses modelos e, a partir deles, superá-los, ou seja, relacioná-los com elementos nacionais (e/ou subcontinentais).

Em suma, essa relação, por mais ambígua que seja, entre o cineasta e os códigos narrativos hegemônicos em prol de uma indústria cinematográfica “autenticamente nacional” permeia, sobretudo nos anos 1970 e, mais ainda, na década seguinte, a de 1980, o debate de cineastas latino-americanos, principalmente, entre brasileiros, cubanos, venezuelanos e peruanos. Basta citarmos como exemplo os mais célebres textos dos dois mais importantes cineastas cubanos do NCL: a produção teórica de Julio García Espinosa, não somente o seu famosíssimo artigo-manifesto “Por un cine imperfecto”²⁰,

20. “[...] escrito em dezembro de 1969, foi primeiro em cópia mimeografada; em seguida divulgado durante a Sexta Mostra Internacional del Nuovo Cinema de Pesaro, Itália, em junho de 1970; publicado em *Hablemos de Cine* n. 55/56, Lima, setembro/desembro de 1970; em *Cine del Tercer Mundo*, n. 2, Montevideu, novembro de 1970; em *Cine cubano*, n. 66/67, Havana, janeiro/março de 1971 e em *Comunicación y Cultura* n. 1, Santiago do Chile, julho de 1973, entre outros periódicos.” In AVELLAR, J. C. Op. cit. p. 209. O ensaio também foi publicado nas seguintes coletâneas: GARCÍA ESPINOSA, J. *Por un cine imperfecto*. Caracas: Fondo Editorial Salvador de la Plaza. 1973. pp. 11-32 e _____. *La doble moral del cine*. Madri: EICTV/Ollero & Ramos, 1996. pp. 13-28.

mas toda uma série de textos de sua autoria a partir do conceito de “*cine imperfecto*”²¹, e o não menos famoso opúsculo *A dialética do espectador* de Tomás Gutiérrez Alea.²² Ora, o citado artigo de Glauber, no periódico peruano, postula exatamente os mesmos pontos, curiosamente a partir de uma análise da obra fílmica de Roberto Farias. No entanto, como vimos anteriormente, para Glauber, Farias tomou um rumo equivocado, deixando para trás a porta aberta por *Selva trágica* ao preferir o diálogo “fácil” com o público. Não estamos interessados em avaliar o mérito dos filmes, mas sublinhar o esforço simultâneo de aproximação e distanciamento da obra de Roberto Farias com o Cinema Novo. Curiosamente, não iremos encontrar esse mesmo procedimento com Anselmo Duarte, por exemplo, apesar de todos os artigos, de brasileiros ou não, citarem *O pagador de promessas*, sobretudo por ter sido laureado em Cannes e, por conseguinte, assim como *O cangaceiro* o fez antes, ter chamado a atenção da crítica europeia para o cinema brasileiro. Ou seja, os cinemanovistas (e os redatores simpáticos a eles) rapidamente fizeram o esforço de apontar que os dois filmes brasileiros mais conhecidos, até então, no exterior, embora estivessem inseridos no seio de um período de renovação estética do cinema brasileiro, não são obras “do Cinema Novo”. E o mais impressionante é notarmos o quanto o diálogo de Anselmo Duarte com os cinemanovistas sempre foi regido pela intransigência desses jovens, que jamais o reconheceram como um dos seus, apesar de todo o esforço do ex-galã de chanchadas em se aproximar deles. É por esse viés que podemos interpretar o seu “glauberiano” filme *Vereda da salvação* (1965), repellido pelos cinemanovistas. Ou seja, o caso de Anselmo Duarte nos mostra o quanto é instigante a relação do Cinema Novo com Roberto Farias, pois jamais houve um rechaço radical a ele por parte dos jovens cinemanovistas, apesar de, por outro lado, assinalar diferenças entre eles e o cineasta friburguense.

Talvez o que essa confusa relação demonstra é o caráter “inclassificável” de Roberto Farias, uma de suas maiores qualidades. Egresso das chanchadas, uma vez que dirigiu duas comédias na Atlântida, Farias fica sob os holofotes internacionais quando *Cidade ameaçada* é selecionado pelo Itamaraty para representar o Brasil em Cannes. Imediatamente frustra a crítica ao retornar à chanchada com *Um candango na belacap*. No entanto, é aclamado logo depois por *O assalto ao trem pagador*. Com dois filmes policiais consagrados no currículo, é identificado como um cineasta hábil em tipos urbanos, quando, a seguir, volta a surpreender com um inesperado filme de temática rural, *Selva trágica*. Logo depois, volta ao mundo urbano, também retornando à comédia, seu gênero de estreia, em *Toda donzela...*, para, em seguida, ir para o gênero musical de ação na trilogia de Roberto Carlos. Essa trajetória, aparentemente

Disponível em: <<http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/437.pdf>>. Acesso em 27 mai. 2012.

21. Ver as coletâneas de seus textos citadas acima.

22. GUTIÉRREZ ALEA, T. *Dialética do espectador: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. Trad. Itoby Alves Correa Jr. São Paulo: Summus, 1984. Versão resumida disponível em: <<http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/448.pdf>>. Acesso em: 27 mai. 2012.

pouco coerente, expressa, no fundo, vários aspectos da história do cinema brasileiro. O seu filme de consagração, *Cidade ameaçada*, é fruto de um roteiro de Alinor Azevedo, um dos fundadores da Atlântida e homem sensível aos tipos populares. Em 1960, ele já é um escritor tarimbado, o que pode suscitar relativa surpresa a sua aproximação a um diretor muito jovem como Farias na época, que tinha até então dirigido apenas duas comédias e nenhum drama, muito menos um policial. No entanto, Alinor sempre teve faro para pessoas talentosas, tanto que foi mentor de dois nomes importantes identificados ao Cinema Novo: Alex Viany, de uma geração anterior aos jovens cinemanovistas mas ideologicamente inserido no movimento, e Miguel Torres, precocemente morto durante a pré-produção de *Os fuzis* de Ruy Guerra, mas considerado um dos principais integrantes do Cinema Novo. Assim, curiosamente, a Atlântida, tão famigerada por suas chanchadas pelos cinemanovistas, se prolonga no Cinema Novo.²³ Por sua vez, Farias, ao retornar à comédia urbana carioca, após se adentrar pelos sertões de Mato Grosso, se reata à tradição pela qual ingressou no meio cinematográfico. Essa tradição também seria, no fim da década de 1960, seguida por seu irmão, Reginaldo Faria, ao dirigir *Os paqueras*, que por, sua vez, abriria um novo período, pois é considerado por vários pesquisadores de cinema brasileiro o início das “porno-chanchadas”, à revelia do diretor, que rejeita esse rótulo ao seu filme. E, por último, o diálogo com a chanchada continua na trilogia de Roberto Carlos que, aliás, chega a brincar com o fato de José Lewgoy ter sido o eterno vilão das produções da Atlântida. Em suma, o caráter “inclassificável” de Roberto Farias, além de revelar várias inter-relações no seio do cinema brasileiro ao longo de sua história, ainda que não postas à luz pela sua historiografia canônica, acusa um de seus maiores talentos: a sua constante capacidade de se reinventar. Alguns outros realizadores latino-americanos também se reinventaram. O caso mais impressionante é o do argentino Leonardo Favio que, após dirigir três filmes de tom experimental e moderno – *Crónica de un niño solo* (1964), *El romance de Aniceto y Francisca* (1966) e *El dependiente* (1969) –, parte para um cinema de gênero de forte apelo popular com *Juan Moreira* (1973) e, sobretudo, *Nazareno Cruz y el lobo* (1975). Será que “cinema novo” é aquele cujo cineasta é sempre “novo”?

Fontes consultadas

Cine cubano. Havana, n. 7, 1962; n. 20, 1964; n. 31, 32 e 33, 1966.

Cine al día. Caracas, n. 3, abr. 1968.

Hablemos de cine. Lima, n. 36, jul.-ago. 1969.

Fabián Núñez é professor adjunto do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF), onde também leciona em seu Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Doutorou-se em Comunicação pela UFF, com uma tese sobre a recepção crítica do Nuevo Cine Latinoamericano pelas revistas cinematográficas especializadas da América Latina.

23. Quem me chamou a atenção para essa “insuspeita” relação entre o roteirista Alinor Azevedo, fundador da Atlântida, e o Cinema Novo, via Alex Viany e Miguel Torres, foi o pesquisador Luís Alberto Rocha Melo, professor da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).



Anotações sobre a gênese de um produtor

Luís Alberto Rocha Melo

A literatura sobre o cinema no Brasil, tradicionalmente tão ocupada com as questões que envolvem a produção de filmes, interessa-se pouco pelos seus produtores. As razões desse fenômeno podem ser facilmente apontadas: inexistência de uma situação cinematográfica industrial; hegemonia ideológica do “cinema de autor”; protagonismo do Estado, entre outras. Com isso, também se nega aos produtores uma “história”: pouco sabemos sobre suas origens sociais, sua formação cultural, suas reflexões. As profundas transformações ocorridas na atividade ao longo de mais de um século de existência são quase sempre menosprezadas. Frequentemente, os produtores não são vistos como individualidades, mas como categorias genéricas ou, no pior dos casos, simples caricaturas, traçadas ao sabor das disputas políticas e ideológicas: oportunistas ou heróis; exploradores ou demiurgos; empresários ou diletantes.¹

Os debates em torno do cinema independente e a afirmação da figura do cineasta-autor nos anos 1960 ajudaram a detonar a figura do produtor:

No Brasil, o crescimento da classe dos diretores-produtores não foi somente fomentado pela crescente importância mundial da chamada produção independente: foi também provocado pela necessidade de os criadores se sobreponem à insuficiência e à incompetência de nossos produtores improvisados. (VIANY, 1964, p. 1)

O trecho acima citado foi escrito no calor da polêmica em torno dos cortes efetuados em *Sol sobre a lama* (Alex Viany, 1963) pelo produtor-argumentista João Palma Netto, à revelia do diretor. Ainda assim, são reveladores de uma postura bastante usual entre os realizadores brasileiros, qual seja, a de enxergar no produtor um fruto da principal característica (entendida como negativa) do cinema no Brasil: a improvisação.

1. Essa tendência tem sofrido ligeira modificação de alguns anos para cá. Ver, por exemplo, a segunda edição revista e ampliada de *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, de Jean-Claude Bernardet (São Paulo: Companhia das Letras, 2009), coeditada por Arthur Autran, em especial as partes III e IV, que apresentam, respectivamente, entrevistas com três produtoras (Sara Silveira, Rita Buzzar e Nora Goulart) e um texto sobre o produtor francês Anatole Dauman.

Em termos ideológicos, a passagem dos anos 1950-60 costuma ser vista como um momento privilegiado no cinema brasileiro. A partir de então, o entendimento acerca da figura do produtor sofreria radical modificação, em grande parte por conta da substituição do modelo calcado no sistema de estúdios (Atlântida, Vera Cruz, Maristela) pelas novas formas de produção identificadas ao “cinema independente” (o cinema novo e seus precursores).

No entanto, a simples constatação dessa mudança tende a minimizar a complexidade de seu processo; a demarcação de fronteiras entre diferentes gerações de produtores e suas respectivas práticas serve para delimitar ideologicamente o território de ação política, mas deixa na sombra os inúmeros laços que os unem. A “clareza” do discurso cinemanovista é, nesse sentido, apenas aparente, e a longevidade da crença no *marco zero* instituído pelo movimento só se justifica pela imensa facilidade que ele acarreta, até hoje, ao trabalho de críticos e historiadores.

O exame da trajetória de um diretor e produtor como Roberto Farias tem a oferecer um excelente contraponto a esse tipo de percepção “em bloco”. Desde 1950, ano em que pisou pela primeira vez em um *set* de filmagem como assistente de direção na Atlântida (o filme era *Maior que o ódio*, de José Carlos Burle, de 1951), Roberto Farias vem participando ativamente de todas as fases do cinema brasileiro. Especialmente significativo, contudo, é o período que se estende do seu primeiro longa-metragem, *Rico ri à toa* (1957), até *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (1966).

Entre esses dois filmes, Farias produziu e/ou dirigiu mais cinco: *No mundo da Lua* (1958); *Cidade ameaçada* (1960); *Um candango na Belacap* (1961); *O assalto ao trem pagador* (1962); e *Selva trágica* (1964). Esses nove anos correspondem, portanto, à gestação e à afirmação de Roberto Farias como um dos principais produtores do cinema brasileiro – primeiro como um “independente” nos moldes tradicionais dos anos 1950; em seguida como diretor contratado de produtores como José Antônio Orsini e Herbert Richers; mais tarde, à frente da R. F. Farias Produções Cinematográficas Ltda. e da Difilm (Distribuidora de Filmes S.A), esta última uma empresa fundada em 1965, congregando os principais nomes do cinema novo.

Assim, os anos de 1957 a 1966 podem ser tomados, genericamente, como um período de transição. Nesse sentido, os filmes que Roberto Farias realizou entre esses dois marcos temporais são exemplares das diversas modificações em curso, não só do ponto de vista da produção como das experimentações estéticas e temáticas. Mas como se deu a formação do Farias-produtor? Em que medida o exercício conjunto das funções de direção e produção – ou, contrariamente, a realização de filmes apenas como diretor contratado – ajudaram a despertar, nele, uma visão mais ampla do que significaria produzir filmes no Brasil? Que referências, personagens, procedimentos ou ideias foram decisivos ou serviram de roteiro para essa formação?

Rico ri à toa e *No mundo da Lua* correspondem ao modelo tradicional de produção associada entre produtores-diretores autônomos, financiadores-cotistas e empresas de produção, distribuição e exibição, prática aliás corrente pelo menos desde os anos 1930, sobretudo no cinema carioca (Cinédia, Sonofilms, Cine-Produções Fenelon, Atlântida etc.). Através de um empréstimo inicial feito a um agiota pelo pai de Roberto Farias, Guliforte Figueira de Faria, e contando com sócios como Cláudio Castilho (financiador-cotista), Murilo Seabra (estúdio Brasil Vita Filme) e Mario Falaschi (distribuidora Unida Filmes), *Rico ri à toa* credenciou o jovem diretor junto aos exibidores, já que o filme resultou em um grande sucesso de bilheteria. Isso possibilitou que o mesmo grupo levasse à frente a produção de *No mundo da Lua*, outro êxito financeiro.

A influência maior nesses dois trabalhos é comumente creditada a Watson Macedo, de quem Farias fora assistente na Atlântida em *Aviso aos navegantes*² (1950) e *Aí vem o Barão* (1951), e, mais tarde, na Produções Watson Macedo – *É fogo na roupa* (1952), *O petróleo é nosso*³ (1954), *Rio fantasia* (1956) e *A Baronesa transviada* (1957). Por essa razão, o momento inicial da carreira de Roberto Farias passou a ser identificado ao universo da chanchada.

Embora tal filiação não seja incorreta, deve-se atentar para seu caráter redutor. A começar pela mecânica associação entre Watson Macedo e o gênero chanchada. Ainda que esse diretor tenha realizado várias comédias musicais, sua ambição maior enquanto *autor* era a realização dos chamados “filmes sérios”, do qual *A sombra da outra* (Watson Macedo, 1950) é sem dúvida o exemplo mais claro. Além disso, o aprendizado profissional de Farias não se restringiu ao filme cômico musical – carnavalesco ou não –, bastando apenas lembrar que o primeiro filme no qual Farias trabalhou como assistente foi um policial, *Maior que o ódio*. Em seguida, na Atlântida e fora dela, o jovem friburguense ainda trabalharia como assistente de produção e direção em melodramas como *Areias ardentes* (J. B. Tanko, 1952) e *Leonora dos Sete Mares* (Carlos Hugo Christensen, 1955), e em um filme de presídio, *Mãos sangrentas* (Carlos Hugo Christensen, 1955), este último uma coprodução Brasil-México.

Assim, se a influência de Macedo sobre os dois primeiros filmes de Farias pode ser reconhecida, também deve ser matizada, pois ela não é tão óbvia e nem se resume à simples absorção de um determinado modo de produção ou de um cinema de caráter eminentemente popular. Em *Rico ri à toa*, por exemplo, a admiração do diretor pelo cinema de gênero e o apelo à fusão da comédia com o filme policial (já presentes em um marco como *Carnaval no fogo*, de Watson Macedo, 1949) promovem no campo da cenografia, nas angulações de câmera, no trabalho de iluminação, no uso dos espaços interiores e exteriores, e na direção de atores duas *atmosferas*: a primeira, fiel à tradição da chanchada, sustenta-se na interpretação da magistral dupla Zé

2. Também creditado no filme como fotógrafo de *still*.

3. Também creditado como montador.



Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias

Raimundo Campesato, Ivon Cury, Geny Macedo, Edgar Brasil e Roberto Farias, durante as filmagens de *É Fogo Na Roupa* (1952)

Trindade e Violeta Ferraz e nos ótimos números musicais; a segunda, calcada no estilo *noir*, ganha corpo no uso da luz dura e recortada sobre os atores e o cenário do covil onde João Labanca encarna o típico chefe de quadrilha. Mas, a intermediar esses dois polos, sem exatamente corresponder a nenhum deles, temos também as luminosas tomadas externas e a espontaneidade coloquial do grupo de atores coadjuvantes que interpretam os amigos taxistas de Zé da Fubica (Zé Trindade), lembrando vagamente a vertente da “comédia realista carioca” de um *Agulha no palheiro* (Alex Viany, 1953). Há, portanto, nesse primeiro longa-metragem, *dois filmes possíveis em um*, o que responde por um lado à ambição artística do Farias-diretor mas também à necessária cautela do Farias-produtor, ciente do filão popular das comédias musicais como aval para a garantia da continuidade de sua carreira.

Se um filme como *Alegria de viver* (Watson Macedo, 1958) investia no ritmo do *rock* como uma espécie de negociação aberta com os novos tempos e com um público jovem, seu contemporâneo *No mundo da Lua* empreende um discurso surpreendentemente sisudo, marcado pelo viés da defesa dos valores nacionais. Nesse filme, o *rock* é contraposto ao *baião*, e é este último que vence, quando finalmente o retirante nordestino Mário (Reginaldo Faria) convence sua namorada carioca Magali (Nancy Wanderley) a aderir à música popular brasileira. A disputa musical serve como metonímia cômica para o drama social que se desenha por trás da farsa, pondo em relevo as imensas desigualdades de um país dividido entre o campo e a cidade, sendo o resultado a conciliação geral – como convém, aliás, ao gênero. Mas ainda aqui, o objetivo não é a mera solução anedótica, e sim o esforço didático em fazer o público reconhecer que *pobreza* e *riqueza* são valores relativos quando o que está em pauta é a negociação em torno da diversidade cultural (não por acaso, o filme conta com músicas de Luiz Gonzaga, João do Vale e Sivuca, mas também abre precedente para um número de *calipso* com George Green, cantando “Banana Boat Song”). Quanto ao roteiro e ao trabalho de direção de Farias, *No mundo da Lua* lembra mais o estilo de Luiz de Barros (na trama, no ritmo da montagem, na encenação, na direção de atores e no uso criativo das relações de continuidade entre espaços internos e externos) do que propriamente as comédias de Macedo.

No final da década de 1950, o modelo de produção associada ao qual se filiavam *Rico ri à toa* e *No mundo da Lua* já se encontrava em uma espécie de *ponto de virada*: desde 1955-6 a produção de filmes havia deixado de ser uma iniciativa estritamente privada, passando a contar, em doses graduais e cada vez mais regulares, com financiamentos oficiais – fosse o prêmio do adicional de renda da Prefeitura de São Paulo, em 1955, fosse a carteira de crédito do Banco do Estado de São Paulo, em 1956.

A chamada Lei do Adicional e a Carteira de Cinema estimularam a produção de filmes paulistas e cariocas através da coprodução entre empresas sediadas nos dois estados. A nova conjuntura possibilitou também a produtores

autônomos e descapitalizados alugarem dos grandes estúdios então inativos (Vera Cruz e Maristela) equipamentos e palcos de filmagem. É este o caso de filmes como *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e *O grande momento* (Roberto Santos, 1958), ambos resultantes da triangulação entre produtores-diretores independentes, financiamento bancário e um estúdio paulista (no caso, a Maristela).

É este também o caso do terceiro longa-metragem de Roberto Farias: o policial *Cidade ameaçada* recebeu empréstimo do Banco do Estado de São Paulo e foi filmado na capital paulista, sendo que os interiores foram rodados com os equipamentos da Vera Cruz, nos estúdios de São Bernardo. Mas, à diferença de seus dois filmes anteriores, em *Cidade ameaçada* Farias não exerceu a função de sócio-produtor, sendo apenas um diretor contratado. A produção executiva coube a José Antônio Orsini, dono da Cinematográfica Inconfidência Ltda. e de vários hotéis no interior de São Paulo. Na época, Orsini tinha em seu currículo os faroestes *Armas da vingança* (Carlos Coimbra e Alberto Severi, 1955) e *O capanga* (Alberto Severi, 1957), o segundo já contando com financiamento da Carteira de Cinema do Banespa.

Roberto Farias foi indicado a Orsini pelo argumentista de *Cidade ameaçada*, Alinor Azevedo, jornalista, fundador da Atlântida, autor do argumento do primeiro longa-metragem dessa empresa, *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943) e de várias comédias de Watson Macedo. Farias e Alinor conheciam-se desde o início dos anos 1950, pois o segundo era um assíduo frequentador da casa de Macedo em Nova Friburgo, onde se hospedava para escrever os roteiros. O nome anteriormente cotado para dirigir o filme era o de Roberto Santos, mas não houve um bom entendimento entre o realizador de *O grande momento* e Alinor Azevedo para a elaboração do roteiro. Antes de assumir a direção, Farias decidiu ter um encontro pessoal com Roberto Santos, para que não houvesse qualquer ressentimento entre os dois. O resultado foi o nascimento de um mútuo respeito e de uma amizade duradoura entre os dois.

Dos três filmes até aqui comentados, *Cidade ameaçada* talvez se configure como a experiência mais complexa na formação de Farias como produtor – a começar pela sua própria condição de *diretor contratado*, sem participação nos riscos da produção. Quando José Antônio Orsini o convidou para dirigir o filme, Farias respondeu-lhe que, se o dinheiro fosse dele, não o empregaria em *Cidade ameaçada*. No entanto, aceitando o cargo de diretor, Farias apostava no tão pretendido salto artístico em sua carreira, já que pela primeira vez dirigiria um “filme sério”. A expectativa era a de que, uma vez provadas as suas qualidades como diretor, não precisasse mais produzir seus próprios filmes: “Não era da minha perspectiva profissional continuar sendo produtor” (FARIAS, 2010).

Enfrentando um orçamento relativamente alto para os padrões da época (cerca de Cr\$ 7,3 milhões), contando com a infraestrutura dos estúdios da Vera Cruz (um palco de filmagem, marcenarias e oficinas, maquiagem e



Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias

Arturo de Cordova e Roberto Farias durante as filmagens de *Mãos Sangrentas* (1954)

guarda-roupa, parque de iluminação, equipamentos de câmera e maquinaria completos) e tendo de lidar com uma equipe de técnicos paulistas inicialmente pouco receptiva à presença de um diretor carioca com fama de *chanchadeiro*, Roberto Farias conseguiu se impôr como um diretor plenamente consciente de suas possibilidades. É verdade que contou também com alguns parceiros fundamentais: a confiança do produtor Orsini e de Alinor Azevedo e o apoio dos irmãos Rivanides (assistente de direção e corroteirista, que será mais tarde fundamental na trajetória de Roberto como produtor) e Reginaldo Faria (este interpretando o bandido Passarinho).

O argumento de Alinor Azevedo possibilitou a Farias mergulhar no universo do melodrama criminal, acentuado pela trilha sonora carregada de Gabriel Migliori, felizmente evitada no momento mais intenso, o encontro de Passarinho com sua mulher grávida (Eva Wilma), no presídio. Sem temer o artificialismo de gestos, falas e recursos sonoros e visuais de impacto, Farias parece ter seguido de perto o conselho que Alinor lhe teria transmitido: “Quem tem medo de dramalhão nunca chega ao drama” (FARIAS, 2010). Apoiando-se em uma excepcional equipe de fotografia (Tony Rabatoni na iluminação, Geraldo Gabriel na câmera, Oswaldo de Oliveira e Aldo Picchi como assistentes), Farias alterna e muitas vezes mescla o claro-escuro dos interiores e das cenas noturnas, os contornos típicos da luz de estúdio sobre os personagens e o uso “neorrealista” das lentes de longa distância (sobretudo nas cenas de favela), estabelecendo, uma vez mais, uma ponte entre estilos a princípio distantes, mas que, pelo menos no Brasil, sempre conviveram indisciplinadamente – bastando mencionar a experiência de um *Também somos irmãos* (José Carlos Burle, 1949), produzido pela Atlântida, com roteiro do mesmo Alinor Azevedo.

Mas se em termos de prestígio artístico *Cidade ameaçada* de fato significou a projeção do nome de Farias para além do “famigerado” círculo da chanchada, do ponto de vista financeiro a experiência como diretor contratado não foi nada satisfatória. Assalariado, Farias mal conseguia se manter. Eram as bilheterias de *Rico ri à toa* e *No mundo da Lua* que naquela época ainda continuavam a sustentá-lo.

Cidade ameaçada não logrou uma carreira bem-sucedida nos cinemas, muito embora o filme tivesse concorrido no Festival de Cannes (1960) e Orsini conseguisse quitar o empréstimo do Banco do Estado de São Paulo, obtendo inclusive uma certa margem de lucro ao vender o filme para a Itália. Ocorre que o produtor de *Cidade ameaçada* não se descuidou de um detalhe: ele mesmo, através de sua Cinematográfica Inconfidência, assumiu o controle da distribuição, conseguindo assim, no curso do ano de 1961, pagar mais rapidamente o empréstimo bancário (em torno de Cr\$ 1,4 milhões), e amortizar seu próprio investimento através das rendas obtidas no cinema e da venda do filme para o exterior. É muito provável que a convivência com Orsini tenha feito Roberto Farias abrir os olhos para algo até então negligenciado

pela maior parte dos produtores e diretores: no negócio cinematográfico brasileiro, controlar a distribuição (isto é, eliminar o *atravessador* entre o filme e o público) era antes de mais nada a forma mais eficiente de defender a produção. O lucro – caso o filme acontecesse na bilheteria – viria como consequência. Eis a lição anos depois aplicada à Difilm.

Procurando garantir a continuidade de sua carreira no cinema, Roberto Farias aceitou em 1961 o convite feito pelo produtor Herbert Richers, ex-cinegrafista da Atlântida e agora dono de um estúdio e sócio do distribuidor paulista Arnaldo Zonari (Fama Filmes), para assinar a direção de uma chanchada, a partir de uma idéia original do próprio Richers, intitulada *Um candango na Belacap*. O convite era vantajoso para ambos os lados. Para Farias, por possibilitá-lo prosseguir trabalhando. Para Richers, porque este pretendia renovar o quadro de diretores de sua empresa, e a perspectiva de contar com o realizador de um filme como *Cidade ameaçada* poderia conferir prestígio artístico à sua produtora, então considerada como uma espécie de “prima pobre” da Atlântida, ou, no dizer de Alex Viany, um “antro da mediocridade [...] onde nem Eisenstein conseguiria fazer algo que prestasse” (VIANY, 1961, p. 1). No entanto, voltar ao terreno da comédia musical não era exatamente o que Farias pretendia, ainda mais depois de ter feito *Cidade ameaçada*. Mas o caso era o de pegar ou largar.

Um candango na Belacap tematiza de forma ambígua o racismo e a produção artística independente. As duas duplas centrais do filme são os dançarinos-cantores Ankito e Marina Marcel, Vera Regina e Grande Otelo. A trama une, separa e recombina sem cessar os quatro personagens, promovendo associações, desentendimentos, paixões e casamentos a contragosto. Embalado pela experiência e a eficiência diretoriais de Roberto Farias, o filme alcança alguns ótimos momentos de *mise en scène* (especialmente no número musical “Napoleão”). O fim, bastante ambíguo, promove o reencontro feliz das duas duplas, mas dentro de uma espécie de elogio da “democracia racial” brasileira: de um lado, o casal de brancos; de outro, o dos negros, ambos convivendo em harmonia. Juntos – mas cada qual “em seu lugar”.

No filme, os quatro dançarinos vencem a luta contra Jacó, o *empresário-produtor-vilão* (Milton Carneiro), inescrupuloso e sovina, que não hesita em mentir para lucrar e vive a manipular os artistas contratados. Como muitas outras comédias do período, *Um candango na Belacap* trata do drama do artista idealista em busca de sua independência; a receita “a união faz a força” serve como antídoto para a vilania dos argentários. Assim, as duas duplas conseguem se unir para, cooperativados, montarem o seu próprio espetáculo. Mas as sabotagens de Jacó e as exigências dos técnicos e demais artistas contratados quase os levam à falência. O *show* final é montado às custas de um trambique nos trabalhadores. É então que uma solução *deus ex-machina* resgata os artistas das garras do produtor-vilão e do esquema empresarial a que antes estavam submetidos: entra em cena o mecenas Bebê Pinho Otário

(Mozael da Silveira), *playboy* mimado, amante das vedetes e disposto a torrar toda a sua fortuna em nome do “idealismo” dos artistas.

Em 1961, ano do lançamento de *Um candango na Belacap*, o termo *cinema novo* já era uma realidade publicitária a designar uma nova geração de cineastas egressos do cineclubismo e da crítica (Glauber Rocha, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Paulo Cezar Saraceni, David E. Neves, Joaquim Pedro de Andrade etc.), a maior parte reunida em torno do escritório de Nelson Pereira dos Santos no Rio de Janeiro. Mas para Roberto Farias o período é de grande indefinição. Em carta a Glauber Rocha, ele desabafa:

Tenho estado um pouco aborrecido por necessitar fazer chanchada, enquanto o meu desejo você sabe qual é. [...] Infelizmente, o fato de fazer *Cidade [ameaçada]* não me garantiu permanecer no cinema sério. Por mais sucesso que *eu* tivesse feito, já o pressentia, um filme sem autenticidade brasileira não faria bilheteria. Como consequência, a permanência no cinema que queremos fazer não me seria possível. (FARIAS in BENTES, 1997, p. 147).

Mais adiante, Farias se refere ao projeto que Glauber vinha elaborando, “A ira de Deus”, base para o futuro *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964):

Interessa-me o seu argumento. Certamente deveríamos ajustar algumas coisas, tenho certeza que nos entenderíamos, pois, em cinema, falamos a mesma linguagem... [...] Gostaria que você me mandasse a história. Queria dar mais uma lida, mostrar a um pessoal que está interessado. Acho viáveis suas propostas e creio que poderemos fazer negócio de alguma forma, ou algum negócio de qualquer forma, mesmo que não seja com esta história. (FARIAS in BENTES, 1997, p. 149)

A carta é reveladora, por diversas razões: em primeiro lugar por Farias ainda não estabelecer uma nítida fronteira entre a sua concepção de cinema e a de um dos principais representantes da nova geração (“em cinema, falamos a mesma linguagem”), o que o permite inclusive ter com um jovem Glauber uma conversa bastante franca e desarmada, de igual para igual. Além disso, o trecho imediatamente acima destacado sugere o interesse de Farias pelo projeto de “A ira de Deus” não apenas como um amigo ou colega de profissão, mas sobretudo como um possível *produtor*. Por fim, as opiniões que ele emite acerca de seus próprios filmes, classificando-os de “chanchadas” ou não reconhecendo em *Cidade ameaçada* uma “autenticidade brasileira”, indicam a influência sobre Farias dos debates em torno do Cinema Novo.

Mas o que significava menosprezar as chanchadas, tão pródigas nas bilheterias, e pôr a culpa em uma suposta falta de “autenticidade brasileira” pelo fracasso financeiro de um filme? Insinua-se aqui a fórmula que será perseguida por Farias: um cinema sério, realista, social, sem no entanto jamais

se descuidar da comunicabilidade com o público. Em suma, um *cinema popular de qualidade*. O quinto filme de Roberto Farias, *O assalto ao trem pagador*, será justamente a tentativa de concretizar essa fórmula. Tentativa, como se sabe, plenamente realizada.

A importância de *O assalto ao trem pagador* não se resume ao fato de ter sido, em sua época, um estrondoso sucesso de bilheteria (superior ao polêmico *Os cafajestes*, de Ruy Guerra, 1962). Também não se restringe à notável eficiência narrativa de um seguro e experimentado diretor. O aspecto a ser destacado aqui reporta-se menos às qualidades estéticas do filme e mais à operação financeira que possibilitou sua concretização. Nesse processo, alguns nomes foram fundamentais.

A começar pelo próprio Glauber Rocha. Foi ele quem apresentou Farias a Luiz Carlos Barreto para ser roteirista do filme. A contribuição de Barreto ao roteiro foi sem dúvida bem menor do que seu papel de articulador nos bastidores. Seguindo a dica do jornalista Fernando Barbosa Lima, Barreto apresentou Farias ao banqueiro José Luiz Magalhães de Lins (Banco Nacional de Minas Gerais), à época interessado em investir em cinema. Farias rapidamente elaborou um orçamento e apresentou o projeto de *O assalto ao trem pagador*. Otto Lara Resende, um dos vários intelectuais que privavam da amizade de Magalhães Lins, foi encarregado pelo banqueiro de ler o roteiro. O escritor mineiro leu e o aprovou. Mas Farias decidiu consultar Alinor Azevedo, uma acertada decisão: o veterano argumentista sugeriu realçar a questão social por trás do assalto; o dinheiro do roubo poderia ser gasto tranquilamente por Grilo (Reginaldo Faria), o bandido louro de olhos azuis e de classe média, mas não pelo negro Tião Medonho (Eliezer Gomes), ou por qualquer outro dos favelados integrantes da quadrilha. O verdadeiro drama de *O assalto ao trem pagador* não poderia ser, portanto, o crime em si ou a perseguição da polícia, mas a questão racial.

O financiamento do Banco Nacional só se concretizou, porém, quando a Produções Cinematográficas Herbert Richers Ltda., já capitalizada pelas chanchadas e agora respaldada pelo êxito de público e de crítica de *Os cafajestes*, entrou na negociação como coprodutora, assumindo 50% dos riscos. Da outra metade que cabia a Farias, uma porcentagem foi reservada a Luiz Carlos Barreto, que se tornou sócio do projeto. Nascia assim a primeira operação financeira de empréstimo do Banco Nacional para um filme brasileiro, modelo que será seguido pelo Cinema Novo em toda a sua primeira fase, viabilizando a produção de filmes como *Garrincha, alegria do povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962), *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1964), *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964), *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964), *Deus e o diabo na terra do sol*, entre vários outros.

A porta aberta por *O assalto ao trem pagador* foi devidamente reconhecida por Glauber Rocha em *Revisão crítica do cinema brasileiro*: para o ensaísta baiano, o filme teria consolidado, juntamente com *Os cafajestes*, “o prestígio



Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias

Filmagens de *Cidade ameaçada*. Geraldinho (câmera) Roberto Farias, Oswaldo Maurício, Nabuco e Reginaldo Faria (1959)

do filme dramático junto ao público”, revelando em Farias uma “maturidade artesanal, capaz de servir a ideias mais definidas de seu autor”. Além disso, *O assalto ao trem pagador* introduziu Luiz Carlos Barreto “nos quadros do cinema novo” e estabeleceu “fundamentos para uma escola policial urbana”. Mas os defeitos da fita também são apontados: Farias ainda não havia conseguido criar “uma expressão pessoal”, preso que estava às “convenções da *mise en scène*”. E conclui:

Quando despedir as influências americanas, libertar-se da câmera, do efeito mecânico e preocupar-se mais com os personagens, com o homem e seu meio social, contribuirá progressivamente para um novo cinema. *Selva trágica* anuncia um Roberto Farias evoluído. (ROCHA, 2003, p. 138).

Selva trágica, adaptação do romance homônimo de Hernâni Donato ambientado no Mato Grosso do Sul, fronteira com o Paraguai, repetiu o mesmo esquema de financiamento do Banco Nacional de Minas Gerais e de coprodução com a Herbert Richers, inaugurada por *O assalto ao trem pagador* – com a diferença de que, agora, Roberto Farias já havia se fortalecido financeiramente para fundar sua R. F. Farias Produções Cinematográficas Ltda. O filme aborda o trabalho escravo nas plantações de erva-mate no início do século XX, e tem como heróis principais um grupo de fugitivos liderados por Pablito (Reginaldo Faria). Esse grupo é caçado e aprisionado por Casimiro (Maurício do Valle), capitão do mato da empresa que monopoliza o negócio na região. Nova fuga é planejada, mas Pablito morre em um tiroteio, cercado por Casimiro e seus homens, antes de conseguir cruzar a fronteira com o Paraguai.

A indiferença que o grupo do cinema novo construiu em torno desse filme demonstra que a “evolução” anunciada por Glauber não seguiu os mesmos parâmetros estéticos do movimento. De fato, *Selva trágica* dialoga com a nova geração, mas apenas em parte: o filme trabalha um tema de forte caráter social ambientado em um cenário rural e investe em certos traços estilísticos e narrativos identificados às inovações do Cinema Novo (uma coreografia de câmera e personagens calcada na relativa independência entre ambos e na distensão temporal do plano; a interpretação contida dos atores; o uso de elipses no interior de uma mesma ação dramática; eliminação parcial do plano-contraplano etc.). Mas esses recursos são usados em função de uma narrativa clássica, linear, eminentemente física – hawksiana, como bem notou André Gatti (2000, p. 229) –, que remonta muito mais a *Mãos sangrentas*, de Carlos Hugo Christensen (filme no qual, vale lembrar, Farias foi assistente de direção) do que a seus contemporâneos *Vidas secas*, *Os fuzis*, *Ganga Zumba* ou *Deus e o diabo na terra do sol*.

Apesar de suas evidentes qualidades, dentre as quais se ressaltam as interpretações de Reginaldo Faria, Maurício do Valle, Jofre Soares, Aurélio Teixeira, Ruy Polanah e João Labanca, bem como a belíssima fotografia de José Rosa (assistente de Amleto Daissé em *O assalto ao trem pagador*), *Selva*

trágica foi um fracasso de público. Um “grito no vazio”, definiu Roberto Farias em uma entrevista de 1966 ao *Jornal do Brasil*, em plena campanha de lançamento da comédia *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, seu trabalho seguinte como produtor e diretor.

A passagem de *Selva trágica* para *Toda donzela...* não deixou de ser traumática. O fracasso financeiro abalou momentaneamente a recém-fundada R. F. Farias Produções Cinematográficas. Ao longo do ano de 1965, Roberto Farias trabalhou na TV Globo para saldar dívidas e recuperar o investimento em *Selva trágica*. Realizou o documentário em 16 mm *Carnaval quatrocentão* (1965) para o programa *Câmara indiscreta*. Segundo o próprio Farias, a estreia no gênero documental permitiu-o libertar-se dos “grilhões” que o ligavam “às regras rígidas do cinema clássico.” (FARIAS, 1966, s/p). É bastante provável que essa experiência na televisão tenha contribuído de forma decisiva para a idealização do roteiro e das filmagens de *Toda donzela tem um pai que é uma fera* – que, coincidentemente ou não, tem início com um baile de carnaval filmado no estilo espontâneo do “cinema direto”.

Com *Toda donzela...*, Roberto Farias reencontra a comédia. Em 1966, com 34 anos, 16 de cinema, seis longas-metragens realizados, à frente da R. F. Farias Produções Cinematográficas, o diretor de *Rico ri à toa* parecia ter encontrado uma síntese entre o espetáculo popular e a invenção de linguagem, sem deixar de atentar para o público jovem e para as discussões que, àquele momento de repressão política, poderiam ser entendidas em múltiplas dimensões, como a liberdade sexual e a hipocrisia da moral conservadora.

O estilo ágil dos diálogos tirados da peça de Gláucio Gil e o bom desempenho dos atores principais (John Herbert como o falso libertino; Reginaldo Faria como o falso bom-moço), embalados por uma narrativa *pop*, pela montagem sincopada de Waldemar Noya (veterano montador da Atlântida) e pela fotografia ao mesmo tempo despojada e rigorosa de Ricardo Aronovitch (*Os fuzis; São Paulo Sociedade Anônima*, de Luís Sérgio Person, 1965), fazem de *Toda donzela tem um pai que é uma fera* uma autêntica *comédia moderna* brasileira dos anos 1960, isto é, aquela que ao mesmo tempo procurava ser comunicativa e popular, sem deixar de agradar ao gosto de um novo público interessado no cinema brasileiro que até então vinha sendo pouco contemplado com o gênero cômico: o público universitário de classe média. Nas palavras de Farias:

Filmamos em 28 dias, sem estúdio, nas ruas do Rio e num apartamento. Até o Exército colaborou, emprestando 5 tanques e 3 carros de combate. E a *Donzela*, aqui no Brasil pelo menos, está inaugurando um novo gênero: a comédia feita com poucos recursos [...] e muita inteligência, ao estilo de Richard Lester em *Help!* (MARANHÃO, 1966, s/p).

Toda donzela tem um pai que é uma fera aponta um rumo do qual Roberto Farias não mais se afastará: o diálogo com o grande público a partir da absorção de um universo *pop*, vide a trilogia com Roberto Carlos (*Roberto Carlos em ritmo de aventura*, 1968; *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa*, 1968; e *Roberto Carlos a 300 km por hora*, 1971). Resta aqui sublinhar o fato de que *Toda donzela* é o primeiro filme produzido e dirigido por Farias que teve distribuição da Difilm, fundada no ano anterior (1965).

De certa maneira, a experiência da Difilm remonta ao aprendizado de Farias na Cinematográfica Inconfidência, produtora e distribuidora de *Cidade ameaçada*. A Difilm foi organizada com o objetivo de proteger os filmes produzidos pelo grupo do Cinema Novo, “muito mais do que para obter lucro”, confessa Farias na já mencionada entrevista ao *Jornal do Brasil* (1966, s/p). Entre 1965-9 integraram a Difilm 11 sócios: Marcos Ribas de Faria, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Rivanides e Roberto Farias, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo Cezar Saraceni, Luiz Carlos Barreto, Walter Lima Júnior, Zelito Viana e Glauber Rocha. A distribuidora contava com o apoio do Banco Nacional, que continuou a financiar os filmes produzidos pelos sócios. Todo o controle da distribuidora passava pelas mãos de três deles: Luiz Carlos Barreto, Riva e Roberto Farias. Quando *Toda donzela...* foi lançado, a Difilm já havia distribuído títulos como *Crime de amor* (Rex Endersleigh, 1965), *O desafio* (Paulo Cezar Saraceni, 1965), *A hora e vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1965), *O padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966), *Menino de engenho* (Walter Lima Júnior, 1965) e *A grande cidade* (Carlos Diegues, 1966), os dois últimos com ótimos resultados nas bilheterias.

No entanto, a partir de 1968 o dinheiro em circulação na Difilm passou a se ancorar cada vez mais nas rendas obtidas pelos filmes produzidos pela R. F. Farias com Roberto Carlos. Em 1969, Roberto e Rivanides pragmaticamente afastam-se da distribuidora e criam a Ipanema Filmes (à qual se juntarão Jarbas Barbosa e Jece Valadão). A Difilm passa então a ser controlada por Luiz Carlos Barreto, durando até 1974, quando a Embrafilme, com Roberto Farias na presidência, assume efetivamente os setores da produção e da distribuição de filmes no Brasil.

Observar a trajetória de Roberto Farias entre os anos 1957-66, nos permite distinguir, para além do amadurecimento de um diretor moldado pelo cinema clássico mas sempre aberto às inovações de cada época, a formação da consciência de um produtor – entendido aqui em seu sentido mais amplo, isto é, um criador.

Referências Bibliográficas

- BENTES, Ivana (org.). *Cartas ao mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FARIAS, Roberto. Entrevista a Luís Alberto Rocha Melo. Rio de Janeiro: 22 dez

2010.

_____. “Farias (Roberto Figueira de)”. Ficha cadastral para a Biblioteca Básica de Cinema, coleção da Editora Civilização Brasileira dirigida por Alex Viany, com informações datilografadas sobre o cineasta Roberto Farias. Rio de Janeiro: [1966]. Acesso em 30 maio 2012. Disponível em www.alexviany.com.br.

GATTI, André Piero. “Farias, Roberto”. Verbete. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe de (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

MARANHÃO, Carlos Roberto. “Os três irmãos do cinema”. *O Estado do Paraná*. Curitiba: 27 set 1966, s/p.

“ROBERTO Farias, inspiração no Sul”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 9 out 1966, s/p.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

VIANY, Alex. “Breve introdução à morfologia do produtor de cinema (Genus Brasiliensis)” [datil]. Rio de Janeiro: [1964]. Acesso em 30 maio 2012. Disponível em www.alexviany.com.br.

_____. “*Um candango na Belacap*”. Crítica datilografada para *O Jornal*. Rio de Janeiro: 5 mar 1961. Acesso em 30 maio 2012. Disponível em www.alexviany.com.br.

Luís Alberto Rocha Melo é professor adjunto do Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Artes e Design da UFJF, cineasta e pesquisador. Doutor em Comunicação pela UFF, com tese sobre o cinema independente no Brasil e Mestre em Comunicação, Imagem e Informação pela UFF com dissertação sobre o roteirista Alinor Azevedo. Dirigiu e roteirizou, entre outros trabalhos, os longas *Nenhuma fórmula para a contemporânea visão do mundo* (2012) e *Legião estrangeira* (2011), o curta-metragem *Que cavação é essa?* (codir.: Estevão Garcia, 2008) e o média documental *O galante rei da Boca* (codir.: Alessandro Gamo, 2004). Faz parte das equipes de redação da revista eletrônica *Contracampo* (www.contracampo.com.br) e da nova fase da revista impressa *Filme Cultura* (www.filmecultura.com.br).



Roberto bom de papo

Flávia Seligman

Este texto está baseado na transcrição do debate que se seguiu à exibição do filme *Pra frente Brasil* no Festival de Cinema de Gramado de 1982 e na minha vivência como espectadora; e só foi possível graças ao auxílio de Giba Assis Brasil, que me presenteou com os CDs contendo a gravação original. Todas as citações são literais, retiradas do áudio. Algumas pessoas foram citadas ou se apresentaram dando o nome ou foram chamadas pelo nome por alguém da mesa. As demais, mesmo que reconhecidas pela autora, por não terem sido nominadas, foram mantidas anônimas.

Na manhã de sábado, 27 de março de 1982, um grupo relativamente grande de jovens reuniu-se com a crítica e com aqueles que consideravam como espectadores “mais velhos” numa das salas do Hotel Serra Azul para debater com o diretor e o elenco do filme *Pra frente Brasil*, exibido como concorrente do X Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, na noite anterior.

Um murmúrio persistente invadia a sala. Ninguém conseguia parar muito quieto em seu lugar. Pela primeira vez depois do Golpe Militar de 1964 (e ainda sob o governo do General João Baptista de Figueiredo), um filme abordava a repressão e a tortura política no Brasil, a prisão e o interrogatório de militantes que lutavam contra a ditadura. Uma parte do público – intelectuais, artistas e jornalistas – abraçava-se emocionado com a ousadia do cineasta que completava 50 anos naquele dia. Outra parte – basicamente os jovens, estudantes e superoitistas – bradava contra um filme que, na opinião deles, não tinha confrontado a ditadura como deveria.

Pra frente Brasil conta a história de Jofre, um cidadão comum que é confundido com um terrorista no aeroporto do Rio de Janeiro e acaba preso pelo DOI-CODI. O país vivia a euforia da Copa do Mundo de 1970 e em meio a isto a família de Jofre, tipicamente de classe média, descobre uma realidade paralela de lutas, repressão e violência. O filme ousa, mostra cenas de interrogatório e de tortura praticados por policiais civis em “apoio logístico” ao governo. Tratava-se de uma ação da “meganha”, como

conceituou Élio Gaspari no livro *A ditadura escancarada*¹ ao referir-se à polícia civil que “auxiliava” bravamente à “tigrada”, ou seja, aos militares, no combate à subversão.

O filme fora intensamente aplaudido na noite anterior e naquele momento, antevendo um confronto de gerações, o público se inquietava.

Roberto Farias, o diretor do filme, seu irmão Reginaldo, ator principal, seu filho Luis Mário (Lui), um dos únicos jovens “cabeludos” da equipe, e outras pessoas foram chamados à mesa de debates. A sala estava lotada. O debate começou com uma apresentação de louvação da mediadora, a teórica, autora e professora de teatro gaúcha Olga Reverbel (1917-2008).

Dada a palavra a Roberto, ele iniciou afirmando que o que tinha para dizer já tinha dito no dia anterior, mas colocou-se à disposição para qualquer dúvida ou esclarecimento. As primeiras manifestações foram polêmicas, com elogios e críticas dividindo a plateia, ao que Roberto respondeu: “Quanto às pessoas que gostaram e as pessoas que odiaram, se as pessoas que odiaram se colocam na pele dos repressores, eu fiz mesmo este filme para estas pessoas não gostarem.”

Palmas de metade da plateia

O jovem diretor de cinema Nelson Nadotti, que junto com Giba Assis Brasil tinha estreado seu primeiro longa em super-8 *Deu pra ti anos 70* na edição anterior do festival, pediu a palavra e classificou o filme de Roberto como “superficial”. Acusou o diretor de usar na narrativa velhos mecanismos do cinema americano e comentou a respeito de uma cena em que o personagem de Reginaldo Faria reflete sobre o que havia lhe acontecido após a tortura: “(...) uma cena patética do Reginaldo Faria, um monólogo que eu acho inverossímil, eu acho que nunca eu diria, sou um apolítico, tando tão massacrado como ele tava”.

Nadotti representava um sopro novo do cinema gaúcho naquele momento. Depois de um período praticamente sem produções locais ou apenas com filmes tradicionalistas e populares com cantores, o Rio Grande do Sul via nascer uma geração que fazia arte com as próprias mãos e queria levar para as telas (para os palcos, para as páginas dos livros e para as faixas dos elepês) uma arte urbana, contemporânea e reveladora. Falando sobre a sua própria história, esta geração tinha vindo para oxigenar a cena cultural no estado.

O debate esquentou e começou uma discussão

A jornalista Tânia Carvalho, um pouco mais velha do que os jovens em questão, na época apresentadora de um de programa de TV de bastante sucesso em Porto Alegre, defendeu o filme.

Os jovens da plateia queriam mais e retrucaram: “É quase uma omissão não

1. Volume 2 da coleção *As Ilusões Armadas*. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.



Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias

Roberto Farias, Elizabeth Savalla e Antonio Fagundes durante as filmagens de *Pra frente, Brasil* (1981)

contar toda a história”, disse um deles, fazendo referência à ideia levantada de que o filme se omite, não conta toda a história da repressão e do Golpe Militar.

Nadotti pediu a palavra: “Ele [o filme] não foi tratado adequadamente, levando em conta que o assunto é importante.”

Uma voz ao lado de Nadotti se destacou:

“Deixa eu complementar aqui, eu acho que historicamente ele tá errado. Isso ali não são os guerrilheiros; isso ali não é a luta armada (...) aquilo ali foi um conflito individual dum sujeito que não tava envolvido e acaba virando guerrilheiro para vingar o irmão. Eu acho que politicamente ele é falso porque ele mente.”

O comentário referia-se ao personagem de Antônio Fagundes, irmão do personagem desaparecido e que acaba entrando para a luta armada não por uma ideologia ou por vocação política, mas para procurar o irmão.

Nadotti continuou: “Outra pergunta, objetivamente falando. Por que o único militar que aparece em cena é, digamos, um tipo bom? E os civis é que são os torturadores?”²

Neste momento a plateia já havia se dividido entre os jovens, chamados por alguém de “a turma do Nadotti”, e os “velhos” que defendiam o filme.

Roberto respondeu:

“O negócio é o seguinte: um filme é sempre o fragmento de alguma coisa. Eu não posso, de forma alguma, pretender contar toda a história. Eu posso tomar um exemplo, um instante, alguma coisa que me permita exemplificar sobre uma realidade. Não pretendo de forma alguma ter esgotado este assunto. Você quando faz um filme, você é um garoto ainda, eu já sou um velho, estou fazendo 50 anos hoje [palmas]. Você quando faz um filme pretende dialogar com espectadores que têm alguma informação sobre aquele contexto. Neste sentido, eu acho que fiz o filme que podia fazer. Por exemplo, antes de ontem eu li nos jornais que o presidente da UNE desembarcou no aeroporto de Salvador e foi preso da mesma maneira que o meu personagem, isto foi antes de ontem, não foi há dez anos atrás.”

Ouve-se uma voz no fundo dizendo “não é isso”, retrucando o que Roberto havia dito. Ele continua:

“Quando você faz um filme, você supõe que tem que jogar com todas as forças da sociedade que está vivendo. Eu julgo ter tido sensibilidade para fazer um filme que tenha sido, vamos dizer, nem maior nem menor do que o buraco da abertura que nós estamos vivendo. Ainda não tenho resposta da censura em Brasília, o filme está

2. Os governos militares usaram e muito da polícia civil para fazer o trabalho sujo, porém, não foi por não terem sujado as mãos de sangue o tempo todo que estejam isentos de culpa.

lá há 15 dias, já foi visto por várias comissões e os censores ainda estão sem dizer absolutamente nada.”

Novamente a voz ao lado de Nadotti se levanta: “Mas, Roberto, isto significa que tu tens que adular a realidade e passar a bola para outro, livrar a cara de uma instituição?”

Roberto respondeu: “Eu vou chegar lá...”

“Eu acho que este clima que nós estamos vivendo aqui é o resultado de um afrouxamento político, e este afrouxamento político está sendo realizado por pressão da sociedade, naturalmente, mas ao mesmo tempo pelo poder das armas, são as armas que estão abrindo.”

“É o povo que está conquistando”, diz o jovem.

Roberto continua:

“Isto é um bom tema para um debate! Agora é o seguinte, eu gostaria que vocês debatessem entre si porque eu estou vendo pessoas que têm posições opostas e eu gostaria de ver, porque eu não fiz um filme para fazer debate, eu fiz um filme para ser debatido. Eu acho que o filme que eu fiz tá feito, ele não pode ser mudado, não será mudado. Agora vejo que há opiniões absolutamente diversas, há pessoas que entenderam o filme exatamente da forma que eu pretendi fazer. Eu não considero absolutamente que as coisas que estão no filme sejam inverossímeis ou que elas tenham forçado ou adulterado a realidade, absolutamente, agora quem pensa desta forma deve discutir com quem não pensa.”

A discussão continuou e a jornalista Tânia Carvalho tomou a palavra enfaticamente: “Como é que vocês podem saber como é um guerrilheiro ou a luta armada se não viveram isto!” e enfrentando Nelson Nadotti pergunta: “Nadotti, quantos anos tu tens?” Ele responde 24 (eu, a autora, tinha 18, recém-feitos) e ela completa, “Pois é, cara...” Uma vaia vinda da ala jovem invade o salão.

Uma voz pede a palavra:

“O filme é o filme mais aberto que se viu até agora sobre esta época, sobre a repressão dos anos 70 no Brasil e de repente então se tem a expectativa de ver no filme a grande história, a grande verdade sobre a luta armada no Brasil, então acho que com esta expectativa muita gente vai se frustrar realmente. Eu acho que não é esta a proposta do filme. O filme não se propõe a ser a grande imagem sobre a luta armada no Brasil, eu acho que acima de tudo se propõe a mostrar a classe média brasileira nesta época da repressão. Não é um retrato de como é que foi formada a luta armada, não é nenhum documento, não é um documentário sobre a luta armada no Brasil, porque a luta armada no Brasil não se fez da maneira como o personagem do Antônio Fagundes aderiu à luta

armada. Não foi assim e todo mundo sabe que não foi assim, mas o personagem do Antônio Fagundes e a mulher dele fundamentalmente retratam o que era a classe média brasileira naquela época, alienada do processo e que de repente adere ao processo de maneira pessoal, mas naquele caso de uma maneira pessoal que retrata toda uma situação de classe média (...) não é um filme sobre a luta armada, é sobre a classe média brasileira, e nesse sentido é importantíssimo, é sensacional e fundamental discutir sobre isso”.

Palmas

Roberto responde dizendo que um filme “sobre a luta armada”, como a plateia estava pedindo, ele deixava para os jovens fazerem.

“Eu tenho o maior respeito pela posição de vocês, pela idade de vocês, quer dizer, isto é uma coisa que me estimula. Eu tenho filhos da idade de vocês, o Luis Mário é meu filho e tem a idade de vocês, tem 23 anos, 24 anos, o outro, que não está aqui, o Ivan [personagem de Maurício Farias], que atirou na cabeça do Geraldo, ele tem 22.”

Mais um jovem pede a palavra:

“Eu estou há horas inscrito, queria falar uma coisa: Giba Assis Brasil, 24 anos. Eu acho que a ditadura no Brasil não existe há 18 anos, existe há 482 anos, a ditadura muda de cara mas existe há muito mais tempo do que a gente tá dizendo aí. O que a Tânia [Carvalho] falou, a Tânia me desculpe mas queria responder o seguinte: não é agora que a gente tá ficando sabendo que existe tortura, que existiu tortura no Brasil e que existe ainda. O jornal *Movimento* existe desde 75 e tá denunciando isso há muito tempo. O filme *Lúcio Flávio* [*Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, Hector Babenco] foi feito em 78 e denunciou uma porrada de coisas, a Clarice Herzog entrou com um processo contra a União em 75, ganhou em 78 e todo mundo ficou sabendo...”

Reginaldo Faria então pergunta: “Então a gente não deve fazer este tipo de filme?”.

Giba responde:

“Não é isso. O que eu estou dizendo é que o filme não precisa aprofundar a questão até os últimos detalhes e mostrar tudo, que é o que parece que está sendo exigido aqui. O que eu acho é que o filme tem que mostrar coisa nova, sabe, e coisa nova pra mim não mostrou nada. O que o Araújo³ falou agora que o filme vai ser mostrado na época da Copa do Mundo e que vai ser altamente conscientizador, eu pergunto, conscientizador do quê? Conscientizador de que o governo precisa saber escolher seus próprios inimigos e que agora não deve mais acontecer esta história de botar um coitado dum classe média que não

3. Francisco Araújo, crítico e professor de cinema no Rio Grande do Sul.

tem culpa na prisão? Botar só os guerrilheiros de verdade na prisão? Conscientizador disso? Não sei por quê.”

O ator e diretor Werner Schunemann ergue-se da plateia e brada contra um personagem militar no filme que se mostra indignado com a violência da própria instituição:

“Se tem que botar um general bonzinho para passar o filme [pela censura], então faz filme do Roberto Carlos de novo.” [referindo-se aos filmes – *Roberto Carlos a 300 km por hora*, de 1971; *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa*, de 1968 e *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, de 1968, todos dirigidos por Farias.]

Outra pessoa fala contra o provável rótulo que parte da plateia mais velha deu à plateia mais nova: alienada, referindo-se às observações feitas sobre o fato de os jovens ali não conhecerem a história do país por não a terem vivido.

Ouve-se da mesa alguém falar: “Ninguém disse isso”.

Mas Werner continua: “... por favor, por favor, até textualmente foi dito isso, que a gente não sabia a história do Brasil, então, por favor, queria pegar o teu gancho”.

Roberto intervém: “Só um parênteses, não tome essa afirmativa como sendo minha ou do filme”.

O interlocutor segue:

“Tô falando de um clima estabelecido, mas queria conversar contigo a partir da ideia de classe média que se tem, porque hoje, por exemplo, o que se identifica a nível de sociedade brasileira são categorias se organizando, reivindicando, não só a nível de classe média, até outras categorias. Aqui no Rio Grande do Sul a gente vem de uma greve de professores, um pouco atrás assim colonos reunidos (...) o que é a classe média, essa ideia de alienação da classe média como se não fosse ela que pudesse furar bloqueios (...). Eu acho teu filme catártico, ele me emociona...”.

Roberto responde:

“O ser humano não vive sem sonhos, de repente você propõe o sonho com desejo que ele seja realidade (...) quem não gostaria de ter sido o Ivan para dar aquele tiro na cabeça do Dr. Barreto?⁴ Você anuncia no sonho os desejos que você tem de transformar a realidade e às vezes até você consegue conscientizar dessa forma. Eu vou dizer pra você, o menino que falou que eu devia estar fazendo os filmes do Roberto Carlos, eu tenho muito orgulho de ter feito os filmes do Roberto Carlos.”

4. O policial civil, torturador, interpretado por Carlos Zara.

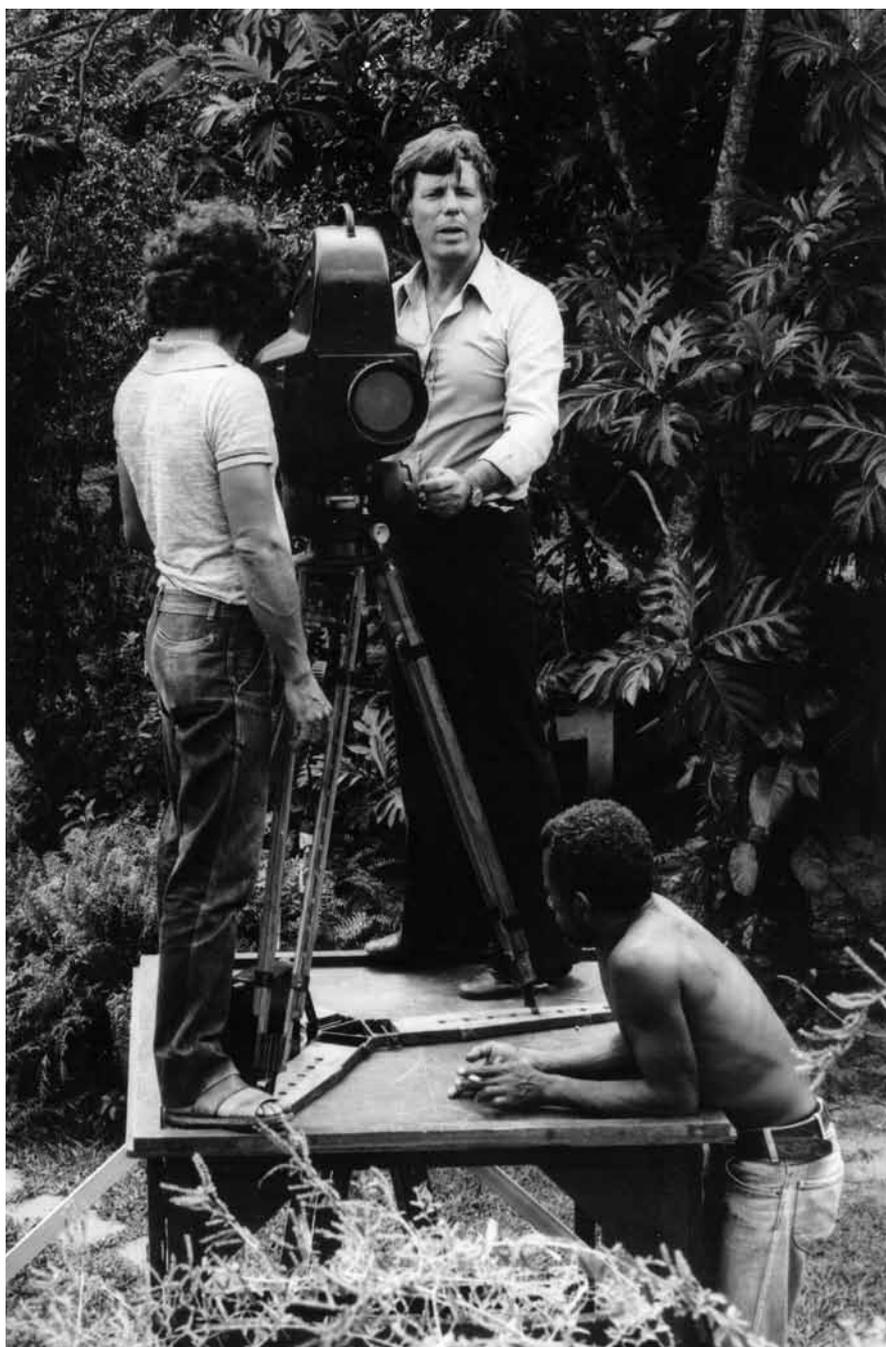


Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias

Roberto Farias durante as filmagens de Pra frente, Brasil (1981)

E o “menino” [Werner Schunemann] que falou, responde: “Eu não falei no sentido pejorativo!”.

Roberto dialoga:

“Eu entendi perfeitamente o que você quis falar, você falou preso de uma emoção, tenho certeza que você não quer me agredir, realmente nós não estamos aqui para isso.”

E evocando o fato da repressão ainda estar em voga no país, fala: “De repente pode ter alguém aqui gravando a nossa conversa”.

Uma voz diz que tem sim, que tem alguém gravando.⁵

Roberto continua:

“(…) pra depois fazer relatórios lá pra cima. Pra dizer qual de vocês jamais ocupará um cargo público. Perdão, não me confundam com a repressão, pelo amor de Deus, não estou querendo reprimir vocês, eu estou apenas querendo que vocês consigam ver a realidade que está em volta de vocês e quais são as possibilidades que vocês têm de realmente fazer alguma coisa, de realmente forçar esta realidade para que as coisas sejam ditas e faladas. Vocês não confundam a liberdade que vocês estão tendo dentro desta sala com a liberdade que se tem no resto do país, isso não é assim, e não será assim ainda por muito tempo.”

Werner fala novamente:

“Eu gostaria de responder, tá? Bem no início eu fiz uma colocação que eu disse que o filme era historicamente falso e eu gostaria aqui, porque eu vejo aqui que as pessoas têm um descrédito quanto à nossa possível informação, eu sou professor de história, tá? Formado. (...) é que falaram uma coisa muito perigosa e que foi aplaudida, que o filme teve que fazer um general bonzinho para poder passar. (...) por isso que eu falei, se não dá para mostrar a realidade, dentro daquilo que o Giba citou [sobre o filme *Lúcio Flávio*], então não vamos mostrar, neste sentido que eu falei fazer filme de Roberto Carlos.”

Roberto diz: “Mas eu não concordo com isso, meu amigo!”

E segue um diálogo acirrado com o jovem.

Werner: “Não vamos adulterar a realidade.”

Roberto: “Não tá adulterada a realidade.”

[Alguém grita da plateia para Roberto: “Na tua opinião!”]

Roberto: “Se você não pode mostrar a realidade então você fica esperando, não faz nada?”

5. A conversa foi gravada para registro pelo próprio festival e em vez de denunciar uma discussão para a censura, resultou num documento rico que nos permite hoje, 30 anos depois, recontar a história.

Werner: “A questão é essa, não mostrar ela deturpada.”

Roberto: “Onde é que tá deturpada?”

Werner: “Na figura do general (...) o filme todo isenta o governo, o exército de responsabilidade. O único general que é mostrado se surpreende. ‘Mas o quê? Tá preso? Mas como?’”

Roberto:

“Não, eu vou repetir o diálogo do general. Ele diz: ‘Que absurdo, meu Deus, onde é que nós vamos parar?’ Isso é o que diz o general. Ele não tá surpreso. Quando ele percebe que há a possibilidade do Rubens, que é o sobrinho dele, ser subversivo, ou do amigo dele ser, ele começa talvez a justificar aquilo que tá acontecendo ali. Ele não poderia ser um subversivo. Então você vê que ele tem um pensamento ao mesmo tempo liberal mas comprometido com a repressão à subversão, eu acho que isto está bastante claro. Naturalmente você prefeririam que eu tivesse mostrado o general engalanado torturando o Reginaldo, realmente isto não dá para fazer.”

O debate se estende até o limite do horário quando a mediadora, a professora Olga Reverbel, encerra a sessão. Antes disto, o produtor do filme em super-8 *Coisa na roda*, dirigido por Werner, Rudi Lagemann, avisa que o filme participante da mostra desta categoria seria reprisado e reforça que é uma forma de ver como eles (jovens) fazem cinema.

Depois do debate fui com meus primos, que tinham elogiado o filme, almoçar em uma cantina italiana tradicional de Gramado. Quando lá chegamos vimos Roberto e toda sua família numa mesa. Meu primo foi até lá e apertou a mão do mestre emocionado. Eu fiquei olhando, um pouco de lado e um pouco com vergonha por não ter ainda feito 20 anos, por não ter falado nada durante o debate e por conhecer tão pouco sobre cinema e sobre o Brasil.

Uma longa conversa durante o almoço e muitos papos depois sobre o cinema, o país e a vida, vi *Pra frente Brasil* ganhar o prêmio de melhor filme daquele festival.

O debate de março de 1982 foi marcante para todas as partes e eu como ouvinte pendia ora para um lado, ora para o outro. Na verdade, todos tinham sua parcela de razão. O jovens cineastas ansiavam por um cinema libertário, que ajudasse a restaurar a civilidade que o país tinha perdido com a repressão militar. Roberto, por sua vez, fez o filme que o momento histórico possibilitou e mesmo assim sofreu com a censura. O filme foi vetado pela Divisão de Censura imediatamente depois do Festival.

O anúncio da interdição no Brasil foi feito pelo chefe do gabinete do Ministério da Justiça e presidente do Conselho Superior de Censura, Euclides Mendonça. Os censores, baseados no Decreto 20.496, de 24 de janeiro de 1946, alegaram o poder da obra em provocar incitamento

contra o regime, a ordem pública, as autoridades e seu agentes. Era a primeira grande proibição política, depois da abertura.⁶

Os militares, ao contrário de muitas pessoas que estiveram no debate, não tinham dúvida e mostraram seu poder de força demorando mais de um ano para liberar o filme para o público.

Os jovens interlocutores de Roberto continuaram fazendo cinema. Nelson Nadotti fez filmes cada vez melhores, além de ter desenvolvido uma grande carreira como roteirista de televisão.

Giba Assis Brasil é um montador de cinema, referência em todo o país, é também roteirista, participante ativo das políticas cinematográficas nacionais e professor, formando novos cineastas contestadores.

Do grupo que o cercava quase todos continuaram no meio, como diretores, como atores, e sempre defendendo o cinema nacional.

Anos mais tarde, já no final da faculdade, pois comecei a fazer cinema e acabei tornando-me cineasta, talvez ainda um pouco embriagada com as experiências que os festivais de Gramado e seus debates me causaram.

Meu amor pelo cinema brasileiro ainda me levou a fazer mestrado e doutorado nesta área (estudando a história do audiovisual no país, tema no qual hoje me considero especialista); e conhecendo a história com a humildade dos aprendizes, passei a admirar cada vez mais a obra de Roberto, principalmente *Pra frente Brasil*.

Roberto tornou-se um ícone para mim, um incentivo para que estudasse e direcionasse meu conhecimento para as coisas que acredito.

Quando fui fazer o doutorado na USP, resolvi estudar a comédia dos anos 1960/70, numa tentativa de compreender mais aquele país lá do *Pra frente Brasil*. Entrevistei longamente Roberto Farias e fiquei cada vez mais impressionada com o que ele é e com sua generosidade em passar o conhecimento para os mais jovens (aqueles, e talvez muitos outros).

Convidei Roberto para participar da minha banca e ele prontamente aceitou. Foi lindo, mais uma aula do mestre que aqui eu modestamente homenageio: Salve mestre! Longa vida àqueles que detêm a sabedoria de verdade, a serenidade da persistência e a generosidade de poucos.

6. Blog do *Jornal do Brasil*. <http://www.jblog.com.br/hojenahistoria.php?itemid=26380> Acessado em 17 de junho de 2012.



Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias

Bené Nunes, Watson Macedo, Edgard Brasil, Roberto Farias, Geny Macedo e Anselmo Duarte nas filmagens de *É fogo na roupa* (1952)

Flávia Seligman é Doutora em Cinema pela ECA/USP em 2000. Professora do Curso de Realização Audiovisual da Universidade Unisinos, nas áreas de História do Cinema Brasileiro, Televisão e Produção. Professora de Estética e de Teorias da PP do Cinema do Curso de Design e do Curso de Publicidade e Propaganda da Escola Superior de Propaganda e Marketing, em Porto Alegre. Membro do Conselho Curador da Fundacine/Fundação Cinema RS, sócia da Associação Profissional dos Técnicos Cinematográficos / APTC RS e da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual / Socine. Diretora, produtora e roteirista, realizou os filmes de curta-metragem *Prazer em conhecê-la* (1987), *Mazel Tov* (1990), *O caso do linguiceiro* (1995) e *A noite do senhor Lanari* (2003), *Um dia no mercado* (1998) e os documentários de média-metragem *O povo do livro* (2001), *Ilhas urbanas* (2005) e *Certos olhares* (2008). Vencedora do Edital de desenvolvimento de roteiro de longa-metragem de ficção SAV / MINC com o projeto *Duas iguais* (2009), em fase de pré-produção. Desenvolvendo a pesquisa "Globo Filmes para um Globo Público" junto ao NuPP da ESPM – Sul.



Chanchada, filme policial e Roberto Farias: observações sobre o cinema comercial brasileiro e a nova geração de cineastas

Rafael de Luna Freire

Muita coisa mudou no cinema do Brasil após a Segunda Guerra Mundial: o Neorealismo italiano e a então recente produção europeia e latino-americana voltaram a frequentar as telas, influenciando o público, crítica e realizadores brasileiros; a crescente preocupação com o desenvolvimento de uma cultura cinematográfica incentivou a criação de cursos, filmotecas e cineclubes, assim como a publicação de revistas e a tradução de livros especializados; a ampliação e segmentação do circuito exibidor, com salas menores, muitas delas com projeção 16 mm, permitiram ampliar significativamente as opções disponíveis para um público de espectadores com expectativas e ambições cada vez mais variadas.

Diante da comparação cada vez mais frequente com filmes de outras procedências (México, URSS, Inglaterra, Argentina, Japão, França etc.), o cinema norte-americano, apesar de manter sua hegemonia, perdia o monopólio absoluto do mercado e da preferência exclusiva das plateias brasileiras. O curioso é que, embora inspirados principalmente pelo cinema inglês e italiano, os grandes estúdios paulistas – Vera Cruz à frente – surgidos no Brasil enriquecido do pós-guerra representaram os maiores investimentos financeiros já feitos até então no cinema nacional, inspirando a ambição por uma Hollywood brasileira. O otimismo era contagiante, já que até mesmo a crônica falta de dinheiro parecia deixar de ser um entrave para a “marcha do cinema nacional”. Não haveria mais desculpas para se produzir chanchadas e abacaxis, pois o mais importante para “criar” um verdadeiro cinema seria, acima de tudo, vontade e inteligência.

Ainda que fosse um consenso afirmar, como o fez Vinícius de Moraes, em 1949, na primeira edição da revista *Filme*, que “no após-guerra é cada vez maior o sucesso artístico e financeiro dos filmes não americanos”, Hollywood também soube capitalizar sobre os temas adultos que um público mais maduro parecia ansiar: *Farrapo humano* (Billy Wilder, 1945), *Os melhores anos de nossas vidas* (William Wyler, 1946), *O tesouro de Sierra Madre* (John Huston, 1948), entre outros. Além disso, havia ainda os filmes *noir*, dramas de suspense dirigidos por veteranos e novatos, como Robert Siodmak, Fritz

Lang, Jules Dassin ou Edward Dmytryk, recebidos com entusiasmo no Brasil (FREIRE, 2011a).

Ainda nas proximidades do gênero policial, a década de 1950 via a emergência dos talentos de Samuel Fuller, Stanley Kubrick, Elia Kazan ou Nicholas Ray. Era, enfim, o cinema americano e sua “nova geração de cineastas”, como exaltado no título de um livro brasileiro contemporâneo, reunindo diretores de filmes ousados e permeados de violência, crime e corrupção (BANDEIRA, s.d.).

Neste contexto, os diretores brasileiros também investiram numa abordagem mais ambiciosa do renovado gênero policial, especialmente no Rio de Janeiro, principal centro de produção do país até então. Alguns exemplos: o melodrama criminal *Obrigado, Doutor* (1948) e o filme de mistério *O dominó negro* (1949), ambos dirigidos e produzidos por Moacyr Fenelon, ou o suspense psicológico *A sombra da outra* (Watson Macedo, 1949) e o drama racial *Também somos irmãos* (José Carlos Burle, 1949) produzidos pela Atlântida. Embora as comédias de Oscarito e Grande Otelo ainda fossem as maiores bilheterias do nosso cinema, era cada vez mais incômodo ser chamado de *chanchadeiro*, tanto para os cineastas já veteranos quanto para os novatos atraídos pela sétima arte e pelo horizonte de possibilidades que existia. Afinal, o cinema brasileiro ainda estaria todo para ser construído, incluindo um supostamente inexistente cinema policial nacional.

Apesar de o policial não ser o gênero de maior popularidade da época, ele tinha um público significativo – atraído principalmente pelas doses cada vez maiores de *sex-appeal* e violência no pós-guerra – e manifestava a possibilidade de projetos mais ambiciosos artística e politicamente, ainda que nos estreitos limites do cinema comercial. A própria Atlântida produziria os marcantes *Maior que o ódio* (José Carlos Burle, 1951) e *Amei um bicheiro* (Jorge Ileli e Paulo Wanderley, 1952). Aliás, *Maior que o ódio*, história de dois irmãos, interpretados por Jorge Dória e Anselmo Duarte, que seguiam caminhos distintos, dentro e fora da lei, seria um dos primeiros filmes em que Roberto Farias trabalharia.

A Atlântida era o principal estúdio brasileiro da época, e, como Roberto Farias, jovens ambiciosos e talentosos como Jece Valadão e Carlos Manga também bateriam em suas modestas portas, na mesma época, buscando alguma oportunidade para ingressar no *métier* que estava cada vez mais na moda. No início dos anos 1950, porém, o Rio de Janeiro cedia lugar para São Paulo como capital nacional do cinema. Obviamente, os mais capitalizados estúdios paulistas também atentaram para o desejo por filmes adultos, enveredando esporádica mas incisivamente pela sensualidade (adultério em *Presença de Anita* [Ruggero Jacobbi, 1951]), polêmica (Nelson Rodrigues em *Meu destino é pecar* [Manuel Peluffo, 1952]) e brutalidade (estupro, tortura e morte em *O cangaceiro* [Lima Barreto, 1953]) (cf. FREIRE, 2011c, pp. 24-29).

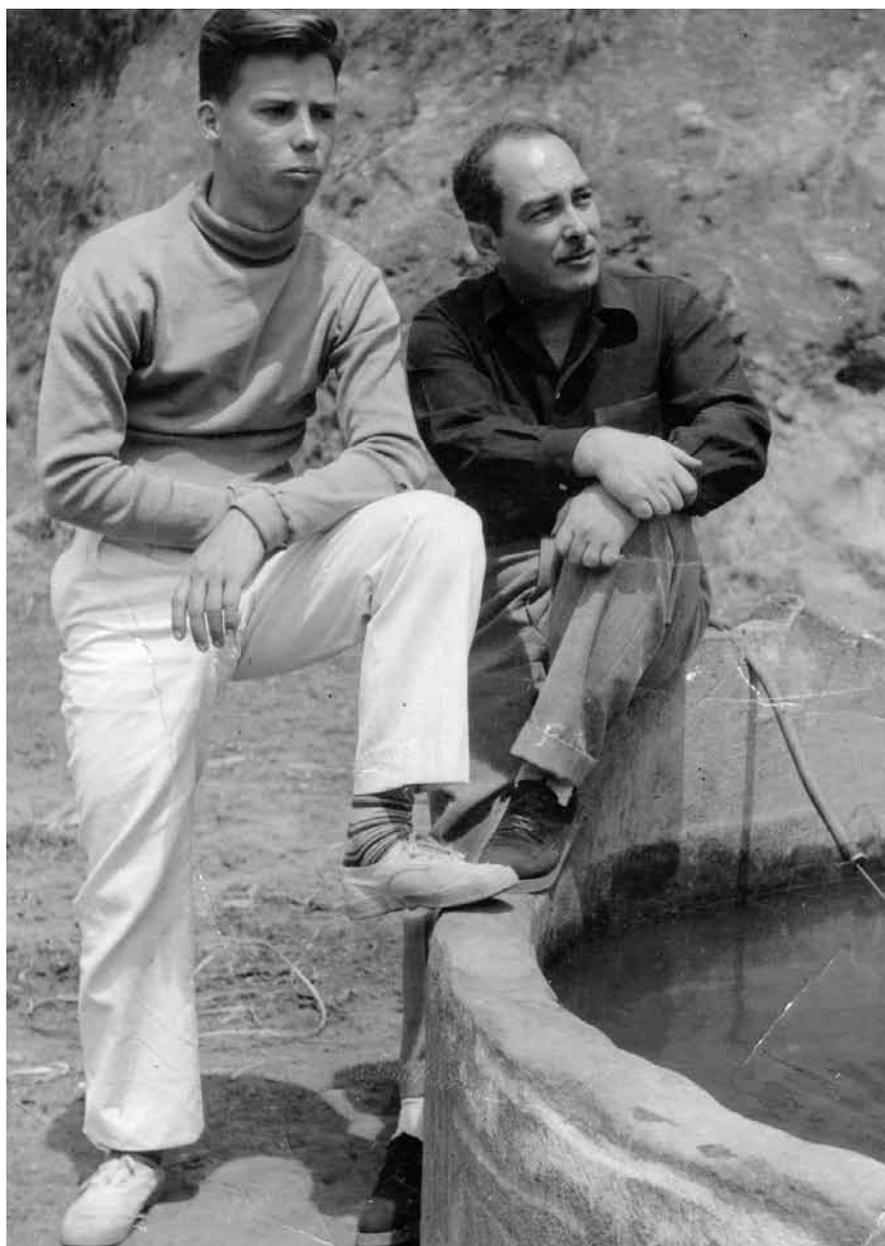


Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias

Roberto Farias e Watson Macedo (1949)

A Vera Cruz, por exemplo, não deixou de fazer incursões no gênero policial, a começar com o melodrama psicológico “noiresco” *Veneno* (Gianni Pons, 1952). O filme foi anunciado em programas da época como um “drama de profundo realismo” e de “grande tensão e ‘suspense’” que anunciava marcar “o início do gênero policial no cinema brasileiro”, ou constituindo-se, pelo menos, no “primeiro filme policial” da Vera Cruz (FREIRE, 2011a).

No ano seguinte, a mesma Vera Cruz lançou o *thriller* paulistano *Na senda do crime* (Flamínio Bollini Cerri, 1954), explorando o tema do crime no cenário urbano da maior metrópole brasileira. Também em São Paulo, mas nos estúdios da Companhia Cinematográfica Maristela, foi realizado o filme de mistério *Quem matou Anabela?* (D. A. Hamza, 1956), com Procópio Ferreira como inspetor de polícia.

A mesma Maristela já havia produzido o surpreendente filme de prisão *Mãos sangrentas* (Carlos Hugo Christensen, 1955), que chegou a ser criticado pela imprensa pelo “sadismo” na representação excessivamente violenta e realista da rebelião de presos. Baseado em um episódio real ocorrido no presídio da Ilha de Anchieta, litoral de São Paulo, a produção não teve autorização para realizar as filmagens nos locais onde os fatos aconteceram, sendo obrigada a utilizar locações na Ilha das Cobras, em São Gonçalo (RJ). Desse modo, um dos assistentes de produção do filme foi Roberto Farias, responsável por selecionar figurantes não profissionais, entre eles autênticos marginais e malandros que deram ainda maior veracidade ao filme – entre eles, estava o sambista Zé Kéti, na mesma época da produção de *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1956).

A presença de Roberto Farias na equipe de uma produção paulista (na verdade, uma coprodução internacional) filmada no Rio de Janeiro era natural, pois, àquela altura, após trabalhar em um par de filmes como assistente de direção, ele já era um dos mais experientes profissionais disponíveis no mercado. Roberto havia trabalhado em diversos filmes de Watson Macedo, de quem se tornou amigo, o acompanhando quando o diretor saiu da Atlântida, já comandada por Luiz Severiano Ribeiro Jr., para passar a produzir seus próprios filmes de forma independente.

Macedo era um dos mais talentosos diretores da Atlântida, tendo sido responsável pelos maiores sucessos do estúdio até então, tais como *Este mundo é um pandeiro* (1947), *Carnaval no fogo* (1949) e *Aviso aos navegantes* (1950) – neste, já tendo Roberto como assistente de direção. Enquanto em São Paulo muitos brasileiros tiveram seu aprendizado com os respeitadas técnicos ingleses, argentinos e italianos contratados pela Vera Cruz, Maristela ou Multifilmes, no Rio os jovens aprendiam não só com estrangeiros (especialmente fotógrafos como Juan Carlos Landini, Amleto Daissé ou Mário Pagés), mas também com os mais experientes colegas brasileiros. Como outros de sua geração – Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, assistente de *Balança mas não cai* (Paulo Wanderley, 1952) ou Carlos Manga, assistente e depois diretor na Atlântida

–, Roberto Faria aprendeu o ofício na produção corrente dos estúdios, que ainda era majoritariamente de comédias musicais, embora com crescente diversidade. Ainda assim, foi basicamente no que chamamos de chanchada que uma nova geração aprendeu na prática a realização cinematográfica, galgando posições e acumulando experiência até assumir a direção.

No ensaio *O cinema brasileiro moderno*, Ismail Xavier (2001, p. 27) referiu-se à década de 1950 como o momento de “maior vigor da chanchada e do enterro precoce de um incipiente ‘cinema industrial’ brasileiro, num contexto em que se viu a afirmação crescente de um projeto nacional popular alimentado pela esquerda”. Neste texto, o autor exalta o Cinema Novo pela escolha de um modo de produção “factível” que teria possibilitado a invenção de uma “estética apta a favorecer talentos, ao invés de frustrá-los” – como teria ocorrido com Lima Barreto ou Alberto Cavalcanti (Ibid., p. 43).

Ismail Xavier cita Barreto e Cavalcanti, dois nomes de diretores inegavelmente talentosos que não teriam conseguido satisfazer suas ambições artísticas na São Paulo dos anos 1950 – símbolo do tal “cinema industrial brasileiro” precocemente falido. Entretanto, acredito que o aprimoramento do domínio da linguagem narrativa clássica em sua constante renovação e reinvenção – apesar da manutenção de seus princípios básicos – permitiu sim o florescimento de grandes talentos nos anos 1950, com frutos na década seguinte, especialmente no *cinema comercial brasileiro* (aquele inserido no mercado e objetivando a comunicação com o público), como os de Carlos Manga, Jorge Ileri, Anselmo Duarte ou Roberto Farias. O projeto de um cinema nacional popular, presente como ambição já no manifesto de fundação da Atlântida em 1941, parecia finalmente ter condições de prosperar no novo contexto social, econômico e tecnológico da década de 1950. Corrigindo erros e aproveitando avanços de seus antecessores, os pupilos conseguiram ir mais longe que seus primeiros mestres, entre os quais, Felon, Burle, Macedo, Paulo Wanderley, Alinor Azevedo, Cajado Filho, entre outros.¹

O vasto universo do que é muito genérica e vagamente agrupado como chanchada (FREIRE, 2011d) mostra acentuadas mudanças entre os anos 1940 e a década de 1950 – seu momento de maior vigor, como apontou Xavier –, mas revela, sobretudo, um desenvolvimento de certos traços fundamentais: fluência narrativa, crítica social e apelo realista.

Se o marco da chanchada teria sido *Carnaval no fogo*, com sua inovadora estrutura narrativa policial para dar sustentação às piadas dos humoristas e aos números musicais de cantores de rádio provenientes do modelo do filme-revista, esse esquema já estava largamente assimilado dez anos depois, vide a história de sequestro que embala *Vou te contá ...* (Alfredo Palácios,

1. Mas é preciso enfatizar que a criação de um modelo de produção independente nos anos 1950 foi liderada, sobretudo, por figuras como Moacyr Felon (Cine-Produções Felon) e Watson Macedo (Produções Watson Macedo). Não à toa, Nelson Pereira dos Santos batizou o coletivo que filmava precariamente *Rio, 40 graus* de “equipe Moacyr Felon”, enquanto o grande aprendizado de Roberto Farias se deu nas produções independentes de Macedo (cf. MELO, 2011).

1958), a troca de identidades para disfarçar o roubo de joias em *É de chuá!* (Victor Lima, 1958), ou o pano de fundo do assalto ao banco em *Rico ri à toa* (1957), primeiro filme de Roberto Farias. Títulos como esses, assim como outros de Manga ou J. B. Tanko, já revelam o pleno domínio da narrativa cinematográfica – a capacidade de “contar uma história” com desenvoltura, o que muitos filmes brasileiros dos anos 1930 e 1940 eram criticados por não conseguir satisfatoriamente –, algo que a chanchada aprimorou e consolidou na década de 1950, ao mesmo tempo em que isso também se evidenciava nas produções paulistas.

Em segundo lugar, o tom populista das produções mais engajadas da Atlântida dos anos 1940 – assim como a crítica social importada das letras de samba, vide os números musicais “Tomara que chova” em *Aviso aos navegantes* ou “Lata d’água” em *Tudo Azul* (Moacyr Fenelon, 1951) – cederia lugar, nos anos 1950, à mais acentuada influência, ainda que difusa e esparsa, do “esquerdismo”. Glauber Rocha escreveu que desde *Depois eu conto* (José Carlos Burle, 1956), “o pau comeu em cima da burguesia” na chanchada, mas em algo que o cineasta identificava simplesmente como uma “jogada esquerdista de [Luiz Severiano] Ribeiro” (ROCHA, 2004, p. 317).

Mas se o antiamericanismo esquerdista da chanchada, oportunista ou não, ganharia sua obra-prima em *O homem do Sputnik* (Carlos Manga, 1959), produto da Atlântida de Severiano Ribeiro, outra produção de Watson Macedo é bem sintomática das semelhanças e diferenças em relação ao que o radicalismo de um *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), por exemplo, proporia em seguida. Na trama de *3 colegas de batina* (Darcy Evangelista, 1961), veículo para os cantores do Trio Irakitan, uma paróquia realiza obras sociais numa favela carioca e o padre vai pedir apoio financeiro ao relutante burguês argumentando que eles estavam fazendo uma “verdadeira revolução social” – logo complementando para evitar mal-entendido – “mas no bom sentido”, enfatiza.

Por fim, na década de 1950 o tom político resultante de uma visão mais crítica da realidade social brasileira estava obviamente ligado a uma noção vaga e rarefeita de “realismo cinematográfico”, transformado em ambição maior do cinema da época em geral, do neorrealismo italiano ao CinemaScope hollywoodiano. As chanchadas, com equipamentos possibilitando cada vez mais filmagens em locações (por exemplo, em favelas), não eram uma exceção a essa tendência mais ampla. Uma reportagem da revista *Cinelândia* (27 dez. 1953) apontava isso claramente:

Raramente o cinema nacional tem se aproveitado de assuntos da vida real para os seus dramas e suas comédias. Essa é uma deficiência de nossa arte cinematográfica. [...] Entretanto, agora, com a nova geração do cinema nacional brasileiro, parece que a coisa vai mudar. *Amei um bicheiro* abriu uma brecha, pondo em foco um problema da vida carioca, sob seu ângulo dramático. *Agulha no palheiro*, de Alex Viany,

mostrou que se pode fazer um celuloide interessante aproveitando o cotidiano brasileiro. E agora, para um de nossos filmes carnavalescos, foi lembrado aproveitar caricaturalmente fatos que estiveram muito em foco ultimamente. O filme se chama *Carnaval em Caxias*, tendo como centro de interesse a figura de Honório Boa Morte, evidente charge a um homem público de grande popularidade.

Talvez as ambições inicialmente tenham ficado mais nas intenções (ou nos roteiros, realizados ou não) do que no resultado final, como deve ter sido o caso de *Carnaval em Caxias* (Paulo Wanderley, 1953), paródia sobre o “deputado pistoleiro” Tenório Cavalcanti, infelizmente perdida. De qualquer forma, o caminho estava sendo trilhado, fossem nas produções explicitamente comerciais, fossem nos projetos independentes, categorias cujas divisões não eram tão claras e estanques no cinema nacional como nos parecem hoje, sob a ótica muitas vezes míope do autorismo.

Nesse contexto o filme dramático, no qual se incluía o gênero policial, ganhava espaço no gosto do público ao lado das comédias – estas, cada vez menos “empanturradas de sambas e marchas” como nos anos anteriores –, o que explicaria, por exemplo, a iniciativa de produção de uma cinebiografia do célebre criminoso paulista Promessinha, alcunhado na ficção como Passarinho. Este é tido como o primeiro “filme sério” de Roberto Farias, embora tenha sido, como suas duas comédias anteriores produzidas na Brasil Vita Filme, um trabalho de encomenda.

Em *Cidade ameaçada* (Roberto Farias, 1960), certas características do cinema policial da época – mas também de hoje – ficam evidentes: o criminoso (Reginaldo Faria) como uma personagem inocente (uma criança a soltar pipa ou um “passarinho” desvirtuado pelas circunstâncias), a mídia a transformá-lo em perigoso inimigo público (embora devidamente dividida entre as figuras do “repórter do bem” e “repórter do mal”), e, finalmente, a mulher como fonte de pureza e inocência (ligada ao seu passado, pois estudaram juntos na infância), e cujo amor é a única coisa capaz de regenerá-lo. De fato, chama atenção a força da figura de Terezinha (Eva Wilma), personagem feminina de surpreendente destaque. Trata-se de uma mulher operária, honesta e corajosa que desafia e desobedece ao pai para ficar com o homem que ela ama. Com ele preso ao final, por intervenção da esposa que não o queria morto pela polícia, o presente aparentemente sombrio projeta para o futuro a possibilidade de mudança, pois caberá a essa mãe e mulher de fibra fazer com que o destino do filho do casal seja diferente do destino do pai, inevitavelmente afastado de sua criação.

O filme teve destaque e permitiu que, depois de dirigir a comédia *Um candango na Belacap* (1961) para Herbert Richers, Roberto fizesse uma versão provavelmente mais satisfatória e pessoal de uma história semelhante, igualmente baseada em fatos reais. Embora em *Cidade ameaçada* houvesse um interessante esboço da marginalidade paulista – especialmente na figura do



Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias

Raríssimo momento de um diretor em ação. Roberto Farias, durante as filmagens de *O assalto ao trem pagador*, ensina um determinado passo de dança a um consagrado ator, Grande Otelo (1962)

criminoso interpretado por Milton Gonçalves –, em *O assalto ao trem pagador* Roberto Farias vai se voltar para bandidos de favelas cariocas, ajudando a instaurar uma tradição cinematográfica de grande vitalidade.²

Em *O assalto ao trem pagador*, a presença do argumentista Alinor Azevedo (também presente nos créditos de *Cidade ameaçada*) e do ator Grande Otelo são reveladoras da continuidade e do desenvolvimento de certas questões do cinema comercial brasileiro, particularmente carioca. Desde a primeira cena, em pleno assalto, mesmo sem levantar sua máscara Grande Otelo já é a única figura reconhecível da quadrilha anônima, pois seu corpo, voz e trejeitos o tornavam inconfundível para a plateia. Otelo interpreta o bandido Cachaça, que goza a vida afogando-se amargamente no álcool, pois sabe que alegria de pobre dura pouco. Seu personagem descompromissado, inconsequente e irresponsável flutua pelo filme como a lembrança de um cinema algo improvisado e desajeitado, mas com arroubos de brilhantismo, sinal de um ciclo que estava terminando. Não à toa, depois do filme de Roberto Farias, este grande ator só teria um novo papel de destaque em filmes brasileiros no final da década, com *Macunatma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969).

Por sua vez, a influência de Alinor é perceptível na questão central do filme embalada pela trama policial – o preconceito –, da mesma forma que outros filmes roteirizados por ele (*Também somos irmãos*, principalmente), mas também em sintonia com produções policiais contemporâneas, tais como *O quimono escarlate* (Samuel Fuller, 1959) ou *Homens em fúria* (Robert Wise, 1959). Trata-se da ênfase no tratamento desigual dado a pessoas que se distinguem por sua raça, nacionalidade ou condição social. Em *O assalto ao trem pagador*, enquanto o branco Grilo (Reginaldo Faria) gasta o dinheiro do roubo sem levantar suspeita na Zona Sul do Rio de Janeiro, os bandidos favelados são aconselhados a não usarem o produto do crime para não chamar atenção da polícia. Na impactante cena em que o negro Tião (Eliezer Gomes), líder do bando, prende Grilo, mentor intelectual do assalto, esse embate radical e absolutamente inconciliável (pois termina em morte) é explicitado nas últimas palavras do bandido: “Você tem inveja do meu cabelo loiro, dos meus olhos azuis [...] Você tem cara de macaco!”³

Evidentemente, o preconceito não pode ser desvinculado da injustiça social num filme radicalmente dividido entre a Copacabana branca e rica e o Morro da Mangueira pobre e negro. De dualismos também é construída a figura de Tião Medonho, personagem interpretado pelo talentoso Eliezer Gomes, que se divide entre duas mulheres, entre o crime e a família, entre a brutalidade com policiais e bandidos, e a doçura com os filhos e esposa, enfim, entre um

2. Nesse caso, é interessante pensar como mesmo as adaptações de textos de Plínio Marcos, dramaturgo santista que se celebrou como cronista de uma marginalidade nitidamente paulistana, resultaram, entre os anos 1960 e 1990, em filmes policiais cariocas (FREIRE, 2011b).

3. O embate de *O assalto ao trem pagador* é tão inconciliável quanto o de *Também somos irmãos* – neste caso, do amor de um negro por sua irmã de criação branca e rica –, filme que, embora menos agressivo e violento, termina em separação amarga e dolorosa, mais propensa à sua filiação melodramática.

presente de dificuldades e perigos e um futuro de esperança e sonhos. Como o Passarinho de *Cidade ameaçada*, o Tião de *O assalto ao trem pagador* deseja um futuro melhor para seus filhos, do qual ele não fará parte, cabendo novamente à mulher esse papel ingrato. Diante de certa legitimação da violência frente à opressão, esses personagens favelados – que não podem esperar para gastar o dinheiro que nunca tiveram e que, na verdade, nunca realmente terão – revelam um “senso de urgência”, que, como apontou Ismail Xavier (2001, p. 26), expressavam menos o desejo e mais a necessidade extrema de uma revolução social.

Cidade ameaçada e *O assalto ao trem pagador*, os dois primeiros “filmes sérios” de Roberto Farias – ambos marcados pelo domínio da linguagem narrativa, pelo conteúdo nacional-popular e pela visão crítica da realidade social – podem ser vistos como o ápice da linhagem do cinema brasileiro comercial do pós-guerra, juntamente com *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) ou *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962). Numa entrevista recente, Roberto Farias afirmou que em *Assalto ao trem pagador* atingiu “o domínio técnico e artístico” que desejava. Nada mais natural, pois este era o seu quinto filme, quando completava, em suas palavras, “12 anos de cinema – sete como assistente de direção e cinco como diretor” (SEBASTIÃO, 2007, p. 7).

Esses filmes citados também representaram a continuidade da presença e visibilidade crescentes do cinema brasileiro no exterior, iniciada com os prêmios de *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953) e *O cangaceiro*, seguidos do extraordinário sucesso de *Orfeu Negro* (Marcel Camus, 1959). *Cidade ameaçada* participou do festival de Cannes de 1960 e, na única página dedicada ao Brasil no livro francês *Le cinéma a travers le monde*, de 1961, os autores se referiam somente a Cavalcanti, Barreto e “*La ville menacée*”, de Roberto Farias (CHAUVET et al, 1961). Desse modo, a Palma de Ouro dada ao filme de Anselmo Duarte dois anos mais tarde pode ser certamente entendida menos como um equívoco do júri estrangeiro, como diriam seus detratores do Cinema Novo – jovens adversários na busca por capital cultural e hegemonia política –, e mais como o reconhecimento a um cinema mais amadurecido que vinha traçando um retrato em imagem e sons cada vez mais vigoroso de seu país.

Num livro fundamental sobre o cinema clássico de Hollywood, o teórico norte-americano David Bordwell (1985, p. 6) escreveu:

A vanguarda não tem o monopólio da qualidade e violar uma norma não é a única forma de alcançar valor estético. Eu acredito que em qualquer arte, mesmo aquela operando num sistema de produção em massa, a obra de arte pode alcançar valor modificando ou habilmente obedecendo às premissas de um estilo dominante [tradução do autor].

O que eu chamei de cinema comercial de Roberto Farias é um cinema

de inegável habilidade e engenhosidade. Da mesma forma que os repórteres em *O assalto ao trem pagador* equivocadamente acreditam que, devido ao profissionalismo e eficiência do crime, o assalto “não parece que foi coisa de brasileiro”, mas de uma quadrilha internacional, o próprio filme parece evidenciar que não só um crime perfeito, mas também que um eficiente filme policial pode ser feito sim por brasileiros. Um filme de quem aprendeu a fazer cinema para o grande público, para os espectadores que frequentavam, por exemplo, as enormes e hoje infelizmente extintas salas de exibição do subúrbio do Rio de Janeiro. Não é mera coincidência que uma delas, o Cine Novo Horizonte, com seus 1400 lugares, apareça rapidamente na sequência da perseguição final da polícia a Tião Medonho, filmada no bairro carioca de Coelho Neto. O mais interessante é perceber, ao fundo, o título do filme em exibição na marquise: *Plano infernal*. Coisa de cinema.

Referências Bibliográficas

BANDEIRA, Roberto. *O cinema americano e a nova geração de cineastas*. Rio de Janeiro: Andes, s.d. [c.1959].

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.

CHAUVET, Louis; FAYARD, Jean; MAZARS, Pierre. *Le cinéma travers le monde*. Paris: Hachette, 1961.

FREIRE, Rafael de Luna. *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1951-1951)*. Tese de doutorado – Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011a.

_____. *Incomodando quem está sossegado: A obra de Plínio Marcos no teatro, literatura e cinema*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011b.

_____. *Retrospectiva Cinematográfica Maristela*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2011c.

_____. “Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: A invenção de um gênero cinematográfico nacional”. *Contracampo*. Niterói: UFF, n. 23, dez. 2011d.

MELO, Luís Alberto Rocha. *“Cinema Independente”: Produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954)*. Tese de doutorado – Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SEBASTIÃO, Walter. “Cinema com alma”. *Estado de Minas*. Belo Horizonte: 9 set. 2007.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Rafael de Luna Freire é Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com passagem pela University of California – Los Angeles (UCLA). É diretor da Associação Cultural Tela Brasilis; é responsável pelos sites www.vivacine.org.br e www.preservacaoaudiovisual.blogspot.com; atua na área de preservação audiovisual, sendo membro da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros do Conselho Nacional de Arquivos (CONARq); é membro fundador da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) e é pesquisador da história do cinema brasileiro.



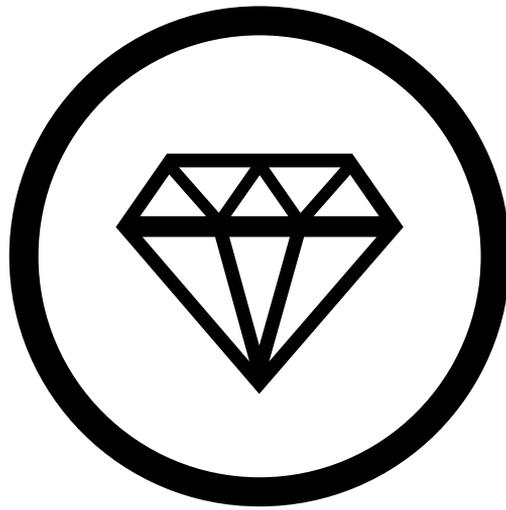
Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias



Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias

Sequência da perseguição final da polícia a Tião Medonho em *O assalto ao trem pagador*

3. Entrevista exclusiva





Entrevista Exclusiva com Roberto Farias

Quando você foi trabalhar na televisão?

Foi em 1965, convidado pelo Paulo Salles, quando a TV Globo ainda estava no ar em caráter experimental. Eu fiquei um ano trabalhando na televisão, fazendo um programa chamado *Câmera Indiscreta*. Em 83, tinha acabado de fazer *Pra Frente Brasil*, fui chamado pelo Boni para fazer alguns *Caso Verdade* e uma minissérie chamada *Máfia no Brasil*.

Em 83, a Globo lançou, em horário nobre, a faixa Programação 100% Nacional e se tornou a emissora com mais horas de produção própria do mundo. Por que investir na produção nacional?

O objetivo era ganhar a audiência. O Boni tinha uma sensibilidade muito grande para saber o que dava mais audiência, ao contrário das outras emissoras, que faziam o carro-chefe da sua programação ser os filmes estrangeiros, produtos estrangeiros, programas estrangeiros. O Boni investia no produto nacional. Dava para sentir que o público prefere o que é nacional ao que é estrangeiro. Eu costumo dizer, quando alguém fica duvidando a respeito do cinema brasileiro, que são mercados diferentes, o mercado das salas de cinema e o mercado da televisão. O mercado da televisão é o mais autêntico possível, pois ele tem um contato mais direto com o público.

Todas as empresas e até as televisões que faliram foi porque elas ficaram dependentes da programação do filme estrangeiro. As empresas estrangeiras ficavam com um número de dívidas muito grande, o que fazia elas saírem de uma televisão e irem para outra. E a outra falia. Enquanto que a TV Globo foi construindo gradativamente a fidelidade do seu público com o produto nacional. Quanto mais o tempo passou, mais a TV Globo foi se especializando e buscando maximizar tempo, qualidade e custo. E assim eles conseguiram um nível de excelência que é inegável e é reconhecido hoje no mundo inteiro.

Um dos destaques na Programação 100% Nacional eram os nomes que vinham do cinema, prática antiga da Globo e até mesmo da televisão, que em seu início contou com profissionais do rádio e do teatro. Qual o impacto desses profissionais na TV?

O cinema sempre esnobou a televisão, e a televisão também menosprezava o cinema. As pessoas do cinema que foram trabalhar na televisão não foram por uma questão estratégica, elas foram para a televisão simplesmente. O Manga, por exemplo, foi para a televisão porque achou mais conveniente pra ele na época. A chanchada já tinha perdido a sua força no cinema e ele foi fazer uma coisa parecida na televisão. A televisão não buscou os cineastas para melhorar o seu padrão, os cineastas que foram trabalhar na televisão. Eu, por exemplo, fui trabalhar na televisão porque achei que era um campo que eu não poderia desprezar, me encantava o desafio de fazer televisão. A televisão sempre teve seu corpo próprio, ela fez seus profissionais, e eles sim, ao longo do tempo, miravam o cinema. Hoje, não tem um diretor de televisão que não se sinta capaz de fazer cinema, e agora eles estão fazendo na televisão um trabalho que é de alto nível, como se fosse cinema. Eu não sou um homem de televisão, eu trabalho na televisão, mas eu sou um cara de cinema.

Como foi para você, um homem do cinema, começar a fazer televisão?

Quem tem a sua origem no cinema, ao ir para a televisão, quer fazer cinema na televisão. Na medida em que me ofereciam muitas câmeras para filmar, eu preferia duas. Eu nunca trabalhei na televisão, esporadicamente uma vez ou outra, com mais de duas câmeras, porque estava muito mais próximo do cinema. E as pessoas aceleravam pra mim, para eu poder fazer as coisas no tempo que o diretor de televisão faz. E esse é um desafio enorme para um cineasta, porque eles estão habituados a trabalhar todos os dias e trabalham num esquema industrial. Eu costumava dizer que a televisão, até certa época, era bidimensional, porque filmava tudo de fora, várias câmeras espalhadas e você, para passar de uma porta até uma janela, passava obrigatoriamente por todas as câmeras. Não dava para fazer uma *pan* vindo de lá até aqui. Tudo era visto de fora. E no cinema não, a câmera entra, ela é tridimensional, ela entra na ação e pode se filmar de vários ângulos, o que dá uma sensação de tridimensionalidade na cena. E eu sempre procurei fazer isso na televisão. O problema era que isso custava mais tempo. Para mim, era um desafio grande, pois, para eu poder ser aceito na televisão, eu tinha que fazer a mesma quantidade de cenas que os diretores de televisão faziam e fazem, com a qualidade que eles queriam mais aquela que eu exigia fazer, que era uma coisa muito mais perto do cinema do que o habitual da televisão. Se você assistir hoje *A máfia no Brasil*, *Noiva de Copacabana*, *Maria Moura*, as minisséries que eu fiz, como *Brava Gente*, os *Casos especiais*, você vai ver que aquilo parecia muito mais cinema do que a televisão que se fazia na época.



Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias

Roberto Farias durante as gravações do programa especial Brava gente, episódio Entre o céu e a terra (2002)

Quando eu fiz *A máfia no Brasil*, eu convidei o Walter Carvalho para fazer a fotografia. Depois que foi exibido, a engenharia da Globo me chamou para perguntar como é que eu tinha obtido aquela fotografia. Eu respondi que era uma questão de profissionais de cinema, afinados com o diretor. A Globo sempre procurou aprimorar esse lado. No princípio, as novelas, os casos especiais, não podiam ter muita sombra. Hoje você vê que as fotografias das novelas são primorosas, parecem cinema, ninguém mais tem implicância com as sombras. Você vê gente em silhueta, entrando no escuro e saindo no claro, há uma série de relevos na fotografia que você não via antes.

Então é possível fazer uma produção de qualidade mesmo com o ritmo da televisão?

Eles são muito treinados, esses diretores de televisão. Apesar de na nossa tribo de cinema haver certo torcer de nariz, eles são muito bons. Na hora que eles vão fazer cinema, eles fazem cinema tão bem ou melhor do que nós. E a vantagem que eles têm é que eles trabalham sempre, é diferente de um cineasta bissexto, que fica fazendo filme de cinco em cinco anos, de dez em dez anos, ou até mais do que isso. A intimidade com a câmera, as experiências que eles fazem, como eles movimentam e posicionam a câmera, como eles usam as lentes e os planos. Eles estão todos os dias se aprimorando.

E é possível fazer cinema nesse mesmo ritmo, com fluxo contínuo?

Claro que é! Eu fui assistente do *Aviso aos navegantes*, que foi um filme que começou com data para estrear. Quarenta dias depois do primeiro dia de filmagens, estava no cinema. Havia toda uma infraestrutura, a Atlântida era uma espécie de TV Globo da época. Eu fazia dois ou três filmes por ano. Tinha cenógrafo, montador, vários diretores, roteiristas e aquilo funcionava. Todo mundo fazia o que tinha que fazer, não ficava perguntando para ninguém. Havia um nível de profissionalismo que o cinema brasileiro custou muito a adquirir. Agora, hoje, o cinema que a gente faz não tem como ser assim. Primeiro, porque ele ficou dependente demais do Estado. Segundo, porque nenhum diretor ou produtor de cinema no Brasil é capaz de dizer o dia em que ele vai começar o filme e o dia em que ele vai acabar e fazer outro. Então, não é impossível montar uma infraestrutura que seja capaz de fazer cinema como a TV Globo faz os seus programas de televisão. O cinema brasileiro hoje não está construído para isso, pelo contrário, é uma pulverização enorme de recursos, sem qualquer estímulo à aplicação de recursos privados. Não há nenhum estímulo à iniciativa privada, então todo mundo faz filmes com recursos incentivados, sem previsão de quando irá fazer o seu próximo filme. Não há uma preocupação industrial, digamos assim. O processo é artesanal, as pessoas se esforçam para fazer um bom trabalho, bons filmes, com um bom profissionalismo, com boa fotografia, mas é só. O conjunto você pode talvez chamar de indústria, mas o cinema, filme a filme, é artesanal.

É possível o cinema se desvincular do Estado?

Eu acho que sim, mas isso é um papo à parte. Com dois bilhões de reais que o Estado brasileiro aplicou nos últimos dez anos, se tivesse tido uma estratégia para atrair a iniciativa privada, poderiam ser quatro bilhões nesses dez anos. Só que não há qualquer estímulo à aplicação de recursos privados no cinema. É preciso lembrar que o cinema brasileiro sempre viveu de recursos privados. Ele só começou a usar recursos incentivados, na história dos 100 anos do cinema brasileiro, muito recentemente. Durante mais de 70 anos, todo o cinema que se fazia no Brasil era com recursos privados. Depois começou a aparecer os incentivos, a Embrafilme, o CAIC, durante o início da década de 60, e só. Começou a aparecer o adicional de renda, que serviu de estímulo à política cinematográfica para poder colocar as coisas no lugar. Não pode ser assim. O cinema de arte e o cinema popular e de mercado são duas faces da mesma moeda. Um não vive sem o outro. Não pode haver só uma face da moeda, porque se tiver só uma face da moeda, não se sustenta. Se fosse só uma atividade comercial, não haveria justificativa para incentivos, nem pra nada. E se for só uma busca de um cinema de revogação, de um cinema de busca estética, também não funciona. Precisa haver um equilíbrio entre essas duas faces da moeda para que uma indústria cinematográfica possa vingar no país, possa ter então produtores de verdade. Porque os produtores que existem hoje no Brasil, salvo Luiz Carlos Barreto, são produtores que têm outro tipo de atividade no cinema, que são empresas de publicidade, de filmes comerciais. Agora, produtor de cinema que faz filme com escritório montado, com planejamento, não existe. Isso aí precisa acontecer. Mas eu acho que vai ser um processo até que as autoridades percebam que isso está acontecendo de verdade e apareça alguém com coragem para mexer nisso, e consertar essa distorção. A distorção que há hoje é tão grande, que tirou do cineasta a liberdade de expressão. O cineasta hoje depende de comissões que vão avaliar o roteiro para saber se você merece ou não que seu roteiro seja filmado. Você não pode investir o seu próprio recurso para fazer um filme porque se você fizer isso, você não tem direito a nada. Todos os incentivos, tudo que existe, é para outra maneira de se fazer cinema. É preciso modificar um pouco essa situação para que as coisas possam encontrar um equilíbrio mais desejável, até porque quando tem uma indústria de cinema com empresas fazendo filmes, com planejamento, com data para filmar e estrear ou para fazer outro, a própria atividade profissionaliza o cinema e também dá oportunidade a novos cineastas. Nenhuma empresa montada pode viver de um filme por ano, precisa fazer dois, três. Uma distribuidora não pode viver de um filme por ano, precisa de quatro, cinco filmes. Aí você começa a sentir necessidade de renovação. As empresas começam a descobrir bons diretores em potencial e dão oportunidade a eles. Mas é o próprio mercado que faz isso. Experiências, às vezes arriscadas, eram feitas no Brasil em outros tempos. Mas isso se perdeu, agora isso ficou por conta dos recursos incentivados, então cada um faz o filme que acha que deve fazer, mas tem que pedir a bênção das comissões de seleção.

Mas ainda há alguns realizadores que acham que é demérito pensar no público na hora de produzir.

Isso é para as pessoas que devem ter outro meio de vida. A minha vida, por exemplo, foi toda dedicada ao cinema. O meu primeiro salário recebido do meu trabalho foi em cinema. Foi com o cinema que eu construí a minha vida, foi com o cinema que eu eduquei os meus filhos, foi o cinema que me sustentou a vida toda. Depois foi a própria televisão, que como eu disse, eu busquei fazer cinema lá na televisão. Quem faz cinema sem pensar no público, achando que está se rendendo, o negócio é o seguinte: fazer sucesso em bilheteria é muito difícil, então é mais fácil você adotar essa postura, dizendo que você não se rende ao público, porque com certeza você não vai ter público mesmo. Só se você acertar a caçapa sem querer. É um papo furado.

Não foi só a sua vida que foi dedicada ao cinema, mas a de boa parte da família, certo?

Toda a minha família. Eu acho que não tem ninguém na minha família que não tenha algum envolvimento com o cinema, não só os meus filhos, os meus netos, como os meus irmãos, o Reginaldo, o Riva. Então, eu fui o primeiro, mas meus irmãos, meus filhos e meus netos vieram tudo atrás.

Você consegue imaginar de onde veio a motivação para isso?

Eu via cinema no colo da minha mãe, de mamadeira, ela me levava ao cinema, não tinha com quem deixar, me levava bebê. E a mamadeira ia junto. Eu me lembro de crescer dentro do cinema, minha referência era o cinema. Primeiro eu via os filmes no colo dela, depois crescido, ela cansava e me colocava no braço da cadeira e depois eu ocupava uma cadeira sozinho, na medida em que eu fui crescendo. Depois de certo momento, apareceu um colega que tinha rolos de filme, ele devia ter algum parentesco com algum projetorista de cinema, os filmes arrebentavam e ele levava os rolos pra casa. E eu comprava, 40 centavos o metro, e ficava brincando de projetar aquilo na cozinha lá em casa. Depois eu comecei a fazer fotografia, com uns 13, 14 anos. A fotografia era minha paixão. Daí, uma das coincidências da vida: quando eu estava fazendo o curso científico, sentou do meu lado o irmão do Watson Macedo, que era diretor das chanchadas da Atlântida. Dali eu fui conhecer o Macedo, mostrar minhas fotografias, e quando eu vi eu estava trabalhando na Atlântida. Quando eu fiz 18 anos, eu vim embora para o Rio de Janeiro e fiquei lá batendo na porta da Atlântida todo dia. Quando eu vi, estava trabalhando na Atlântida, como assistente, como *still*. Já no primeiro filme, eu não sabia nem o que assistente fazia, mas me explicaram: “Você ajuda o ator a decorar o texto, pega a roupa, faz a continuidade”. Aí eu fui em frente.

O Riva, meu irmão, que é meu irmão seguinte, depois de mim, também teve acesso ao mesmo grupo do Watson Macedo, do Edgar Brasil, do Bené Nunes, do Anselmo Duarte, que eram as pessoas com quem eu andava lá em Friburgo. Quando eu tinha 18 anos e vim pra cá, ele ainda tinha menos de 16. Logo que ele fez 18 anos, também queria vir pra cá e acabou conseguindo um trabalho com o Watson Macedo também. Ele é uma pessoa muito talentosa.

Quando eu fui fazer *Rico ri à toa*, que era um filme feito com recursos escassos e com uma responsabilidade muito grande, pois meu pai praticamente empenhou a casa dele pra me dar o dinheiro para eu completar o orçamento e pra conseguir um sócio, eu me vali do Riva. Ele parou de trabalhar lá com o Watson Macedo e veio trabalhar comigo. O Reginaldo, que trabalhava num banco de comércio e indústria lá em Niterói, falou pra mim que queria trabalhar num filme. E eu disse pra ele: “Não faz isso não, você está bem lá no banco, daqui a pouco vai ser gerente, não é uma boa”. E ele me falou que já tinha largado o banco. Eu vi que não teria alternativa, e falei que ele teria que fazer uma coisa mais técnica. Pegamos uma câmera, o Reginaldo foi apresentado a ela, ao chassis. Começou a mexer no foco, a entender a profundidade de foco, a diferença de cada lente, o que cada lente abrangia, como é que carregava o chassis, e fez assistente de câmera no *Rico ri à toa*. Mas o Reginaldo, desde menino, tinha um talento muito grande para ser ator. Quando eu tirava fotografias, ele que posava pra mim, ele era meu modelo. Eu fotografava o Reginaldo de tudo quanto é jeito. Uma vez apareceu um velho ator aposentado lá em Friburgo, o Reginaldo se aproximou dele e esse cara começou a ensinar o Reginaldo a profissão de ator. O Reginaldo começou a aprender dicção, a ler tudo quanto era livro de teatro, a ler todas as informações que ele precisava para fazer uma boa formação de ator. Nessa altura do *Rico ri à toa*, ele já tinha essa bagagem. Quando eu fui fazer *No mundo da Lua*, eu ainda achava que ele não estava maduro. Eu queria que o Riva fizesse, mas ele não quis, disse que não seria ator de jeito nenhum. Aí eu falei pro Reginaldo que seria ele mesmo. Ele fez o papel junto com o Walter D’Ávila e estreou como ator. No filme seguinte, *Cidade ameaçada*, fez um papel num filme internacional, que passou no mundo inteiro. Ele tinha estrutura para poder fazer o que ele fez. Quando ele fez *O assalto ao trem pagador*, uma das cenas mais fortes do filme é com ele, na hora que ele enfrenta o Tião Medonho.

E foi assim, nós fizemos um trio, mais tarde a gente criou a R. F. Farias Produções Cinematográficas. Nós fizemos uma sociedade em que cada um tem uma participação e continuamos trabalhando juntos a vida toda. Depois fizemos a Difilm, em que o Riva era o distribuidor do Cinema Novo e dos nossos filmes, e estamos juntos até hoje, só esperando mudar a política do cinema brasileiro hoje, porque nós não temos talento pra ficar pedindo dinheiro para fazer filme.

E quais são os próximos projetos?

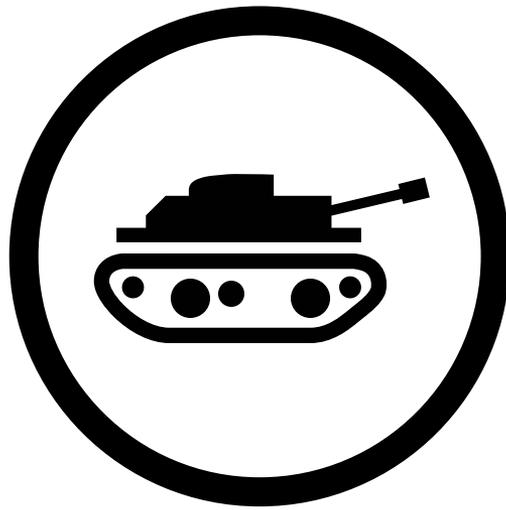
Tem vários. Atualmente estou empolgadíssimo com o roteiro que estou escrevendo sobre o exílio do Jango. A queda e o exílio do Jango. Há muitas lendas a respeito da morte do Jango, porque vários políticos importantes como ele morreram ou de morte morrida ou assassinados, dúvidas que ainda persistem. A história do Jango, a forma com que ele caiu e a forma com que ele viveu no exílio têm lances sensacionais. Nos últimos tempos da vida, ele recebeu uma informação de que ele era o quarto de uma lista para morrer. Se é verdade que o Jango morreu de infarto, não há a menor dúvida que, se ele não tivesse morrido de infarto, ia acabar assassinado. Esse é um tema que está me apaixonando muito, eu estou escrevendo o roteiro, está bem adiantado, mas é um trabalho de pesquisa muito grande.

Tem um filme que está mais no gatilho, chamado *Entre o céu a terra*, que é tirado de um programa que eu fiz na televisão, um *Brava Gente* que fez muito sucesso. É a história de um menino. A paixão dele são os helicópteros. Ele mora perto de uma base aérea, invade essa base aérea e fica lá dentro desses aviões, brincando como se aquilo fosse um brinquedo. Até que aparece um piloto que começa a conversar com ele. E esse piloto é um fantasma. Enfim, é uma história que fez muito sucesso e que eu gosto muito. Mas, para dizer a verdade, eu estou vidrado na história do Jango. Esse é o problema do cinema brasileiro hoje, quando você pensa num filme. Para você ter uma ideia, o programa que eu fiz na Globo, tem dez anos. Eu quis fazer o filme desse programa. Aí fui fazer o roteiro, buscar o financiamento, entrar no BNDES, no fundo setorial. E quando o tempo vai passando, você já quer fazer outro filme, porque no cinema tem muita oportunidade também. E agora eu estou vendo que a oportunidade é o Jango. Esse é o filme, na verdade.

O nome da mostra é Os múltiplos lugares de Roberto Farias. Falamos aqui sobre o Roberto na Embrafilme, o Roberto produtor, o Roberto diretor, o Roberto assistente de produção, o Roberto fotógrafo, o Roberto que via o filme sentado no colo da mãe... Como juntar isso tudo?

Sou eu (risos).

4. Artigos





Os múltiplos Farias: uma análise sobre *Toda donzela tem um pai que é uma fera* e *Os paqueras*.

Luiz Giban

É interessante pensar a diferença que uma letra pode resultar em um nome e, no caso de Roberto Farias, em toda uma trajetória cinematográfica. O sobrenome Faria foi alterado por um erro na hora do registro em cartório. O acréscimo da letra “s” gerou mais do que um simples erro ortográfico. Os *Farias* são uma referência para o cinema brasileiro, ultrapassando gerações e trabalhando em conjunto em diversas produções, incluindo boa parte da filmografia do Roberto diretor.

Roberto Farias iniciou sua carreira nos estúdios da Atlântida, trabalhando nas chanchadas com diretores como Watson Macedo, José Carlos Burle e J. B. Tanko. A partir da experiência adquirida com diversas assistências de direção, Roberto pôde aprender sobre cinema e realizar o seu primeiro longa-metragem, a chanchada *Rico ri à toa* (1957). Em 13 filmes como diretor, nota-se um forte ecletismo, transitando entre diversos gêneros cinematográficos, como a comédia ou o filme policial. Farias é sinônimo do que hoje está em voga chamar de realizador, um profissional de cinema que transita nas mais diversas funções – direção, roteiro, montagem, produção – e que, neste caso específico, também exerceu importante papel no que diz respeito à política cinematográfica como um todo.

Deve-se destacar que a proeminência de Roberto no cinema brasileiro acompanha o desenvolvimento profissional de grande parte de sua família na área audiovisual. Seu irmão, Riva Faria, por exemplo, foi assistente de montagem no filme *Sinfonia carioca* (1955), de Watson Macedo, com quem trabalhou por mais algumas vezes, para depois produzir o já citado *Rico ri à toa*. Riva fez a produção executiva de praticamente todos os filmes de Roberto, com quem fundou a R. F. Farias e a Ipanema Filmes. Foi também em *Rico ri à toa* que o irmão caçula, Reginaldo Faria, começou no cinema fazendo assistência de câmera. Contudo, o grande passo proporcionado por Roberto para o seu irmão mais novo foi para a sua carreira de ator. O que se inicia em um pequeno papel em *No mundo da Lua* (1958) permite que posteriormente Reginaldo Faria se torne uma das grandes estrelas do cinema brasileiro.



Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias

Filmagens de *No mundo da Lua* na praia do Leblon (Rio de Janeiro)

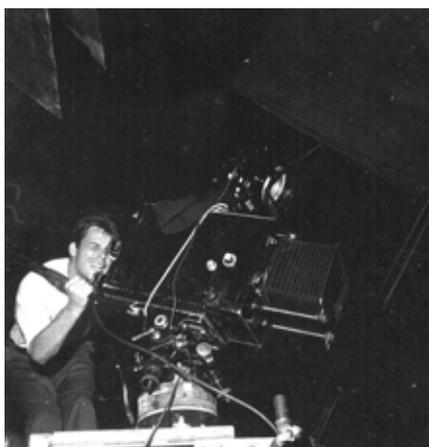


Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias



Roberto Farias durante as filmagens de *Rico ri à toa*

No entanto, ao argumentar que os *Farias* representam uma estirpe cinematográfica, essa herança não hierarquiza ou define posições fixas, e duas produções, *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (1966) e *Os paqueras* (1969), são bons exemplos dessa relação. Antes de adentrar nos filmes, é válido destacar que Roberto Farias sempre esteve às voltas com o dilema entre o que seria o cinema de arte e o que seria o cinema comercial. A questão não surgiu apenas na sua gestão como presidente da Embrafilme ou na atuação em relação às políticas públicas para o meio cinematográfico. Quando *Cidade ameaçada* (1960) foi para Cannes, por exemplo, Roberto foi questionado ao filmar logo em seguida *Um candango na Belacap* (1961), fato considerado por alguns críticos um retrocesso em termos de trajetória.

Após as filmagens de *Selva trágica* (1964), bastante ousado em termos de produção, Roberto não obteve o resultado esperado de público, necessitando de um filme de maior apelo. E é onde *Toda donzela tem um pai que é uma fera* se insere. Trata-se de uma comédia de costumes adaptada da peça teatral homônima de Gláucio Gil, dirigida por Roberto em apenas 28 dias. É a história de dois conquistadores, Reginaldo Faria (Joãozinho) e John Herbert (Porfírio), que estão contra a parede por serem obrigados a casar com a filha de um militar.

Com grande parte da narrativa feita dentro de um apartamento¹ da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, o roteiro e a decupagem mantiveram o tom teatral, rompido apenas pelas cenas externas, fortemente influenciadas pelos filmes de Richard Lester. Contudo, Roberto é ciente da dificuldade do cinema brasileiro do período em seguir os moldes hollywoodianos e, de certa maneira, parece estar atento ao que Paulo Emílio Salles Gomes irá chamar alguns anos depois de “incompetência criativa em copiar” do filme nacional. Se nos filmes de James Bond, por exemplo, o herói utiliza carros esportivos luxuosos para realizar as suas ações heroicas, Porfírio tem que seguir a pé, correndo em *fast forward* para resgatar o amigo, Joãozinho, cada vez mais acuado para casar.

O casamento, ao mesmo tempo que é rechaçado pelos protagonistas, é tratado como uma instituição séria e a ser respeitada. Joãozinho mora junto com sua namorada, mas os dois dormem em camas separadas. Após ter desvirginado também a empregada, em cena somente insinuada através do diálogo, Joãozinho entra em forte conflito pessoal e se vê na obrigação de casar com ambas. Baseado em um texto escrito antes do golpe de 1964, o militar é visto como inimigo não por questões políticas e sim por ser o pai indignado que defende os valores da filha. O exército brasileiro, inclusive, cede tanques para uma cena de devaneio do personagem de Reginaldo Faria. No final, há um ambiente reconciliador, no qual Joãozinho se casa, é feliz ao lado da esposa e do sogro, e Porfírio, personagem de John Herbert, termina sozinho, trabalhando como mordomo para os três.

1. O apartamento utilizado como locação foi emprestado pela atriz Leonora Amar, conhecida por atuações nas produções da Atlântida e também no cinema mexicano.

Poucos anos depois, Roberto Farias lança *Os paqueras*, primeiro filme dirigido por seu irmão Reginaldo Faria. O filme apresenta novamente o protagonismo de Reginaldo (Nonô), agora em dupla com Walter Foster (Toledo). Ambos são conquistadores que atuam em uma zona sul carioca onde pouco se fala sobre política. Nonô se apaixona pela personagem de Irene Stefânia (Margarete), filha do seu parceiro de conquistas, Toledo. Entretanto, quando a moça cobra uma militância e posicionamento político em relação a Nonô, este não pretende se envolver com nada, pois a sua luta é pessoal, individual.

Nota-se uma preocupação maior na incorporação da cultura *pop* e dos novos valores morais. *Os paqueras* tem *Os Mutantes* como carro-chefe para a trilha sonora. A temática sexual é tratada de forma mais livre, com espaço para uma relativa nudez feminina e inclusive um *ménage à trois* que envolve uma mulher e os dois protagonistas. A liberdade pregada, entretanto, perde para o amor. A cena final de *Os paqueras* mostra Reginaldo Faria caminhando na praia de mãos dadas com a mocinha, o amor encontrado no decorrer de várias conquistas, e Walter Foster, mais atrás, acompanhando o casal, mas andando sozinho por sua opção de permanecer conquistador.

Os dois filmes geram interessantes comparações. Primeiro, uma espécie de desfecho comum. Na dupla de conquistadores, um deles encontra o amor e o outro, incorrigível em sua opção, termina solitário. Segundo, os elementos iconográficos. Os cartazes, feitos por Zivaldo, a praia do Rio de Janeiro e a própria figura de Reginaldo Faria como jovem conquistador são fortes elementos iconográficos em *Toda donzela* e em *Os paqueras*, possibilitando ao público um reconhecimento tanto em termos de gênero quanto uma identificação com o protagonista e seus conflitos. Reginaldo, sempre com a produção de Roberto, vai dirigir mais alguns filmes durante a década de 1970 seguindo a mesma linha, tal como *Pra quem fica, tchau* (1971) e *Os machões* (1972).

Mesmo com elementos que geram uma identificação, é válido ressaltar que ambas as produções, *Toda donzela* e *Os paqueras*, se inserem em uma mesma década mas encaixam-se em momentos distintos, tanto do cinema brasileiro como um todo quanto na trajetória dos *Farias*. O primeiro filme é fortemente relacionado com a experiência de Roberto com a chanchada, o que pode ser percebido inclusive pela presença do ator John Herbert atuando ao lado de Reginaldo. O segundo filme, considerado um dos precursores do gênero da pornochanchada, é fundamental como o primeiro filme do Roberto produtor, aquele que atua por trás das câmeras, não só nos *sets*, mas também no que diz respeito às políticas cinematográficas, discutindo avidamente o papel do filme popular brasileiro na década de 1970.

Luiz Giban é Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense. Cineasta, atuando nos campos de teoria, roteiro, direção e montagem.



A música original de Remo Usai no filme *O assalto ao trem pagador*

Joice Scavone

Analisar as características particulares da trilha sonora do filme *O assalto ao trem pagador* implicaria em desenvolver uma atividade de escuta bastante complexa. Nos atentaremos em compreender como ela se aproxima ou se afasta daquela norte-americana. É nosso intuito demonstrar a importância da trilha musical original composta por Remo Usai e questionar a função dessa trilha e de que forma ela corrobora o gênero melodramático e policial no cinema brasileiro dos anos 60.

Com o Cinema Novo, os temas mais abordados estariam fortemente ligados ao subdesenvolvimento do país. Roberto Farias consegue conciliar temática e estética brasileiras a uma fórmula tomada dos filmes hollywoodianos. Ele seria um “autor que mesmo trabalhando dentro dos limites do gênero (e, conseqüentemente, da indústria), poderia ainda assim inserir traços pessoais plenamente identificáveis e distintivos em suas obras” (FREIRE, 2011, p. 39). Ao ser questionado sobre essas influências, Roberto Farias (AZEREDO, 1970, p. 155) responderia:

Naturalmente, pode ter havido influência da técnica do cinema americano... Não tenho origem de cinemateca. Fiz contato com o cinema vendo filmes em salas comerciais. Acho inestimável a experiência do cinema americano.

O assalto ao trem pagador é um filme de ficção baseado no crime ocorrido em 1960 quando o trem pagador da Estrada de Ferro Central do Brasil foi assaltado por uma quadrilha comandada por Tião Medonho. Farias aliará o tema de ação sobre um habilidoso assalto com grande repercussão na mídia nacional à questão da luta de classes. O filme mostra a trajetória de cada um dos assaltantes após o assalto. Glauber Rocha analisa que o filme “também repete, no gênero policial, certos princípios de imitação do filme de gangster americano...”. (ROCHA, 1981, p. 97).

O compositor da música original do filme é Remo Usai – compositor e orquestrador especializado em música de cinema –, tendo sido aluno do compositor de trilhas Miklós Rózsa nos Estados Unidos. Usai soube unir a



Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias

Filmagens de *O assalto ao trem pagador*, Grande Otelo em primeiro plano e Roberto Farias, atrás das câmeras (1962)

linguagem musical à linguagem cinematográfica de gênero, reinventando-a pela ótica abraileirada para compreender as formas mais sofisticadas de abordar os assuntos nacionais.

Se por um lado pretendemos demonstrar que a trilha musical de Remo Usai toma em grande parte o vocabulário musical norte-americano como referência e usa dos elementos mais tradicionais do melodrama para tratar de seus assuntos, é necessário também tomar cuidado com visões excessivamente esquemáticas. Roberto Farias em entrevista cedida no MIS-RJ, em 2011, diria que teve grande influência na música original. Segundo o diretor, a música estava muito erudita e ele teve a ideia de incluir instrumentos brasileiros.

Quando Remo Usai quis definir o ritmo, o diretor percebeu que não deveria ser um ritmo específico e sacramentado, mas a mistura de instrumentos de forma a não prender a música, mas criar possibilidades. A jornalista Irene de Bojano escreveria, em 20/7/1962, para o jornal *Correio Paulistano*: “Para esse filme o compositor Remo Usai criou uma música de sentido intuitivo e ao mesmo tempo descritiva e funcional”.

Voltemos então aos diferentes temas musicais que são desenvolvidos no filme. Eles passam por repetições e variações a fim de contribuir à narrativa e à proposta formal do filme. Uma mesma música pode ter inúmeras leituras dependendo do contexto em que for inserida e dos elementos com os quais se articula. A análise das músicas se dará a partir da ideia de “música funcional” (prática de compor em função de outro discurso) como a mais comumente utilizada para a composição de trilhas sonoras.

A função chamada de “música e ação” serviria para estabelecer climas, quando a música pode inclusive interpolar-se com a ação antecipando o que está por vir, bem como refletindo tensões crescentes. Observamos esse efeito de suspense no início do filme: a primeira música inicia com variações no naipe de metais sublinhando a importância da bomba que está sendo colocada nos trilhos.

Durante todo o início do filme a música é trabalhada de forma a gerar uma expectativa que não se resolve. No entanto, ela valoriza o significado das informações trazidas pela imagem, como no momento em que nos são apresentadas uma metralhadora e um disparador ligado por fios à bomba que vimos no início. Quando os elementos do assalto estão devidamente dispostos, os violinos voltam a executar acordes que se repetem de forma a criar tensão, mas que irão, desta vez, satisfazer a expectativa que geram na explosão da bomba.

A fuga dos personagens, após finalizarem a ação, é acompanhada por uma música com um sentido de urgência, potencializado, principalmente, pelo ritmo frenético da percussão (tamborim, agogô e bumbo). Essa música será retomada em outros momentos do filme, como quando a polícia aparece no morro e na emboscada armada por Miguel (Miguel Ângelo), quando o samba

do morro é acrescentado de chocalhos, resultando em um ritmo frenético que acompanha a longa cena de tiroteio. Enquanto Tião (Eliezer Gomes) foge da polícia toca uma música percussiva que mais uma vez dialoga com a música da fuga do assalto.

Outra função exercida pelas composições de Remo Usai é denominada “música de localização”, ou seja, a música como identificação e demarcação de um lugar ou uma cultura. O ritmo característico do morro criado pelo compositor mostraria a ideia de antropofagia que fez com que a trilha sonora de Remo Usai trouxesse em sua construção o emprego fiel de características da música para filmes policiais em Hollywood, porém subvertesse e inovasse com um novo conjunto de elementos semânticos que levarão características brasileiras ao filme policial.

Remo Usai utiliza outras características comuns à estética hollywoodiana. Dentre essas características estaria a música como “significadora de emoção” para estabelecer climas e enfatizar emoções singulares. Usai faz isso quando Zulmira (Luiza Maranhão) ouve no rádio a caça a Tião e lança um olhar desesperado para os filhos dormindo. O violino é incorporado como instrumento solo, o que foi duramente criticado por Carlos Heitor Cony em 1962. Em uma matéria escrita para o *Correio da Manhã*, em 7/7/62, intitulada “Da arte de falar mal – *O assalto ao trem pagador*”:

... em primeiro lugar, o hediondo acompanhamento musical de alguns trechos. Quando os filhos de Tião Medonho aparecem dormindo, há um violino gemendo. O violino volta em outros lugares, para acentuar uma dramaticidade de subúrbio, totalmente inconcebível numa obra séria e maior como este filme de Roberto Farias.

A música exerce “sugestões narrativas” quando estabelece pontos de vista, demarcações formais, referência ao ambiente e aos personagens. A música interpreta e ilustra eventos narrativos. Durante todo o filme uma vinheta musical em diversas versões aparece nas cenas de enfrentamento, chamando a atenção para a figura dominante de Tião. A música representa um importante papel ao colaborar no desenho do personagem de Tião Medonho. Esta interferência musical possui características bastante reconhecíveis do repertório de melodias utilizadas na descrição da vilania de um personagem, que não deixam dúvidas quanto à superioridade de Tião.

Quando, após o assalto, os integrantes voltam ao morro, eles nos são revelados como gente honesta, que encontra no espaço privado da família nuclear a possibilidade da harmonização das vontades. Diferentes temas musicais fazem referência ao ambiente da volta para casa e distanciamos esses homens da imagem tradicional de um criminoso. O personagem Tião Medonho é apresentado como homem corajoso e temido na divisão do dinheiro, porém generoso e bondoso ao retornar à favela e à sua família. A complexificação da trama acontece quando nos são reveladas as duas famílias de Tião.



Sequência em que Zulmira (Luiza Maranhão) ouve no rádio a caça a Tião Medonho e Judite (Ruth de Souza) ouve a chegada do companheiro baleado.

São criados temas musicais para cada uma das famílias de Tião, o que funciona como pontos de vista e referência ao ambiente e aos personagens. No encontro com a primeira família, a melodia se divide entre a ternura e a construção de uma atmosfera de perigo. A música que acompanha a visita de Tião à sua segunda família sugere – segundo análise de Eikmeier (2010) – uma ternura e um amor estável entre o casal e a filha. O uso exageradamente dramático da música é fundamental para que, na lógica do melodrama, o espectador construa uma empatia por um personagem cujas ações são em princípio altamente reprováveis. O tema familiar também aparece quando Tião traz um carregamento de água para toda a favela.

O antagonismo é construído entre os moradores da favela e Grilo Peru (Reginaldo Faria). O jazz desenvolvido por Remo Usai desempenha a função narrativa de apresentar o personagem Grilo. Após o assalto, a música que o acompanha andando pela Zona Sul da cidade é jazzística, que demonstra o aspecto urbano do personagem e seu gosto pelo consumo sofisticado, em uma clara estratégia narrativa de comparar os hábitos dos personagens da favela e os do da Zona Sul. Na medida em que anda pela rua e olha para as mulheres que passam, o trompete do *leitmotiv* de Grilo é substituído pelo saxofone que indica a presença feminina na sua esfera sensual.

A principal função da música na montagem seria a continuidade, a música exerceria a função de preencher lacunas, quando provê continuidade rítmica e formal entre planos e transições entre cenas. O maior exemplo de continuidade no filme é quando os componentes do bando vão matar o tio da esposa (Dirce Migliaccio) de Edgar (Miguel Rosenberg). A mesma música será continuada por três espaços diferentes: favela, oficina e casa de Edgar. Outra elipse está na cena posterior à prisão de Tião, quando somos levados até o interrogatório de Zulmira. Há uma continuidade musical para conectar o assunto de dois episódios separados espacial e temporalmente.

A música diegética aparece em poucos momentos no filme. A única canção do filme é cantada por Cachaça (Grande Otelo), que diz: “Eu quero essa mulher assim mesmo”, de Monsueto e José Batista. Eikmeier (2010, p. 123). explica que essa é:

... a única música não original. Monsueto era um compositor do Morro do Pinto, uma favela no meio da Zona Sul do Rio de Janeiro. Músico nas boates da Zona Sul, seu estilo era uma mistura do samba de morro com o jazz que ouvia nas boates. Monsueto representa o artista que vivia entre os dois mundos, condição parecida com esta vivida pelos personagens; entre uma favela e uma pobreza inescapáveis e os prósperos e sofisticados golpes idealizados pelo loiro da Zona Sul.

A outra música diegética que aparece é no apartamento de Grilo: ele coloca na vitrola um disco que toca uma faixa de bolero bastante romântica e sensual. A referência que Remo Usai incorporou nesta cena são os arranjos orquestrais

easy listening de Billy Vaughn e Ray Conniff, que fizeram muito sucesso no começo da década de 60 entre a classe média dos grandes centros urbanos. (EIKMEIER, 2010, p. 133). No final do filme, após a morte de Tião, a casa de Zulmira é invadida por policiais e jornalistas que buscam o dinheiro. Um fotógrafo liga um rádio que recupera o segundo tema de bolero usado na cena sensual entre o casal Grilo e Marta (Helena Ignez). O tema é sobreposto à ação mais radical dos policiais. A violência da composição se dá, sobretudo, pela contradição entre a atmosfera festiva da música, totalmente sem empatia pela situação da personagem.

A aproximação com a linguagem musical de Hollywood se dará também pelo uso de clichês. Quando chega em casa após o assalto, Tião e Zulmira se beijam apaixonados. Remo Usai apela para uma escala ascendente de violinos, este tipo de uso da música era muito comum no cinema americano do período e, seguindo a forma, o beijo de Tião e Zulmira termina junto com o acorde da música. Porém, quando os dois se deitam na cama, ouvimos uma ruptura brusca na música e uma versão mais intensa se aproxima da música de candomblé. Afasta-se da linguagem norte-americana e acrescenta características brasileiras.

É importante salientar também os momentos em que a falta do uso da música são determinantes para a intenção dramática do filme. Durante o assalto, ainda nos créditos iniciais, quando a bomba explode, a música é interrompida para que ouçamos apenas o som dos revólveres e das metralhadoras, que ganham maior destaque. O silêncio predomina também durante a abordagem inicial dos bandidos ao trem e o diálogo entre os maquinistas.

A perseguição da polícia em paralelo à vida dos assaltantes é mostrada durante todo o filme sem o uso da música, até o momento em que os policiais invadem a favela e o samba como música de localização assume também o ritmo da ação. Quando a polícia aparece no morro, o samba diegético da festa que celebrava a morte de Grilo é interrompido, restando apenas as vozes da algazarra. É importante ressaltar que muitas vezes durante o filme a música é interrompida para dar lugar a um diálogo. Essa característica pode revelar uma limitação técnica que impediria que os diálogos fossem bem compreendidos se acompanhados de uma trama mais complexa de sons.

A análise do som de um filme e especificamente da música original desenvolvida para ele pede o acesso à consciência auditiva que nos possibilite associar a linguagem musical à linguagem cinematográfica. Assim poderemos encontrar características próprias ao filme e associá-lo a determinados gêneros ou períodos de realização cinematográfica. Pudemos observar como vinhetas pontuais da trilha musical composta por Remo Usai podem elucidar estratégias dramáticas e de identificação do espectador, próximas às utilizadas nos filmes policiais melodramáticos.

Referências Bibliográficas

AZEREDO, Ely; FONSECA, Carlos. “Roberto Farias em ritmo de artindústria”. In *Filme Cultura* nº 15, julho de 1970.

EIKMEIER, Martin. *A música de Remo Usai no cinema brasileiro*. Campinas, UNICAMP, 2010.

_____. *Remo Usai: Compondo entre o encanto e o desencanto no cinema brasileiro*. In *Nas Trilhas do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: 3º Festival Cinemúsical Tela Brasilis/ Light, 2009.

FREIRE, Rafael de Luna. *Carnaval, Mistério e Gangsters: O filme policial no Brasil (1915-1951)*. Niterói: UFF, 2011.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1981.

Joice Scavone é mestranda em Comunicação Social, na linha de Análise e Políticas do Audiovisual, e Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Cinema, pela Universidade Federal Fluminense (UFF).



“Não vai ser mole me acompanhar”: Roberto Carlos e a sinergia no cinema juvenil brasileiro

Pedro Curi

Cantor e compositor de sucesso de público e vendas, apresentador de televisão, ídolo juvenil, motivo de suspiros e gritos de muitas mulheres do Brasil e Rei. Roberto Carlos atuava em diferentes frentes e levava seus fãs com ele para onde ia. Quando o cinema parecia o próximo passo, um outro Roberto, também bastante versátil, entrou em cena.

Entre 1968 e 1971, Roberto Farias lançou três filmes que traziam, no papel principal, o ídolo juvenil e já “rei” Roberto Carlos. *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1968), *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa* (1968) e *Roberto Carlos a 300 km por hora* (1971) não foram os primeiros filmes com a presença de Roberto Carlos¹, os pioneiros no cinema brasileiro a usar a música como estratégia para atrair espectadores, os precursores em focar no público jovem ou os únicos a explorar diferentes mercados da indústria do entretenimento e criar uma espécie de franquia.

Em 1968, inúmeras chanchadas haviam sido lançadas trazendo diferentes performances de canções consagradas, o cinema jovem nacional contava com alguns títulos protagonizados por ídolos do iê-iê-iê e da Jovem Guarda, e artistas da televisão associavam seus nomes – e os de seus programas – a uma série filmes para atrair o público para o cinema.

No entanto, se a trilogia desenvolvida por Roberto Farias não parece trazer, nesses quesitos, muita novidade, ela se destaca por ter reunido esses e outros elementos na construção de um produto forte, atrativo ao público e de grande valor comercial de forma coerente e complexa, em um momento em que a indústria do audiovisual passava por intensas mudanças.

A Trilogia Roberto Carlos, fruto do contexto cultural e político da época e resultado da trajetória e das competências de Roberto Farias, traz novidades para o audiovisual nacional ao mesmo tempo que flerta com modelos norte-americanos de produção e antecipa uma série de tendências.

1. Dez anos antes de tornar-se protagonista, o futuro rei fez uma ponta em *Alegria de viver*, de Watson Macedo, e em *Minha sogra é da polícia*, de Aloisio T. de Carvalho, no qual se apresentou ao lado de Erasmo Carlos e Cauby Peixoto tocando “Let’s Rock”.

Um novo público

É difícil isolar todos os fatores que possibilitaram a criação da Trilogia Roberto Carlos ou os elementos que a fizeram ganhar destaque entre outras produções do mesmo gênero feitas no Brasil na época. Para isso, é preciso juntar todas as peças para ver a imagem formada pelo quebra-cabeça. E a brincadeira começa com uma peça que há algum tempo já estava em jogo: a juventude.

Na Europa e nos Estados Unidos, os efeitos da Segunda Guerra mundial seriam sentidos por muitos anos e em diversas áreas da sociedade. Um desses efeitos foi o surgimento de uma cultura juvenil, que seria resultado de uma série de fatores, como o maior acesso à educação continuada e um aumento do poder aquisitivo dos integrantes mais jovens da sociedade.

Se os jovens conquistavam seu lugar como integrantes da sociedade e como consumidores, tendo produtos feitos para eles, o ritmo mais associado a eles não ficaria de fora dessa e, ainda que há tempos a parceria entre música e cinema fosse um grande sucesso, a combinação entre *rock* e cinema foi a grande novidade da indústria cultural no final dos anos 50 (LE MOS, 2009).

No Brasil, essa novidade chegou em 57, a bordo do navio de *De vento em popa*, com um Oscarito de jaqueta de couro preta e brilhantina no cabelo, sob a direção de Carlos Manga, e *Absolutamente certo*, de Anselmo Duarte. No entanto, ainda que o cinema juvenil brasileiro viesse a beber bastante do modelo de comédia musical consolidado pela Atlântida, foi um ano depois, em 1958, com a chanchada *Alegria de viver*, de Watson Macedo, que a influência do *rock* trouxe uma tendência à "juvenilização". A comicidade sai um pouco do foco, dando lugar à trama que se desenvolve no núcleo jovem da história. Os personagens mais velhos que aparecem servem principalmente para fazer um contraponto com o universo juvenil.

As canções carnavalescas que quase sempre figuravam nos números musicais começavam a perder espaço para os ritmos jovens, que se alternavam com músicas tradicionais, obedecendo à estrutura narrativa do gênero. O que acontecia é que os números musicais dos filmes acompanhavam as tendências da indústria fonográfica e "a ascensão da 'música jovem' no elenco das gravadoras e o declínio da canção carnavalesca no final dos anos 50 abriu espaço, portanto, para a inserção da 'turma do *rock*' na produção das chanchadas" (BUENO, 2005).

Um novo ritmo

"O *rock* era mais que um modismo passageiro: era um movimento concreto e que mobilizava tanto os jovens como empresários inteligentes e um público fiel" (FRÓES, 2000). E se ele é a segunda peça desse quebra-cabeça, sua entrada no cinema brasileiro encaixa perfeitamente com a ampliação da atuação das grandes gravadoras no mercado nacional, com destaque a um movimento específico da época, a Jovem Guarda.

Muitos selos americanos que lançavam discos de *rock* no Brasil não tinham representação por aqui, o que fez com que surgissem uma série de artistas *cover*. Diante disso, a indústria fonográfica nacional, na ausência de lançamentos brasileiros dos fonogramas originais americanos, viu como alternativa levar os artistas de sucesso aos estúdios para gravar versões em português.

Mesmo sendo um movimento curto, a Jovem Guarda foi marcante para a cultura nacional. Pioneiro do estilo juvenil brasileiro, fez parte da construção de uma identidade urbana baseada no consumo e na influência internacional. As gravadoras investiam em estrelas com o objetivo de criar ídolos jovens. Desta forma, os representantes mais significativos do *rock* brasileiro da época, o iê-iê-iê, foram reunidos em um único grupo. Perfis de cantores e grupos eram estudados para preencher lacunas no mercado e atrair o público. Dessa forma, surgiam os personagens da Jovem Guarda, como Erasmo Carlos, o “tremendão”, Wanderléa, a “ternurinha”, o “príncipe” Ronnie Von e ele, o “rei”, Roberto Carlos.

A Record buscava uma alternativa para a proibição de transmissão dos jogos de futebol ao vivo aos domingos e, depois de exibir por seis meses o programa *Reino da juventude*, decidiu colocar um cantor à frente de um programa para os jovens. A agência, diante de um vídeo de Roberto Carlos, já cotado para apresentar o *Festa de arromba!* – como iria se chamar o programa – viu que a escolha do anfitrião estava certíssima, mas apresentou um novo nome, *Jovem Guarda*. O programa, realizado com um esquema publicitário inédito para a época, entrou no ar em setembro de 1965 e era exibido aos domingos à tarde, atraindo grande audiência e levando aos palcos artistas e grupos consagrados pelo movimento. O programa não foi o primeiro a ser apresentado por ídolos juvenis, mas se destaca pela forma como foi estruturado e pensado como um produto sinérgico que englobava a indústria fonográfica, a televisão e, mais tarde, o cinema, em um movimento artístico. Ironicamente, o nome Jovem Guarda veio de um discurso feito por Lênin no qual dizia que o “futuro do socialismo repousa nos ombros da Jovem Guarda”. (BUENO, 2005 e FRÓES, 2000).

Se o *rock* e o cinema, associados a uma cultura juvenil já garantiam produtos de sucesso, como seria juntar à essa equação um movimento formador de ídolos e ícones que transitavam em diferentes meios e vendiam produtos com seus nomes, da calça calhambeque à guitarra “tremendinha”?

Juntando as peças

Em 1965, foi lançado *Na onda do iê-iê-iê*, de Aurélio Teixeira, anunciado pela publicidade como “um filme da Jovem Guarda”, que reunia os comediantes Renato Aragão e Dedé Santana a representantes do ritmo como Wanderley Cardoso, Rosemary, Os Vips, Wilson Simonal, Brazilian Beatles, Renato e seus Blue Caps, The Fevers e Ed Lincoln – tendo, ainda, a



Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias

Rose Passini, Roberto Carlos e Reginaldo Faria durante as filmagens de *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1967)



Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias

Gericinó Medeiros, Roberto Carlos e Roberto Farias durante as filmagens de *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1967)

participação de Clara Nunes, mais ligada à música popular brasileira. E não eram só os artistas que circulavam entre os meios. *Adorável Trapalhão*, de 1966 e dirigido por J. B. Tanko, no qual Renato Aragão mais uma vez dividia a tela com ídolos do público jovem, fazia referência direta ao programa que ele protagonizava na TV Excelsior, *Adoráveis Trapalhões* (LUNARDELLI, 1996).

Na mesma época, artistas da Jovem Guarda eram sondados para protagonizar seus próprios filmes e ganhavam às telas, promovendo também a música e a televisão. Jerry Adriani, em 1967, aparece à frente de dois filmes, ambos dirigidos por Carlos Alberto de Souza Barros. *Jerry – A grande parada* e *Em busca do tesouro* são bastante inovadores naquele momento, pois misturam realidade à ficção ao trazer os protagonistas, Jerry Adriani e Neide Aparecida, representando a si mesmos em uma trama seriada que gira em torno do programa *A grande parada*, apresentado pelos dois na TV Tupi de 1967 a 1968, um orfanato e uma caça ao tesouro.

Outros projetos, contudo, nunca saíram do papel, como a primeira ideia de levar Roberto, Erasmo e Wanderléa juntos para o cinema. *SSS contra a Jovem Guarda*, idealizado por Luis Sérgio Person e Jean-Claude Bernardet, começou a ser filmado em 1966, mas nunca foi concluído por causa da difícil agenda de seus protagonistas. Wanderléa, cansada de esperar por Roberto Carlos, protagonizou *Juventude e ternura*, dirigido por Aurélio Teixeira e lançado em 1968, em que interpretava uma cantora chamada Beth.

Naquele mesmo ano, saía o primeiro filme da trilogia dirigida por Roberto Farias com o rei como protagonista, *Roberto Carlos em ritmo de aventura*. Assim como os filmes de Jerry Adriani, os dois primeiros filmes de Roberto Carlos trazem o cantor interpretando a si mesmo em situações fictícias e, por vezes, fantásticas. Se em *Roberto Carlos em ritmo de aventura* ele deve passar por situações extremas sozinho, no segundo filme, *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa*, o rei tem Erasmo Carlos e Wanderléa ao seu lado.

O terceiro filme, *Roberto Carlos a 300 km por hora*, também contava com a participação de Erasmo, mas, por uma intenção artística, ambos interpretavam personagens distantes de suas realidades e a música ficaria em segundo plano.

Juventude, cinema, televisão, indústria fonográfica, publicidade, consumo e idolatria são alguns dos elementos que, somados, possibilitaram a criação da Trilogia Roberto Carlos, não como o primeiro produto do tipo, mas como de forma amadurecida, fazendo uso de todos eles de maneira inteligente e planejada.

Uma variável foi fundamental para que o resultado fosse esse: Roberto Farias. O diretor e roteirista – que também é montador, câmera e, mais importante nesse caso, produtor – que soube combinar todos esses elementos em um produto complexo, que soube unir estilo ao mercado. Em uma época

em que não se podia dizer qualquer coisa, Roberto Farias abriu os olhos e os ouvidos para o que estava sendo feito e usou um universo que já estava em circulação, enriquecendo-o de forma coerente, contribuindo diretamente para o processo de formação da cultura juvenil brasileira.

Referências Bibliográficas

BUENO, Zuleika de Paula. *Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980*. Tese de doutorado. Doutorado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, 2005.

DOHERTY, Thomas. *Teenagers and teenpics: the juvenilization of American movies in the 1950's*. Philadelphia: Temple University Press, 2002.

FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda em ritmo de aventura*. São Paulo: Editora 34, 2000.

LEMOS, João Francisco de. *A geração digital na mídia: Juventude, tecnologia e subjetividade*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

LUNARDELLI, Fatimarlei. *Ô psit! O cinema popular dos Trapalhões*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luis Felipe A. (org). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

Pedro Curi é jornalista e pesquisador em Cinema e Audiovisual. É Mestre em Comunicação pelo PPGCOM-UFF, onde, atualmente, desenvolve uma pesquisa de doutorado sobre fãs brasileiros, convergência midiática e público jovem. É sócio da Caradua Produções, uma empresa focada na realização e difusão do audiovisual no Brasil.



Cidade trágica, selva ameaçada

Simplicio Neto

Cidade ameaçada foi filmado na São Paulo de 1960. Enfim um “filme sério”, como se dizia, dirigido por Roberto Farias. Um drama policial urbano, ambientado na periferia da capital paulista, espécie de contraponto à *carioquice* das chanchadas anteriores do diretor, como *Rico ri à toa* (1957). Na semana da estreia no Rio de Janeiro, em agosto de 1960, o longevo “bonequinho” do *O Globo* marcou presença. Aplaudiu o filme, pois “trata-se de uma obra criteriosa, bem feita e bem interpretada, que merece ser vista e aplaudida”. No dia 22 de dezembro a crítica é republicada, porque “a Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos acaba de eleger esse filme como a melhor produção brasileira de 1960”. O filme repercutiu por todo esse ano e Carlos Denis escreve para o *Jornal do Brasil* meses depois saudando este “exemplar bem feito do gênero policial americano”, feito “no sentido da assimilação do que há de se aproveitar e não no mau aspecto da cópia ou da imitação”.¹

Além da boa recepção crítica, o filme vai ao Festival de Cannes, num dos marcos iniciais da presença dessa geração de cineastas brasileiros no circuito mundial de festivais nos anos 60. Mas não ganha prêmio. Os então críticos de cinema que se iniciavam na realização cinematográfica, Gustavo Dahl e Glauber Rocha, trocam cartas comentando esse desempenho de seu amigo Farias. Nelas aparece a questão da representação da realidade brasileira, em seu viés mesmo *paisagístico*. *Cidade ameaçada* era condenado aí por ser urbano demais. Nessa recepção de *Cidade* vemos também uma prévia do estranhamento que *O bandido da luz vermelha* de Rogério Sganzerla² e outros filmes da *Boca do Lixo* iriam causar quase uma década depois, ou os filmes do *neon realismo* de Francisco Botelho e Guilherme de Almeida Prado, já nos anos 80, ao privilegiarem o gênero policial e a moderna paisagem urbana paulista.

1. Coluna de Cinema do *JB* assinada por Carlos Denis, S/D – OBS: Todas as matérias de jornais e críticas citadas neste trabalho podem ser encontradas nas pastas dos respectivos filmes no setor de documentação da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro

2. Numa cena de *O bandido* vemos um cartaz de *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1968), de Farias, na parede.



Arquivo cinematoteca do MAM Rio de Janeiro

Folder de divulgação da empresa Herbert Richers S.A. com textos de apresentação comercial de seus principais lançamentos

O que quero é analisar o fenômeno *Cidade ameaçada* no mercado internacional. (...) Enquanto que para o Brasil a fita era comercial, mas dignamente, não na base da chanchada (...), internacionalmente ela não o era. Por quê? (...) na verdade, a fita não corresponde à imagem que o resto do mundo tem do Brasil. Eu detesto, mas detesto o cinema exótico, “orfeus negros” e mazelas, mas objetivamente tenho que constatar que é necessário que os filmes ou se aproximem desta concepção europeia do Brasil, o que se pode fazer sem cair no exotismo, sem trair a realidade brasileira existente, (...) *Cidade ameaçada* propunha, como substituição à imagem habitual do Brasil, a imagem de uma paisagem cosmopolita, que os europeus tendem a associar aos Estados Unidos. (DAHL, Gustavo In BENTES, 1997, p. 116)

Assim como não ganha prêmio internacional, *Cidade ameaçada* também não faz o sucesso de público esperado no Brasil, apesar da acolhida da imprensa. Isso incentiva uma volta de Farias à chanchada, dirigindo sob encomenda para o produtor Herbert Richers *Um candango na Belacap* (1961), numa junção de forças que seria chamada mais tarde por Glauber Rocha de “Operação Richers”, em seu livro *Revolução do Cinema Novo*. A coluna de cinema do *Diário Carioca*, que G. A. R. Santos Pereira, publica em 12 de março de 1961, na semana da estreia de *Candango*, mostra o rechaço da crítica a tal “operação”. Santos Pereira *vocifera* contra o novo lançamento “do talentoso diretor de *Cidade ameaçada*” e lamenta que Roberto Farias tenha sido contratado para fazer mais filmes “dentro da linha de produção desse famigerado subchanchadista”, o Sr. Herbert Richers.

Mas o segundo filme da Operação Richers é uma reafirmação do interesse de Roberto Farias pelo filme policial dramático, *O assalto ao trem pagador* (1962). Na altura do lançamento de *Cidade ameaçada*, Roberto também escrevera a Glauber sugerindo que faria outro “filme sério” porém mais “autêntico”. Diz que “por mais sucesso que eu tivesse feito, já o pressentia, um filme sem autenticidade brasileira não faria bilheteria”. Afinal, “se *Cidade* desperta interesse lá fora, imagine um filme de Brasil Autêntico como desejamos demonstrar” (FARIAS, Roberto. In. BENTES, 1997, pp. 147-149)

O assalto ao trem pagador, filmado na favela carioca, cumpre esse objetivo. Junto à conquista do público e ao lucro nas bilheterias, algo já vivido com as suas chanchadas, Farias obtém o elogio da crítica, numa repercussão para além da obtida por *Cidade ameaçada*. Sérgio Augusto escreve para o influente *Correio da Manhã*, titulando a coluna de cinema de “Vitória para Farias”, que “*O assalto ao trem pagador* confirma os prognósticos deixados por *Cidade ameaçada*” e “ao mesmo tempo supera aquela experiência”. Ely Azeredo escreveria para a *Tribuna da Imprensa* na crítica do lançamento que “Roberto Farias reafirma com *O assalto ao trem pagador* sua sintonia com a realidade brasileira”. Azeredo chama este de “seu segundo filme”, pois pede ao leitor “que não leve em consideração as incursões no terreno da chanchada”.

O filme não vai a Cannes, como *Cidade* foi, mas vai a Veneza, Moscou, Lisboa, Senegal. E ganha prêmios em festivais nacionais. É associado à leva fundadora do movimento do Cinema Novo. Mas como o ganhador da Palma de Ouro de 1962 – *O pagador de promessas*, feito por um outro ex-*chanchadeiro*, Anselmo Duarte –, o filme é dissociado do movimento por um dos seus líderes, Glauber Rocha. O antes crítico baiano lança seu primeiro longa, *Barravento*, no mesmo ano dos “pagadores”. Quando, como as cartas citadas demonstram, já havia começado uma interlocução com Farias, formalizada posteriormente numa sociedade na distribuidora Difilm. Glauber discute os filmes de Farias em obras como *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Já em *Revisão*, Farias é associado às convenções do gênero policial, trata-se de um “diretor revelado em filmes de assaltos e crimes”. O caráter de imitação de convenções importadas, o “americanismo” de Farias, é um de seus deméritos, imitação feita com a habilidade de “artesão”, e não com a originalidade de um verdadeiro autor. Cabe pensar o quanto pesou a aversão glauberiana ao gênero policial nas avaliações a respeito de *O assalto*, que influenciaram a recepção crítica posterior da obra de Farias. (ROCHA, 1985, p. 57)

A relação de Glauber com os gêneros cinematográficos, exposta em seus textos críticos, é bem interessante, pois complexa e contraditória, e seus comentários sobre a obra de Farias demonstram como a questão da representação realista da autêntica paisagem brasileira, em suas variações urbana *versus* rural, confunde-se com as questões de gênero e autoria. É possível notar em seus textos que Glauber tem um gosto confessado por uns gêneros mais que outros, e encontraremos alusões mais positivas em relação ao *western* rural do que ao *policial* urbano. Para ele este último não nasce cinematográfico, e nem vem das artes tradicionais, mas sim da literatura policial, ultramassificada, no século XX. Ela é a “preferência do público capitalista”, e “produtores não hesitam” em, “num golpe comercial” levar à tela “as aventuras dos Sherlocks”. Quando Glauber fala de algum valor artístico no filme policial, ele se refere aos ingleses, os únicos a “explorar seriamente o gênero” com produtos que podem “superar artisticamente as realizações americanas”. Assim, Glauber celebra Hitchcock, que não faz “filme de gângster caracteristicamente americano”, já que “o mestre do suspense não conta história de assaltantes”. Em tal leitura percebe-se a má vontade para com todos esses personagens assaltantes de Roberto Farias. (ROCHA, 1985, p. 41)

Quanto ao *western*, Glauber é elogioso ao estilo, e se “irrita” com os críticos seus contemporâneos que falam do “aburguesamento do herói” naqueles anos 60, fase de crise para o gênero. Para ele a acusação pretendia “destruir a única grande manifestação da cultura americana”, pois “a burguesia quer dizer reacionarismo e o *western* é a única escola de filmes progressistas que existe”. Uma de suas convenções, o tiroteio final de ajuste de contas, é chamado de o “mais belo verso de todas as artes”, e surge em *Matar ou morrer* (*High Noon*, 1952), “quando um homem solitário e indignado, mas crente nos valores da coragem e da defesa e da vingança, saca de suas armas como poderia sacar



Roberto Farias em Cannes (1960)

Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias

de sua pena ou de seu pincel, ou de seu próprio sangue e enfrenta quatro pistoleiros que marcham para matá-lo. (ROCHA, 1985, pp. 80-82)

O *gosto* pelo *western* permite que não se veja problema na criação de sucedâneos nacionais para o gênero. Glauber vê no cineasta da Vera Cruz, Lima Barreto, um único grande feito: o de ter inventando o *norderstern*, com seu *O cangaceiro* de 1953. Glauber elogia mesmo a invenção do termo, expressão cunhada “habilmente” por Salvyano Cavalcanti de Paiva, a seu ver. Em *Revisão*, Glauber estranha o fato de que nosso cinema chega a esse tema só depois de décadas de literatura regional nordestina consagrada, como a de José Lins do Rego. E lamenta os erros do iniciador Lima Barreto. Apesar dos diálogos de Raquel de Queiroz, ele “nada mais fez que repetir um daqueles épicos mexicanos nos planaltos paulistas vestidos de Nordeste”, sem “macambira, xique-xique, favela, mandacaru”, sem mesmo os índices mais básicos, botânicos, da realidade paisagística da caatinga. Erra assim Barreto ao mostrar uma paisagem “falsa” (ROCHA, 2003, pp. 91-94)

Depois em sua fase de produtor-autor tentou convencer outros diretores a filmar seu roteiro sobre cangaço até que numa ação própria aos maiores heróis de *far west*, ele decide enfrentar os *malfetores-de-filmes*, que tanto vinham desgraçando o *nordestern* e fazer justiça com as próprias mãos. Dirige então o feito heroico-autoral, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), verdadeiro *gunfight-matchdown* deste gênero e/ou ciclo. Na citada carta de Farias a Glauber descobrimos como já era conhecido pelos amigos o interesse pessoal de Glauber Rocha em registrar a paisagem brasileira do sertão, e nos moldes do *western*. Ela também nos revela o interesse de Farias em filmar algo nos moldes do *nordestern*. Farias escreve: “Não se preocupe, não penso em fazer filme de cangaço em outro local que não seja o Nordeste. E quero filmar cangaço”. (FARIAS, Roberto. In. BENTES, 1997, pp. 147-49)

Essa convergência de interesses pelo abasileiramento do *western* pode nos explicar a avaliação mais positiva, da parte de Glauber, do filme de Farias que se seguiu a *O assalto ao trem pagador*. *Selva trágica* sai em 1964, e acompanha a leva dos segundos filmes dos cinemanovistas, que consolidariam o movimento internacionalmente entre 1963 e 1964. Tais como *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos e *Os fuzis* de Ruy Guerra, ambos de 1963 e *Deus e o diabo na terra do sol* de Glauber, do mesmo ano de *Selva*.

Como esses, *Selva trágica* é filmado em locações no interior do Brasil. Sua estética visual e ritmo narrativo é também similar aos outros, vemos os estilos de montagem e fotografia do *cinema de arte* em voga nos festivais da época. *Selva* é um filme que passa das *imitações* e *artesanias* habituais das convenções do *policial* para as do *western*. Passamos do ambiente urbano para o rural, das cenas de *tiroteio em ambiente sufocante* das periferias para o *tiroteio em amplos espaços abertos*, enquadrados em *paisagens autênticas*. Se Glauber reclama que o nosso cinema descobriu tarde o *sertão*, o material de divulgação do terceiro filme da Operação Richers diz que *Selva* revelará “essa realidade amarga e triste

dos plantadores de erva-mate, nos confins do Mato Grosso, região inexplorada pelo cinema”, pouco tempo depois da literatura de Hernâni Donato, “cujo livro com o mesmo título inspirou Roberto Farias para o melhor filme de sua carreira, até agora.”

Glauber elogia no *western* a paisagem “inexplorada”, assim como nos filmes do neorealismo italiano (ROCHA, 1985). Em *Selva* ainda encontramos algo do *western* que nem os *nordestern* poderiam alcançar com sua noção de sertão como espaço fechado interior. *Selva* é literalmente no Oeste brasileiro, também nosso espaço geográfico de expansão civilizacional desde os Bandeirantes. Assim, mais que a ideia de *interioridade central*, *Selva* trabalha com a ambientação de *fronteira*, mais próxima do *western* americano. É o espaço do conflito entre homens, classes, etnias, línguas, nações, culturas. Entre o índio selvagem, o anglo-saxão protestante civilizado e mestiço mexicano ibero-ameríndio. Um espaço fundador da identidade nacional americana, sim, mas também da mexicana. Ou seja, um espaço transnacional de afirmação identitária por contraste.

As filmagens duraram quatro meses em Ponta Porã, na fronteira com o Paraguai, a mais de dois mil quilômetros do Rio de Janeiro. Ali o primitivismo das relações de trabalho e o comportamento quase selvagem dos seus raros habitantes surpreenderam os realizadores do filme com a maior violência. E, também eles, os ervateiros, surpreenderam-se com a presença daquela estranha gente civilizada, que conduzia inéditos apetrechos de trabalho e até falava uma língua quase estrangeira.³

No caso de *Selva*, estamos na fronteira Paraguai-Brasil, antigo espaço de guerra entre nações, tal qual a fronteira México-Estados Unidos, palco de tantos *westerns*. Em ambos os lugares a cultura hispânica mestiçada à ameríndia impõe a alteridade a heróis não hispânicos e não ameríndios, identificados com *o lado de cá*. Esse processo identitário deslocado, transplantado, curiosamente não é desprezado por Glauber como mero mimetismo americanófilo. Mas, afinal, termos um outro compartilhado não nos identificaria com os *gringos*? Em um processo de confusão identitária? Por que tal mimetização e transplantação é mais bem vinda? Por que é melhor que aquela feita pelos filmes policiais de Farias?

É muito presente no *western* a sequência final de perseguição, na qual a única chance de sobrevivência do herói *renegade*, do *desperado* é alcançar a liberdade ao atravessar a fronteira. É o personagem que diz que “vai descer pro México”, porque lá “não enfrentará o enforcamento”, na canção do folclore norte-americano “Hey Joe”, gravada por Jimi Hendrix. Seja para evitar as fugas dos vilões fora da lei ou para torcer por algum galá individualista injustiçado, a fuga para a fronteira é um momento de clímax, seja de toda a história ou de

3. Trata-se de um trecho do prospecto de Divulgação da empresa de Herbert Richers, e de seus filmes, encontrável na pasta dedicada ao produtor na Documentação na cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro.

algum *subplot*. No outro lado da fronteira algum personagem estará livre das mazelas do país. Seja a *dura lex*, se você for um marginal, ou seja a injustiça institucional, se você for um rebelde social.

Selva trágica compõe sua sequência final como a de um faroeste caboclo, literalmente. Fugir para o Paraguai é a chance do personagem de Reginaldo Faria, mas como a perseguição do jagunço é implacável, ele morre. Do ponto de vista da intertextualidade, comparar o final de *Selva* com o final de *Deus e o diabo* é interessante. As diferenças entre a interpretação visual de cada cineasta com relação à perseguição final é curiosa. Se o ervateiro de *Selva* quer fugir para a fronteira e reinventar sua nacionalidade fugindo do Brasil opressor, o vaqueiro sertanejo, brasileiro profundo, sebastianista, lusófono, nostálgico de seus ancestrais navegadores, vê numa fuga para o oceano a busca de um espaço possível de alteridade e liberdade. Ele foge do som do dístico-paradoxo o *sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão*. Aos que comentam o isolamento da América portuguesa frente ao resto da América Latina, é uma boa ilustração. Ironicamente, a tão falada anglofilia, a brasilidade inautêntica de Roberto Farias, talvez o tenha *desalienado* por fim, e o salvo dessa condição ideológica nacional.

Referências Bibliográficas

RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Ed. Ltda, 1990.

_____.; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

_____. (org.). *Teoria contemporânea do cinema*., vols I &.II. São Paulo: Senac, 2005.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.

_____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

XAVIER, Ismail. "Prefácio". In ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SIMPLICIO NETO é documentarista, pesquisador de cinema, roteirista ereditor de Tv, Doutorando em Comunicação pela UFF, deu aula em seudepartamento de Cinema e Vídeo. Foi Curador e editor do catálogo daMostra Cineastas e Imagens do Povo, no CCBB



Roberto Carlos em ritmo de aventura, o 7 ½ de Farias.

Eu só quero que você me aqueça nesse inverno e que tudo mais vá para o inferno...

Zeka Kahale

A estreia do filme *Roberto Carlos em ritmo de aventura* ocorreu em uma noite de abril de 1968 às 21h30, em um dos maiores e mais tradicionais cinemas da cidade de São Paulo – o Cine Ipiranga, com capacidade para quase 2 mil pessoas. No entanto, havia mais de 3 mil fãs aguardando para ver Roberto Carlos, que só chegou às 23h, sob as luzes de vários holofotes, em um cadilac preto enfeitado com bolas amarelas. Vestindo um blazer azul e uma gravata vermelha berrante, para combinar com uma calça listrada preto e branca, Roberto Carlos fazia uma de suas primeiras aparições em público com Nicinha, que viria a ser sua primeira esposa. Um verdadeiro *happening*. Um superlançamento midiático para uma superprodução com padrão internacional, prenunciando mais um recorde de audiência na carreira do cineasta e realizador Roberto Farias.

Não havia dúvidas quanto à unanimidade do agrado do público e de mais uma promessa de recorde de bilheteria. O brilho das cenas de aventuras acompanhadas pelo embalo da trilha musical de Roberto Carlos não podia deixar de agradar o grande público. No entanto, pelo lado da crítica especializada a unanimidade se deu mais pelos mal-entendidos e lugares-comuns, como por exemplo, as aproximações a *Help* (1965) e *Os reis do iê iê iê* (*A Hard Day's Night*, 1964) de Richard Lester. Passados mais de 40 anos, o filme de Farias resiste ao tempo e faz com que revisitemos essas críticas à luz de uma nova perspectiva histórica. Uma perspectiva que nos permita ver, um pouco diferente da crítica da época, que *Roberto Carlos em ritmo de aventura* é mais que um filme de gênero musical de aventura como muitos o qualificaram, e que outras abordagens, como suas aproximações ao cinema de autor da época, também fazem parte da narrativa do filme.

O filme de Farias tem imagens emblemáticas e músicas que se tornaram eternas no imaginário popular. As imagens de voos de helicóptero por uma Copacabana dos anos 1960. A incrível passagem por dentro do túnel do Pasmado – um verdadeiro filme *Missão impossível* brasileiro, 30 anos antes de Hollywood. Os *shows* da Esquadilha da Fumaça! Locações no Rio, São Paulo e Nova York. Até mesmo imagens de uma viagem de um astronauta

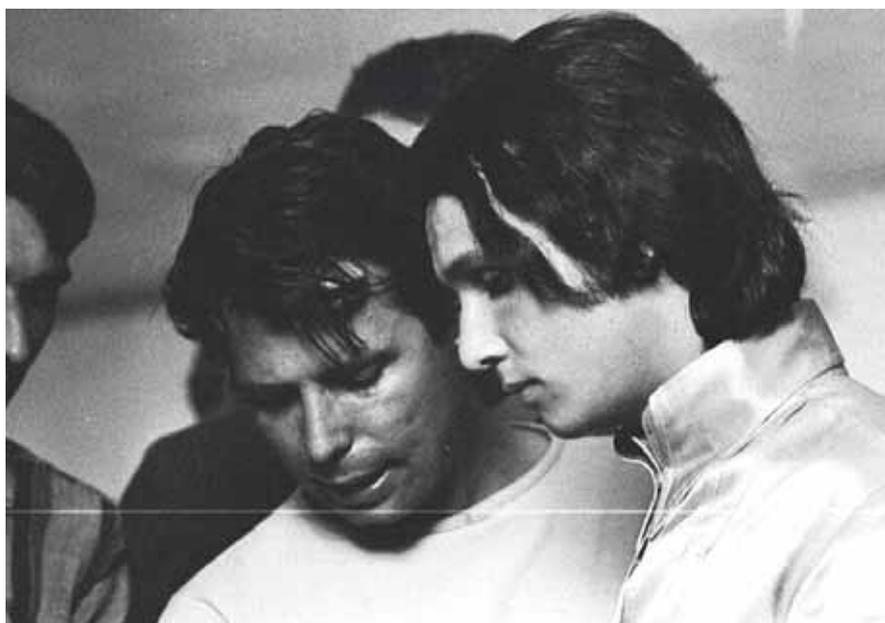


Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias

Roberto Farias e Roberto Carlos durante as filmagens de *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1967)



Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias

No Cristo Redentor (Rio de Janeiro) durante as filmagens de *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1967)

em órbita da Terra. Também várias músicas, mesmo depois de mais de 40 anos, ainda são sucessos. Algumas sequências ficaram inesquecíveis, como por exemplo a da música “Quando”, filmada do alto de um telhado, apresentando uma vista exuberante de toda São Paulo, “antecipando” o Beatles Rooftop Concert de 1970.

Talvez pela pujança das músicas de um dos maiores astros *pop* e pela força das imagens, outras questões mais instigantes abordadas no filme ficaram em um segundo plano como, por exemplo, a forma como Roberto Farias trabalhou para conciliar em uma superprodução um cinema de gênero musical aventura com outros elementos autorais dignos dos cinemas novos. Em *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, Roberto Farias se apropriou, magistralmente, dos vários procedimentos hollywoodianos para realizar uma superprodução ao mesmo tempo *à la 8½* de Fellini – realizou um filme divertido, comunicativo – e, principalmente, autoral e autocrítico.

Nesse sentido vale ressaltar duas críticas contemporâneas ao filme que talvez melhor souberam acompanhar a visão de Farias. O que para muitos críticos era uma fraqueza do filme, a falta de um roteiro mais consistente, Ely Azevedo relacionou a uma técnica próxima à da Nouvelle Vague. Salvyano Cavalcanti foi além ao comentar as brincadeiras que Roberto Farias fez de seus pares do Cinema Novo na figura do personagem de Reginaldo Faria. Como um *alter ego* do próprio diretor Roberto Farias, é a personagem de Reginaldo que se expressa, de forma sempre divertida, para apresentar um diretor típico do Cinema Novo, em crise, que perde o roteiro logo no início do filme e tem que dar conta da história só na base do improviso.

No filme, a primeira aparição de Reginaldo, mostrando a fragilidade de condução do “diretor”, é por conta de uma ordem do ator Roberto Carlos, que interfere na direção e ordena que se corte a filmagem, questionando o diretor sobre o rumo frenético que as filmagens estavam tomando logo no início das gravações. É nesse momento que Reginaldo, de cima da cabeça do Cristo Redentor vê suas folhas com o roteiro da história voarem e se perderem no céu sob o Corcovado. Em seguida, a relação de alteridade de Reginaldo-ator como Roberto Farias-diretor fica bem mais clara. Roberto Carlos, sem saber como continua a história, pergunta aos bandidos que estão juntos na sua sala qual é mesmo o nome do diretor do filme – Roberto é a resposta. Ao pegar o telefone, Roberto Carlos liga para o diretor e é o personagem de Reginaldo que atende com uma voz insegura, pedindo desculpas por ter perdido a história e sem saber como o filme continua. Fica claro o sarcasmo de Roberto Farias com alguns filmes “mais autorais”, que nem mesmo os atores principais sabem o nome do diretor e, pior, que o diretor mal sabe como continuar a história do filme.

Esta insegurança na condução de um filme autoral fica mais hilária na sequência da música “Quando”, filmada em cima de uma cobertura com uma vista de 360 graus sobre os arranha-céus de São Paulo. Reginaldo chama Roberto Carlos e a personagem de sua namorada e, fazendo um *briefing*, diz aos dois: “Vocês se conhecem há muito tempo...”, quando Roberto Carlos intervém: “Mas isto está no roteiro?” E a resposta do diretor interpretado por Reginaldo, com uma barba mais que caricata responde: “O genial é inventar na hora!” Mais que uma brincadeira, Roberto Farias parece querer nos fazer ver o espírito de seu filme. Uma série de improvisos criativamente construídos casados na montagem.

Interessante observar o grau de liberdade que Farias se permite nesta mesma sequência. Nesta cena, o vilão Pierre, em um dos maiores *nonsense* do filme, aparece vestido de uma forma psicodélica com margaridas no cabelo e com um *botton* com os dizeres “I am no angel”. Certamente Roberto Farias não queria brincar apenas com o pessoal do Cinema Novo mas também se divertia criando, de forma consciente, referências com outros movimentos culturais típicos da década de 1960, como o próprio Tropicalismo *versus* Bossa Nova.

E em uma fantástica referência e homenagem a *Deus e o diabo na terra do sol* (dir. Glauber Rocha, 1964), Reginaldo refaz o rodopio de Corisco gritando várias vezes para uma voz oculta ordenando que ela desapareça. Finalizando essa magnífica sequência, Roberto Farias aproveita a *mise en scène* para se pronunciar mais uma vez através da personagem de Reginaldo, que revoltado com as incertezas sobre seu controle do filme, arranca a barba e mira seu fuzil naquela voz que o questiona. É nesse diálogo que chegamos ao paroxismo de como Roberto Farias explora o modelo felliniano em *8 ½* e expõe o dilema enfrentado por um diretor criativo e autoral diante da pressão de “outras forças”, também ocultas como aquelas vozes sem face, na realização de uma superprodução com uma enorme expectativa de comunicabilidade e receita. Uma questão que se colocava muito forte para continuidade do cinema brasileiro no final da década de 1960: como conciliar público com autorismo.

Roberto Farias representou, como poucos, aqueles que conseguiram conciliar e literalmente produzir um cinema de comunicabilidade e de forma autoral ao mesmo tempo. *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, lançado praticamente no auge dessas discussões, aborda em sua própria estrutura narrativa e dramática esta questão nas interessantes inserções de Reginaldo Faria. Além disso, como nos mostra Salvyano Cavalcanti, a liberdade criativa imposta pela fragilidade do roteiro é um grande exercício de improvisação, sem precedentes e bastante próximo ao melhor dos cinemas novos.

Por uma incrível coincidência, *Roberto Carlos em ritmo de aventura* é o oitavo longa de Farias, que assim como na cinematografia de Fellini, poderia ser entendido como seu *7 ½* – um filme genial, que trabalhou toda a sua criatividade sob a luz de uma crise autoral de toda uma década e diante de fortes pressões econômicas, de público e de crítica.

Referências Bibliográficas

AZEREDO, Ely. “Roberto Carlos em ritmo de aventura”. *Jornal do Brasil*. 19 de abril de 1968.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti. “Roberto Carlos em ritmo de aventura”. *Correio da Manhã*. 22 de abril de 1968.

PUGIALLI, Ricardo. *No embalo da jovem guarda*. Rio de Janeiro: Ampersand Editora, 1999.

Zeka Kahale é mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social em Análise da Imagem e do Som da Universidade Federal Fluminense. Sócio e Diretor Executivo da produtora cultural e audiovisual Travessia Filmes.



Roberto Farias e a expansão internacional do cinema brasileiro.

Hadija Chalupe

No ano de 1977, acontece o primeiro posicionamento “mais agressivo” do Brasil com a intenção de ampliar os territórios de circulação do produto cinematográfico brasileiro. Idealizado pelo cineasta Roberto Farias, então presidente da Embrafilme, foi organizado no Brasil o I Encontro sobre a Comercialização dos Filmes de Expressão Portuguesa e Espanhola.

O encontro aconteceu durante o X Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e tinha como principal proposta a concretização de um *sistema recíproco de garantia de mercado* como ferramenta de fortalecimento e estruturação das cinematografias dos países de língua materna latina.

Esse evento fazia parte da estratégia política que o diretor-geral da Embrafilme, Roberto Farias, havia planejado para o setor, de após fortalecer as bases econômicas do cinema brasileiro em seu território, o mercado deveria expandir-se para além das fronteiras nacionais.

Foi a primeira vez que autoridades, especialistas e profissionais do cinema de diferentes cinematografias se reuniram para discutir os problemas e dificuldades comuns no que dizia respeito à produção e circulação de seus cinemas nacionais. Puderam estar presentes representantes de dez países, entre latino-americanos, ibero-americanos e africanos: Angola, Argentina, Brasil, Colômbia, Espanha, México, Peru, Portugal, Uruguai e Venezuela.

Para o presidente do encontro, Roberto Farias, a proposta para criação de um *mercado comum de cinema* entre países de expressão portuguesa e espanhola surgia em resposta “ao desequilíbrio abissal entre a produção e o consumo da informação no mundo”. (ANAIS MERCADO COMUM, 1977, p. xii) Segundo Farias, em meados de 1970, a ONU havia identificado uma “nova ordem mundial”, na relação entre países desenvolvidos e países em desenvolvimento, em que a informação passa a ser encarada não só por pesquisadores, mas também por autoridades, como uma ferramenta importante para o desenvolvimento econômico e social dos países.



Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias

Roberto Farias e Luiz Carlos Barreto durante I Encontro sobre a Comercialização dos Filmes de Expressão Portuguesa e Espanhola (1977)

O cinema é peça importante no complexo das comunicações por onde transita a informação. Imagem é informação. E informação é cultura. Submetidos ao fluxo unidirecional da informação por todos os meios – imprensa, rádio, televisão, livro, cinema etc. –, os países em desenvolvimento estão condenados à anulação de seus mais caros valores nacionais e à consequente descaracterização das culturas próprias. (Anais Mercado Comum, Farias, 1977, p. xiii)

Foram sete dias de trabalho, em que os países compartilharam informações sobre como estava estruturada a tríade (produção, distribuição e exibição) cinematográfica em cada país. As discussões foram direcionadas inicialmente para que cada representante relatasse as condições da economia de cinema de cada local, principalmente no que dizia respeito à participação de cada país na produção e circulação das obras em seu próprio mercado.

Reunidos para compartilhar informações e questões de cunho político e econômico específicas da atividade cinematográfica, o objetivo principal da proposta brasileira não era somente intercambiar informações, mas sim “estabelecer meios para uma maior aproximação” (ANAIS MERCADO COMUM, 1977, p. 4) entre os países e posteriormente, formar uma aliança de mercado (mercado comum) que fosse forte o suficiente para estruturar as economias cinematográficas dos respectivos países.

Durante a exposição de cada país percebemos que, para o início das ações de defesa ao cinema nacional, o mecanismo fundamental de apoio ao setor era a elaboração de lei de obrigatoriedade de exibição, conhecida em alguns países como *cota de tela*, ou *reserva de mercado*.

Para Roberto Farias a cota de tela era “a espinha dorsal da legislação brasileira”¹ e, afirmou para as demais autoridades que, antes mesmo de criar mecanismos de fomento à produção, era necessária a existência de uma legislação de reserva de mercado, pois ela proporciona um espaço de exibição (mesmo que restrito) e um ambiente favorável para a produção de novas obras. (ANAIS MERCADO COMUM, 1977, pp. 22-25)

Esta reserva de mercado foi o alicerce da proposta brasileira para o fortalecimento das cinematografias e para a criação de um *mercado comum cinematográfico* para as produções de expressão portuguesa e espanhola.

Finalizados os trabalhos do I Encontro sobre a Comercialização dos Filmes de Expressão Portuguesa e Espanhola, as autoridades elaboraram um relatório (redigido em português, espanhol e francês) que continha os pontos de interesse comuns aos países participantes e prepararam um documento de intenção afirmando o interesse de concretização de um *mercado comum de filmes* para a distribuição e exibição das produções dos países presentes.

1. A primeira lei voltada para a proteção da produção nacional foi a Lei de Reserva de Mercado do ano de 1932. “Cada programa cinematográfico era obrigado a incluir um filme considerado educativo pela Comissão de Censura.” (Anais Mercado Comum, Farias, 1977, p. 23)

A proposta de criação do *mercado comum do filme* continha dois pontos distintos principais: primeiro, era necessária a implementação de mecanismo de proteção para cinematografias nacionais para os países que não possuíam tal artifício; posteriormente o país deveria adotar uma segunda reserva de mercado, voltada exclusivamente para as produções realizadas pelos países membros do acordo (aqueles de expressão portuguesa e espanhola), dele não podendo participar a própria produção nacional.

A inovação da proposta estava no *sistema multilateral de cotas* para os países membros, que não poderia ser colocado em prática caso os países não tivessem algum mecanismo de defesa de mercado.

Essa proposta era uma tentativa de defesa do mercado cinematográfico de cada país, já que grande parte dos países não conseguia desenvolver sua economia cinematográfica devido à ocupação do setor pelos conglomerados internacionais. Mesmo assim, através do intercâmbio de informações sobre seus respectivos mercados, as autoridades identificaram que, apesar de reduzida a circulação e apreciação de filmes nacionais pela população, o mercado era favorável para absorver sua produção cinematográfica.

Outro ponto interessante de ser enumerado é o fato de que a reserva de mercado era justificada pela necessidade de ampliar os territórios de comercialização das produções nacionais, já que as produções não conseguiam amortizar as despesas de produção em seus próprios mercados.

Podemos entender que a concretização de um mercado comum para o Brasil era uma tentativa de consolidação de acordos de cooperação multilaterais com mercados afins em que “estavam dispostos, a oferecer reciprocidade a países com problemas semelhantes”. (ANAIS MERCADO COMUM, 1977, p. xxiii)

De todos os países participantes do encontro, o Brasil e a Espanha seriam os países mais beneficiados, já que suas cinematografias, na época, ocupavam entre 20 e 30% da receita de cinema de seus mercados. No entanto, a proposta ousada não foi concretizada.

Não temos informações concretas se este encontro se repetiu em outros momentos e/ou localidades. O que sabemos é que as discussões sobre a concretização de um acordo de cooperação celebrado por países de língua latina foram retomadas mais de 20 anos depois, no ano de 1989, no Foro de Integração Cinematográfica celebrado em Caracas, que resultou na concretização, posteriormente, do Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-Americana (1991) organismo responsável pelo desenvolvimento de políticas para o setor audiovisual através do intercâmbio cinematográfico por meio do fortalecimento da identidade cultural ibero-americana.

Mesmo que todas as diretrizes do *mercado comum de cinema* tão cedo não se concretizassem, havia expectativa dos participantes do I Encontro de que o diálogo e novas possibilidades de intercâmbio não se perdessem.

Esta não foi a primeira ação, de difusão e promoção de obras cinematográficas brasileiras no mercado internacional, criada por entidade reguladora do setor. Em meados da década de 60, com a criação do INC, vemos as primeiras ações de expansão do produto brasileiro em terras estrangeiras, através da seleção de filmes para participar de festivais e o estabelecimento de normas de coprodução cinematográfica com outros países.

No entanto, a partir deste encontro foi colocada, pela primeira vez, em discussão a integração das economias cinematográficas de países onde o mercado era incipiente ou praticamente nulo.

Notamos que a ausência de uma legislação direcionada para o fomento das produções nacionais e da falta de um órgão ou entidade responsável pela regulação do setor foram os principais motivos da não concretização da integração dos países.

O não estabelecimento do *mercado comum de filmes* não ofusca a importância do evento, pois Roberto Farias visionou um ambiente econômico de integração entre latino-americanos e ibero-americanos, antes mesmo da criação de importantes acordos internacionais como a Aladi e o Mercosul².

Além disso, contemporaneamente, podemos notar que este encontro de três dias abriu espaço para o diálogo entre cinematografias pares, impulsionou o crescimento de acordos bilaterais de coprodução internacional e estimulou a criação e o estabelecimento do Ibermedia como o principal programa de fomento para as cinematografias emergentes da Ibero-América.

Referência bibliográfica

ANAIS MERCADO COMUM DE CINEMA – Uma proposta brasileira aos países de expressão portuguesa e espanhola. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1977.

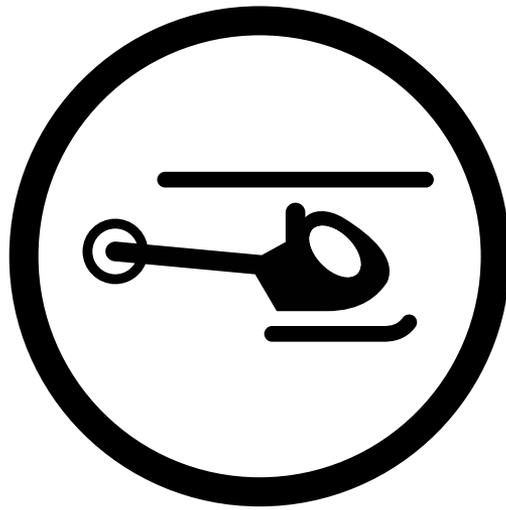
Hadija Chalupe é sócia da Caraduá Produções, uma empresa focada na realização e difusão do audiovisual no Brasil. Atualmente é doutoranda do PPGCom da UFF, onde também se formou mestre (2009). Tem experiência na área de educação e cinema, além de também atuar como produtora audiovisual, trabalhando principalmente como produtora executiva e diretora de produção.

2. Associação Latino-Americana de Integração criada em 1980 e Mercado Comum do Sul criado em 2006.



Fernanda Montenegro e Roberto Farias durante o 39º Festival de Cinema de Gramado (2011)

5. Quadrinhos



ROBERTO FARIAS em:



"ERA 1967.

ROBERTO E EU ACABAMOS DE NOS CONHECER. COMEÇAVAMOS OS PREPARATIVOS PARA A PRODUÇÃO DO 'ROBERTO CARLOS EM RITMO DE AVENTURA'.

"EU, NOVE ANOS MAIS VELHO, NÃO ERA PROPRIAMENTE UM EXPERT EM MÚSICA JOVEM"

"MAS ERA HORA DE ESCOLHER AS CANÇÕES DO FILME!"



"ROBERTO, SEMPRE GENTIL, MARCOU UM JANTAR NA CASA DELE EM SÃO PAULO"

"TRÍAMOS JOSÉ MEDEIROS, DIRETOR DE FOTOGRAFIA, E EU."

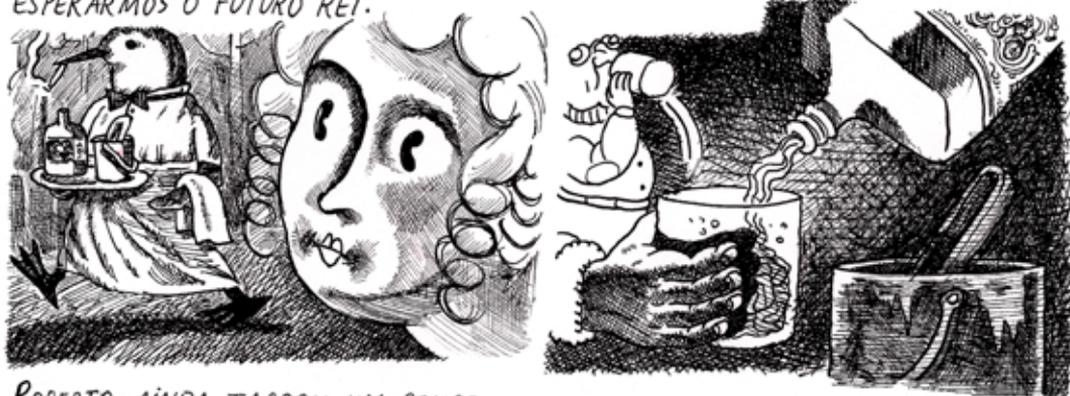


ANTES DE SAÍRMOS DO HOTEL, ENCONTREI, POR ACASO, UM CUNHADO, EMPRESÁRIO DO SETOR DE TECIDOS, QUE DAVA UMA FESTA. POR INSISTÊNCIA DELE, TOMEI UM UÍSQUE. MINHA BEBIDA É O VINHO. UÍSQUE NUNCA.



AO CHEGAR À CASA DO ROBERTO, ELE AINDA NÃO CHEGARA. NICINHA, SUA MULHER, NOS RECEBEU COM ALEGRIA, ENTUSIASMADA COM O FILME. E MANDOU SERVIR UÍSQUE PARA ESPERMOS O FUTURO REI.

ZÉ MEDEIROS ACEITOU E EU NÃO RE-
CUSEI. AFINAL, O MOMENTO ERA DE
ALEGRIA E EU NÃO QUERIA EXPLICAR
MINHA PREFERÊNCIA PELO VINHO.



ROBERTO AINDA TARDOU UM POUCO E, QUANDO CHEGOU, FOMOS PARA A MESA. VINHO EU NÃO RECUSO. TOMEI DOIS COPOS. OS DOIS UÍSQUES E O VINHO ME DEIXARAM BEM RELAXADO PARA OUVIR AS MÚSICAS.



PASSAMOS PARA A SALA, ONDE ROBERTO COMEÇOU A CANTAR E SUGERIR AS QUE DEVERIAM ESTAR NO FILME E NO LP. FECHEI OS OLHOS E FIQUEI OUVINDO.



DE REPENTE, SENTI UMA CUTUCADA.



VOCÊ ESTÁ DORMINDO

Eu sou Terrível...
Eu sou Terrível...

QUE DORMINDO, ZÉ...
ESTOU DE OLHOS
FECHADOS,
PRESTANDO
ATENÇÃO.

OUTRA CUTUCADA DO ZÉ

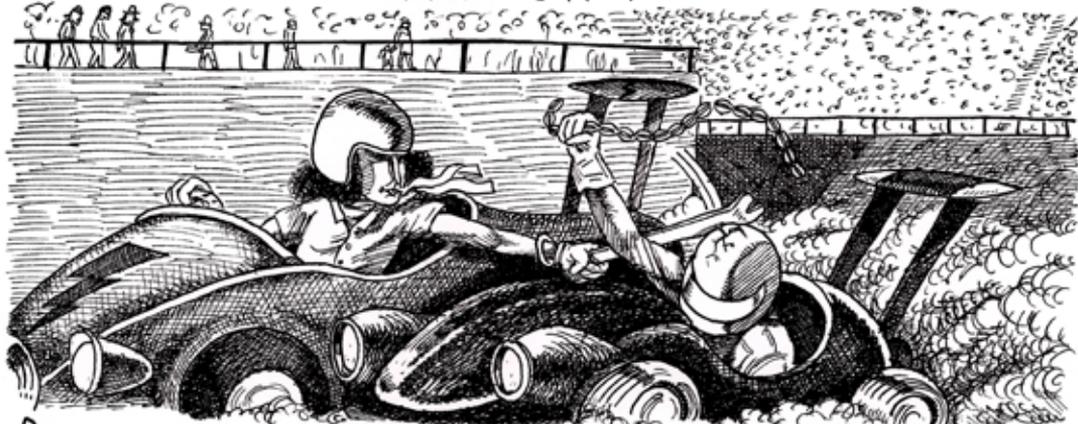


VOCÊ ESTÁ RONCANDO!

Eu sou Terrível...
Eu sou Terrível...

ACORDAMOS QUE ERA MELHOR
DEIXAR PARA OUTRO DIA...

MAS A HISTÓRIA NÃO TERMINA AÍ. POUCO MAIS DE UM ANO DEPOIS, ESTÁVAMOS AN-TÔNIO DE PÁdua PEREIRA DE ALMEIDA, O PADU, ZE' MEDEIROS E EU ESPERANDO ROBERTO PARA ASSINAR O CONTRATO DE 5 FILMES.



DESTA VEZ, LEI SECA. NICINHA NÃO MANDOU SERVIR NADA. ROBERTO CUSTAVA A CHEGAR. SOZINHOS NA SALA, PADU FOI FICANDO IMPACIENTE.

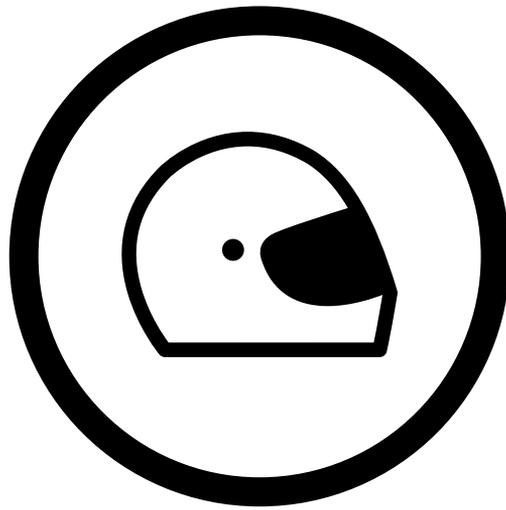


A PROVEITANDO UM MOMENTO EM QUE NICINHA PASSAVA, PADU PEDIU UM UÍSQUE. E ELA, APAVORADA:



6. Roberto Farias em ritmo de juventude

**Seleção de trabalhos
desenvolvidos para a disciplina
Estudo específico do cineasta
brasileiro durante o ano de 2011,
ministrada pelos curadores no
curso de Cinema e Audiovisual
da UFF**





Três vezes Roberto Farias

Um cineasta engajado, um político pragmático e um empresário sagaz.

Bruno Tavares

Corria o ano de 1961 e na correspondência do jovem, inquieto e articulado agitador e crítico de cinema baiano Glauber Rocha está sendo “plantada uma semente que germinará mais tarde”. Esta expressão entre aspas é de Roberto Farias em sua carta a Glauber datada de 6/4/1961, na qual ele reafirma seu compromisso com o jovem ideólogo de lutar pela sua “permanência no cinema que queremos fazer”.

Neste momento, Roberto acabara de lançar *Um candango na Belacap* (1961), com Ankito, Grande Otelo e Vera Regina, um sucesso de bilheteria que não o deixava contente. “Naturalmente não estou contente, não estive contente, nem estarei enquanto

for obrigado a trabalhar neste tipo de filme. Infelizmente, o fato de fazer *Cidade [ameaçada]* não me garantiu permanecer no cinema sério.”

Na sequência da carta, Roberto se desculpa pelas lamentações e pergunta sobre o que realmente lhe interessava saber de Glauber: “Interessa-me o seu argumento (...) tenho certeza que nos entenderíamos, pois, em cinema, falamos a mesma linguagem”. O argumento do qual falava Roberto chamava-se então “A ira de Deus”, era um primeiro tratamento do que viria a ser, junto com *Vidas secas*, o filme que marcaria o início do movimento do Cinema Novo, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964).

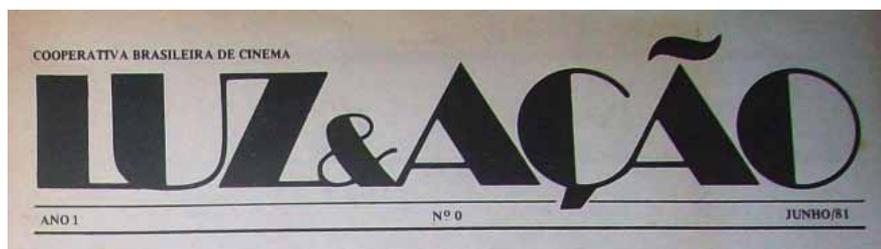
MANIFESTO "LUZ & AÇÃO" (DE 1963 A 1973)

Escrito por sete diretores do movimento do Cinema Novo (Carlos Diegues, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Faria Jr., Nelson Pereira dos Santos e Walter Lima Jr.), o artigo manifesto revendo o cinema brasileiro no período de

(Arquivo cinematoteca do MAM – RJ)



Número 0 do jornal *Luz & Ação* – junho de 1981



Número 0 do jornal *Luz & Ação* – junho de 1981

1963 a 1973 apareceu na revista *Arte em Revista* (Ano I/Número 1), na edição de janeiro/março de 1979, para reiterar a plataforma ideológica grupo. A revista *Luz & Ação*, que não chegou a ser editada na época (1973), surgiria, oito anos depois, sob a forma de um jornal da Cooperativa Brasileira de Cinema.

A publicação do manifesto “Luz & Ação”, coincide com o fim do mandato de Roberto Farias na presidência da Embrafilme, o que possibilita fazer um inventário da trajetória de Roberto Farias diante das teses então colocadas e ter uma perspectiva de sua jornada, em montagem paralela com os caminhos e a ação do grupo dentro da realidade econômica da criação cinematográfica no Brasil. É o que faremos neste pequeno ensaio, que utilizará o jornal *Luz & Ação*, da Cooperativa Brasileira de Cinema, como fonte primária.

O TEMPO, UM MOVIMENTO E A TRAJETÓRIA DE ROBERTO FARIAS

Nos anos 1953/1954, *O cangaceiro* e *Floradas na serra* eram lançados. Filmes caros da Vera Cruz que fizeram sucesso, mas foram acusados de culturalmente colonizados. Entre os críticos que assim pensavam estava Alex Viany que, com orçamento modesto, realizava *Agulha no palheiro* com Nelson Pereira dos Santos como assistente, o qual logo introduziria no cinema brasileiro o sistema cooperativo em *Rio, 40 graus*, filme que seria responsável pelo primeiro encontro de uma nova geração que, mais tarde, se reuniria no chamado Cinema Novo. No mesmo período, Roberto Farias era assistente de Watson Macedo no filme *O petróleo é nosso* (1954), comédia inserida no contexto da campanha nacional do segundo governo Vargas que redundaria na criação da Petrobras.

Na Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, ocorrida em São Paulo entre os dias 12 e 15 de novembro de 1960, Paulo Emílio Salles Gomes lê a sua tese-bomba: *Cinema Brasileiro, uma situação colonial*. É quando é lançado o filme *Cidade ameaçada*, história com argumento de Alinor Azevedo e produzida por José Antonio Orsini. Seria a primeira investida de Roberto Farias para realizar o que ele chamava de “cinema sério”, mas que não lhe trouxe resultados positivos nem de crítica, chegou a ser questionado por Moniz Viana: “Quem teria dirigido

Cidade ameaçada, assinada por este diretor?”, nem de público: “O que ganhei em *Cidade*, dividido pelo tempo que trabalhei, não dá por mês o que ganhou o assistente de câmera...”.

No mesmo ano da apresentação em Cannes de *Deus e o diabo* (oficialmente) e *Vidas secas* (convidado do festival), Roberto Farias lança *Selva trágica* (1964), sua obra abordando a problemática do homem rural, que, apesar de não estar ambientada no Nordeste brasileiro, mas sim no sul do país, é um filme fortemente comprometido com o ideário político estético do Cinema Novo.

Em fins de 1964, com o Brasil vivendo a realidade do golpe militar, o Cinema Novo marchava rumo à sua definição econômica com a Difilm (1965-1969), espécie de cooperativa de distribuição criada pelo grupo. São deste período

dois filmes da trilogia de Roberto Carlos assinada por Roberto Farias *Roberto Carlos em ritmo de aventura* e *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa*, ambos de 1968. Estes filmes conseguiram atingir duas entre as três maiores bilheterias conquistadas pela distribuidora Difilm, atrás apenas de *Macunaíma*, de Joaquim Pedro. Afirmava-se neste momento o senso prático e a visão empresarial de Roberto Farias frente às circunstâncias sociais e políticas vividas pelo país diante da decretação do Ato Institucional número cinco, o AI-5. Em fins de 69, o Cinema Novo não existe mais, acabou-se, diria Carlos Diegues em entrevista ao *Cahiers du Cinéma*: “Hoje em dia, existem apenas os bons e os maus filmes brasileiros, como em qualquer lugar do mundo”. Roberto Farias lançará *O fabuloso Fittipaldi* (documentário de 1974), que será seu último filme durante um longo “transe” de quase dez anos.

O GRUPO MORTO ASSUME COM ROBERTO FARIAS

A gestão de Roberto Farias foi um marco no projeto do grupo do Cinema Novo. Muitas de suas teses foram colocadas em prática para fazer frente ao grande inimigo do cinema brasileiro – a concorrência desleal do filme estrangeiro. Numa aliança entre produção financiada e distribuição incentivada a Embrafilme logrará, no período que vai de 1974 a 1979, que a reserva de mercado para longa-metragem nacional, a chamada “cota de tela”, passe de 84 dias por ano em 74,



(Arquivo cinematoteca do MAM – RJ)

Jornal *Luz e Ação*: a crise em edição extraordinária

para 140 dias por ano em 79. O crescimento da arrecadação do filme nacional será da ordem de 80%, enquanto o filme estrangeiro se manterá estável, com uma pequena queda de 8%.

A ação pragmática de Roberto Farias na condução da Embrafilme será reconhecida por seus pares do Cinema Novo.

JORNAL LUZ & AÇÃO – A CRISE EM EDIÇÃO EXTRAORDINÁRIA

Tratado como um momento histórico do nosso cinema, em pleno processo de abertura, depois da anistia de 1979, a censura recrudesce sobre o filme *Pra frente Brasil* de Roberto Farias, e nos escalões superiores do último governo militar pedem a cabeça de Celso Amorim, por ter patrocinado a realização de um filme “revanchista contra o regime e o Governo”. Roberto se defende afirmando: “Espero que meu filme sirva ao processo de abertura democrática”. Neste contexto precipitaram-se uma série de dissensos na classe cinematográfica, que a partir de então deixaria definitivamente de seguir pelo caminho da união de um projeto estético político, como o apregoado pelo manifesto de 1973, para se tornar uma rinha acirrada de posições ideológicas radicalizadas em uma atividade econômica que decairia até a canetada fatal do primeiro presidente eleito em 1989.

Com seu filme proibido e atacado como subversivo pelo governo, e tratado como “um filme de linguagem reacionária” pelos seus colegas de esquerda,

Roberto Farias desabafa: “Ser atacado pelos dois lados é demais pra mim. Não aguento. Fiz apenas um filme, estou cansado, gripado, com febre, não quero mais fazer declarações”. *Pra frente Brasil* acabou liberado em instância superior, sem cortes, e estreou no país em fevereiro de 1983. Neste mesmo ano a Rede Globo lança *Mandrake (TV movie)* de Roberto Farias, inaugurando o projeto de cinematografia eletrônica na TV, graças aos avanços tecnológicos trazidos pelas câmeras Ikegami – Electronic Cinematography Câmeras (EC 35). Uma nova era do audiovisual estava nascendo sobre os escombros do projeto do Cinema Novo, que o documentário *Luz e ação* de Maurice Capovilla e Marília Alvim epigrafou como: *quase fomos o que queremos ser*.



Resenha de Geraldo dos Santos Pereira.

(Arquivo cinematoteca do MAM – RJ)

Referências bibliográficas

AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme, cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: Editora da UFF, 2011.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Embrafilme / Editora Brasiliense, 1983.

Jornal Luz & Ação, 13 números de junho de 1981 a 1984 – Setor de documentação da Cinemateca do MAM e CEDOC FUNARTE.

Manifesto Luz & Ação, *Arte em Revista* (Ano I/Número 1), janeiro/março de 1979.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*, organização Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

Outras fontes

Série documental *Luz e ação: quase fomos o que queremos ser*, exibida em três partes pelo Canal Brasil. (Primeira apresentação em 12/1/2011.)



Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias

Roberto Farias filmando *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1967)



Sobre *Adeus, marido meu*

Caio Neves

Em termos de produção, o telefilme em questão teve um custo total estimado entre 15 e 35 milhões de cruzeiros, além de contar com uma equipe técnica numerosa e atores renomados no elenco, Betty Faria, por exemplo. A escolha dos atores foi bastante inusitada:

Para coordenar tantas emoções, a Globo montou um esquema superprofissional. Assim a escolha de atores será definida por um computador – com auxílio de um arquivo de imagens e que, em poucos minutos, será possível avaliar a atuação de 1200 atores do país. Ao mesmo tempo, as histórias nunca poderão ter mais do que vinte personagens – e só poderão mudar catorze vezes de cenário.

(Veja, 1983, p. 82)

Como visto no fragmento acima, os telefilmes exibidos na “Quarta Nobre” apresentaram um grande número de locações. Em *Adeus, marido meu*, além das cenas feitas em estúdio (representando casas, escritórios, etc.) existem momentos gravados em locações exteriores aos estúdios da TV Globo, uma rodoviária e uma fazenda (que na trama se localiza no interior de Minas Gerais) são alguns exemplos. Isso confere uma maior verossimilhança à obra, fazendo com que pelo “realismo” do cenário o espectador acredite na veracidade da narrativa.

Em relação às questões de estética cinematográfica, o programa é bastante linear e não apresenta traços marcantes da “autoria” do cineasta Roberto Farias, o que leva a questionar até que ponto uma grande emissora de televisão permite que o diretor de seus programas exerça sua “liberdade criativa”. Outro fator interessante a ser notado nessa obra é a música não diegética que permeia quase todos os momentos do telefilme, atenuando emoções, ainda que em certos momentos de forma excessiva, quase como um “medo do silêncio”.

Sobre a trama pode-se dizer que, basicamente, ela trata e dialoga com os anseios da classe média urbana da década de 80, habitante do eixo Rio-São Paulo. Dessa forma, temas como: a moral familiar e a relação do indivíduo com o dinheiro têm presenças marcantes na obra. Além disso,

a televisão, além de ser um objeto cênico bastante relevante no telefilme, retrata e permeia de maneira intensa o cotidiano da família do protagonista, Alfredo.

O fato mais “importante” do telefilme é que acaba por desencadear os demais fatos é o assassinato de Taborda, amigo do protagonista. Os dois personagens, após um dia de trabalho, se dirigiam de ônibus para a casa de Alfredo, porém no trajeto são surpreendidos por uma dupla de assaltantes (com estereótipo “subversivo”, cabe notar que a obra é de 1983 e o país ainda estava sob regime militar). Taborda portava consigo uma maleta que continha dinheiro de um fazendeiro, cliente da empresa na qual trabalhava, ele não entrega essa maleta aos meliantes e por isso leva um tiro no peito. Ou seja, morre para garantir a segurança do capital privado, o que resulta em uma cena bastante emblemática da “ideologia burguesa” (o indivíduo é tão atrelado ao seu trabalho que se dispõe a morrer por ele).

Desnorteadado, Alfredo sai do ônibus portando a maleta, chega até sua casa e se depara com sua esposa e filhos. O ambiente familiar do protagonista parece ser regido pelos ensinamentos do aparelho televisor, que além de manter os integrantes da família informados do “mundo além casa”, ajuda a quebrar o silêncio e a falta de diálogo dos personagens. Lenita, a esposa de Alfredo, é o estereótipo da “dona de casa padrão”, isso está nítido tanto em suas vestimentas quanto em seu discurso, que quase sempre trata dos problemas relativos ao lar e ao cuidado com as crianças.

Um objeto cênico de fundamental importância para a coesão da trama é um pinguim de geladeira, esse enfeite foi um presente de Taborda para Alfredo em um amigo oculto ocorrido no passado. Chegando ao lar após a morte do amigo, o protagonista olha para o animal de porcelana em cima da geladeira e imediatamente inicia-se um *flashback*. Esse momento parece ser definitivo para o personagem, pois num súbito devaneio ele abandona sua família e parte, somente com a roupa do corpo, a maleta e o pinguim, rumo à casa do fazendeiro (verdadeiro dono do dinheiro em questão).

Na rodoviária, Alfredo encontra acidentalmente uma amiga de Lenita, mas ao ser abordado por ela, ele diz ter havido um engano e que seu nome é Emanuel – a partir daí o personagem começa a embarcar em um conflito interior e em uma possível dupla personalidade. Após essa sequência ambientada na rodoviária é mostrado o que se passa com Lenita: ela adormece no sofá esperando o marido que não voltará. O curioso é que a televisão está ligada e fora do ar. Ao acordar, ela primeiro se questiona se o eletrodoméstico está funcionando normalmente, só em seguida ela procura saber do paradeiro de Alfredo.

Lenita procura ajuda em meios convencionais (polícia) e alternativos (APD – Associação de Parentes Desaparecidos) para tentar descobrir

onde está seu marido. Dois fatores são relevantes para que ela o encontre: o sumiço do pinguim (que seus filhos juram por Deus, instância maior da moral e confiança da família brasileira, que não quebraram) e uma conversa com a amiga que encontrou Alfredo acidentalmente na rodoviária.

Nesse contexto, começa-se a suspeitar que o sumiço de Alfredo está, de alguma forma, relacionado à morte de Taborda. Não se questiona a integridade moral do personagem, se ele é ou não mentor do assassinato, mas se cogita a possibilidade de uma possível relação homossexual entre ele e o amigo. O tom dado ao homossexualismo é bastante moralista e acaba por ser um pouco pejorativo.

No fluxo da trama, Alfredo chega até à casa do fazendeiro no interior de Minas Gerais, devolve a maleta (a solidariedade é posta em cena como o ápice da moral e bons costumes da família “padrão”) e começa a trabalhar como guardador de livros. Cabe dizer que ele se apresenta aos novos personagens como Emanuel e inicia um caso amoroso com Mabel, sobrinha do dono da casa.

Cruzando as informações relatadas por sua amiga e os horários das saídas de ônibus da rodoviária, Lenita suspeita que o marido tenha viajado para o interior de Minas. No escritório no qual Alfredo trabalhava, coleta as últimas informações necessárias e parte ao seu encontro.

Esse encontro é bastante tumultuado e termina com a permanência de Alfredo/Emanuel na casa do fazendeiro, o protagonista implora a Lenita que o deixe ficar e viver essa nova experiência. Lenita, em um súbito ataque de raiva, quebra o pinguim de geladeira, e em seguida concorda com o pedido do marido. Ao voltar para o Rio de Janeiro, ela conta aos filhos que Alfredo está morto, evitando expor as crianças a uma verdade um tanto quanto dolorosa.

Mabel fica desconfiada sobre qual a relação entre a recém aparecida mulher e Emanuel. O mesmo diz que ela é esposa de Alfredo, seu primo sem caráter (ele julga essa projeção dele mesmo como sem caráter, pois ele trai a esposa com outra mulher, quebrando com a norma moral vigente na família “padrão”).

Uma elipse temporal acontece e o espectador vê a esposa abandonada recebendo pelo correio um embrulho, que ao abrir descobre ser um pinguim de geladeira idêntico ao que havia quebrado. Ela o coloca em cima da geladeira, como um troféu, e diz: “Adeus, marido meu.” E “Nunca pensei que um pinguim cafona igual a esse fosse me custar tão caro”. Sobem os créditos finais.



Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias

Roberto Farias durante as gravações do programa *Você decide*, episódio *Pais de Aluguel* (1996)



***Pra frente Brasil*, o primeiro filme-evento político do cinema brasileiro**

Fábio Mendes

Bastante familiarizado na direção e produção de filmes com claro e definido apelo comercial, *Pra frente Brasil* (Brasil, 1982) não é exceção entre as obras do diretor Roberto Farias. Lançado em circuito nacional de 43 salas em 14 de fevereiro de 1983, o filme foi orçado em 35 milhões de cruzeiros na contagem da moeda de 1981 – um grande orçamento para os padrões nacionais – e, segundo dados da Ancine, acumulou um respeitável número de 1.298.055 espectadores em sua trajetória nas salas de exibição.

No entanto, tanto por sua temática quanto pelo contexto e consequências do lançamento, a obra hoje tem especial destaque entre as mais comentadas e lembradas da carreira do diretor. Não são necessárias análises profundas para este fato ser explicado, já que se trata do primeiro filme comercial brasileiro a abordar de forma aberta, sem metáforas, a situação política do país ao início da década de 1970.

Após um recesso de nove anos do trabalho de diretor, durante o qual ocupou o cargo de presidência da recém implantada Embrafilme, Farias utilizou-se de toda a sua experiência acumulada para trazer às telas o desafio de estabelecer, de forma imparcial, o primeiro contato entre um submundo reprimido de torturas, conflitos, conspirações políticas e um público que precisava ser reinserido à realidade do país reprimida pela censura. A mesma censura que, em época de reabertura, tornou célebre a novela de quase um ano que separou o filme de sua primeira pré-estreia do lançamento comercial.

Se apoiando num “risco” de incitar a ordem pública, *Pra frente Brasil* foi retido pelo governo e correu o risco de sofrer edições ou sequer ser lançado comercialmente. Uma polêmica acompanhada atentamente pela mídia e que ainda gerou desdobramentos como a demissão do presidente da Embrafilme na época, Celso Amorim.

Ao final, o título foi liberado com a condição de que Farias fosse obrigado a ressaltar, ao início e ao fim de seu filme, e em letras garrafais, que *Pra frente Brasil* era uma obra de ficção sobre um momento histórico que não

corresponderia mais à época presente. De fato, *Pra frente Brasil* é uma obra de ficção. No entanto, suas passagens, embora sejam politicamente abrandadas, poderiam muito bem se refletir em episódios que a imprensa não pôde noticiar naquele passado tão próximo. Certos momentos e personagens da produção, como Barreto, o torturador interpretado por Carlos Zara, chegaram a ser interpretados como possíveis menções indiretas a eventos e personagens reais do regime, como o delegado do DOPS Sérgio Fleury.

A história de *Pra frente Brasil* se passa durante o período de jogos da Copa do Mundo de Futebol de 1970, no Rio de Janeiro. Jofre (Reginaldo Faria), um cidadão que se considera apolítico, sofre um atentado após viajar para São Paulo, e desaparece. Inicia-se a partir daí uma busca desesperada de Miguel (Antonio Fagundes), seu irmão, e Marta (Natália do Vale), sua esposa, por seu paradeiro e uma ação ativa das autoridades. Através de Mariana (Elizabeth Savalla), namorada de Miguel, que revela mais tarde participar da luta armada, o casal se envolve à força em uma guerra secreta que sequer são capazes de entender por completo. E essa sensação é repartida com o público espectador.

Para que não houvesse acusações de posicionamento partidário, provavelmente, ou para testar os primeiros limites de seu campo a ser desbravados, diferentemente de várias produções posteriores sobre o tema, guerrilheiros não são protagonistas, apesar de Mariana e o seu grupo terem importância central no terceiro ato da história. Mesmo assim, suas ambições soam mais particulares e universais e menos políticas, podendo ser resumidas à vingança e busca por justiça. O que não os impede de terem um desfecho trágico nas mãos do poder maior – a participação do poder público, e sua consequente retratação negativa, é aliviada ao ser substituída pelo financiamento empresarial de terceiros simpatizantes.

Acima das questões políticas, a opção em apresentar a ditadura militar de uma forma mais sucinta se justifica pela própria natureza comercial do projeto. Farias optou por dar especial atenção na sua abordagem narrativa àqueles que pouco ou nenhum contato tiveram com a situação política obscura dos anos de chumbo. O público comum de classe média que, a despeito das classes artísticas, politizadas e autoritárias, era alheio à situação política do país e tinha acesso apenas ao que o governo e a mídia divulgavam.

Tal rumo criativo seguido por Farias apresentava uma nova possibilidade na abordagem de episódios políticos no cinema brasileiro. Até então, com os primeiros representantes remontando das vésperas da tomada de poder dos militares durante a segunda metade da década de 1960, as produções representantes do nascente cinema político brasileiro poderiam ser encontradas somente dentro dos movimentos e nichos cinematográficos como o Cinema Novo, que poderia se valer, nos anos

pré AI-5, de um discurso exposto e pesado (*O desafio*, de Paulo Cezar Saraceni, 1964), ou, já sob os olhos da censura, se entregar à completa e floreada alegoria política (*Terra em transe*, de Glauber Rocha, 1967).

Mesmo que a narrativa de *Pra frente Brasil* possua algumas especificidades que só estarão totalmente claras aos já iniciados à discussão sobre o período retratado, sua trama como um todo é universal o suficiente para servir como ponto de partida para gerar interesse de seu público-alvo principal sobre uma época cuja informação ao alcance, até então, era controlada e não correspondia com clareza à realidade. E o lançamento alardeado e o bom retorno de público do filme o colocaram como um precedente para que, nos anos seguintes, outros momentos da ditadura militar pudessem ser abordados abertamente no cinema brasileiro, se tornando o primeiro exemplar de um subgênero próprio.

Entre documentários, cinebiografias, adaptações de livros e premissas originais, elementos se tornaram bastante comuns em filmes posteriores sobre o regime militar, como trazer à figura de protagonista, ou mesmo de herói, a figura do militante contra o regime. Salvo em produções cujo objetivo é mais intimista e se concentra mais em ser um estudo de personagem do que um retrato de época, os filmes posteriores preferiram trazer razões políticas como ponto central, em um contexto em que outros pontos de atenção que não ecoassem diretamente a essa efervescência, fossem classificados como uma forma de alienação. O futebol da Copa de 1970 acabou mesmo por se tornar um símbolo desta acomodação popular, como *Pra frente Brasil* já demonstrava.

Um estudo mais detalhado poderia exemplificar com maior clareza outros detalhes que demonstram a influência do filme em obras posteriores, como semelhanças de passagens ou situações que se converteram em universais desse subgênero temático.

O desfecho do filme de Farias, ao apresentar de forma sucinta um incidente que não só era tragicamente plausível quanto possível dentro das regras da situação, aproximava o público geral ao acontecimento e deixava clara sua mensagem: mesmo que o povo não seja ideologicamente posicionado sobre os acontecimentos daquela fase da história, todos são igualmente vulneráveis a serem afetados pelas consequências daquela situação de colapso. Seria uma injustiça, um desrespeito e até um erro ignorar.

Existe um dever cívico imediato à sociedade de reconhecer os dois lados da política e da história, ao menos o suficiente para ter uma opinião política formada e criar juízos sobre o destino do país. E assim poder evitar que as inegáveis atrocidades cometidas no regime militar se repitam sem resistência. É a forma para que a manutenção de um regime democrático seja efetivada com sucesso e, sem dúvida, a herança mais clara e importante ao público de *Pra frente Brasil* e seus descendentes históricos até os dias atuais.



Reginaldo Faria, Antônio Fagundes, Natália do Vale, Lui Farias e Elizabeth Savalla, em *Pra frente Brasil*



Quarta Nobre: o contexto dos telefilmes de Roberto Farias para a Rede Globo em 1983

Fábio Mendes

No campo televisivo, a Rede Globo apresentou ao seu público no início da década de 1980 uma fase de renovação de sua dramaturgia. O bom retorno de suas primeiras experiências com o formato de séries semanais (*Malu mulher*, *Carga pesada*, *Plantão de polícia*, entre 1979 e 1981) e minisséries (*Lampião e Maria Bonita*, *Avenida Paulista* e *Quem ama não mata*, 1982) serviam como que para reafirmar para seu público a sua personalidade e o seu padrão de qualidade em uma época de abertura, em que novas concorrentes, como a TV de Silvio Santos e a Rede Manchete de Adolpho Bloch, surgiam investindo como opção através de atrações estrangeiras.

Confiando no público cativo aos seus produtos, criado desde a segunda metade da década de 1970, novos limites eram experimentados para sua dramaturgia em busca de valorizar a produção nacional. Profissionais vindos do teatro, como Paulo Afonso Grisolli, e novos talentos autorais, entre eles o jornalista e ex-repórter policial Aguinaldo Silva e o médico e roteirista de cinema Doc Comparato, trabalharam nestas primeiras produções.

Não apenas se começava a ousar em contar tramas mais curtas, impactantes e elaboradas em comparação às novelas, como também se experimentava na própria estética de produção. Como se observava nas minisséries levadas ao ar no primeiro trimestre de 1983 – a trama policial *Bandidos da Falange*, o drama intimista *Moinhos de vento* e a semidocumental *Parabéns para você* –, existia uma ambição maior de buscar reinterpretar limites do formato televisivo, o que de fato seria assumido em um dos principais investimentos posteriores da Rede Globo de Televisão em 1983.

Tal ambicioso projeto se daria na criação do que podia ser chamado de um núcleo de filmes para televisão. A ideia era introduzir de vez na TV brasileira a ideia de telefilme, com um elenco de estrelas da emissora e o comando de profissionais experimentados, com uma estreia por semana. Profissionais vindos do cinema e do teatro foram contratados para assumir

postos de direção, fotografia, montagem e outros elementos que, na tela, deveriam diferenciar tecnicamente as atrações, por exemplo, das novelas da época, e aproximar-se das referências externas, entregando relativas liberdades artísticas aos realizadores.

Dentro de uma campanha de divulgação que alardeava um horário nobre 100% nacional, com cerca de 20 episódios já em produção em uma previsão de uma temporada de 36, a faixa de *shows* após a novela das oito, que também abrigava humorísticos e seriados americanos, foi a escolhida para essa nova sessão de dramaturgia. O que culminou com a estreia, em 9 de março de 1983, no horário das 21h30, da sessão “Quarta Nobre”.

Roberto Farias, em sua estreia na televisão como realizador, tomou as rédeas da direção de três episódios (*Mandrake*; *Adeus, marido meu* e *O outro lado do horizonte*), e se juntava a nomes do cinema, do teatro e da própria televisão, como Ademar Guerra, Antônio Pedro, Leopoldo Serran, Geraldo Casé, Euclides Marinho, Dênis Carvalho e Marcos Paulo, entre outros, na direção e roteiro dos episódios – embora o nome mais comum entre os roteiristas fosse o de Aguinaldo Silva, que escreveu a maior parte dos episódios exibidos. Luis Antonio Piá também era um nome recorrente na direção e Paulo Afonso Grisolli – que também produziria ainda com Farias a minissérie *A máfia no Brasil* (1984), ao lado de Francisco Sandrin – assinava a direção-geral do projeto.

O episódio de estreia trazia uma releitura de uma história de William Shakespeare dentro de uma escola de samba carioca. *Otelo de Oliveira*, com roteiro de Aguinaldo Silva e direção de Paulo Afonso Grisolli. Trazia Roberto Bonfim, Júlia Lemmertz e Osvaldo Loureiro nos papéis centrais. Adaptações e releituras de textos literários brasileiros e estrangeiros estavam entre as premissas da maioria dos episódios desta primeira fase da sessão. Alguns fiéis aos originais, como *O inspetor geral*, *O fantasma de Canterville* e *São Bernardo*; outros atualizados, nacionalizados ou até mesmo revisitados pelos próprios autores dos originais, como *O santo milagroso*.

Apesar dos esforços, no entanto, o retorno da série até então estava se revelando negativo. Não bastassem as críticas pesadas ao formato e às aspirações dos telefilmes – também erroneamente chamados teleteatros em algumas ocasiões –, o custo de produção alto dos episódios, entre 15 e 35 milhões de cruzeiros da época, não estava compensando o retorno do público, que se dispersava após a recém lançada novela das oito *Louco amor*. Outro empecilho eram as constantes interrupções de veiculação da sessão. Vários episódios foram adiados para a exibição de jogos de futebol ou até mesmo devido a problemas com a censura, como foi com o caso de *O ídolo*, na qual Vera Fischer e Ronnie Von, interpretando personagens inspirados neles mesmos, sofrem a perseguição de um fanático após seu casamento.

Uma reestruturação na grade de horário nobre da Rede Globo no início de setembro, que incluiu a estreia da novela *Eu prometo* em 19 de setembro na faixa das 22h15, fez com que alguns programas fossem remanejados e, no caso da “Quarta Nobre”, completamente reformulados. Após a exibição dos episódios já filmados no antigo formato de uma hora e meia de arte, o programa perdeu metade de seu tempo, deixando, portanto, de apresentar longas-metragens.

Uma aparente diminuição do orçamento fez com que os episódios mudassem radicalmente de foco: as adaptações literárias pomposas foram substituídas por histórias simples que, em comum, envolviam dramas familiares e dilemas morais. De certa forma, era como se as histórias diminuíssem suas ambições artísticas para tentar alcançar o público perdido. Assuntos mais populares ou polêmicos, como a questão das crianças de rua, erros médicos, rachas de automóveis, preconceito racial e divórcio, passaram a ser o mote dos novos filmes, a maioria com roteiros originais. Nesta segunda fase, Roberto Farias assinaria a direção dos episódios *A bolsa ou a vida*, *A sorte por um fio* e *Os demônios do Posto Cinco*, além do argumento do episódio *O reencontro*, dirigido por José Carlos Pieri.

O episódio final da temporada, *Feliz ano novo de novo*, exibido em meio aos especiais de fim de ano, foi ao ar em 28 de dezembro, totalizando 33 episódios. O nome “Quarta Nobre” seria então descontinuado. Posteriormente, foi criada a faixa “Terça Nobre” – cujo perfil, a exemplo da já existente “Sexta Super”, previa atrações mensais de formatos diversos. Um último episódio filmado para a “Quarta Nobre”, *Órfãos da terra*, não exibido na época por conta da duração do corte final ter excedido em uma hora, foi ao ar separadamente dentro da “Sexta Super”, em 16 de março de 1984. Com direção de Paulo Afonso Grisolli e texto de Aguinaldo Silva, ganharia posteriormente o prêmio de melhor seriado no Festival de Locarno, na Suíça.

Hoje, informações de pesquisa sobre os telefilmes vindos da “Quarta Nobre” são como uma fase nebulosa. Dos poucos episódios dos quais podem ser encontradas informações fora de veículos de comunicação da época são dados apenas a denominação de “Casos especiais” – título pelo qual a Globo tradicionalmente chama suas atrações unitárias, exibidas em diversos horários, propostas, durações e sessões desde o início da década de 1970. Porém, a ideia e a função original dos casos especiais da “Quarta Nobre” era visivelmente diferenciada. Foi uma das poucas, senão a única vez, em que a Globo apresentou, durante dez meses numa mesma faixa de horário fixa, várias produções próprias distintas que buscavam um requinte visual e narrativo diferenciado das produções comuns para televisão – em uma iniciativa então inédita no país e que claramente buscava a fidelização de público e a bênção da crítica. Casos especiais de dramaturgia continuariam a ser feitos nos anos seguintes, mas seguindo outras propostas.



Ankito, Vera Regina, Grande Otelo e Marina Marcel, em *Um candango na Belacap*



Um candango na Belacap

Fernanda Cavalieri

Um candango na Belacap começa em Brasília, onde Emanuel Davis Jr. (Grande Otelo) e Gilda (Marina Marcel), loira de sotaque espanhol, realizam uma grandiosa apresentação. Eles formam uma dupla de enorme sucesso no Rio de Janeiro. Ao visitar uma boate na nova capital, conhecem outro par, Tonico (Ankito) e Odete (Vera Regina). Emanuel fica admirado com os atributos da mulata Odete, e Tonico se encanta com a beleza de Gilda.

Por causa de um mal-entendido, Emanuel Davis Jr. é obrigado a se casar com Odete, que insiste em levar o parceiro Tonico para o Rio de Janeiro. De volta à Belacap, Emanuel e Gilda realizam o seu *show* na boate que trabalham. Assistindo ao espetáculo estão Tonico e Odete. Essa decide participar do número do marido, e eles são aplaudidos entusiasmamente.

Vendo as possibilidades financeiras de sucesso, Jacó (Milton Carneiro), dono da boate, convida Odete para trabalhar para ele. Quando ela diz que só aceitaria se ele desse um emprego a Tonico, o empresário faz armações para separar as duplas e contratar apenas os personagens negros.

Enquanto Odete e Emanuel gozam do seu sucesso, Tonico e Gilda sofrem para conseguir emprego. As duas duplas finalmente se encontram e descobrem a trama de Jacó, decidindo então abrir a sua própria boate.

As duplas são inter-raciais (Emanuel e Gilda, Tonico e Odete), mas quando se trata da área romântica elas são reorganizadas pela raça (Emanuel e Odete, Gilda e Tonico). Já no primeiro encontro do quarteto, os dois romances são indicados. Porém são tratados de formas completamente distintas.

Emanuel está fascinado pela aparência da mulata, e ela encantada com a esperteza e os talentos musicais do personagem de Otelo. Eles dançam colados e sem cerimônias, como se já se conhecessem há anos. Enquanto Tonico não consegue nem ficar de mãos dadas com Gilda. A relação dos negros é extremamente sexual, ao passo que

a interação entre o candango e a gringa é quase infantil. Essa ideia é reforçada pelos arquétipos dos personagens. A mulata boazuda (ela traz a característica dos orixás: a beleza de Oxum, a impetuosidade de Yemanjá, a promiscuidade e irritabilidade de Iansã) e o malandro (“ambivalência e o abuso de confiança de Exu, a instabilidade e o erotismo de Xangô, a violência e a sinceridade de Ogum, a mutabilidade e esperteza de Oxóssi”¹) em oposição à mocinha e ao candango.

A essência dos personagens já estabelece previamente que tipos de relacionamentos irão ter. É importante ressaltar que tanto a mulata boazuda quanto o malandro são arquétipos exclusiva (ela) e tipicamente (ele) negros.

Quando estão saindo da delegacia, Emanuel Davis Jr. diz adeus a Odete, que reage dizendo que ele prometeu levá-la ao Rio. Ele, sendo o malandro que é, fala que foi “coisa do momento”. Odete, então, usa a malandragem contra ele quando recorre ao delegado para garantir o casamento entre ela e Emanuel. A sagacidade malandra do casal negro é o oposto da ingenuidade do outro casal. Tônico não tem a esperteza de Emanuel para trapacear no leilão e Gilda até na sua aparência já transmite a sua ingenuidade.

No número musical “Pintando o sete”, temos os dois casais dançando juntos. A coreografia de Gilda e Tônico remete aos musicais hollywoodianos. Contrastando com os movimentos tipicamente brasileiros de Odete e Emanuel, o samba e o rebolado. A dupla branca explora bem o espaço com sua dança elaborada, enquanto a coreografia da outra é simples.

Emanuel e Odete estão constantemente discordando (e logo depois fazendo as pazes, que sempre envolvem algo sexual) enquanto Gilda e Tônico seguem apoiando um ao outro, mesmo quando eles têm tantas, ou até mais, razões para brigar.

O filme expõe um “racismo à brasileira”², o diálogo é permeado de xingamentos, porém eles raramente partem do branco, mas sim frequentemente de Emanuel e Odete. Quando Jacó diz “eu vou começar a rir muito quando vocês se derem mal e começarem a ver as coisas pretas”, a candanga, ironicamente, fala ao marido que “esse cara tá xingando a gente”. A própria negra criou o racismo onde não existia. O preconceito é usado apenas de forma cômica durante toda a história, e não tratado como um problema. Ele é natural daquele mundo, um traço essencial.

Depois de uma briga com sua esposa, Emanuel Davis Jr. diz “Não é que essa *macaca*, depois que casou comigo, ficou besta!” – “macaca” é um insulto grave e mesmo assim ele não gera consequências e nem ao menos é visto como algo errado. Essa abordagem foi vista pelos

1. RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001. p. 43.

2. MELO, Luís Alberto Rocha Melo. “Um candango na Belacap”. *Contracampo, Revista de Cinema*, p. 80.

críticos da época como racismo, porém posso vê-la como uma crítica ao preconceito. No Brasil, a naturalidade do racismo é tão grande que acaba sendo absorvida pelos próprios negros, daí a fala de Emanuel. Também posso interpretar como uma piada feita à custa dos próprios racistas, nem mesmo os negros tomam seus xingamentos superficiais como ofensa e até sentem-se confortáveis para usá-los entre si.

Odete exagera no erro de concordância e em abreviações errôneas de palavras (como “seu delega”) o que leva Emanuel a reclamar: “Quantas vezes eu tenho que dizer pra você falar direito?”. Ela responde “Ah, não enche! Tu quer o quê? Crioula falando gramática?”. A fala de Odete é uma oposição, e provavelmente uma crítica, à maneira requintada e falsa que Emanuel Davis Jr. a convida para a sua mesa. Portanto ela contradiz a sua própria fala, pois é justamente o discurso falso elegante de Emanuel que a atrai. Ela própria tenta se apropriar dessa maneira de falar quando vai à boate com Tônico, é uma forma de tentar pertencer àquele mundo assim como a peruca loira que usa.

No número “Loiras” ela canta para o personagem de Otelo: “Nego, tu não precisa de loira não”, enquanto ela mesma está usando uma peruca loira. O uso do acessório é uma tentativa do personagem em se encaixar melhor no mundo que frequenta. Naquela época algumas boates e cassinos, como o da Urca, proibiam a entrada de negros como fregueses. A casa noturna fictícia do filme exemplifica essa situação; na plateia a única negra visível é Odete. Por muito tempo a elite branca tentou o branqueamento da sociedade brasileira. A peruca talvez fosse a própria tentativa de Odete em seguir parcialmente o ideal dessa elite e, como consequência, ser mais bem aceita (apelando para o seu lado branco, ao invés do negro). Porém, mesmo com a peruca, ela não deixa de exalar a sua essência mulata.

Apesar de ser extremamente objetificada pelo filme, como é característico das mulatas boazudas, Odete é parcialmente responsável por avançar a narrativa, tomando partido nas decisões e influenciando a decisão dos diversos personagens, sem deixar sua sensualidade e altivez típicas do seu arquétipo de lado.

Referências bibliográficas:

AMANCIO, Tunico. “O Brasil no Olimpo: Orfeu e a Mus(ic)a”. In *Perspectivas em informação visual: cultura, percepção e representação*. SERAFIM, José Francisco;

TOUTAIN, Lidia Brandão; GEFFROY, Yannick (organizadores). Salvador: EDUFBA, 2010.

DOMINGUES, Petrônio. “Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos”. *Revista Tempo* vol.12, n. 23. Niterói: UFF, 2007. pp. 100-122.

HAYGOOD, Will. *In Black and White: The Life of Sammy Davis Jr.* New York: Billboard, 2005.

- MACHADO, Hilda. “Entre a Chanchada e a Vera Cruz: Oscarito, Grande Otelo e a negação do amor”. *Alceu*, n.15. Rio de Janeiro: PUC, jul/dez 2007.
- STAM, Robert. *Multiculturalismo Tropical*. São Paulo: EDUSP, 2008.



Dois Robertos em ritmo de musical

Jocimar Dias Jr.

Entre 1968 e 1971, dentro do contexto de popularidade do movimento cultural conhecido como Jovem Guarda, Roberto Farias realiza uma série de longas-metragens musicais protagonizados pelo cantor Roberto Carlos, figura central do *rock* nacional no momento auge de sua carreira. A trilogia composta pelos filmes *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1968), *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa* (1968) e *Roberto Carlos a 300 km por hora* (1971) não é a primeira incursão do diretor no gênero musical. Três de seus primeiros longas, *Rico ri à toa* (1957), *No mundo da Lua* (1958) e *Um candango na Belacap* (1961) relacionam-se diretamente com a tradição das comédias musicais ou “chanchadas” produzidas pela Atlântida, companhia na qual Farias iniciou sua formação como cineasta, sendo assistente de diretores importantes do gênero, como José Carlos Burle e Watson Macedo. Diante deste panorama, o musical pode ser considerado o gênero cinematográfico que mais se destaca na filmografia diversificada de Roberto Farias, tanto em número de filmes quanto em sucesso de bilheteria.

Parte deste êxito comercial pode ser atribuído à presença das músicas do “Rei da Juventude” nos filmes, principal atração para o público jovem da época. Neste sentido, qualquer oportunidade é motivo para o início de um momento musical. Em *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, as músicas podem ser ouvidas seja na trilha sonora em *off* embalando as sequências de ação, ou em números nos quais o cantor aparece interpretando-as. Performances de palco, direcionadas a uma plateia diegética ou à própria câmera são as mais recorrentes, como na cena em que RC canta “Quando” no topo de um prédio. Números musicais integrados à narrativa (na qual o personagem começa a cantar espontaneamente) também ocorrem, embora em menor quantidade: um exemplo é a curiosa sequência em que RC sopra “bombas de ar” em suas próprias mãos e arremessa-as contra os bandidos, enquanto canta “Você não serve pra mim” – literalmente um super-herói musical cujo poder é a sua voz.

Já a companhia do “Tremendão” Erasmo Carlos e da “Ternurinha” Wanderléa em *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa* abre a possibilidade de números musicais também destes ídolos, tais quais “Vou ficar nu pra chamar sua atenção” e “Você vai ser o meu escândalo”, respectivamente. Esta abundância de canções das estrelas do programa Jovem Guarda, nos dois primeiros filmes, revela a relação muito próxima que estes estabeleceram com as mídias de massa. Se nas chanchadas o cinema permitiu ao público “a visualização das vozes de cantores e cantoras já populares no disco e no rádio”¹, agora o cinema permitia (re)visualizar, num contexto ficcional, os cantores famosos da televisão, mídia de maior popularidade no momento.

Roberto Farias se apropriou da iconografia relacionada aos filmes protagonizados pelos astros do *rock* internacional para construir a figura heroica de Roberto Carlos em seus filmes. As tramas de comédia *nonsense*, tanto em *RC em ritmo de aventura* quanto em *RC e o diamante cor-de-rosa* – nas quais o cantor interpreta a si mesmo fugindo de bandidos pelo mundo – guardam semelhanças narrativas e estéticas com os filmes dos Beatles dirigidos por Richard Lester, *Os reis do iê iê iê* (*A Hard Day's Night*, 1964) e, particularmente, *Help!* (1965). Comparações também podem ser feitas entre *RC a 300 km por hora* e *Amor à toda velocidade* (*Viva Las Vegas*, de George Sidney), estrelado por Elvis Presley em 1964.

Tal apropriação, se por um lado demonstra o desejo de equiparação à qualidade técnica do cinema hegemônico, por outro torna claro o gesto paródico de Farias em relação a este mesmo cinema. Desta forma, a paródia aparece como a característica mais importante em comum entre os filmes com Roberto Carlos e as chanchadas. Aliada a ela, a presença do ator José Lewgoy interpretando o vilão nos dois primeiros filmes, tal qual o fazia nos filmes da Atlântida, pode ser entendida como uma homenagem dentro dos próprios filmes ao cânone do gênero.

Se os pontos em comum com as chanchadas são vários, também o são os pontos em que Roberto Farias inova em termos de direção. O primeiro deles é a utilização de uma decupagem mais fragmentada, influenciada pela linguagem “pré-videoclíptica” dos filmes dos Beatles de Lester. O segundo são os recursos metalinguísticos que, se já estavam latentes nos filmes do quarteto britânico, são levados às últimas consequências por Farias, particularmente no primeiro filme da trilogia. Logo na primeira sequência de *RC em ritmo de aventura*, o mocinho Roberto Carlos é perseguido por bandidos de carro na Estrada do Corcovado, ao som da música “Eu sou terrível”. A montagem elaborada (assinada pelo próprio

1. VIEIRA, João Luiz. “A chanchada e o cinema carioca”. In: RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

Farias) acompanha o ritmo da música, até que Roberto Carlos interrompe a perseguição e interpela diretamente o diretor, do que descobrimos ser um “filme dentro do filme”. Além disso, Roberto Carlos interage com a câmera, direcionando para ela o seu olhar, não só durante as performances musicais, mas também em vários momentos no decorrer do longa – o mocinho chega ao cúmulo de narrar seus golpes antes de aplicá-los nos bandidos em uma cena de luta, numa constante revelação do dispositivo cinematográfico.

A associação entre paródia e metalinguagem adquire um caráter de crítica ao próprio cinema brasileiro em *RC em ritmo de aventura*, sobretudo na personagem caricata do “diretor genial” interpretado por Reginaldo Faria, que julga ter o poder completo sobre o “filme dentro do filme”. Após afirmar que “o genial é inventar na hora”, o personagem do diretor aparece sem a barba, para no plano seguinte estar com a barba novamente, enquanto um enigmático outro personagem afirma que “existem outras forças atuando sobre o filme”. O personagem do diretor, irritado com a perda de controle sobre a obra, esbraveja “Desapareça!”, girando com um rifle na mão, numa clara citação ao Corisco de *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964).

Nesta sequência, ao satirizar a figura do diretor-autor do cinema não comercial, Farias enfatiza seu ponto de vista sobre o cinema, que para ele possui “outras forças atuando” – o retorno financeiro e o sucesso com o público. Através da paródia, Farias ri menos de si mesmo, e mais do cinema novo, de maneira similar àquela com a qual as chanchadas debochavam de tentativas de “cinema sério” como o caso da Vera Cruz, na crença de um modo viável de fazer cinema industrial no Brasil através do musical carnavalesco. Farias, por sua vez, ao tornar Roberto Carlos um herói internacional em seus filmes, parece subentender em seu gesto paródico uma alternativa ao cinema de autor, um tipo de cinema que propicie o apelo de público no Brasil: o filme musical de qualidade técnica equiparada às superproduções internacionais, com o ritmo de sucesso da época, no caso, o *rock* em sua versão nacional.

Embora a qualidade técnica fosse praticamente um consenso entre os críticos, os filmes de Farias com Roberto Carlos foram tachados, de maneira geral, como cópias dos filmes estrangeiros nos quais foram inspirados, ou panfletos turísticos devido às muitas locações internacionais. A quantidade de canções também incomodou: os dois primeiros foram considerados *longplays* do cantor, enquanto o terceiro foi melhor recebido justamente por apresentar poucos (e melancólicos) momentos musicais. Os aspectos demasiadamente utópicos e escapistas dos filmes também foram considerados potencialmente alienantes em plena ditadura militar e no contexto da Guerra Fria. O retorno de Farias aos musicais populares era lamentado pelos críticos, que de maneira

recorrente citavam filmes como *Cidade ameaçada* (1960) e *O assalto ao trem pagador* (1962) como suas contribuições “sérias” e “de qualidade” ao cinema brasileiro. Comparações com as chanchadas e com os primeiros filmes do cineasta foram utilizadas muitas vezes com o intuito de desqualificação.

Apesar de todos estes pontos de vista serem válidos para a reflexão sobre os filmes em questão, é importante salientar a relevância do trabalho de Roberto Farias, principalmente através da utilização de uma série de estratégias menos usuais de decupagem e encenação, como a montagem fragmentada e a metalinguagem explícita no contexto do cinema comercial brasileiro da época. Com relação às chanchadas, longe dos discursos pejorativos que as desqualificavam como cinema, poderíamos pensar – se considerarmos uma possível “história do gênero musical no cinema brasileiro” – na importância de Farias como sendo o responsável, naquele momento, pela renovação ou atualização do musical brasileiro, e (por que não?) da própria chanchada.



O assalto ao trem pagador e a apropriação da realidade

Leandro Soares

O filme *O assalto ao trem pagador*, que estreou em 28 de junho de 1962, se apropria muito dos detalhes que foram narrados da história real. A afirmação nos créditos que “(...) as situações e personagens deste filme não são reais e qualquer semelhança é mera coincidência” não enfraquece a forte presença dos acontecimentos verídicos.

No dia 14 de junho de 1960, o trem pagador da Central do Brasil, que se localizava próximo à estação de Japeri, no Rio de Janeiro, foi assaltado por um grupo de homens mascarados, aproximadamente às 8h20min. O trem levava 27 milhões e 600 mil cruzeiros destinados ao pagamento de trabalhadores em alguns municípios do Rio de Janeiro e uma cidade de Minas Gerais. Foram levados 27 milhões de cruzeiros pelos assaltantes, embora durante a fuga eles tenham deixado cair uma maleta com aproximadamente 2 milhões. A maioria dos detalhes apresentados nos jornais sobre o ocorrido trazem juízos de valor sobre os personagens e, principalmente, sobre a ação da polícia. O uso de adjetivos é uma característica que evidencia este traço de representação. Além disso, eles funcionaram como um importante ambientador do acontecimento, já que detalhes do local, das testemunhas e vítimas eram uma constante. Os objetos deixados pelos bandidos no local do crime, as falas descritas nos jornais atribuídas aos personagens reais do acontecimento e o próprio fio da narrativa se segue em função das minúcias detalhadas.

Os planos iniciais do longa-metragem de Roberto Farias ambientam a ação crucial para o desenvolvimento da trama: o assalto. Vemos um funcionário avisar a partida do trem da estação de Japeri exatamente às 8h25min, portanto, mesma estação e horário aproximado aos informados nos jornais. Posteriormente, guiado por uma trilha sonora que transmite certo suspense, o espectador assiste ao desenvolvimento da ação.

Aos poucos o cenário é revelado com uma mescla de planos-detelhe: dinamites, trilhos desparafusados, cigarros americanos, garrafa de uísque

vazia, talões de cheque e uma bolsa feminina. Os objetos que aparecem na cena são os mesmos noticiados nas matérias jornalísticas. Os personagens e suas ações também são narrados no filme como os fatos reais, seus nomes ou são iguais ou muito parecidos com os originais.

Antes do assalto, os funcionários do trem estão contando o dinheiro. Os assaltantes estão com luvas e máscaras, e o suposto chefe da quadrilha com um megafone. Após a explosão e o tiroteio, um funcionário é morto. A morte do trabalhador Francelino Correia é descrita nos mínimos detalhes pelos jornais, principalmente o local em que ele se senta no trem. No *Jornal do Brasil* há uma foto de como o homem foi assassinado, o que é representado de maneira semelhante no filme, desde a sua vestimenta.

Os jornais do período, quase que em consenso, atestam que a história do roubo se assemelha aos filmes de faroeste americanos (chamados pelos mesmos de “far-west”). Em geral, o filme de Roberto Farias incorpora elementos dos filmes policiais norte-americanos e, por conta disso, referências do próprio gênero faroeste, embora esta não seja uma característica fixa em toda a obra. A ação e os tiroteios são fundamentais para a trama, traço que os jornais ressaltam e consideram como característica do assalto.

Na cena inicial, o diretor usa os aspectos da realidade para evidenciar referências deste estilo. A presença da locomotiva exerce papel fundamental, já que a ação da sequência se desenvolve a partir dela. A estruturação deste momento é feita para criar tensão e suspense, com a apresentação de planos em que não revelam o rosto dos assaltantes, outros da locomotiva em aceleração, que têm seu ponto culminante na explosão do trilho do trem e no tiroteio, embora este não seja mostrado por completo.

Depois da cena do assalto, descobrimos quem são os participantes do crime. No longa-metragem existem dois principais mentores, Grilo Peru (Reginaldo Faria), que dá as ordens da ação afirmando que o planejamento é feito por seu chefe, a quem chama de “engenheiro”, personagem que não aparece na narrativa; e Tião “Medonho” (Eliezer Gomes), que comanda as ações na ordem prática, personagem homônimo baseado no assaltante real. No decorrer da trama, percebemos que os assaltantes moram na favela, com exceção de Grilo. Este personagem já tinha uma condição financeira melhor que a dos outros. Aos poucos, a diferença social é evidenciada. Grilo havia combinado com os outros que nenhum deles deveria gastar mais do que 10% da sua parte para não chamar atenção. Porém, ele é o primeiro a extrapolar o trato, o que acentua a desigualdade social, já que ninguém poderia perceber se uma pessoa de classe mais alta gastasse bastante dinheiro, enquanto que se fosse uma pessoa pobre, todos desconfiariam.

Pode-se relacionar estes aspectos com o contexto social e político da época no Brasil. Ao misturar um personagem burguês decadente e sem consciência de classe com proletários, sintetiza-se, de certa forma, o populismo vigente no período, já que Grilo impõe suas vontades sem necessariamente cumprir seus tratos com os outros personagens.

A partir desta composição, temos uma das principais características do Neorealismo, que é a forte presença da temática social como reflexo do momento. A estruturação do filme se cerca de elementos imagéticos deste movimento italiano. A utilização de planos gerais colocam a cidade como um motivador da trama. Planos gerais que mostram, por exemplo, a Central do Brasil, são aliados a planos gerais da favela dos bandidos. Um bom exemplo disso é a cena em que está em quadro o personagem Cachaça (Grande Otelo) e ao fundo um casal que desce o morro. Com a ajuda de alguns garotos, eles levam um caixão de criança que, subentende-se, ser o filho morto.

Este plano é constituído com uma relativa profundidade de campo. Além da imagem, o diretor insere uma fala bastante relevante para ressaltar a questão social da obra e da história brasileira. Enquanto os pais descem a escada com o corpo do filho, Edgar (Miguel Rosenberg), um dos assaltantes, pede que Cachaça pare de cantar e fazer algazarra em respeito ao enterro do “anjo”, como ele se refere à criança. Cachaça, enfim, encerra: “Quando morre uma criança na favela, todo mundo devia de cantar. É menos um pra se criar nessa miséria”.

A cena final é uma das mais emblemáticas do filme. Zulmira, uma das esposas de Tião Medonho, fica imprensada e encurralada ao lado dos filhos em meio aos carros dos investigadores e jornalistas que saíam de sua casa, após encontrarem parte do dinheiro roubado. A composição do quadro evidencia a sensação de sufocamento, que pode representar, também, a falta de perspectiva a que é submetido o povo da favela.

Podemos perceber no crescimento da linha dramática da narrativa que o diretor utiliza detalhes dos fatos reais sem, no entanto, deixar de ser “inventivo” em cima deles. A organização dos acontecimentos, inclusive contextuais, como o próprio ambiente em que se insere a trama, são traços que apresentam o contexto social em geral. Não é o caso de narrar somente uma história, mas de toda uma comunidade e a sua realidade.

“O aproveitamento dos fatos e das invenções ficcionais numa progressão dramática me deu um excelente roteiro (...). A revolta-desabafo da amante de Tião destruindo o armário, a fim de que a polícia encontre logo o dinheiro – momento muito apreciado – é ficção”, disse o diretor em entrevista a Ely Azevedo e Carlos Fonseca à revista *Filme Cultura*.



Filas imensas ocuparam quarteirões ao redor do Cinema Roxy, em Copacabana, na estreia de *Rico ri à toa* (1957)



Um caminho para nossa comédia

Louise Smith

A partir da visão de que o Brasil tinha a necessidade de diversificar a temática do cinema nacional da época, Roberto Farias toma a decisão de abrir o caminho para o estilo da comédia normal. Esta ideia foi concretizada pelo seu filme *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, em 1966.

O filme é baseado na peça homônima de Gláucio Gil, sendo sua adaptação feita por Roberto Farias e John Herbert. É o sétimo longa-metragem escrito e dirigido por Farias e foi produzido pela Produções Cinematográficas R. F. Farias. A peça fez muito sucesso em sua época e esse foi o grande motivo que estimulou Roberto a adaptá-la para o cinema.

Toda donzela tem um pai que é uma fera, apesar de começar num baile de carnaval, não pode ser classificada como uma chanchada, até porque, mesmo com esse início carnavalesco, a história não tem sequer uma sequência musical. Além disso, mesmo o filme sendo considerado um dos propulsores da pornochanchada, as cenas mais sensuais são leves e o máximo que o longa faz é dar a intenção de que um ato sexual aconteceu, mas sem mostrar absolutamente nada.

A trama conta a história de Porfírio (John Herbert), um surfista solteiro, muito “galinha”, que tem verdadeiro horror à ideia de casamento. Para seu desespero, ao ajudar seu vizinho e melhor amigo, Joãozinho (Reginaldo Faria), a esconder sua namorada Dayse (Vera Vianna) em seu apartamento, se vê obrigado a casar-se com ela. Isso acontece quando o pai dela – um general (Walter Forster) – vai procurá-la no prédio onde moram, fazendo com que os dois armem um plano arriscado. Pedem a ajuda de sua vizinha “burrinha” Loló (Rossana Tapajós), que acaba atrapalhando tudo e consegue infernizar ainda mais a vida de Porfírio.

“Quem adaptou a peça de Gláucio Gil foram os próprios Roberto Farias e John Herbert. Substituíram grande parte dos diálogos por imagens e representaram visualmente o pensamento de Porfírio (personagem que Gláucio Gil interpretou pouco antes de morrer, quando a peça foi encenada no Rio). O autor dizia que ‘a ideia da peça é, evidentemente,

uma brincadeira. Irresponsável e sem compromisso como toda brincadeira que se preza. Sua finalidade é fazer rir, sem pretender reformar o mundo em qualquer de seus aspectos. Apesar, entretanto, de tudo nesta farsa ter sido concebido de forma perfeitamente leviana, ela resultou, quase que a despeito de minha vontade, em algo com um misterioso “quê” de ternura e absurda seriedade amorosa. Mas isso só os iluminados entenderão por quê.”¹

Vera Vianna, além de interpretar Dayse no filme, também foi a principal figura feminina da peça nos teatros do Rio de Janeiro. Farias optou por continuar com ela interpretando a mesma personagem por dois motivos: o sucesso que Vera alcançou interpretando Dayse no palco e sua grande experiência cinematográfica, pois já tinha atuado em filmes como *Bonitinha, mas ordinária* e *Asfalto selvagem*.

“*Toda donzela tem um pai que é uma fera* é um exemplo de como o cinema nacional está aprendendo a fazer comédia, sem precisar usar dos recursos baratos da chanchada.”

Embora tenha traços dos estilos da chanchada e da pornochanchada, como é o caso das sátiras a outros filmes, seu papel aqui é completamente diferente.

As citações dos filmes do agente James Bond ou do filme dos Beatles têm aqui a função de serem encaixadas para aumentar o humor e não para fazer qualquer tipo de “implicância” ou zombaria. Já no caso da menção à cinematografia japonesa, esta pode ser definida como uma homenagem do diretor Roberto Farias ao cinema japonês, já que ele é admirador deste e seus filmes sofrem bastante influência dos filmes japoneses.

Além disso, em vez de querer fazer uma história revolucionária, que contenha várias críticas escondidas pelo humor, o autor da peça, Gláucio Gil, simplesmente quis entreter. Isso não se distingue da intenção de Farias que, ao adaptar a peça, seguiu os passos primordiais do cinema como entretenimento.

“Procurei inaugurar um novo estilo para o cinema brasileiro, buscando uma imediata comunicação com o público, porque considero a diversão tão importante quanto qualquer outro gênero cinematográfico.”

Assim, Roberto Farias conseguiu cumprir sua vontade de trazer ao Brasil da época um novo estilo cinematográfico, que seria a comédia normal. Esta tem por finalidade a pura vontade de divertir e entreter o público.

1. Todos esses trechos citados foram extraídos de críticas jornalísticas da época do lançamento do filme, encontráveis na pasta do filme no Setor de Documentação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.



Roberto Farias e a Década de 60

Marianna B. Ramos

A década de 60 foi sem dúvida o período de maior produção para o cinema do diretor Roberto Farias. Ao total, foram realizados sete filmes: *Cidade ameaçada* (1960), *Um candango na Belacap* (1961), *O assalto ao trem pagador* (1962), *Selva trágica* (1964), *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (1966), *Roberto Carlos em ritmo de aventura e Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa* (1968). Assim como o cinema de Roberto, a década de 60 também foi muito movimentada em vários aspectos, é a década da rebeldia, pode-se até dizer que foram anos revolucionários. Muitas são as relações que podemos encontrar na filmografia de Farias, dessa época, com os acontecimentos históricos que ocorreram no Brasil.

Um candango na Belacap, por exemplo, nos traz a questão de uma transgressão à ordem histórica, visto que Brasília é inaugurada em 1960, virando a nova capital do Brasil e tirando o posto antes ocupado pelo Rio de Janeiro. O que Farias faz em seu filme é justamente levar os personagens no caminho contrário, de Brasília ao Rio. Sem contar que o filme é rodado em diversas externas insistindo em uma singularidade do Rio ao mostrar suas imagens, realizando também um movimento nacionalista de valorização de coisas brasileiras. Sem contar o contexto social introduzido pelo filme quanto à questão racial.

Vale ressaltar que a chanchada não era o estilo de filme que Roberto tinha vontade de fazer naquele momento. Ele queria fazer um “cinema sério”, como comenta em uma carta a Glauber Rocha¹. Na carta, ele lamenta por ser “obrigado” a fazer chanchada, devido ao fracasso de *Cidade ameaçada*, filme anterior, e admite que talvez o insucesso tenha sido a sua “falta de autenticidade brasileira”.

Desde o final dos anos 50, o Brasil vinha lutando para se libertar do complexo de “país de segunda classe”; nossa cultura musical e popular, oriunda da miscigenação das culturas indígena, europeia e africana, carregava o estigma de “vice” para maioria do povo. No entanto, o

1. De 6 de abril de 1961, cf. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 1997, pp. 147-9.

sucesso da Bossa Nova, com aceitação internacional, a conquista do bicampeonato mundial de futebol em 1962 no Chile, a conquista da Palma de Ouro em 1962 pelo filme brasileiro dirigido por Anselmo Duarte, *O pagador de promessas*, em Cannes, e outras conquistas de afirmação nacional, fizeram da década de 60 um período de grande exacerbação de nacionalismo. Roberto parece ter contribuído muito em seu filme para passar essa imagem positiva do Brasil, pelo modo como ele representa Brasília e o Rio. Em *Candango*, Roberto vai tentar trazer esse “Brasil autêntico”, não exatamente como planejavam ele e Glauber, mas de uma forma cômica.

“Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” é o lema de cineastas que, nos anos 60, se propõem a realizar filmes de autor, baratos, com preocupações sociais e arraigados na cultura brasileira. Os autores desse cinema eram contrários às alienações culturais que as chanchadas refletiam, chanchadas essas que Roberto realizou, em número considerável, ao longo de sua carreira.

Selva trágica, como os filmes do Cinema Novo, também merece a atenção do espectador consciente, seja pelos seus méritos técnicos, seja porque nos revela um aspecto estranho desse nosso Brasil desconcertante. Em *Selva trágica*, Farias não só aborda um tema nordestino como mostra uma outra realidade nacional também espantosa: as condições desumanas em que operam os trabalhadores na exploração da erva-mate.

As semelhanças entre o cinema de Roberto Farias e o Cinema Novo são muitas, mas algo que talvez o distancie do cinema novo, nesse filme, é o fato de ele dar maior importância ao drama amoroso do que ao sacrifício da tragédia humana, que é a própria exploração do mate em péssimas condições.

Entre muitas críticas da época, um dos motivos que parece prevalecer para Roberto não estar incluído no grupo dos cinemanovistas seria uma inapropriação estética em relação ao conteúdo que se quer mostrar. Ou seja, uma escolha sobre a forma de transmissão que não se adequaria muito para o conteúdo escolhido. Ele realizaria uma visão romântica e ardorosa que não corresponderia às visões temáticas.

Os filmes de Roberto podem não ter aquele toque de criação subjetiva que observamos nas realizações de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos. Mas, como feitura técnica, são, sem dúvida, os melhores produzidos na época no Brasil.

Já em *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, após realizar um filme mais “sério” anteriormente, Roberto retoma essa temática mais chanchadista do seu aprendizado inicial como diretor. Nessa época, o cinema brasileiro se encontrava em um momento comercialmente difícil e provavelmente a escolha da peça de Gláucio Gil foi uma forma de tentar

garantir o seu sucesso, já que a peça havia sido tão bem recebida pelos frequentadores de teatro. Em entrevista, na época, Roberto também diz que a intenção ao fazer essa adaptação é que, depois de verificar a necessidade de diversificar a temática do cinema nacional, viu que era preciso abrir um caminho, o da comédia, abandonado por medo de fazer chanchada, medo que ele próprio demonstrou em épocas passadas. Roberto afirma ainda: “Queremos provar que é possível fazer comédia no cinema nacional sem que seja necessário descer à pornográfica ou à chanchada”.

Tratando-se de filmes que abordam o universo das classes médias urbanas, além do *Toda donzela*, o documentário de Arnaldo Jabor, *A opinião pública* (1966), entra muito nessa questão. O filme de Jabor está absolutamente atravessado pelo contexto do cinema brasileiro dos anos 60. E em *A opinião pública*, o cinema é parte de um processo de mudança social, contribuindo para ela. Não que *Toda donzela* faça o mesmo, mas creio que nos dois filmes existe uma ideia preconcebida sobre os personagens que não se modificam ao longo do filme. Essa ideia de classe média alienada e conformada, muito fútil e sem qualquer engajamento político. Mas a diferença é que em *A opinião*, Jabor quer necessariamente passar uma mensagem: de que a classe média não presta. Já Roberto nem de perto tem essa intenção, mas a partir do modo como seus personagens são representados pode acabar passando um pouco essa ideia de classe média alienada.

Na vasta cinematografia de Roberto Farias é possível perceber como o cinema não deve ter um só caminho, principalmente em um país como o Brasil, onde a diversidade de públicos é tão acentuada, e filmes bem-sucedidos em um estado fracassam em outro.

Roberto Farias é sem dúvida um homem que não tem medo de desbravar todos os caminhos que o cinema pode oferecer, desde as comédias/chanchadas, passando por musicais, até filmes políticos. Em uma entrevista, Roberto diz que se considera um idealista, “mas um idealista a longo prazo”. “Não me considero um cineasta de um filme só, mas sim de uma vida inteira. A missão de um diretor é muito maior que realizar somente uma película.”

Ao contrário do que se criticava na época, de que Roberto Farias seria um cineasta sem estilo, na verdade ele era muito eclético e sempre atento ao que acontecia ao seu redor, o que se refletia nos seus filmes.



Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias

Roberto Farias durante as filmagens de *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1967)



Roberto Farias no caso Ancinav

Mayara Del Bem Guarino

Roberto Farias foi um dos grandes opositores à implementação da Ancinav, sua atuação política nos últimos dez anos fez com que ele se tornasse um dos protagonistas neste caso.

Durante o governo Lula, mais especificamente no final de 2003, com Gilberto Gil no Ministério da Cultura, começou a circular pela grande mídia e pela internet uma proposta do anteprojeto de criação de uma agência que regularia não só o cinema, mas o audiovisual de um modo geral – vindo a substituir a recém criada Ancine, Agência Nacional do Cinema, em 2001– que receberia o nome de Ancinav.

Sua atuação política

Em 1999 sob forte pressão do setor cinematográfico é instituído o Gedic – Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica –, com representantes da indústria, como Roberto Farias, Luís Carlos Barreto, Cacá Diegues, e ministros ligados à cultura. Era um “órgão” ligado ao governo, coordenado pela Casa Civil e tinha como presidente o ministro Pedro Parente. Foi criado com a incumbência de elaborar políticas públicas que estimulassem a atividade.

Até que em 2000, ainda no Governo FHC, no III Congresso Brasileiro de Cinema, em Porto Alegre, o Gedic apresenta uma série de propostas em prol da política audiovisual. Roberto Farias, além de fazer parte do grupo, foi um dos militantes no III Congresso, defendendo a ideia de que as propostas discutidas e analisadas pelos participantes do encontro fossem postas em prática, fazendo com que houvesse uma melhora gradativa no audiovisual brasileiro.

Entre as propostas, estava a de criação de uma agência que regulasse o cinema e a televisão de forma única, unindo esses dois ramos para que um viabilizasse a existência do outro.

No relatório final do III Congresso, ficou bem clara essa reivindicação do setor. Segue no seguinte parágrafo:

Mais do que uma reivindicação do setor, a participação da televisão no processo de consolidar a indústria audiovisual é uma questão de equilíbrio para a economia do país. O modelo histórico da televisão brasileira concentra num único agente a produção e difusão dos programas (...) As redes importam do exterior ou produzem elas próprias os produtos audiovisuais que veiculam. Dessa forma, mantém cativo o mercado consumidor, sem abertura para realizações independentes.

E para validar essa argumentação eles propuseram ações que iriam sustentar economicamente a interação das atividades, como, por exemplo, criar uma contribuição de 3% sobre o faturamento das emissoras de televisão aberta e das operadoras de TV por assinatura para o desenvolvimento e consolidação da atividade independente brasileira; obrigar as televisões a terem 30% de produção brasileira em sua programação; estabelecer uma cota de tela para filmes brasileiros de longa e curta metragem na televisão aberta, dentre outras ações de menor destaque.

Eis, que ainda no governo FHC é criada a Ancine, deixando de fora a regulamentação da televisão.

Como citado anteriormente, no governo Lula a proposta de criação da Ancinav foi posta em cheque e como resposta recebeu duras críticas.

Ainda neste governo, foi assinado o decreto que instaurou o Conselho Superior de Cinema. O grupo formado por representantes do governo, da indústria cinematográfica e da sociedade civil deveria, assim como fez o Gedic, definir políticas para o setor, e nomearam Roberto Farias como um dos titulares.

O Conselho Superior de Cinema seria o órgão do governo que iria avaliar a transformação da Ancine em Ancinav.

Contudo, os mesmos integrantes do Conselho criaram o Fórum do Cinema e do Audiovisual – FAC, que se posicionava claramente avesso à criação da agência. À época de sua criação teve Roberto Farias como Coordenador Geral (hoje ele exerce a função de sétimo conselheiro). Em declaração concedida em meio ao turbilhão de debates em relação ao anteprojeto, ele afirmou que o FAC não havia sido criado com a intenção primordial de vetar a Ancinav, e sim de uma necessidade das entidades associadas pronunciarem suas considerações a respeito do tema polêmico de maneira unificada.

Roberto também foi nomeado porta-voz da Rede Globo de Televisão nos discursos contrários à agência reguladora do audiovisual: em um almoço organizado por Marluce Dias da Silva, diretora geral da emissora, no dia 18 de fevereiro de 2004, com a intenção de angariar apoio de importantes cineastas da indústria do audiovisual, Roberto foi o cineasta escolhido para fortalecer os argumentos apresentados pela diretora. E nesse almoço ficou decidido que caso viesse a se concretizar o projeto da Ancinav, a Globo indicaria para presidência da agência o próprio Roberto Farias.



Roberto Farias

Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias

Contudo, o cineasta não assumia esse favorecimento pelas ideias de sua empregadora, mesmo defendendo-as em todos os meios que tivesse acesso. Na lista de discussão do site Cinema Brazil (www.cinemabrazil.com) ele explica seus pontos de vista em relação ao anteprojeto, e nega seu engajamento ideológico à emissora: “Não tenho procuração da Globo para sair em sua defesa, nem minhas palavras e posição são pautadas por ela, muito embora esta seja atualmente a impressão geral”. Ele continua seu discurso vitimizando a Globo em detrimento da Ancinav:

Eis que surge o governo com o projeto de Lei da Ancinav. Cheio de boas e más intenções. As boas procuram desenvolver o cinema, as más, colocar a Globo de joelhos. (...) Se atendermos ao que pretende o projeto do Minc, daremos a eles a arma que necessitam para quebrar a hegemonia da Globo, diminuindo e limitando sua força no mercado interno.

Outra entidade da qual Roberto Farias era membro de destaque é o Sicav-RJ (Sindicato Interestadual da Indústria do Audiovisual), que também se posicionou radicalmente contra o anteprojeto, ameaçando se desligar do Congresso Brasileiro de Cinema – após 2000 se tornou uma espécie de órgão interlocutor legítimo do cinema nacional – pelo fato de seu presidente, Geraldo Moraes, se posicionar a favor das ações propostas para Ancinav.

Roberto Farias se tornou um “guru” do assunto, passou a ser chamado para dar palestras, participar de debates, integrar comissões, analisar propostas.

Muitos acreditam que sua opinião influenciou o esvaziamento das discussões, levando ao abandono da institucionalização do projeto, afinal, ele é tido como um “mahatma” quando se tratam de políticas públicas voltadas para a regularização, fiscalização e fomento do cinema.



Impressões sobre Roberto Farias e o mundo

Roberson Hoberdan Corrêa

Roberto Farias é, antes de cineasta, pai de família ou figura política, uma pessoa como eu. Que relação então podemos construir? Que tal desta vez, mesmo que intermediado por via acadêmica, não prestar a tentativa de uma outra perspectiva de relação com o mundo?

Na minha relação com Roberto Farias pude perceber o quanto ele parece ter absorvido desde cedo o universo cinematográfico como o próprio cosmos. Suas principais referências são cinematográficas. É como se tomasse para si o cinema, da forma como *narrativiza* sua vida, nas suas histórias públicas, de uma forma ou de outra como sua arte – caminho de libertação. Da possível necessidade ariana de impulso, audácia e entusiasmo para ir à frente, mesmo sem saber por que se vai, como criança que nasce e descobre o mundo, Roberto Farias vai ao Rio trabalhar com cinema, digo, fazer pré-vestibular de arquitetura, mas fato, logo encontraria um modo de cair no cinema. Intuitivo¹, com meio do céu em escorpião, deu seu jeito. Seus fins justificam seus meios.

Na carta em memória a Wilhelm, ao confrontar a visão cientificista – redutora de uma matriz europeia de pensamento, Jung assinala:

A possibilidade de se reconstruir o caráter de uma pessoa, a partir do mapa astral na hora do seu nascimento, comprova a relativa validade da astrologia. [...] Em outras palavras, o que nasceu e é criado num dado momento adquire as qualidades deste momento. Esta é a fórmula básica para a fórmula do I Ching.²

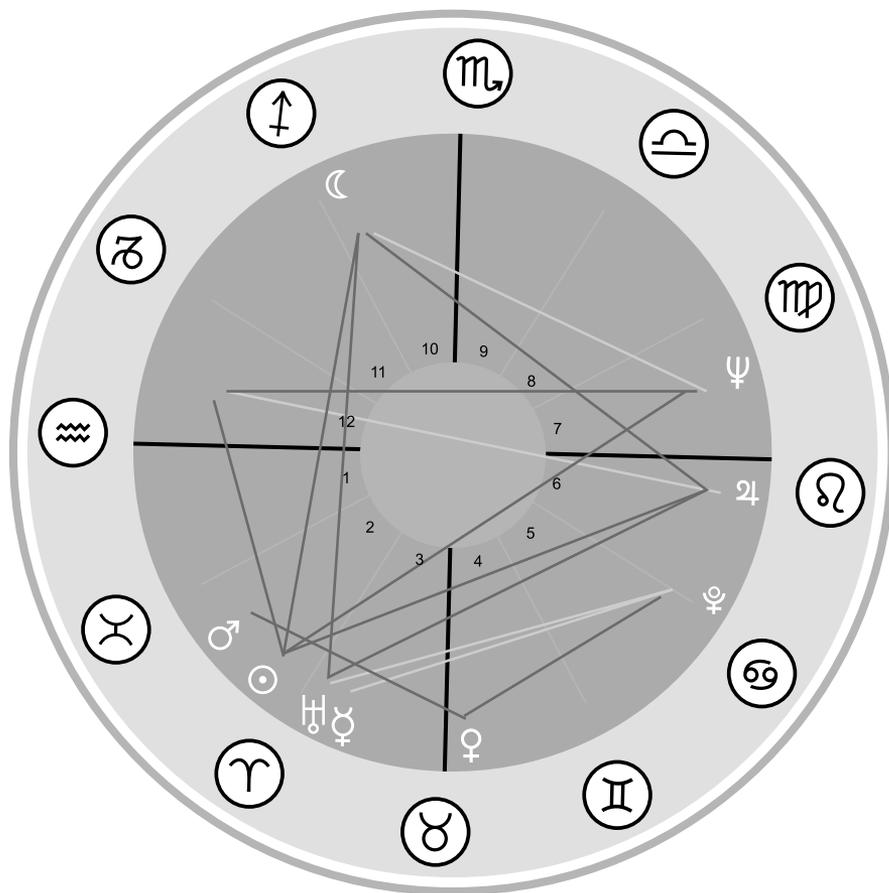
Não cairemos então no erro do crédulo de atribuir também todo o poder à leitura dos astros, que medidos e quantificados cartesianamente, esquecendo por vezes a própria lógica de mutação do I Ching, acabam também por nos serem apresentados deturpados. Crer cegamente seria reatribuir a potência à causalidade em detrimento de uma sincronicidade. O *princípio de sincronicidade* de Jung, perpétuo a seu

1. Tipo psicológico junguiano correspondente aos signos de fogo.

2. Cf. “Em memória de Richard Wilhelm” In: JUNG, G.G & WILHELM, R.W. *O segredo da flor de outro: um livro de vida chinês*. Petrópolis RJ; Ed. Vozes, 1985.



Roberto Farias (1947)



Mapa do céu de nascimento de Roberto Farias

ver no I Ching, teria como correspondente ocidental mais abrangente a Astrologia, que se firma numa sociedade de dogmas científicos diferente da oriental. Difícil, ao ocidental despir-se do próprio intelecto em favor de uma autodestruição.

Sob ponto de vista astrológico, a tríade de Sol em Áries, Lua em Aquário e ascendente em Sagitário dá a Roberto Farias o fado da inquietação. O nativo de Áries está associado à procura de novas possibilidades, apesar de medroso pela inexperiência, é a energia que impõe a personalidade. Daí questões pessoais que podem levar ao personalismo – EU, oposto astral do NÓS (Libra). Seu primeiro suspiro aspirou ares de Sagitário, que cobra espaço. Sua carcaça aquariana de possibilidade visionária, contudo, causa maior dificuldade de definição e alocação, embora seu combinado astral proporcione iluminação e impulso: luz e ação! “O sapo não pula por boniteza, mas por precisão”³ – vontade de fazer cinema. Queria fazer e foi. Caminho de libertação?

Sob ponto de vista político-social, que *personas* Roberto Farias veste? Nosso objeto de estudo não atua somente como diretor de cinema, mas como figura pública, político instituído, pai de família. O fio que conduz a narrativa da vida de Roberto, narrada pelo próprio, está atrelado essencialmente ao cinema. Farias é uma pessoa que depositou sua energia vital para que o cinema brasileiro pudesse ter lugar de fala, seja lá o que for a abstração de cinema brasileiro, o importante aqui é que Roberto acredita nela. Não é ingênuo, provavelmente conhece as veemências adornianas de análise da arte e sabe a diferença entre *O assalto ao trem pagador* e *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, que se atrelamos fatores sociais e de indústria cultural, a balança da baixa cultura pende para um lado. Entretanto, tanto A quanto B apresentam instâncias de resistência que rompem com a própria lógica sistêmica: seja no uso da montagem, da narrativa cinematográfica, da linguagem, da “canastrice” ou mesmo pelo uso da paródia. Emancipação do cinema brasileiro.

Sob ponto de vista artístico-estético, a filmografia de Roberto Farias também funciona como alegoria de um cinema nacional, uma montanha russa, tanto nas estruturas fílmicas individuais, quanto no conjunto fílmico total. Num mesmo filme convivem altos e baixos, indústria e artesanato, profissionalismo e amadorismo, ideologia totalizante e arte. É possível? Por que não? A fronteira existe, mas não tão demarcada assim.

3. Roberto Farias citando Guimarães Rosa, na Aula Magna na UFF, em 6 de outubro de 2011.



O fabuloso Fittipaldi e o encontro extraordinário entre Marcos Valle e Roberto Farias.

Nasceu praticamente num estúdio e entende de tudo que diga respeito à técnica. É o mais completo artesão brasileiro. Glauber Rocha sobre Roberto Farias em Revisão do cinema brasileiro. ...foi ter aulas na academia de Paulinho Bertazzi e depois na lendária academia de Roberto Menescal, que o despachou com o vaticínio de que não tinha o que aprender e sim o que ensinar...Mauro Dias sobre Marcos Valle em Songbook Marcos Valle.

Tayane Nascimento

Há uma intersecção inusitada entre a obra e trajetória de um músico brasileiro pouco explorado pelos pesquisadores e interessados por música brasileira, Marcos Valle, e o cineasta cuja obra completa e mais vigorosa também não é muito conhecida no Brasil, Roberto Farias. De forma singular, o primeiro compôs a trilha do filme *O fabuloso Fittipaldi* – de Roberto Farias, que não só acompanha o filme, mas adentra em sua edição de som e em sua montagem de forma ousada, construindo clímax, tensões, loops, ensejando mudanças bruscas e elipses. O mesmo acontece com o disco da trilha, que traz trechos de diálogos do filme.

Similaridades também são encontradas na trajetória e legado de Roberto Farias, produtor audiovisual e cineasta, e Marcos Valle, produtor e músico. Ambos instigam o homem comum a criticar seu status quo. Cada um, da sua maneira, flutuou entre vários estilos e atuou de forma brilhante em cada um deles. Porém, foram criticados por não escolherem um só movimento, um grupo, uma identidade coletiva e também por terem se infiltrado nos meios de comunicação de massa, em principal a Globo, nos anos de chumbo da ditadura militar no Brasil, tendo que fazer diversas concessões à censura. São lembrados e identificados por seus amigos e admiradores como pessoas humildes e pouco egocêntricas, que trabalharam prioritariamente com seus irmãos e que se encaixavam no mesmo perfil de homens comuns (*pero no mucho*) da sociedade, no que os personagens protagonistas de suas produções se encaixavam.

Foram tachados de forma equivocada como sem personalidade, apolíticos, vendidos e integrados. Esse breve ensaio tem como fim despertar o interesse para a rica obra dos dois artistas, assim como engendrar indagações sobre o que consideramos como revolucionário. Suas obras podem ser relacionadas a contemporaneidade, pela pluralidade estética, uso de colagens, sem a necessidade de se encaixar em um só gênero.

Em 1972, numa conversa com Emerson Fittipaldi, o então apenas jornalista Hector Babenco teve a ideia de fazer um documentário sobre a vida dele, que iniciava sua carreira profissionalmente na Fórmula 1. Sentindo-se pouco seguro em fazê-lo sozinho, convida Roberto Farias, mais experiente, para dirigi-lo. Iniciam uma pesquisa que dura alguns meses e em julho do mesmo ano vão à sua jornada de filmagens, em uma kombi alugada para rodar a Europa. Passam por todas as dificuldades de um filme de baixo orçamento, mergulhando num universo a que tinham pouco acesso e pouca infraestrutura para trabalho.

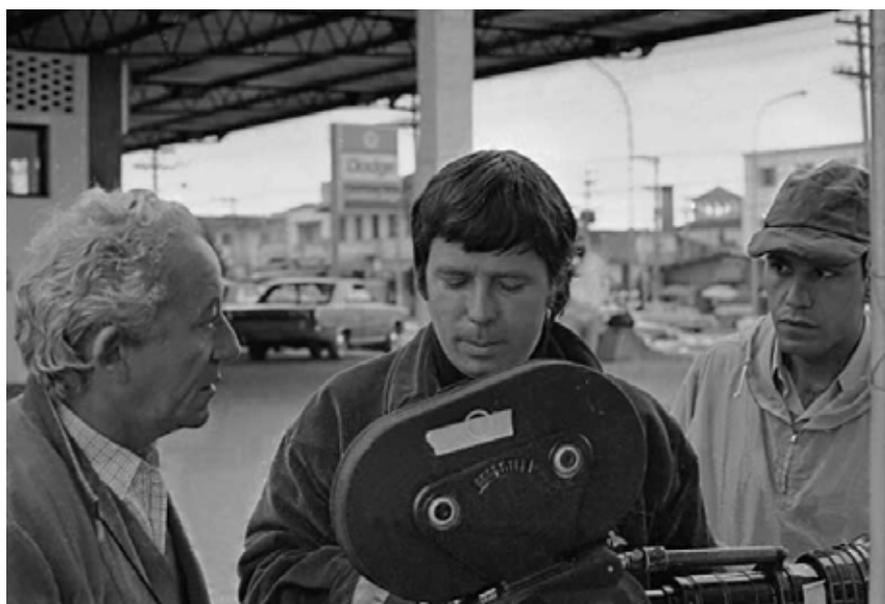
Com algum material rodado e com a pesquisa feita, Farias contrata a Philips para produzir a trilha. A gravadora então chama Marcos Valle para compor uma trilha para o filme. Valle havia composto a música “Azimuth” para a trilha da novela Vêu de noiva, de 1969, tema de um corredor de Fórmula 1, o que ensejou o convite. Inspirado pelo personagem de Emerson, influenciado por mestres de trilhas incidentais, americanas, italianas e de Blaxploitation, como Piccioni, Morricone, Bacharach, Quincy Jones, Marvin Gaye, e com mais tempo do que tinha normalmente para a produção de trilhas (na Rede Globo sentia-se reprimido pelos trabalhos apressados), Valle cria um trabalho extremamente cuidadoso com o enredo e deveras rebuscado para a época.

O processo de feitura da trilha teve como base justamente a instrumental “Azimuth”. Dela, Marcos retirou três temas e dessas referências produziu novos temas com muitas variações, são eles: “Fittipaldi Show” (a mais parecida com a primeira), “Vitória”, “Acidente” e “Virabrequim”. Há mais duas músicas na trilha que são composições novas e distintas: “Rindt” e “Maria Helena”, uma das vinhetas é baseada na primeira e a segunda tem versão com letra (a única do disco) e instrumental com arranjo e andamento ligeiramente diferentes. A gravação foi feita primeiramente em dois e depois em quatro canais (o que significa uma dificuldade posterior com duas gravações distintas) e conta com instrumentos que só começam a adentrar na música brasileira nessa época, como sintetizadores e o baixo Rickenbacker 4001, utilizado por Paul McCartney e em bandas de *rock progressivo*.

Já de início somos pegos de surpresa, um narrador faz a pergunta: “Quem é Emerson Fittipaldi?”, em um plano congelado. A resposta vem justamente com o movimento: “O Emerson Fittipaldi é um cara muito tímido, que não gosta de onde tem muita gente, não se sente à vontade, é um corredor de automóvel”, e entram os créditos com a mesma montagem. Com humor, Farias também coloca Emerson num cenário irônico, uma sala repleta de troféus, em outro instante em que seu pai o descreve como humilde. Entre congelamentos e cadência rítmica, Farias dá os créditos do filme com uma corrida de carros, no fundo a música “Fittipaldi Show” de Marcos Valle nos empolga para o seguimento do filme.



Hector Babenco, Roberto Farias e Rogério Faria durante as filmagens de *O fabuloso Fittipaldi* (1970)



José Medeiros, Roberto Farias e Ronaldo Nunes durante as filmagens de *O fabuloso Fittipaldi* (1970)

Foto: Arquivo pessoal de Roberto Farias

Nos créditos iniciais, o narrador nos prepara para encarar uma edição de som totalmente radical, entra uma locução: “Este filme foi todo gravado no ambiente das corridas, a qualidade do som de estúdio foi plenamente compensada pelo valor de um documento na hora que o fato acontecia”. Ao longo do filme ouviremos ruídos dos carros mixados às falas, som ambiente e trilha que incessantemente nos transportam ao universo do automobilismo. O conhecimento de automobilismo por parte de Emerson se assemelha ao saber de Marcos Valle e Farias, artesãos da música e do cinema com pleno domínio e maturidade técnica.

Roberto Farias assim nos apresenta e constrói a identidade de um homem comum por trás de um herói do esporte. Para o desenvolvimento do personagem do homem simples, Farias traz depoimentos de toda família de Emerson. Sendo que vez ou outra vai alternar sutilmente a imagem do homem comum (que tem seus medos, família, superstição, humildade) com valores, situações e características arquetípicas heroicas (como predestinação, coragem, justiça, moral).

O cineasta nos faz conhecer Maria Helena, mulher do piloto, ao som da música mais delicada de Marcos Valle, que inclusive no disco leva o nome da moça. Ela nos conta como o casal se conheceu no aeroporto de Congonhas e de sua paixão repentina. É inegável a construção de mais um contraponto herói/homem do povo, quando ao mesmo tempo que a personagem, loira e bela, nos encanta com uma história de conto de fadas clichê, nos dá detalhes do piloto que o aproximam de um homem qualquer, como quando fala que não entende como Fittipaldi, apesar de sua profissão, não sabe estacionar o carro. Por mais cafona que as cenas possam parecer, é preciso enxergar nelas a liberdade do diretor em utilizar-se de imagens relacionadas à cultura de massas, para a desconstrução exatamente desse imaginário popular. É precisamente em confrontos entre fantasia/realidade, publicidade/liberdade, morte/vida, homem comum/herói, pitoresco/simples que o filme ganha força.

Roland Barthes, falando sobre automobilismo em “O que é o esporte”, o define como essencialmente moderno. Pois inclui a máquina, seu inimigo é o tempo e seu principal desafio a morte. “Neste combate com o tempo, por terrível que seja o resultado, não há nenhum furor: apenas uma coragem imensa lutando contra a inércia das coisas. Daí que a morte de um corredor seja infinitamente triste, pois não é unicamente um homem que morre, é um pouco da perfeição que desaparece deste mundo”. É para desconstruir essa ideia de perfeição que Farias coloca Fittipaldi em close numa piscina e toca o tema instrumental singelo “Rindt”, enquanto adentra primeiramente no seu contrato com a Lotus e fala da tragédia que acontece no mesmo ano, 1970, a morte de seu amigo Rindt nas pistas. Noutro momento, Emerson infere justamente que

o que diferencia um piloto bom para um piloto ótimo é o tempo, o segundo/ limite, que se ele errar, ele bate. Farias insere diversas cenas do acidente de Rindt, dramatizando a cena por completo e nos retirando da zona de conforto do herói.

Na corrida final, Farias apresenta os adversários um a um ao som de “Fittipaldi Show”. Emerson ganha e reintera: “O piloto quando entra num carro de corrida tem a sensação que tá entrando num outro mundo”. A música dos índios do início mistura-se ao barulho de carro e a locução do pai de Emerson durante a vitória. Um samba toca. Imagens de Emerson desfilando na cidade de São Paulo na volta ao Brasil. O final não poderia ser diferente. Farias coloca entrevistas com a família, nos aproximando novamente de um homem comum que conseguiu realizar seu sonho.

Fica a impressão que Farias deixa pontos importantes de lado, como a importância do esporte para o esquecimento da luta contra a ditadura no Brasil, do futebol ao automobilismo. Farias e Valle são conhecidos como avessos às críticas diretas à ditadura. Constatação um tanto simplória, proferida por quem desconhece suas respectivas obras e trajetórias. Roberto Farias foi o primeiro a dirigir em 1982 uma obra que falava abertamente sobre tortura e repressão numa linguagem popular, *Pra frente Brasil*. Em todos os discos de Valle durante a ditadura há músicas criticando-a, só que pelas beiradas e através de ironias, metáforas, jogos de palavras. O que fica claro nos dois casos, é o “jeitinho” de brasileiros que preferiram corajosamente ficar no país a realizar obras mais ousadas fora dele, que não pudessem chegar aos espectadores populares. É possível identificar no diretor e no músico o interesse em produzir cultura de interesse para as massas e, através dos meios disponíveis, criticá-las por dentro, com menos liberdade, mas participando desse sistema para alcançar um público maior. Revisitam gêneros sem “parodiá-los” ou copiá-los propriamente, como *bricoleurs*. Interessam-se pela sociedade como um todo, não só para criar algo inovador, mas para pensar o ser humano, o que acreditavam ser, para além de artistas e profissionais.

Referências bibliográficas:

AZEREDO, Ely; FONSECA, Carlos. “Dossiê Roberto Farias em ritmo de artindústria”. In *Filme Cultura*. Edição Fac-similar.

BARTHES, Roland. “O que é o esporte?”. In: *Serrote* n. 3. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nov. 2009.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. “Aspirações do marginal”. In *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BONFIM, Leonardo. "Marcos Valle, 1969-1974: o garotão de Ipanema muito além da bossa nova". The Freakium - http://www.freakium.com/edicao4_discomarcosvalle.htm

CHEDIAK, Almir. *Songbook Marcos Valle*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1998.

DIAS, Mauro. "Uma arte de vocação urbana". In: *Songbook Marcos Valle*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MICHAILOWSKY, Alexei Figueiredo. "Da bossa nova ao pop: transformações na obra de Marcos Valle entre 1968 e 1974". Dissertação (mestrado) Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

ROCHA, Glauber. "Roberto Farias e a polícia". In *Revisão do cinema brasileiro*. Cosac & Naify, 2003.



Roberto Farias e a Embrafilme

Gabriela Santana Franca

No período de 1974 a 1979, Roberto Farias foi o diretor geral da Embrafilme, marcando este período como aquele em que o cinema brasileiro esteve mais perto de conquistar o seu mercado interno.

No contexto de sua posse, em 1974, o Brasil vivia um momento de transição e abertura econômica com o governo Geisel. A indicação do cineasta Roberto Farias para a direção geral da Embrafilme fez com que se estreitassem os vínculos entre o cinema e o Estado.

Desde os anos 60, havia duas correntes se chocando no cinema nacional: uma mais nacionalista, voltada para o desenvolvimentismo e representada pelos integrantes do Cinema Novo, e outra mais industrialista, que absorvia os modelos de produção estrangeiros, representada pelos grandes estúdios. Com a entrada de Roberto na Embrafilme, veremos o cinema brasileiro se estabelecer junto ao primeiro grupo, buscando uma maior aproximação com o Estado e com as políticas públicas.

Uma das primeiras mudanças que ocorreram na Embrafilme após a entrada de Roberto, foi a ampliação de suas funções, que passaram a englobar a exibição e distribuição de filmes em território nacional, a coprodução e o financiamento da atividade cinematográfica, o que permitiu à Embrafilme ter absoluta gerência do produto fílmico, papel que antes cabia aos setores privados.

O financiamento era um empréstimo feito à moda bancária, com juros subsidiados e exigência de avais. Entretanto, como o próprio Roberto explica, esses avais não eram respeitados. Havia uma inadimplência muito grande, muitos produtores não pagavam o empréstimo por acreditarem que era responsabilidade do Estado financiar a cultura.

Sobre a coprodução, novas normas foram instituídas, e elas levavam em conta, principalmente, a qualidade global da produção. A coprodução garantiu à Embrafilme uma participação em 30% de todas as receitas adquiridas ao longo da vida comercial de um filme. Para Roberto, o Estado tinha que correr o mesmo risco do mercado e para isso, a Embrafilme tinha

que se associar aos filmes e distribuí-los através de sua distribuidora. O objetivo de Roberto foi fazer com que o próprio filme fosse a garantia de retorno à Embrafilme.

Com a adoção da coprodução, duas ideias se tornam claras e serão a tônica da gestão Roberto Farias: o investimento prioritário em filmes e a necessidade de agilizar a estrutura da distribuidora. A combinação entre os programas de produção e a atuação política da distribuidora fez parte de uma estratégia que visava a autossuficiência econômica da indústria cinematográfica brasileira.

Após a extinção do INC, o capital da Embrafilme foi aumentado, criando um clima de otimismo e expectativa pela definitiva consolidação do cinema nacional. A classe cinematográfica acreditava em sua independência econômica, ainda mais pela gestão da atividade se encontrar nas mãos de um cineasta. Roberto Farias estreitou os laços entre o cinema e o Estado, promovendo um período farto em conquistas para a sua classe e conseguindo legitimá-la como um grupo de negociação junto ao governo e à opinião pública.

Os anos 70 marcaram a fase áurea do cinema brasileiro intermediado pelo Estado, e Roberto teve um papel fundamental nessas conquistas. Nesse período, tivemos um aumento significativo da reserva de mercado para o cinema nacional, foi instaurada a “Lei da Dobra”, que permitiu que o filme brasileiro ficasse mais tempo em cartaz e foi determinado um recolhimento de 5% da renda dos filmes estrangeiros para ser investido no curta-metragem brasileiro.

Porém, essas medidas tiveram um reflexo negativo para a própria Embrafilme, uma vez que se começou a confrontar o papel do Estado na consolidação da atividade cinematográfica. Aliada à crise econômica mundial da década de 80, o clima de euforia se desmobilizou completamente.

Entretanto, apesar da crise, houve um aumento dos programas de produção, que ganharam consistência à medida que os projetos foram sendo aprovados. A partir de 1976, depois do lançamento de filmes de sucesso como *Xica da Silva* e *Dona Flor e seus dois maridos*, a Embrafilme passou a fiscalizar as bilheterias de cinema. Para Roberto, isso fazia parte da estratégia de imposição e ele promoveu um substancial aumento de recursos à fiscalização, por acreditar que ela evidenciava o potencial econômico do mercado.

Em 1977, foi criada a Superintendência de Produção (SUPROD), que, segundo Roberto, tinha por objetivo regular os projetos dentro das normas determinadas, tirando da Embrafilme qualquer influência na escolha de roteiros. Durante esse ano, estabeleceram-se três programas especiais, que ampliaram as possibilidades de produção: Programa especial de pesquisa de temas para filmes históricos; Programa

especial de pilotos para séries de televisão e Programa especial de polos de produção regionais.

Em 1978, começaram as discussões sobre a sucessão de Roberto Farias, que teria seu mandato findado em 1979. Nesse momento, a classe cinematográfica reivindicava maior participação na política e via o conflito interno crescer com as discussões sobre o papel da distribuidora.

A discussão estava polarizada entre Roberto Farias e Gustavo Dahl. O primeiro defendia a privatização da distribuidora e o último acreditava que ela deveria ser estatal. Em depoimento, Roberto afirmou que o Estado não deveria ser distribuidor, pois não tinha condições de concorrer com a iniciativa privada. Durante os cinco anos de gerência na Embrafilme, Roberto percebeu que a máquina estatal era muito lenta e burocrática para acompanhar a mobilidade do mercado. Todo o controle que o Estado armava para evitar a corrupção e os gastos equivocados acabou inviabilizando a distribuidora. Roberto acreditava que a Embrafilme deveria ajudar o financiamento das distribuidoras privadas.

A gestão de Roberto Farias chegou ao fim em 1979. As lideranças estavam divididas em torno da questão do papel da distribuidora e isso abriu espaço para a indicação de Celso Amorim, que não pertencia à classe cinematográfica e iniciou um novo processo de afastamento entre o cinema e o Estado.

O legado de Roberto Farias para o cinema nacional em seus anos na Embrafilme é extremamente significativo. Durante a sua gestão, o Estado liderou todas as principais lutas da classe cinematográfica, que passou a ter uma participação mais direta na política. Houve um aumento expressivo da produção e da circulação dos filmes brasileiros, sempre intermediadas pelo Estado. No fim, acabou defendendo uma política privatizante, por ter percebido que apesar de todo o seu esforço, o Estado não consegue acompanhar a agilidade do mercado. Ele deve sempre incentivar a atividade cinematográfica, mas para o cinema brasileiro alcançar a tão sonhada independência é necessário alçar o voo sozinho.

Referência bibliográfica:

AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. 2ª edição. Niterói: EdUFF, 2011.

Webgrafia:

<http://www.cinemabrasil.org.br/rffarias/embrafil.html>

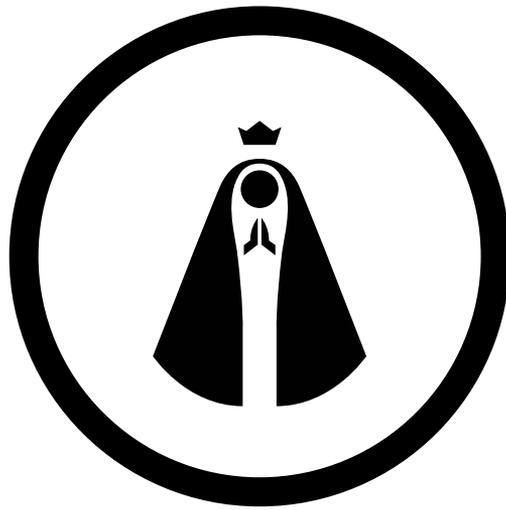
<http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/Embrafilme.pdf>



Acervo CineOP/ Universo Produção. Foto de Leonardo Laira

Roberto Farias durante o CineOP (2011)

7. Filmografia





BRASIL VITA FILME S/A apresenta

ZÉ TRINDADE e VIOLETA FERRAZ

em

RICÓ RI À TOA

direção de:
ROBERTO FARIAS



Silvinha Chiazza - Zéso Macedo - Lobanço - Armando Camargo -
Arnaldo Montel - Oswaldo Louzada - Tiririca - Apolo Corrêa -
Evláste Marçal - Armando Nascimento

NÚMEROS MUSICAIS:

Dolores Duran - Jorga Veiga - Zé Gonzaga - Silvinha Chiazza -
Marinês e sua gente

distribuição de
UNIDA FILMES

Rico ri à toa

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, BP, 110 min, 2.740m, 24q, Dupont
Rio de Janeiro, 1957



Certif. Prod. Brasileiro (CPB): 06005261 **Gênero:** Comédia **Produtora:** Brasil Vita Filme S.A. **Distribuidora:** Unida Filmes S.A. (Distribuído pela Herbert Richers e a Brasil Vita Filmeem 1964) **Argumento e roteiro:** Roberto Farias e Riva Faria **Direção:** Roberto Farias **Assistência de direção:** Mozael Silveira **Produção:** Murilo Seabra **Direção de produção:** Riva Faria **Produtor associado:** Roberto Farias e Claudio Castilho **Direção de fotografia:** Juan Carlos Landini **Câmera:** Gilberto Azevedo **Assistência de câmera:** Reginaldo Faria **Cinegrafista:** Gilberto Azevedo **Eletricista:** Arahy Ulysses e Hugo Jardim **Direção de som:** Celso Muniz **Assistente de som:** José da Silva **Montagem:** Mauro Alice **cenografia:** Darcy Evangelista **Carpinteiro:** Pilade Romando **Contrarregra:** Arnóbio de Carvalho **Maquiagem:** Raymundo Campesato **Costureira:** Conceição S. Paula **Música:** Sivuca **Canções:** "Peba na pimenta", de João do Vale, José Batista e Adelino Rivera; "Zé da onça", de João do Vale, Adriaan Caldeira e Abdias Filho; "Nota legal", de Adriaan Caldeira e Airão Reis; "Samba no Rio", de Carolina Cardoso de Menezes; "Tião", de Wilson Batista e Jorge de Castro; "É samba", de Vicente Paiva, Luiz Iglezias e Walter Pinto; "Rio cidade encanto", de Olavo Gomes e Taú Silva; "As cadeiras da nega", de Taú Silva; "O que é café society", de Miguel Gustavo; "Marabá no rock", de Irany de Oliveira; "Nancy", de Irany de Oliveira e Rutinaldo; "Casinha pequenina" (domínio público) **Elenco:** Zé Trindade, Violeta Ferraz, Armando Camargo, Silvinha Chiozzo, Apollo Corrêa, Evilázio Marçal, Hevelyn Rio, Domingos Terras, Oswaldo Louzada, Tiririca, Arnaldo Montel, João Labanca, Zezé Macedo, Armando Nascimento, Mozael Silveira, Roque da Cunha, Procopinho, Gilberto Azevedo, Herlon Pinto, Gordurinha, Jaime Ferreira, Almeidainha, Frederico Schille, Jaime Filho, Miguel Alves, Wilson Hervalino, Scilla Mattos, Ita West, Clovis Roberto, Yolanda Moura, Luiz Gilberto, Zé Gonzaga, Jorge Veiga, Dolores Duran, Marinês e sua gente, Italo

Um chofer de praça ganha o prêmio da loteria. Como rico, porém, ele fica deslocado do mundo e passa a sofrer uma série de situações constrangedoras.

A RECEPÇÃO CRÍTICA

"Uma das primeiras comédias estreladas por Zé Trindade, que hoje é trunfo de bilheteria nos cinemas das duas cidades da Guanabara. Dirigiu-a um ex-assistente de Watson Macedo". (Alex Viany, *Shopping News de Niterói*, 13/7/1958)

"Situações levianas e danças inconvenientes fazem do filme um espetáculo incapaz de agradar a um público de bom gosto". (Nota do Conselho de Censura da Igreja Católica, 1958)

A VISÃO DO AUTOR

Rico ri à toa é o meu primeiro filme. Eu era assistente do Macedo, primeiro eu fui assistente do Burle, depois do Macedo, depois do Tanko, depois do Christensen. Cada diretor desses tinha uma característica diferente. Um era mais intuitivo, outro era mais técnico, outro era mais criterioso, outro era mais planejador e isso me deu uma faculdade, era muito importante eu beber de cada um aquilo que eles tinham para oferecer. Depois de sete anos como assistente, eu senti que estava na hora de fazer alguma outra coisa, de fazer meu filme. E eu comecei a lutar pra fazer esse filme. O Watson Macedo tinha dito que ele ia produzir três filmes, o primeiro ele dirigia, o segundo era do Burle e o terceiro eu ia dirigir, e falou pra eu começar a pensar numa história. Eu mostrei pra ele o roteiro do *Rico ri à toa*, a sinopse. Ele me disse: "Isso não dá um filme, Roberto", eu disse "Dá. E você está dizendo isso porque você é a pessoa que decide se dá ou não dá, mas eu vou provar a você que dá". E deu. (Entrevista exclusiva)



BRASIL VITA FILME S/A apresenta



WALTER
D'AVILA

VIOLETA
FERRÁS

No Mundo da Lua

DIREÇÃO

ROBERTO FARIAS

CONSUELO LEANDRO
NANCY WANDERLEY
REGINALDO FARIA
ARACY ROSAS
HÉLIO COLONA
ZELIA HOFFMAN
TIBIRICA
MOZEL SILVEIRA E OUTROS

NÚMEROS MUSICAIS:

BENÉ NUNES
GEORGE GREEN
VALÉRIA MULLER
TONI VESTANI

DISTRIBUIÇÃO



No mundo da Lua

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, BP, 104 min, 2.970m, 24q, 1:1'37

Rio de Janeiro, 1958



Certif. Prod. Brasileiro (CPB): 06005266 **Gênero:** Comédia
Produtora: Brasil Vita FilmeS.A. **Distribuidora:** U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A. **Argumento e roteiro:** Roberto Farias e Riva Faria **Direção:** Roberto Farias **Assistências de direção:** Raul Araujo e Reginaldo Faria **Assistência de continuidade:** Renée Brown **Produção:** Murilo Seabra **Direção de produção:** Riva Faria **Produtores associados:** Roberto Farias e Claudio Castilho **Assistência de produção:** Wilmar Cordoeira **Direção de fotografia:** Juan Carlos Landini **Câmera:** Afonso Viana **Assistência de câmera:** Odilon Albertini **Eletricista chefe:** Sergio Figueira **Eletricistas:** Ulisses, Ademar, Olmar e Mirin **Técnico de som:** Celso Muniz **Assistente de som:** Mario Aroldo Martins **Montagem:** Roberto Farias e Riva Faria **Figurinos:** Carlos Haroldo Sorensen **Cenografia:** Darcy Evangelista **Carpinteiros:** Arthur Leão, João Sabino, Oswaldo, Durvalino e Euclides **Contrarregra:** Arnóbio de Carvalho **Maquiagem:** Walter Almeida **Costureira:** Lourdes Menezes Dias **Assistente geral:** João Vale **Arranjos musicais:** Renato de Oliveira e George Green **Música:** Renato de Oliveira **Trilha musical:** Sivuca **Orquestra:** Orquestra Marabá **Canções:** "Segredo do sertanejo", de João Vale e José Cândido; "Aroeira", de João Vale, Alventino Cavalcante e José Cândido; "Me deixa em paz", de Aytton Amorim de Macedo e Monsueto Menezes; "Dorinha meu amor", de José Francisco de Freitas, "Pau de arara", de Guido Moraes e Luiz Gonzaga; "Banana boat song" (domínio público – arranjo especial de George Green); "Pé de cana", de Amancio Leme Figueiredo; "Lindo sonho de amor" e "Prefixo marabá", de Irany de Oliveira **Elenco:** Evaldo Gouveia, Walter D'Ávila, Violeta Ferraz, Reginaldo Faria, Aracy Rosas, Consuelo Leandro, Nancy Wanderley, Zélia Hoffman, Hélio Colona, Tírrica, Mozael Silveira, Saluquia Rentini, Frederico Schlee, Evaldo Gouveia, Bené Nunes, Valéria Muller, Toni Vestani, George Green, Otacilio P. Augusto, Leila Miranda, Renée Brown, Vavá, Vicente Marchelli, Francisco Martorelli, Arnóbio de Carvalho, Almeidainha, Armando Camargo, Carlos Miranda, Victor Zambito, Irany de Oliveira e a Orquestra Marabá, Hugo Landis, Clovis Aquino, Ivo, Mozart Cyntra, Lara Baido, Silvio Barreto, Mario Petraglia, Odilon Albertini, Yara Jati

Dois nordestinos chegam ao Rio. Um deles procura a noiva, que só conheceu por carta, com falsas amostras fotográficas da sua beleza. O outro entra em conflito com a namorada, uma menina sofisticada que defende o *rock'n roll*.

A RECEPÇÃO CRÍTICA

"Roberto Farias, o jovem diretor cinematográfico brasileiro, começou com as chamadas "chanchadas", as tais comédias musicais na base do humorismo fácil e, por vezes, bruto em demasia. Fez dois filmes do gênero – *No mundo da Lua* e *Rico ri a toa*. Foram apenas mais dois filmezinhos em importância, no mundo dos filmes sem importância que tem sido a indústria fílmica brasileira. Mas teve o jovem Farias grande oportunidade, quando realizou, em São Paulo, para o produtor José Antônio Orsini, *Cidade ameaçada*, mistura de filmes de "gangsters" com juventude desajustada." ("Diretor de chanchadas do cinema cria prestígio e muda de gênero", matéria não assinada, *Última Hora*, 7/3/1961)

A VISÃO DO AUTOR

No mundo da Lua foi uma consequência do *Rico ri à toa*. Uma vez feito o primeiro filme, que foi um sucesso estrondoso, vi enrolar o quartelão do Roxy com várias filas duplas. E como essa era a profissão que eu tinha escolhido, eu tinha que pensar logo em outro filme. Fizemos mais um filme, ele fez um sucesso também grande, não tão grande quanto *Rico ri à toa*, mas ele foi aquele que deu a consolidação da minha profissão. (Entrevista exclusiva)

CINEMATOGRAFICA INCONFIDENCIA LTDA.

apresenta

CIDADE AMEAÇADA

direção
ROBERTO FARIA

com JARDEL FILHO
EVA WILMA
REGINALDO FARIA
ANA MARIA NABUCO
DIONIZIO AZEVEDO
MILTON GONÇALVES
EDUARDO ABAS
e participação especial de PEDRO PAULO

música
GABRIEL MIGLIORI

uma realização JOSE ANTONIO ORSINI

Cidade ameaçada

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, BP, 105 min, 3.025m, 24q, Eastman, RCA, 1:1'37
São Paulo, 1960



Certif. Prod. Brasileiro (CPB): 04001100 **Gênero:** Drama; Policial
Produtoras: Cinematográfica Inconfidência Ltda. e Unida Filmes S.A. **Financiamento/Patrocínio:** Banco do Estado de São Paulo
Argumento: Alinor Azevedo **Roteiristas:** Roberto Farias e Riva Faria
Direção: Roberto Farias **Assistente de direção:** Riva Faria **Produção:** José Antônio Orsini **Direção de produção:** Camillo Sampaio 1º **assistente de produção:** Maurício Nabuco 2º **assistente de produção:** Sérgio Ricci **Direção de fotografia:** Tony Rabatoni **Câmera:** Geraldo Gabriel **Assistentes de câmera:** Osvaldo de Oliveira e Aldo Picchi **Still:** Geter Costa **Continuidade:** Diana Melki **Cinegrafista:** Tony Rabatoni **Eletricista chefe:** Antônio Garcia **Eletricista:** Eddi aguiar **Assistente de eletricista:** Edegar Ferreira **Maquinista:** Hermes Fernandes de Oliveira
Direção de som: Ernst Hack e Juarez Dagoberto Costa **Técnico de som:** Juarez Dagoberto da Costa **Microfonista:** Miguel Segatti **Montagem:** Maria Guadalupe Landini **Guarda-roupa:** Secy Silveira **Cenografia:** Pierino Massenzi **Maquiagem:** Fernando Marques **Música:** Gabriel Migliore **Elenco:** Jardel Filho, Eva Wilma, Reginaldo Faria, Ana Maria Nabuco, Dionizão Azevedo, Mozael Silveira, Milton Gonçalves, Eduardo Abas, Alberto Prado, Eugênio Kusnet, Ambrósio Fregolente, Douglas de Oliveira, Fernando Marques, Doca, Suzi Arruda, Tônio Savino, Marthus Mathias, Amélia Rosa Jurici, Maria de Lurdes Jurici, Henricão, Maria Cecília Riorologio, Anatole, José Carlos Lopes, José Mercaldi, Miguel Requena, Oliveira Neto, Luciano de Roma; **participação especial:** Pedro Paulo Hattheyer **Prêmios:** Prêmio ABCC - Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos, 1960, Rio de Janeiro, de melhor filme, melhor diretor para Roberto Farias, melhor ator para Reginaldo Faria, de melhor ator secundário para Milton Gonçalves, melhor atriz secundária para Maria de Lurdes Jurici e melhor argumento para Alinor Azevedo. Prêmio Saci, 1960, São Paulo, de melhor atriz para Eva Wilma e melhor atriz secundária para Ana Maria Nabuco. Prêmio Governador do Estado de São Paulo, 1960, de melhor diretor para Roberto Farias e melhor montagem para Maria Guadalupe. Prêmio Cidade de São Paulo, 1960, conferido pelo Júri Municipal de Cinema, de melhor atriz para Eva Wilma e melhor argumento para Alinor Azevedo. Troféu Cinelândia, 1960, Rio de Janeiro, de melhor filme, melhor diretor para Roberto Farias, melhor ator para Reginaldo Faria e melhor atriz para Eva Wilma. Festival de Marília, 1960, São Paulo, prêmio de melhor filme, melhor diretor para Roberto Farias, melhor ator para Reginaldo Faria e melhor atriz para Eva Wilma. Destaque no Festival de Poços de Caldas, 1959, Minas Gerais. Festival de Curitiba, 1961, Paraná, prêmio de melhor filme, melhor diretor para Roberto Farias, melhor ator para Reginaldo Faria e melhor atriz para Eva Wilma.

A história real do bandido Promessinha, o terror da periferia de São Paulo. Suas proezas e crueldades, até a morte pelas mãos da polícia.

A RECEPÇÃO CRÍTICA

“Tirando argumentos de episódios reais, ocorridos em São Paulo, em torno do jovem delinquente que a imprensa bandeirante denominou de ‘Promessinha’, o filme *Cidade ameaçada* é um exemplar bem feito do gênero policial, buscando de certa maneira fórmulas narrativas alienígenas peculiares à sua natureza, mas no sentido da assimilação do que há de se aproveitar e não no mau aspecto da cópia ou da imitação. (...) No entanto o filme de Roberto Farias não para aí, pois caminha sempre fluente, (...) para se equilibrar perfeitamente na seqüência em que o delinquente se abriga na casa da mocinha e, depois no primeiro encontro dos dois, este sendo o idílio amoroso mais bem mostrado do cinema brasileiro.” (Carlos Denis, *Jornal do Brasil*, 7/8/1961)

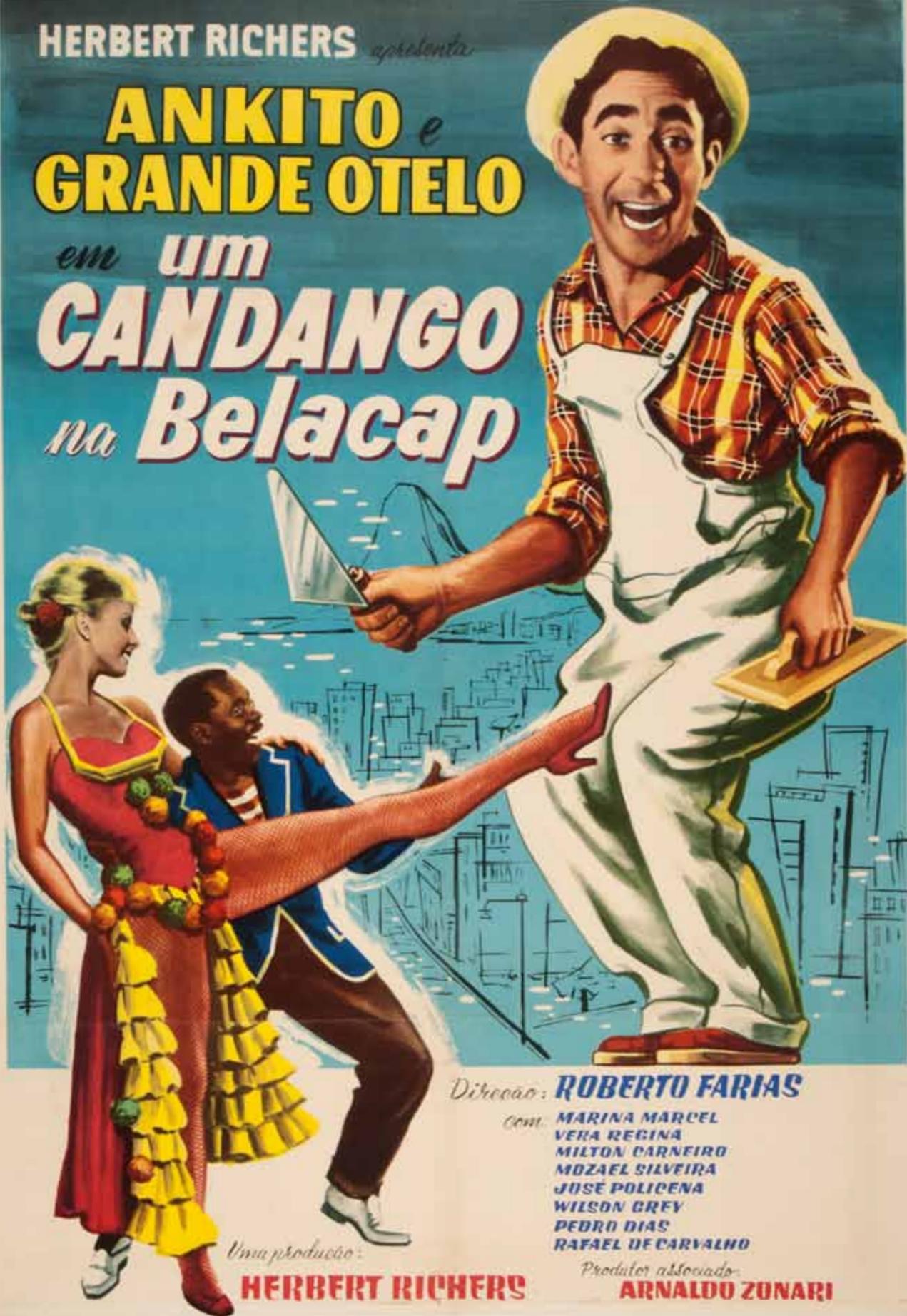
A VISÃO DO AUTOR

O terceiro filme que eu fiz foi *Cidade ameaçada*, que surpreendeu a todo mundo, menos a mim e aos meus irmãos, porque a gente sabia do que a gente era capaz. Mas a crítica ficou surpresa, o filme foi escolhido para representar o Brasil em Cannes, foi exibido em Cannes em competição com Saura, Fellini, Bergman, Antonioni, os grandes diretores da época e de hoje, ainda alguns. Isso foi pra mim um salto extraordinário que me deu outra visão das coisas. Eu consegui mostrar que não era pelo fato de eu ter feito chanchadas antes que eu não podia fazer um filme policial. No meu aprendizado com Christensen, Tanko e Burle, eu fiz filmes que não eram chanchadas, eu fiz filmes que eram de outra estirpe, não tinha nada a ver com chanchada. Um era um épico, o outro era um drama. Então, *Cidade ameaçada* foi, de fato, a minha consolidação como cineasta. (Entrevista exclusiva)

HERBERT RICHERS *apresenta*

ANKITO e GRANDE OTELO

em um
CANDANGO
na **Belacap**



Dirigido por: **ROBERTO FARIAS**

Com: MARINA MARCEL
VERA REGINA
MILTON CARNEIRO
MOZEL SILVEIRA
JOSÉ POLICENA
WILSON GREY
PEDRO DIAS
RAFAEL DE CARVALHO

Uma produção:

HERBERT RICHERS

Produtor associado:

ARNALDO ZONARI

Um candango na Belacap

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, BP, 100 min, 2.800m, 24q

Rio de Janeiro, 1961



Certif. Prod. Brasileiro (CPB): 04001005 **Gênero:** Comédia; Musical
Produtora: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.
Distribuidora: Distribuidora de Filmes Sino **Roteiro e adaptação:** Roberto Farias **Diálogos:** Mário Meira Guimarães **História:** Herbert Richers e Roberto de Farias **Direção:** Roberto Farias **Assistência de direção:** Riva Faria **Coreografia:** David Dupré **Produção:** Herbert Richers **Direção de produção:** José Silva **Produtor associado:** Arnaldo Zonari **Assistência de produção:** Tony França **Direção de fotografia:** Amleto Daissé **Câmera:** José Rosa **Assistência de câmera:** José Vicente Silva **Eltricista:** Oswaldo Alves da Silva **Assistente de eletricitista:** Ulisses Alves Moura **Direção de som:** Nelson Ribeiro e José Tavares **Operador de microfone:** Francisco da Costa Lira **Montagem:** Rafael Valverde Justo **Assistentes de montagem:** Lucia Erita e Jayme Justo **Roteiro de montagem:** Rafael Valverde Justo **Cenografia:** Alexandre Horvat **Carpinteiro:** Antonio Eckart Neto **Contrarregra:** Vinicius Silva **Decoração:** Admir Nascimento **Cabeleireiro:** Fátima Pereira **Maquiagem:** Oscar Juarez, Pedro Castelli e Paulo Carías **Guarda-roupa:** Maria J. Santo **Direção musical:** Lírio Panicalli **Coreografia:** David Dupré **Canções:** "Mister Golden", de Carlos Lyra e Daniel Caetano; "Meu pianinho", de Lúcio Alves; "Maniaco", de Zilco Ribeiro e M. Guimarães; "Louras" (domínio público); "Alegria de candango" (domínio público); "Mambo da Cantareira", de Barbosa da Silva e Eloíde Wharton; "Pintando o sete" e "Brasil norte sul", de M. Guimarães e Lírio Panicalli **Locação:** Rio de Janeiro - RJ **Elenco:** Ankito, Grande Otelo, Marina Marcel, Vera Regina, Milton Carneiro, Maria Cristina, Mozael Silveira, José Policena, Pedro Dias, Arlindo Costa, Rafael de Carvalho, César Viola, Paulo Rodrigues, Adélia Iório, Adolfo Machado, Luiz Mazzei, Joel Rosa, Adail Viana, Mozart Cintra, Olinto Camargo, Dirceu de Matos, Iolanda Moura, Carlos Lyra, Sônia Delfino

Durante a inauguração de Brasília, Gilda, cantora e bailarina, perseguida por um pretendente milionário, foge com a ajuda do cantor, Emanuel Davis Jr. Numa boate popular encontram os candangos Tônico e Odete. Juntos todos vão parar no *showbiz* carioca.

A RECEPÇÃO CRÍTICA

"A vitória de *Cidade ameaçada*, ao ser escolhido como o melhor filme nacional da temporada de 1960 pela ABCC (Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos), assumiu feição coletiva. Assim, com apenas 28 anos de idade, Roberto Farias passou a ocupar posição de relevo em nosso cinema. A expectativa que começava a nascer em torno de seu próximo filme e futuro, porém, logo se desfez. (...) Com *Um candango na Belacap* Roberto Farias volta à estaca zero com a mesma rapidez que havia saído. Sua chanchada é idêntica às realizadas por J. B. Tanko e Victor Lima. (...) *Um candango na Belacap* não foi realizado pelo diretor de *Cidade ameaçada*, ou então o premiado filme de Roberto Farias foi por outro dirigido." (Moniz Vianna, *Correio da Manhã*, 15/3/1961)

A VISÃO DO AUTOR

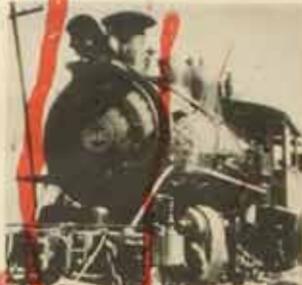
Não me vejo cabotino, Glauber, não compartilho com os exagerados aplausos com que me receberam Cidade. Não o considero um filme assim tão maravilhoso. Apesar disso, julguei que não poriam mais em dúvida minhas possibilidades de fazer um cinema melhor. (...) Esperava que metessem o pau na chanchada que fiz, com toda a merecida força (...) mas que duvidassem ter sido eu o diretor de Cidade, isso me pareceu querer ferir demais. Tenho certeza, Glauber, que o senhor Moniz Viana sabe o sacrifício que foi, para mim, voltar a fazer chanchada depois da tão maravilhosa acolhida ao ingressar no cinema sério. (...) Chega de lamentações. O que espero viver dá pra reafirmar o feito". (Carta de Roberto Farias a Glauber Rocha, 6/4/1961)

Produções Cinematográficas HERBERT RICHERS apresenta:



O ASSALTO

AO TREM PAGADOR



uma produção

ROBERTO FARIAS
HERBERT RICHERS
ARNALDO ZONARI

apresentando

ELIEZER GOMES

(no papel de "Tião Medanha")

... com **REGINALDO FARIAS**

... **JORGE DÓRIA**

ÁTILA IÓRIO

• **RUTH DE SOUZA**

— **HELENA**

..... **IGNÊS**

LUIZA MARANHÃO

— **DIRCE**

MIGLIACCIO

MIGUEL

— **ROSEMBERG**

..... **KELE**

participação especial de

GRANDE OTELO



O FILME QUE TODOS ESPERAVAM: A VIOLENTA HISTÓRIA DO MAIS AUDACIOSO ASSALTO PRATICADO NO BRASIL!

Mascarados

O MAIS sensacional assalto já registrado no Brasil ocorreu ontem entre as estações de Japeri e Pira Lúcia, quando "gangueiros" assaltaram milhares de passageiros em um trem pagador da Central do Brasil, atacando os ferroviários com metralhadoras e revólveres. Tido como a maior audácia de 27 milhões de brasileiros.

Filme do Assalto

Segundo fontes bem informadas, o diretor Roberto Farias e o produtor Herbert Richers decidiram levar à tela o famoso assalto. Para tal, resolveram promover sensacional encontro para encontrar um negro forte, alto e, principalmente, com muito talento para desempenhar o papel de "TIÃO MEDANHA". Segundo se

sabre, este será o melhor filme brasileiro dos últimos tempos. Uma equipe superdotada, fluída, à disposição do diretor Roberto Farias, que reproduzirá fielmente todos os detalhes do espetáculo.

Diretor do filme participa de diligências policiais para melhor conhecer os detalhes do assalto que substituiu outros de todos os estados e deteve em "passagem" (já mais de um ano) o episódio político do País.

Suspeitos

Os principais suspeitos do assalto ao Trem Pagador serão sendo procurados pelos policiais de Rio, São Paulo, Minas, Estado do Rio e pela INTERPOL (polícia internacional). Dentre os nomes na lista de suspeitos destaca-se o nome de Sebastião de Sousa, vulgarmente conhecido como "TIÃO MEDANHA". A Polícia acredita que

dentro de três a quatro horas terá localizado e capturado o mesmo, que tem aproximadamente a estatura física de todos.

Cinema!

Os homens armados e encapuçados começaram no manhã de ontem, após rápida saída e como aos filmes de "The Great Train Robbery", a roubar mais de 27 milhões de dólares de um trem pagador da Central do Brasil, a seis quilômetros de Japeri, no ramo da Linha Auxiliar, ao "Trem do Rio". Um assalto de caráter negro, no sentido que se trata de um assalto e não pagador.

Os suspeitos, vestidos com roupas de mulheres, e com o rosto coberto com máscaras, foram vistos no trem, enquanto se dirigiam para o ponto de partida de batatas e se preparavam para fazer

explosão. Posteriormente, os nove integrantes do assalto, os nomes para o trem no lugar escolhido previamente.

Uma primeira lista de suspeitos e de líderes criminosos, assim das organizações e de alguns presos para averiguação, nada mais possuem as autoridades policiais dos Estados da Guanabara e do Rio de Janeiro. A própria Central do Brasil declarou em nota oficial, ontem, que não poderia apontar os elementos participantes do assalto e sobre ao trem pagador, sendo assim, pertencentes ao quadro funcional daquela ferrovia.

Então, assim, os policiais sem uma pista concreta que os possa levar a identificar os autores do espetacular assalto e prendê-los imediatamente.

Emprego

A equipe que filmou o "Assalto ao Trem Pagador" obteve total e exclusivo

uso da Central do Brasil (que por a vontade do diretor Roberto Farias e demais composições distribuída para todos). As prisões do Estado do Rio e da Guanabara colocaram-se à disposição para o fornecimento de viaturas, armas, munições e outros para o realização do filme distribuído e empurrado para o público do País.

Cortes de Zirello



O assalto ao trem pagador

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, BP, 103 min, 2.700m, 24q, 1:1'37

Rio de Janeiro, 1962



Certif. Prod. Brasileiro (CPB): 04000709 **Gênero:** Drama, Policial
Produtora: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.
Distribuidora: Fama Filmes Ltda. **Argumento:** Reginaldo Faria e Luiz Carlos Barreto **Coargumento:** Alinor Azevedo **Direção e roteiro:** Roberto Farias **Assistência de direção:** Billy Davis **Produção:** Roberto Farias, Herbert Richers e Arnaldo Zonari **Direção de produção:** Riva Faria **Produtor associado:** Arnaldo Zonari **Assistências de produção:** José Ribeiro, Mozael Silveira e Wilmar Menezes **Direção de fotografia:** Amleto Daissé **Câmera:** José Rosa **Assistência de câmera:** José Vicente da Silva **Direção de som:** Nelson Ribeiro, Jorge dos Santos Felício e José Tavares **Montagem:** Rafael Valverde Justo **Assistente de montagem:** Lúcia Erita **Cenografia:** Alexandre Horvath e Pierino Massenzi **Contrarregra:** Vinícius Silva **Maquiagem:** Paulo Carias **Costureira:** Zilma Fecho **Música:** Remo Usai **Canção:** "Eu quero essa mulher assim mesmo", de Monsueto Menezes e José Batista **Elenco:** Eliezer Gomes, Reginaldo Faria, Jorge Dória, Atila Iório, Ruth de Souza, Helena Ignês, Luiza Maranhão, Miguel Rosenberg, Mozael Silveira, Cosme dos Santos, Kelé, Dirce Migliaccio, Osvaldo Louzada, Miguel Ângelo, Kelé, Antônio Carlos Pereira, Wilson Grey, Billy Davis, Francisca Xavier, Nelson Dantas, Arnaldo Montel, Jorge Coutinho, Paulo Copacabana, Kleber Drault, Ricardo Luna, Milton Leal, Almeidainha, Jorge Abicalil, Mario Batista, Waldemar Regis, Nascimento Gomes, Licia Magna, Jecy Gonzales, Regina Maria, Birgita Westman, José Lopes, Philó e sua equipe de repórteres, Mozael Silveira; **participação especial:** Grande Otelo. **Prêmios** Prêmio Saci, 1962, de melhor ator secundário para Jorge Dória, melhor atriz secundária para Dirce Migliaccio e melhor roteiro para Roberto Farias. Prêmio Governador do Estado de São Paulo, 1962, de melhor roteiro para Roberto Farias. V Festival de Curitiba, 1962, Paraná, prêmio de melhor atriz secundária para Luiza Maranhão e de ator revelação para Eliezer Gomes. Troféu Cinelândia, 1962, de melhor revelação para Eliezer Gomes. Festival da Bahia, 1962, prêmio de melhor filme, melhor ator para Eliezer Gomes, melhor atriz secundária para Luiza Maranhão e melhor roteiro para Roberto Farias. Prêmio Caravela de Prata do Festival de Lisboa, 1963, Portugal. Prêmio Especial do Festival de Arte Negra, 1963, Senegal.

Uma quadrilha de seis favelados, comandada por Tião Medonho, assalta o trem pagador da Estrada de Ferro Central do Brasil. Mas um dos bandidos, Grilo Peru, não cumpre o principal acordo do bando. Tião Medonho, então, resolve matar Grilo Peru.

A RECEPÇÃO CRÍTICA

"Um senhor filme esse *O assalto ao trem pagador*. (...) As cenas finais, por exemplo, principalmente aquela descida de carros levantando a poeira do morro e envolvendo a família de Tião Medonho, é uma cena que Fellini assinaria. Ou Antonioni. E isso para falar nos diretores em moda." (Carlos Heitor Cony, *Correio da manhã*, 7/7/1962)

"*O assalto ao trem pagador* confirma os prognósticos deixados por Cidade. Ao mesmo tempo supera aquela experiência (...) além de outras preocupações (bem-sucedidas, aliás), releva-se pela integridade imposta à forma, assim como pela apreensão de uma atmosfera carioca, num perfeito aliciamento entre o acorde brasileiro e a dialética dos policiais made in USA." (Sergio Augusto, *Correio da manhã*, 3/7/1962)

A VISÃO DO AUTOR

O assalto ao trem pagador foi a superconsolidação da minha carreira de cineasta. Além de ser um filme completamente diferente do cinema que se fazia na época, foi um hipersucesso. O Cinema Metro, que lançou o filme, o Metro Tijuca, por exemplo, vendeu no domingo mais ingressos do que havia vendido no domingo desde a sua inauguração. Foi um absurdo de público. Nessa época, uma coisa importante é que o cinema brasileiro estava numa encruzilhada, a chanchada não estava mais dando dinheiro, pois ela tinha sido absorvida pela televisão e o cinema brasileiro estava buscando caminhos. Eu decidi fazer *O assalto ao trem pagador* porque eu já tinha feito *Cidade ameaçada*, que também era um policial. (Entrevista exclusiva)

SELVA TRAGICA

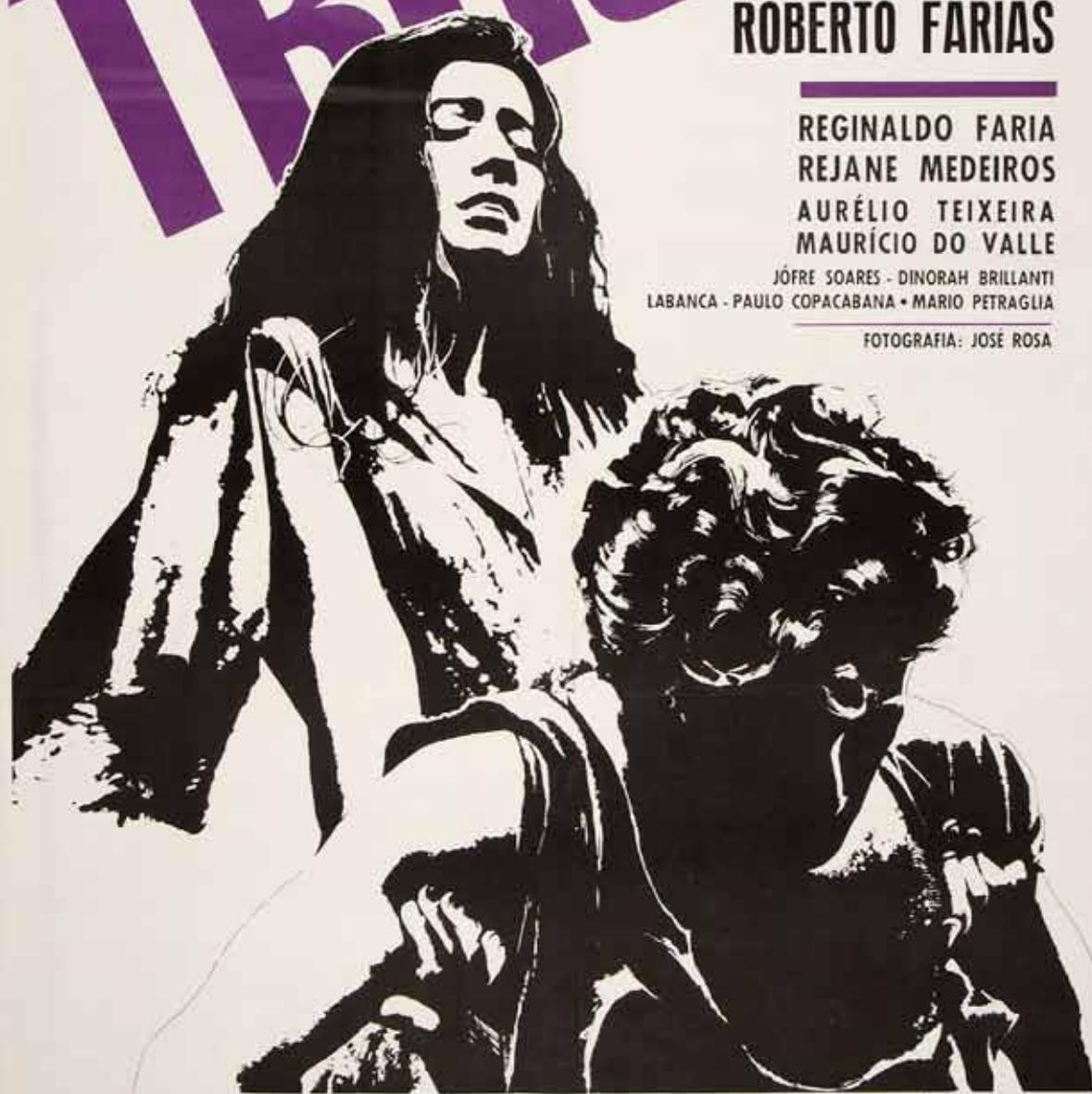
HERBERT RICHERS
apresenta

um filme de
ROBERTO FARIAS

REGINALDO FARIA
REJANE MEDEIROS
AURÉLIO TEIXEIRA
MAURÍCIO DO VALLE

JÓFRE SOARES - DINORAH BRILLANTI
LABANCA - PAULO COPACABANA • MARIO PETRAGLIA

FOTOGRAFIA: JOSÉ ROSA



Selva trágica

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, BP, 101 min, 3.505m, 24q

Rio de Janeiro, 1964



Produtora e distribuidora: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A. **Argumento:** Hernâni Donato e Roberto Farias **Roteiro:** Roberto Farias **História:** Baseada em livro homônimo de Hernâni Donato **Direção:** Roberto Farias **Assistente de direção:** Ivan de Souza **Continuidadgde:** Ruben Azevedo **Produtor associado:** Roberto Farias **Direção de produção:** Riva Faria **1º assistente de produção:** Wilmar Cordoira **2º assistente de produção:** David Havt **Direção de fotografia e câmera:** José Rosa **Foquista:** Ronaldo N. De Souza **Eletricistas chefes:** Antônio F. Silva e João dos Santos **Assistente de eletricitista:** J. Ribamar Oliveira e Rui Medeiros **Maquinista:** José D. de Oliveira **Arte:** Ziraldo **Maquiagem:** Joffre Soares **Contrarregra:** Vinicius Silva **Montagem:** Roberto Farias, Rafael Valverde Justo **Assistente de montagem:** Lúcia Erita e Maria do Carmo **Direção de som:** e Antônio a. Gomes e Hugo Victor S. Araújo **Sonoplastia:** Geraldo José e Walter Goulart **Música:** Luiz Bonfá **Harpa paraguaia:** Luis Bordon **Vozes:** Maria Helena Toledo e Trio Paraná **Canções:** "Mi polkita", "Danza del yerbal", "Caballito Andador", "Lamento Indio" e "Canto de pajarito" de Luis Bordon **Locação:** Ponta Porã – MS **Elenco:** Reginaldo Faria, Rejane Medeiros, Maurício do Valle, João Angelo Labanca, Joffre Soares, Paulo Copacabana, Mário Petraglia, Dinorah Brillanti, Ivan de Souza, Rubens Serrão, Wilmar Cordoira, Professor Rui, Rui Polanah, Eva Rodrigues, Vilma Portela, Borges Capilé, Nenito Brigueña; **participação especial:** Aurélio Teixeira **Prêmios** Prêmio Governador do Estado de São Paulo, 1965, de melhor ator para Reginaldo Faria.

Numa região pouco conhecida do Brasil, a amarga história daqueles que vivem como escravos no mundo da erva-mate. Nesse ambiente de tratamento cruel e desumano, quatro homens e uma mulher lutam pela sobrevivência e pela liberdade.

A RECEPÇÃO CRÍTICA

“A crítica reagiu e considerou *Selva trágica* um retrocesso em relação ao *trem pagador*. A desconexão deste filme, porém, é mais realista do que a fórmula predeterminada do *trem pagador* (...) *Selva trágica* era um filme brasileiro de denúncia social: um filme forte e simples, mais Brasil do que Estados Unidos.” (Glauber Rocha, revista *Visão*, 2/2/1968) “Roberto Farias, cineasta digno de toda consideração crítica, decepciona quem confiava num avanço depois de *O assalto ao trem pagador* (...). *Selva trágica* é a descoberta de excelente material humano e geográfico – o retrato da realidade, entretanto, sem o apoio da consciência e da posição crítica do cineasta não basta (...). A sequência final (perseguição & tiroteio) eleva a fita momentaneamente. Cineasta do corte rápido e da descrição direta, Farias reencontra-se aí.” (Paulo Perdigão, *Diário de Notícias*, 1964)

A VISÃO DO AUTOR

É o seguinte: eu odeio rótulo. Eu ouvia assim: “Filme urbano é com o Roberto Farias”. Não podia soar pior no meu ouvido do que isso. E eu gostava de um livro chamado *Selva trágica*, de um escritor paulista chamado Hernâni Donato. E eu decidi fazer esse filme. Era um filme feito lá na fronteira do Brasil com o Paraguai, numa fazenda a mais de 40 km de Ponta Porã, no meio do mato. O filme estava planejado para ser filmado em 40 dias e quando faltavam dez dias para terminar começou a época das chuvas e nós ficamos mais três meses para fazer dez dias. Foi uma coisa sufocante, porque ficava todo mundo dentro da fazenda e a chuva caindo. Mas é um dos filmes que eu mais gosto também. Ele não fez o sucesso dos outros, é um filme muito duro, muito pesado, mas tem uma fotografia linda, um ensaio estético meu, uma maneira de buscar imagens bem diferentes do que eu fazia antes e foi um filme que me deu grande satisfação. (Entrevista exclusiva)

TÔDA DONZELA TEM UM PAI QUE É

um filme de Roberto Farias

John Herbert • Reginaldo Farias
Walter Forster

Vera Vianna • Rozana Tapajós

UMA FERA



A famosa comédia de Gláucio Gill agora no cinema

Distribuição: Difilm • Produção: R. F. Farias • Produtores Associados: John Herbert e L. C. Barreto

Toda donzela tem um pai que é uma fera

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, BP, 107 min, 2.720m, 24q

Rio de Janeiro, 1966



Certif. Prod. Brasileiro (CPB): 05002672 **Gênero:** Comédia **Produtora:** Produções Cinematográficas R. F. Farias **Distribuidoras:** Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda. e Distribuidora de Filmes Uranio Ltda. **Adaptação:** Roberto Farias e John Herbert **História:** Baseada na peça teatral "Toda donzela tem um pai que é uma fera" de Gláucio Gil **Direção, roteiro e produção:** Roberto Farias **Assistência de direção:** Rubens Azevedo **Direção de produção:** Riva Faria **Produtores associados:** John Herbert, Luiz Carlos Barreto e Riva Faria **Assistência de produção:** Orlando Bandeira **Gerente de produção:** Wilmar Menezes **Direção de fotografia:** Ricardo Aronovich **Still:** Guy Playfair **Assistência gráfica:** Ziraldo **Assistência de câmera:** Carlos Liuzzi **Chefe eletricista:** José de Almeida **Eletricistas:** João dos Santos e Lídio da Rocha **Direção de som:** Aloísio Vianna **Direção de dublagem:** Nelson Ribeiro **Efeitos sonoros:** Walter Goulart **Edição:** Waldemar Noya **Mixagem:** Hebert Richers S.A. **Montagem:** Paula Gracel **Laboratório:** Líder Cinematográfica **Trilha musical:** Oscar Castro Neves **Canção:** "Tristeza", de Haroldo Lobo e Miltinho **Elenco:** John Herbert, Reginaldo Faria, Vera Vianna, Walter Forster, Rozana Tapajós, Milton Gonçalves **Narração:** Jorge da Silva, Maravilha R. Cunha.

Dayse, filha de um general linha dura, vai morar com o namorado, Joãozinho. O pai descobre, fica uma fera, e vai armado atrás do rapaz. A única chance de Joãozinho escapar dessa é contar com a ajuda de seu fiel amigo, o bon vivant Porfírio.

A RECEPÇÃO CRÍTICA

"*Toda donzela tem um pai que é uma fera* não vulnera o conceito de Farias como diretor ou produtor. A escolha da peça de Gláucio Gil, bem recebida pelos frequentadores dos teatros, neste momento comercialmente difícil para o negócio cinematográfico e, em especial, para a produção brasileira, demonstrou uma forma de lucidez e acredito que o filme obtenha razoável receptividade de público. O esforço para dinamizar a ação dentro de um orçamento modesto e a procura de caminhos modernos de expressão cinematográfica obtém um resultado acima da expectativa. Certa consciência de limites – materiais e criativos – constitui um dos segredos da saúde profissional de Farias." (Ely Azeredo, *Jornal do Brasil*, 19/6/1966)

A VISÃO DO AUTOR

Foi um filme de recuperação financeira e econômica. Eu precisava fazer um filme para ganhar dinheiro e conseguir fazer outros filmes. Nessa altura, tinha a CAIC (Comissão de Auxílio da Indústria Cinematográfica), você pegava um dinheirinho lá e pagava com o adicional de renda. Então eu fui lá, peguei o dinheiro, mas eu tinha um projeto diferente, que chamava JJ Junior – detetive carioca, esse era o filme que ia fazer. Mas depois eu vi de um autor chamado Silvan Paezo, era um livro adaptado. Mas aí eu vi *Toda donzela tem um pai que é uma fera* no teatro, e pensei que essa história ia ser tiro e queda. Convidei o John Herbert para se associar comigo, ele entrou com um pouco de dinheiro e o seu trabalho, Reginaldo também. Era um filme com poucos personagens, feito rapidinho, e ele foi retomando o caminho do sucesso, o que permitiu outros filmes dali pra frente. Aí depois foram os filmes do Roberto Carlos. (Entrevista exclusiva)

ROBERTO CARLOS EM RÍTIMO DE AVENTURA



**OSÉ LEWGOY
REGINALDO FARIAS
ROSE PASSINI**

PRODUÇÃO E DIREÇÃO
ROBERTO FARIAS



EM EASTMANCOLOR
DISTRIBUIÇÃO DIFILM

Roberto Carlos em ritmo de aventura

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, cor, 97 min, 2.716m, 24q, Eastmancolor
Rio de Janeiro, 1968



Certif. Prod. Brasileiro (CPB): 04000951 **Gênero:** Aventura **Produtora:** Produções Cinematográficas R. F. Farias **Distribuidora:** Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda. **Argumento e roteiro:** Roberto Farias e Paulo Mendes Campos **Direção e produção:** Roberto Farias **Assistente de direção:** Marcello Albuquerque e Reginaldo Farias **Produção executiva:** Riva Faria **Direção de produção:** David Havt **Assistente de produção:** Marco Braga e Luiz Antônio **Gerente de produção:** Wilmar Menezes **Direção de fotografia:** José Medeiros **Still:** Darcy Trigo **Assistente de câmera:** Ayula Kolozsvari **Eletricistas:** Ruy Medeiros, João Batita de Almeida e Edde Wagner **Maquinista:** Waldomiro Reis Esmeraldo Caetano **Continuista:** Yara Nesti **Montagem:** Raimundo Higinio **Cenografia:** Arthur Jorge **Maquiagem:** Walter Almeida **Direção de som:** José Tavares **Títulos de apresentação:** Sérgio Malta **Colaboração:** Paulo Mendes Campos **Desenhos de apresentação:** Sérgio Malta **Direção musical:** Roberto Carlos **Músicas executadas por:** Orquestra Brasileira de Espetáculos, RC-7 e Lafayette **Canções:** "Canzone per te", de Sergio Endrigo; "E por isso estou aqui", "Por isso corro demais", "Quando", "Como é grande o meu amor por você", "De que vale tudo isso", "Namoradina de um amigo meu" de Roberto Carlos; "Eu sou terrível", "Quero que vá tudo pro inferno", "Eu te darei o céu" de Roberto Carlos e Erasmo Carlos; "Você não serve prá mim", de Renato Barros; "Negro gato" de Getúlio Côrtes; "É tempo de amar", de José Ari e Pedro Camargo; "Nossa canção", de Luiz Ayrão; "É papo firme" de Renaro Corrêa e Donaldson Gonçalves; "Coisas Blues" de Nestico **Locações:** Nova York - EUA, Cabo Kennedy - EUA, Cristo Redentor, Rio de Janeiro - RJ **Elenco:** Roberto Carlos, José Lewgoy, Reginaldo Faria, Rose Passini, Conjunto RC-7 (Bruno, Dedê, Gato, Maguinho, Nestico, Raul, Wanderley), Sérgio Malta, Jannik S. Pagh, Jacques Jover, Frederico Mendes, Leopoldo Volks, Jorge de Oliveira, Márcia Gonçalves, Ana Levy, Marisia Levy, Grace Lourdes, Elizabeth Pereira, Giomar Yukawa, Riva Faria, Embaixador

Roberto Carlos é perseguido por um bando que pretende utilizá-lo para a produção em massa de canções, com a ajuda de um cérebro eletrônico. Roberto, é obrigado a fugir de helicóptero, avião, automóvel, tanque e até foguete espacial.

A RECEPÇÃO CRÍTICA

"A graça consiste na combinação do linear, consciente, de Farias, com o que inseriu, na fita, a título de brincadeira, de gozação – e só os mal-humorados paissandundes, cineanjos de asfalto, cineastas de meio-fio, sentindo-se atingidos, ou seus ídolos, revoltam-se contra o fato de haver o roteirista e diretor estabelecido confrontos, válidos em qualquer tipo de comédia similar, com "conceitos" sagrados dos pretensos donos da situação (cinematográfica). (...) Lester, Resnais, cinejornal com teleobjetiva, cinema-verdade, a tradição do musical típico de Hollywood, H. C. Porter, por que não Hawks? (...) Roberto Farias, apoiado no prestígio e na desenvoltura de Roberto Carlos, cantor que a nova classe ipanemenha "revolucionária" despreza como inautêntico, antinacionalista, vulgar, construiu um espetáculo divertido que pode ser arte nascente." (Salvyano Cavalcanti de Paiva, *Correio da Manhã*, 20/4/1968)

A VISÃO DO AUTOR

Os filmes do Roberto Carlos se autofinanciavam. Eu tinha uma mulher em São Paulo que era uma excelente vendedora de *merchandising*, e metade do filme, praticamente, foi de *merchandising*. Tinha que ficar inventando soluções pro *merchandising* e naturalmente, com coerência dentro da história. Mas essa história do primeiro filme foi bolada também para me permitir uma metalinguagem, porque o Roberto Carlos, quando nós começamos a fazer o primeiro filme, me deu uma série de limitações com respeito à estrutura da história. Ele falou que ele não podia amar, não podia beijar, não podia sofrer, ele não podia uma série de coisas. Eu fui pra casa pensar que roteiro que eu ia escrever em que eu pudesse passar por fora de todas essas emoções, de todas essas possibilidades. Eu me lembro de alguns colegas meus que viram o filme na primeira vez e falaram: "Parece um *long play*, tem um monte de canção do Roberto Carlos", eu falei: "Eu vou fazer um filme com um cantor e não vou colocar ele para cantar?" (Entrevista exclusiva)



Produção Cinematográfica RE FARIAS Apresentam

**ROBERTO
CARLOS
E O DIAMANTE
COR DE ROSA**

ERASMO CARLOS · WANDERLÉA · JOSÉ LEWGOY Direção de ROBERTO FARIAS

Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, cor, 94 min, 2.722m, 24q, Eastmancolor
Rio de Janeiro, 1968



Certif. Prod. Brasileiro (CPB): 04000952 **Gênero:** Aventura **Produtora:** Produções Cinematográficas R. F. Farias **Distribuidora:** Ipanema Filmes **Argumento:** Roberto Farias e Berilo Faccio **Direção e roteiro:** Roberto Farias **Assistências de direção:** Mendel Rabinovitch e Berilo Faccio **Produção:** Wilmar Menezes, Ivan de Souza, Joni N.Schlomer, Rogério Faria, Mauro Lando, Antônio Cristiano e Roberto Farias **Direção de produção:** David Havt **Produção executiva:** Riva Faria **Direção de fotografia:** José Medeiros **Câmera:** Roberto Farias **Assistência de câmera:** Edson Batista **Still:** Fernando Amaral **Chefe eletricista:** Ruy Medeiros **Assistentes de eletricista:** Eduardo G. dos Santos, Jadeyr Guimarães e Walter Braz de Souza **Maquinista:** Manoel G.Mendes **Direção de som:** Alberto Vianna **Efeitos especiais de som:** Geraldo José **Laboratório:** Líder Cinematográfica **Montagem:** Rafael Valverde Justo e Roberto Farias **Figurino/Cenografia:** Anísio Medeiros **Assistência de cenografia:** João Maurício Sette **Guarda-roupa:** Sirley Dias **Confecções:** Criações Eliana Faccio **Contrarregra/acessórios de cenografia:** André José **Maquiagem:** Walter de Almeida **Assistência de maquiagem:** Vera Tarouquela **Músicas:** Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Luis Carlos Sá, Gal Costa **Música descritiva:** Discos Polydor **Canções:** "O diamante cor-de-rosa", "Você vai ser meu escândalo", "120, 150, 200 kms/h", "As curvas da Estrada de Santos", "Vou ficar nu pra chamar sua atenção", "É preciso saber viver", de Roberto Carlos e Erasmo Carlos; "O gênio", "Karaté", "Pentotal" e "Enganando Pierre", de Luiz Carlos Sá; "Aquarela do Brasil", de Ary Barroso; "Custe o que custar", de Edson Ribeiro e Hélio Justo; "Please, garçon", de Joyce; "Não vou ficar", de Tim Maia; "Sarro", de Eilton Chaves; "Tuareg", de Jorge Ben(jor) **Locações:** Tóquio e Kamakura, Japão; Tel Aviv e Jerusalém, Israel; Rio de Janeiro, Brasil e Portugal **Elenco:** Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa, José Lewgoy, Marly Fátima, Olga M. Hamada, Hana Kruman, Hisako Iasaka, Toshie Yatapa, Jorge Saito, Antonio Abreu, Joaquim Inoue, Teruo Kanatani, Mário Satoshi Takamine, Shigeru Sakai, Takaesiro Aisaka; **participação especial:** Paulo Porto

Roberto, Erasmo e Wanderléa fazem uma excursão profissional ao Japão. Wandeca adquire uma estatueta misteriosa, que põe no enalço dos três uma terrível quadrilha internacional, pois a estatueta contém um mapa cifrado. Mas para enfrentá-los eles contam com a ajuda de um gênio samurai.

A RECEPÇÃO CRÍTICA

"O aventureiro Roberto Farias está novamente neste filme, durante o qual, outra vez, auxiliou José Medeiros na câmara, inclusive em cenas de helicóptero; contudo, menos ainda do que no primeiro filme de Roberto Carlos, a imagem pública do herói praticamente não é utilizada. Afinal, Roberto Carlos é um cantor e compositor popular, não um campeão esportivo de quem se deva esperar um irresistível envolvimento em situações misteriosas e arriscadas. (...) Talvez a fórmula – aventura para os rapazes, música para as moças, comédia para todos – continue a funcionar nas bilheteiras, mas estou certo de que Roberto Farias poderá tirar dela um rendimento muito maior. Aqui, infelizmente, a trama nunca é suficientemente desenvolvida." (Alex Viany, *Jornal do Brasil*, 10/7/1970)

A VISÃO DO AUTOR

Eu sempre tive paixão pelas curiosidades do Rio de Janeiro. Não sei se você já olhou para o Pão de Açúcar umas onze e meia da manhã, quando o sol projeta uma sombra e faz o desenho de uma ave, é uma coisa impressionante a fidelidade daquele desenho. Você olha pra aquilo e não acredita que não tenha a mão do homem ali. Então, eu boleei uma história em que aquela figura da Pedra da Gávea simbolizava uma civilização, uma época, e aquilo era perseguido e buscado pelo bandido do filme, que era o José Lewgoy. Era uma história de gato e rato, um procurando o outro, um fugindo do outro, e passando pelo Japão, por Israel. Eu aproveitei também para viajar e conhecer países que eu não conhecia. Mas a coisa mais curiosa foi o seguinte: muita gente achava que o Roberto Carlos não dava um segundo filme. Ele daria um segundo, um terceiro, ou quarto e até outros, até hoje. Hoje o Roberto Carlos é uma unanimidade nacional, é só encontrar uma história que se adegue à figura dele, à mística que ele representa. No primeiro filme, ele cantou muito, e muita gente cobrou de mim e dele. No segundo filme, ele cantou menos, e por isso que eu acho que o diamante cor-de-rosa deu um pouco menos do que o primeiro filme. (Entrevista exclusiva)

ROBERTO CARLOS

ERASMO CARLOS

LIBÂNIA ALMEIDA

RAUL CORTEZ

em



Participação especial: OTELO ZELONI
WALTER FORSTER

FLÁVIO MIGLIACCIO REGINALDO FARIAS
e MARIO BENVENUTI

A 300KM POR HORA

COLORIDO

DIREÇÃO DE ROBERTO FARIAS

ORIGINAL NTSC

Roberto Carlos a 300 km por hora

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, cor, 99 min, 2.792m, 24q, Eastmancolor
Rio de Janeiro, 1971



Certif. Prod. Brasileiro (CPB): 04000953 **Gênero:** Aventura; Musical
Produtora: Produções Cinematográficas R. F. Farias **Distribuidoras:** Ipanema Filmes Ltda. e Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. **Argumento:** Bráulio Pedroso e Roberto Farias **Direção e roteiro:** Roberto Farias **Assistências de direção:** Luiz Antônio Machado e Mendel Rabinovitch **Continuidade:** Percival de Oliveira **Produção:** Roberto Farias, Jori Natorf Schlomer, Ubirajara José da Gama e João Flávio Guerra **Direção de produção:** Mozael Silveira **Produção executiva:** Rogério Faria **Gerente de produção:** David Cardoso **Direção de fotografia:** José Medeiros **Câmera:** Roberto Farias **Assistente de câmera:** Ronaldo Nunes **Still:** Luiz Fernando **Chefe eletricitista:** Jadeyr Guimarães **Assistentes de eletricitista:** Ruy Medeiros, Sergio Warnovsky e Walter Braz de Souza **Maquinista:** José Domingos **Direção de som:** Alberto Viana **Assistente de som:** Oswaldo Barbosa Filho **Mixagem:** Somil **Laboratório:** Rex Filmes **Montagem:** Rafael Valverde Justo e Roberto Farias **Assistente de montagem:** A. Sarmiento **Figurino:** Estilista Rodrigues e Schizophrenia **Guarda-roupa:** Nazaré Cerino **Cenografia:** Cláudio Tovar **Carpinteiro:** Ricardo Nunes **Cabelereiro:** Renato Pedroso da Silva **Maquiagem:** Walter de Almeida **Vestuário:** Cláudio Tovar **Efeitos especiais:** Wilmar Meneses **Assessoria técnica:** Antônio Carlos Avallone **Arranjos musicais:** Maestro Chico Moraes **Músicas:** Roberto Carlos e Erasmo Carlos, Music Machine, Léo Canhoto & Robertinho, Duo Guarujá, Waldick Soriano **Trilha sonora:** CBS **Canções:** "De tanto amor" e "Todos estão surdos", de Roberto Carlos e Erasmo Carlos; "Masculino e feminino", de Roberto Monteiro Filho; "Hill 474", de Tony Osanah e Tequinho; "Crioulinha", de Léo Canhoto e Nhô Cido; "Desafio", de Pimentel e Meirinho; "Não me esqueças nunca", de Frederico Breda e Georgette Vidor; "De quem será", de Cláudio Fontana **Elenco:** Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Raul Cortez, Maria Cristina Martinez, Libânia Almeida, Antônio Carlos Avallone, José Renato Catapani, Joberte dos Santos, Olga Mary Hanada, Cacilda Rita de Jesus, Beatriz Assumpção, Irina Ostasevic, Zélia Borges, Rita Olívia Veloso, Wanda Reiff; **participações especiais:** Mario Benvenuti, Flávio Migliaccio, Otelo Zelsoni, Reginaldo Faria, Walter Forster **Prêmios** Prêmio Governador do Estado de São Paulo, 1971, de melhor montagem para Rafael Valverde Justo e Roberto Farias Prêmio Coruja de Ouro, 1971, do INC - Instituto Nacional de Cinema de melhor montagem para Rafael Valverde Justo e Roberto Farias.

Lalo e Pedro são mecânicos que trabalham na oficina de Rodolfo, piloto brasileiro de fama internacional. Rodolfo decide participar da Copa Brasil. Lalo, piloto apaixonado pelas corridas, e Pedro, conhecedor de diversas técnicas de pilotagem, utilizam carros de clientes para treinar em Interlagos sem o conhecimento de Rodolfo.

A RECEPÇÃO CRÍTICA

"Basta, portanto de rodeios: 300 km por hora era esperado por este colunista – e também, é claro, por grande parte do público – como o mais promissor lançamento nacional do ano. (...) E ao invés de tudo que poderia ser, a que ficou reduzido o filme de Roberto Farias? Um desfile irritante de comerciais – Cruzeiro, Dodge, Santista, Antarctica (...) para uma grande obra que atinge agora o nível de "Detalhes", "Debaixo dos caracóis dos seus cabelos", "De tanto amor" e 'Todos estão surdos', um filme que devia jogar com elas e não o fazer parece agir por antítese. Resta, contudo, a certeza de que um novo jardim há de reflorir (...) é necessário que sejam filtradas as tolices eventualmente emitidas pelos que, talvez, jamais tenham tido a oportunidade de assimilar a autêntica notabilidade da série." (Nelson Hoineff, *O Jornal*, 11/1/1972)

A VISÃO DO AUTOR

No terceiro filme, ele falou que não queria cantar, eu concordei e falei pra fazermos o filme. Eu sempre considerei que o Roberto Carlos, sozinho, chamava mais público que qualquer outro ator brasileiro. E aí eu fiz e não me arrependi. Ele, hoje, não se acha um bom ator, ele acha que o Erasmo é mais ator do que ele. Eu acho bobagem, tem cenas no *300 km* que ele está muito bem. Eu só coloquei ele cantando no fundo, ele e o Erasmo também. Aquele negócio de rótulo, começaram a falar: "Esse aqui é o Roberto Farias, o diretor dos filmes do Roberto Carlos". E isso começou a me encher o saco, eu decidi não fazer mais filmes do Roberto Carlos. Ficamos procurando, não achamos mais história e decidimos adiar, por 30 anos ou mais, que a gente não fala mais sobre outro filme. De vez em quando ele dá uma entrevista, a gente se vê e eu falo: "Estou te devendo um filme". (Entrevista exclusiva)



Panema Filmes apresenta



LONAY
CLERMONT
Interlagos
Brands Hatch
winbledon
LONDRES
MONZA

Filmado na
INGLATERRA
FRANÇA - AUSTRIA
SUIÇA - ALEMANHA
BRASIL - ITALIA

O FABULOSO FITTIPALDI

MUSICA - MARCOS - PAULO SERGIO VALE
FOTOGRAFIA - JOSE MEDEIROS
PRODUÇÃO - N.F. FARIAS / H.B. FILMES
SUPERVISÃO - HECTOR BABENCO
ROTEIRO e DIREÇÃO - **ROBERTO FARIAS**

O fabuloso Fittipaldi

Longa-metragem / Sonoro / Não ficção, 35mm, cor, 98 min, 2.615m, 24q, Eastmancolor, 1:1'37
 Rio de Janeiro, 1974



Certif. Prod. Brasileiro (CPB): 06005265 **Gênero:** Documentário
Produtoras: Produções Cinematográficas R. F. Farias e H. E. Babenco
Produtora associada: Promax, Bardahl **Financiamento/patrocínio:** Banco do Comércio e Indústria de São Paulo S.A. **Distribuidora:** Ipanema Filmes **Direção:** Roberto Farias **Roteiro:** Roberto Farias e Hector Babenco **Produção:** Roberto Farias **Produção executiva:** Roberto Ribeiro e Rogério Farias **Supervisão:** Hector Babenco **Direção de fotografia:** José Medeiros e George Bodanski **Câmeras:** Roberto Farias, José Medeiros, Jorge Bodanzky (creditado como George Bodanski), Hazel Laroche, Walter Soares, José Dantas, Antonio Brito e Kleber Gorini **Assistências de câmera:** Ronaldo Nunes e Wolfgang Knigre **Montagem:** Roberto Farias e Waldemar Noya **Assistente de montagem:** Rubens Amorim **Som direto:** Michel Uberall e Alberto Vianna **Técnico de mixagem:** José Tavares **Laboratório:** REX Filmes **Mixagem:** SOMIL **Trilha sonora:** Edições Intersong **Músicas:** Marcos Valle **Letra:** Paulo Sérgio Valle **Arranjos musicais:** José Roberto **Locação:** São Paulo - SP; Londres - Inglaterra; Zellweg - Áustria; Nürburg - Alemanha; Clermont Ferrand - França; Lonay - Suíça; Brands Hatch - Inglaterra; Monza - Itália **Material de arquivo:** Hebert Richers, Teleobjetiva, Abril Press, Carlos Scavone, TV Record, Estado de S. Paulo, Jornal do Brasil e André Queiroz **Filme dedicado a:** Antonio Carlos Scavone **Participações:** Emerson Fittipaldi, Maria Helena Fittipaldi, Ronnie Peterson, Jackie Stewart, Clay Regazzoni, Wilson Fittipaldi, José Carlos Pace, Suzy Hartmeier, Maria Wojciechowska (Avó materna de Fittipaldi), Josefina Wojciechowska (mãe de Fittipaldi), Dennis Hulme, Colin Chapman, Jack Stuart, Jean Pierre Beltoise, François Cevert, John Surtees. **Narração:** Jorge Dória

Focaliza um campeão brasileiro de automobilismo de Fórmula I, em 1972, mostrando não só o lado da competição – os treinos, a emoção em si, as corridas disputadas nas pistas –, mas também o cotidiano do ídolo, sem ser o homem máquina que todos imaginam, junto à família, à esposa Maria Helena.

A RECEPÇÃO CRÍTICA

“A associação de imagens procura extrair do espectador as mesmas emoções que ele tem diante de um filme de ficção, onde torce pela vitória do herói, ou as emoções que ele teria ao assistir uma corrida ao vivo. O melhor caminho seguido pelo filme, no entanto, é o que procura soluções mais simples. É o que coloca a câmera no carro olhando para a pista de Interlagos, ou de Monza, é o que coloca a câmera diante de Emerson e registra suas observações.” (José Carlos Avellar, *Jornal do Brasil*, 9/1/1974)

“A grande habilidade de Roberto Farias foi conseguir montar um filme documentário que satisfizesse ao gosto do público brasileiro (...). Não há dúvida que o principal mérito de Roberto Farias reside na perspectiva que se colocou de dosar elementos de emoção com partes descritivas.” (Miguel Pereira, *O Globo*, 9/1/1974)

A VISÃO DO AUTOR

O Babenco bateu na minha porta com uma ideia de fazer um filme todo pago pelo merchandising. Eu topei. Três ou quatro dias depois eu estava voando para a Europa para falar com o Emerson e fazer uma coisa que hoje é impossível fazer. Hoje, a Fórmula 1 não permite mais que você entre lá para filmar nada e se alguém quiser fazer um filme, vai pagar milhões. O Hector reclama que eu roubei dele a direção, mas ele não tinha experiência nenhuma, ele tinha feito um curta, e na hora de colocar as câmeras no circuito, de dizer onde filma, onde não filma, quem decidia isso tudo era eu mesmo. E depois foram filmadas centenas de horas de Fórmula 1, e eu fui pra Montreal e montei o filme todinho. Aquilo era um negócio milimétrico, eu tinha que pegar cenas que eu tinha filmado em treinos e completar as corridas de verdade, e não tinha VT para você montar como hoje, que você pega um Avid, um Final Cut e monta rapidinho, não tinha isso. Eu fiz com a unha, colava e descolava, mais de 2.000 emendas e isso levou tempo. O Hector ficava insistindo para eu colocar de qualquer maneira o filme no mercado, para eu colocar enquanto o Emerson era campeão. E eu falei que enquanto eu não acabasse aquele negócio do jeito que eu queria, o filme não iria para o mercado. Quando eu acabei, levei um ano montando, o Emerson já não era mais campeão. Mas o filme foi bem. (Entrevista exclusiva)

REGINALDO FARIA
ANTÔNIO FAGUNDES
NATÁLIA DO VALE
ELIZABETH SAVALLA

PRÁ FRENTE BRASIL

CARLOS ZARA
CLÁUDIO MARZO
Direção:
ROBERTO FARIAS

Música:
EGBERTO GISMONTI
Fotografia:
DIB LUFTI
Produção:
R. F. FARIAS
EMBRAFILME

Pra frente Brasil

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, cor, 105 min, 3.010m, 24q, Eastmancolor
Rio de Janeiro, 1982



Certif. Prod. Brasileiro (CPB): 05002270 **Gênero:** Drama **Produtoras:** Produções Cinematográficas R. F. Farias e Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. **Distribuidora:** Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. **Argumento:** Baseado no argumento "Sala Escura", de Reginaldo Faria e Paulo Mendonça **Roberto Farias, Reginaldo Faria e Paulo Mendonça** **História:** Roberto Farias **Direção e roteiro:** Roberto Farias **Assistências de direção:** Mauro Farias e Luís Mário Farias **Continuidade:** Paulo Moraes de Souza Dantas **Estagiária de continuidade:** Andréa Tavares do Canto **Produção:** Roberto Farias **Direção de produção:** Pedro Aurélio Gentil **Produção executiva:** Rogério Farias **Assistentes de produção:** Antonio Martins Pereira Filho e Nelson Pereira dos Santos Filho **Coordenação de produção:** Riva Faria **Direção de fotografia:** Francisco Balbino Nunes e Dib Lutfi **Câmeras:** Francisco Balbino Nunes, Dib Lutfi, Newton Medeiros e Roberto Farias **Assistências de câmera:** Francisco Balbino Nunes e Newton Medeiros **Fotografia de cena:** Vantoen Pereira Jr. **Eletricista chefe:** Sandoval Teixeira **Elétricistas:** Adleir de Aquino, Jorge da Silva, José Pereira dos Santos, José Telles, Sebastião de Luna, Valfrido dos Santos e Wildemilson Finizola **Maquinista:** Moacir Estevão da Cunha **Som direto:** Maurício Farias **Mixagem:** Aloisio Vianna **Assistente de som:** Marian Van de Ven **Montagem:** Roberto Farias e Mauro Farias **Direção de arte:** Maria Tereza Amarante **Figurinos:** Maria Tereza Amarante e Mara Aché **Cenografia:** Maria Tereza Amarante **Programação visual:** Fernando Pimenta e Alexandre Lima **Efeitos especiais:** Riva Faria **Assistência de cenografia:** João Carlos Lutz Barbosa **Maquiagem:** Elizabeth Fairbanks **Costureira:** Maria Gomes da Silva **Guarda-roupa:** Nazareth Cerino **Abertura:** Fernando Pimenta **Música:** Egberto Gismonti **Laboratório:** Líder **Estúdios:** Hélio Barrozo **Gravacões especiais:** Jorge Couri **Canções:** "Pra frente Brasil", de Miguel Gustavo; "Aquele abraço" Gilberto Gil **Elenco:** Reginaldo Faria, Antônio Fagundes, Natália do Vale, Elizabeth Savalla, Carlos Zara, Cláudio Marzo, Flávio Migliaccio, Luiz Armando Queiroz, Expedito Barreira, Milton Moraes, Ivan Cândido, Neuzá Amaral, Irma Álvarez, Luís Mário Farias, Maurício Farias, Gisele Padilha, Álvaro Freire, Marcus Vinícius, Eleonora Rocha, Renato Coutinho, Denis Bourke, Pedro, Ana Giata, Ivone Pimentel, Sandro Siqueira, Ivens Godinho, Nardel Ramos, Jorge Rosa, Paulo Neves, Dalmo Peres, Newton Couto, Alviemar Pio, Álvaro Lima, Pedro A. Gentil, José Carlos Peixoto, João Batista Ribeiro, Rogério Blum, João Batista do Reino, Raul Simeas, Odenir Costa Fraga, Fredman Ribeiro, Hélio Mascarenhas; **participação especial:** Paulo Porto **Locução:** Jorge Couri **Prêmios** Margarida de Prata da CNBB - Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, 1983, Rio de Janeiro. X Festival de Gramado, 1982. Rio Grande do Sul, prêmio de melhor filme e melhor montagem para Roberto Farias e Mauro Farias. Festival de Berlim, 1983, Alemanha, prêmio Ofício Católico do Cinema e prêmio da Associação dos Cinemas de Arte da Europa. IX Festival de Huelva, 1983, Espanha, Prêmio Especial da Crítica.

1970. Sob o signo do 'milagre "milagre econômico"', os brasileiros vivem um momento de euforia com a Copa do Mundo. Mas existe tensão no ar: assaltos a bancos, seqüestro sequestro de embaixadores e industriais, luta armada, prisão de estudantes. Jofre é um sossegado e apolítico cidadão que um dia descobre da pior maneira tudo que acontece nos porões da do Regime Militar.

A RECEPÇÃO CRÍTICA

"Pra frente Brasil (...) tornou-se nacionalmente notório como primeiro filme de ficções sobre os horrores reais da ditadura dos anos 70. (...) O processo de julgamento do Pra frente Brasil para a censura poderia passar ao largo desse campo minado da política brasileira. Bastaria, para tanto, que o examinassem como o que ele de fato pretende ser – um grande desafio aos limites da criação cultural nessa etapa da abertura política – e não pelo que indevidamente o tomaram – um pretexto para apertar os próprios limites políticos da abertura. Sinal desse equívoco é o edital do Alme. Sylvio Heck, publicado essa semana (...) Ele afirma que Pra frente Brasil "calunia, injúria e difama os militares" – fazendo uma espantosa confusão entre o que conta o enredo e o que o almirante acha que houve." (Marcos Sá Corrêa, *Jornal do Brasil*, 2/4/1982)

A VISÃO DO AUTOR

É o filme da explosão. Depois de passar quatro anos na Embrafilme dando satisfações ao governo militar e ao cinema brasileiro, com o SNI no meio a me pressionar, a me perguntar, um negócio sufocante, o medo de falar no telefone, de falar qualquer coisa que pudesse estar sendo gravada e a sensação de ver no governo a nítida diferença entre dois lados – um lado da distensão, da abertura política e o outro lado que não queria abertura nenhuma. Quando eu saí e pude fazer um filme, eu fiz um filme para respirar, o filme que eu queria colocar para fora toda essa sensação de prisão, um cineasta parar sua atividade de cineasta para ir presidir uma empresa pública daquele porte. Isso tudo pesava nas minhas costas e quando eu saí, fiz *Pra frente Brasil*. Já não era mais o Geisel que me nomeou, era o Figueiredo, e eu me lembro de gente dizer: "O Roberto Farias, como que ele passa esse tempo todo no governo e depois sai e faz um filme desses". Ninguém achava que aquele cara que dirigia aquela empresa seria capaz de fazer um filme contra a ditadura, contra a tortura, contra o sufoco, contra a violência. Mas eu fiz. (Entrevista exclusiva)



OS TRAPALHÕES
no Auto da Compadecida

BASED ON THE PLAY "THE ROGUE'S TRIAL" by ARIANO SUASSUNA



Os Trapalhões no Auto da Compadecida

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, cor, 96 min, 24q

Rio de Janeiro, 1987



Certif. Prod. Brasileiro (CPB): 05001932 **Gênero:** Comédia **Produtoras:** Renato Aragão Produções Artísticas Ltda., Produções Cinematográficas R. F. Farias Ltda. e Demuza Produções Cinematográficas Ltda. **Coprodutora e distribuidora:** Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. **Direção:** Roberto Farias **Assistente de direção:** Mauro Farias e Ana Maria Faria **Roteiro:** Ariano Suassuna e Roberto Farias **História:** Baseada na peça teatral *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna **Produção executiva:** Maria da Salete **Produtor delegado:** Rogério Faria **Produtores:** Riva Faria e Paulo Aragão **Assistentes de produção:** Antonio Pereira Filho e Tania Freitas **Diretor de produção:** Bruno Wainer **Diretor de platô:** Marcão Barão **Produtor de montagem:** Antonio Ameijeras **Direção de fotografia:** Walter Carvalho **Stil:** Delfina Rocha **1º assistente de câmera:** Cezar Moraes **Assistente de câmera:** Marcos Avellar **Eletricista chefe:** Valtér Pinheiro **Eletricista assistente:** Victor e Paulo Roberto do Vale **Geradorista:** César de Oliveira **Maquinista chefe:** Paulinho Paquetá **Maquinista assistente:** Hilmo Ferreira **Diretor de arte:** Monica do Rego Monteiro **Figurinos:** Cláudio Tovar **Figurista assistente:** Ione Garrido de Faria **Camareiros:** João Rodrigues e Ana Maria Rosa **Criação figurino circo no céu:** Cláudio Trovar **Cenografia:** Mário Monteiro **Cenógrafos assistentes:** Marco Antonio Rocha e Rita Ivanishevich **Gerente da cidade cenográfica:** Miguel Angelo Maia **Contrarregra:** Delanir **Maquiador:** Pacheco **Cabelereiro:** Tito **Montagem:** Maria Luz e Dominique Paris **Assistente de montagem:** Eduardo Albuquerque **Técnico de som direto:** Juarez Dagoberto **Microfonista:** César Coelho **Editor de som:** Carlos Alberto Camuyrano e Mônica Segreto **Assistentes do editor de som:** Luelane Corrêa, Roberto Machado Filho **Música:** Antonio Madureira **Produtor musical:** Tobi **Secretária de produção:** Janine Ribeiro **Departamento pessoal:** Eliane Vianna **Estagiário de assistente de direção:** Marcia Chixaro de Faria **Estagiário de assistente de câmera:** Mário Grisolli **Estagiário de assistente de produção:** Bia Werneck **Estagiário de montagem:** Lisiena Holmeister de Almeida **Confeção figurino circo no céu:** Todas Prod. Artíst. LTDA. **Laboratório:** Líder **Mixagem:** Álamo **Técnico de mixagem:** José Luiz Sasso **Transcrições:** Delart e Rob Filmes **Ruídos:** Antonio Cezar **Efeitos de som:** David Tygell **Criação dos letreiros:** Fernando Pimenta **Trucagem:** Truca Filmagens e Efeitos Especiais **Elenco:** Mussum, Dedé Santana, Renato Aragão, Zacarias, Raul Cortez, Betty Gofman, Cláudia Gimenez, Renato Consorte, Emanuel Cavalcanti, Sandro Solviatti, Marinho Barbosa, José Dumort, José Marinho, Luiz Armando Queiroz, Ondino Santana, Edmilson Silva, Caçula, Antônio Otavio e Rolinha.

Uma trupe de circo chega à cidadezinha de Tapeorá anunciando o espetáculo *Auto da Compadecida*, cujo desfecho será o julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo. João Grilo, personagem símbolo da luta dos humildes contra o poder, é o próprio povo brasileiro sempre dando um jeitinho para sobreviver.

A RECEPÇÃO CRÍTICA

“Era o encontro perfeito, de um lado um dos mais populares personagens da dramaturgia brasileira – o João Grilo, criado por Ariano Suassuna em *Auto da Compadecida*; de outro seu intérprete, Renato Aragão, o mais popular entre os cômicos brasileiros. O resultado – *Os trapalhões no Auto da Compadecida*, que estreia hoje – pode não ser o ideal. (...) De qualquer forma, da bela fotografia de Walter Carvalho, a presenças divertidas de Raul Cortez (...) além do lúdico prazer de um José Dumont ou Luiz Armando Queiroz em entrar na ciranda de Aragão, Dedé, Mussum e Zacarias, no *Auto da Compadecida* é um filme plenamente assistível. É, mais do que isso, um passo importante na trajetória dos Trapalhões.” (Wilson Cunha, *Jornal do Brasil*, 25/6/1987)

A VISÃO DO AUTOR

A primeira vez que eu quis fazer *Auto da Compadecida* foi em 1960, quando eu fiz *Cidade ameaçada*. Havia uma grande dificuldade de se falar no telefone e eu me comuniquei com o Suassuna depois de ter visto a peça de teatro. A gente não se entendeu. Na época, eu disse: “O senhor não me conhece, mas o senhor ainda vai ouvir o meu nome”. Vinte anos depois eu liguei pra ele e disse “Ariano, aqui é o Roberto Farias”, ele falou: “Oooo, Roberto!”, eu: “Você sabe que eu sou apaixonado pelo *Auto da Compadecida* e queria fazer um filme outra vez”. Aí ele disse: “É sua”. Aí em determinado momento, ele me perguntou: “E o elenco?”. Aí eu disse: “Eu pensei no Didi para fazer o João Grilo, Dedé pra fazer o Chicó, o Mussum para fazer o Jesus Cristo e o Zacarias para fazer o padreiro”. Ele parou e ficou aquele silêncio pesado. Mas antes que ele falasse alguma coisa eu disse: “Ariano, seu discurso é um discurso da arte popular e não há ninguém mais popular do que esse quarteto. Renato Aragão é o João Grilo da vida real. Aí ele parou e disse: “Você tem razão”. E ele não ficou infeliz com o filme não. (Entrevista exclusiva)

Aviso aos navegantes

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, BP, 113 min, 1.620m, 24q, 1:1'37
Rio de Janeiro, 1950

Um luxuoso navio parte de Buenos Aires com destino ao Rio de Janeiro. No meio da viagem um alerta para a presença de um perigoso espião entre os passageiros. Para capturá-lo, todos se unem, dando início a uma série de perseguições intercaladas por números musicais e desencontros amorosos.

Gênero: Comédia **Produtora:** U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A. e Atlântida Empresa cinematográfica do Brasil S.A. **Distribuidora:** U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A. **Argumento:** Watson Macedo **Roteiro e diálogos:** Alinor Azevedo e Paulo Machado **Direção:** Watson Macedo **Assistência de direção:** Roberto Farias e Victor Olivo **Produção:** Severiano Ribeiro Jr. **Foto still:** Roberto Farias

Aí vem o barão

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, BP, 100 min, 2.880m, 24q
Rio de Janeiro, 1951

Morre um barão, proprietário de um suntuoso castelo medieval e, no testamento, deixa grande riqueza a um filho ausente. No caso de este já haver falecido, passará tudo às mãos de um cientista amigo seu que mora no castelo, mas que no porão mantém uma quadrilha.

Gênero: Comédia **Produtora:** Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A. **Distribuidora:** U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A. **Argumento:** Watson Macedo **Roteiro e diálogos:** Cajado Filho **Direção:** Watson Macedo **Assistência de direção:** Roberto Farias **Direção de produção:** Décio Alves Tinoco **Foto still:** Roberto Farias

É fogo na roupa

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, BP, 88 min, 2.270m, 24q, 1:1'37
Rio de Janeiro, 1952

No primeiro Congresso das Esposas, que ocorre no Quitandinha, surgem reivindicações contrárias aos privilégios dos homens, lideradas por uma representante da Paraíba, madame Pau Pereira. Durante o congresso, um colar precioso é roubado.

Gênero: Comédia, Musical **Produtora:** Produções Watson Macedo **Distribuidora:** Unida Filmes S.A. **Argumento:** Watson Macedo **Roteiro e diálogos:** Alinor Azevedo e Cajado Filho **Direção:** Watson Macedo **Assistência de direção:** Roberto Farias **Produção:** Watson Macedo e Roberto Acácio

Areias ardentes

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, BP, 89 min, 2.500m, 24q
Rio de Janeiro, 1952

Um melodrama baseado na novela “Areias ardentes” de Eduardo Pessoa Guimarães, foi o primeiro filme dirigido pelo futuro chanchadeiro J.B. Tanko. Na história, Fada Santoro, sofre o tempo todo o assédio de Renato Restier, em tempos nada politicamente corretos. O desempenho da atriz rendeu ao filme dois prêmios em 1952.

Gênero: Aventura **Produtora:** Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A. **Distribuidora:** U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A. **Roteiro e direção:** J. B. Tanko **Assistência de direção:** Roberto Farias **Direção de produção:** Décio Tinoco

Maior que o ódio

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, BP, 110 min, 3.013m, 24q
Rio de Janeiro, 1951

Conta a história de dois homens cuja amizade foi mais forte que o ódio que os separou na estrada do crime.

Gênero: Drama policial **Produtora:** Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A. **Distribuidora:** U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A. **Argumento:** Jorge Dória **Roteiro:** Jorge Dória, Alinor Azevedo e José Carlos Burle **Direção:** José Carlos Burle **Assistência de direção:** Roberto Faria **Foto still:** Roberto Farias

O petróleo é nosso

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, BP, 94 min, 24q
Rio de Janeiro, 1954

Dona Perpétua é proprietária de uma grande área de terra onde, segundo se diz, existem vários poços petrolíferos. Para apurar devidamente a existência de petróleo em suas terras, D. Perpétua vai ao Rio de Janeiro procurar o Sr. Guimarães, presidente de uma pseudocompanhia, a Petroneca, que tal como o título diz, de petróleo... neca!

Gênero: Comédia **Produtora:** Watson Macedo Produções Cinematográficas **Distribuidora:** Unida Filmes S.A. e Cinedistri **Argumento:** Watson Macedo **Roteiro:** Cajado Filho **Direção:** Watson Macedo **Assistência de direção:** Roberto Farias **Produção:** Watson Macedo e Roberto Acácio **Montagem:** Dickson Macedo e Roberto Farias

Mãos sangrentas (Con las manos ensangrentadas)

Coprodução (Bra - Mex) / Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, BP, 92 min, 2.583m, 24q
São Paulo, 1955

Os detentos do presídio da Ilha Anchieta se rebelam, dominam a guarnição e provocam uma fuga em massa. Vários deles são mortos pela polícia, mas alguns sobreviventes conseguem fugir. Um dos furtivos, que sonha rever a mãe, encontra uma prostituta e começa a contar a ela sua história.

Gênero: Drama **Produtora:** Cinematográfica Maristela S.A. **Coprodutora:** Artistas Associados Filmes S.A. **Distribuidora:** Columbia Pictures **Argumento e roteiro:** Pedro Juan Vignalle e Carlos Hugo Christensen **Diálogos:** Sadi Cabral **Direção:** Carlos Hugo Christensen **Assistência de direção:** Roberto Farias, Darcy Evangelista, Ismar Porto e Ary Fernandes **Produção:** Acácio, Roberto **Coprodução:** Gregorio Wallerstein e Carlos Hugo Christensen **Direção de produção:** Arturo Telesca

Leonora dos Sete Mares

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, BP, 110 min, 2.911m, 24q, Western Electric
São Paulo, 1955

Um grande mistério envolve Leonora, e tudo se agrava quando um estranho chega de Buenos Aires à sua procura, dizendo tê-la conhecido. Apaixonado, passa a procurá-la insistentemente. Ao encontrá-la, se depara com um cruel e inesperado enigma.

Gênero: Drama **Produtora:** Cinematográfica Maristela S.A. e Artistas Associados Filmes Ltda. **Coprodução:** Gregorio Walerstein, Carlos Hugo Christensen e Unifilmes Ltda. **Distribuidora:** Pelmex Películas Mexicanas do Brasil S.A. **Argumento e diálogos:** Pedro Bloch **Direção:** Carlos Hugo Christensen **Assistência de direção:** Roberto Farias e Ismar Porto **Produção:** Roberto Acacio

Rio fantasia

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, BP, 115 min, 3.135m, 24q, 1:1'37
Rio de Janeiro, 1956

O Quarteto de Tacurumbiga (cidade do Nordeste) chega ao Rio de Janeiro em busca do sucesso. Hospeda-se na pensão de D. Amélia que cobra as diárias atrasadas com um trabuco na mão. O quarteto resolve apresentar-se num espetáculo de caridade para ver se alguém os descobre.

Gênero: Comédia **Produtora:** Produções Watson Macedo **Distribuidora:** Cinedistri Ltda. **Argumento:** Watson Macedo, **Roteiro e Diálogos:** Ismar Porto e Riva Faria **Direção:** Watson Macedo **Assistência de direção:** Ismar Porto **Assistente de produção:** Roberto Farias **Produção:** Watson Macedo **Produtores associados:** Oswaldo Massaini, Alberto Laranja e Roberto Acácio

A baronesa transviada

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, BP, 100 min, 2.745m, 24q

Rio de Janeiro, 1957

Uma manicure, ao receber uma herança, resolve investir na produção de um filme carnavalesco, enquanto os parentes da baronesa que a beneficiara tentam armar um golpe contra ela.

Gênero: Comédia **Produtora:** Produções Watson Macedo **Distribuidora:** Cinedistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais e Unida Filmes S.A. **Argumento:** Watson Macedo e Francisco Anísio

Roteiro: Ismar Porto e Roberto Farias **Diálogos:** Watson Macedo e Ismar Porto **Direção e produção:** Watson Macedo **Assistência de direção:** Ismar Porto e Roberto Farias **Direção de produção:** Elias Lourenço de Souza

Produtores associados: Oswaldo Massaini, Alberto Laranja e Ataíde Caldas

Os paqueras

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, cor, 102 min, 24q, Eastmancolor
Rio de Janeiro, 1969

O *playboy* de Copacabana Nonô passa o tempo paquerando as garotas. Junto com seu único amigo, o industrial desquitado e quarentão Toledo. Um dia, Nonô passa a namorar Margareth, ignorando que ela é a filha de Toledo.

Gênero: Comédia **Produtora:** Produções Cinematográficas R. F. Farias **Distribuidoras:** Ipanema Filmes e Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda. **Roteiro:** Reginaldo Faria, José Adler e Xavier de Oliveira **Direção:** Reginaldo Faria **Produção:** Roberto Farias e Reginaldo Faria **Produção executiva:** Riva Faria

Meu nome é Lampião

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, cor, 90 min, 24q, Eastmancolor
Rio de Janeiro, 1969

O bando de Lampião assalta uma fazenda no momento em que está sendo preparado o casamento de Antônio Saraiva e a afilhada da Baronesa. No tiroteio, morre o irmão de Lampião, que, por vingança, queima viva a Baronesa e manda currar a noiva. Ao chegar na fazenda, Antônio descobre tudo e promete seguir os passos do bando até o inferno.

Gênero: Aventura **Produtora:** Produções Cinematográficas R. F. Farias **Distribuidora:** Ipanema Filmes **Roteiro:** Silveira Mozael e Geraldo Gonzaga **Direção:** Silveira Mozael **Codireção:** F. M. L. Mellinger **Produção:** Roberto Farias, Reginaldo Faria e Riva Faria **Montagem:** Rafael Justo Valverde e Roberto Farias

Azylo muito louco

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, cor, 100 min, 2.745m, 24q
Paraty, 1970

Em Paraty, homem anuncia a chegada do padre Simão à cidade. Na praia, uma multidão acompanha a chegada do padre. Dona Evarista lhe mostra a igreja da cidade. O padre realiza um sermão que atrai boa parte da população local. Em conversa com Dona Evarista, propõe a construção de um hospício no qual pretende realizar estudos sobre a loucura.

Gênero: Comédia **Produtoras:** Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas, Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, Produções Cinematográficas R. F. Farias, Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda. **Distribuidora:** Ipanema Filmes **Roteiro e direção:** Nelson Pereira dos Santos **Produção:** Nelson Pereira dos Santos, Luiz Carlos Barreto, Roberto Farias e César Thedim **Produtores associados:** Roberto de Castro e João Medrado Dias

Estranho triângulo

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, BP, 95 min, 24q

Rio de Janeiro, 1969

Durval resolve tentar a vida no Rio de Janeiro e fica na casa de seu amigo Walter. Numa festa, conhece Werner, que lhe oferece emprego, tornam-se amigos e aceita o convite para morar com ele. Logo depois, Werner se casa com Susana e o convívio dos três forma um triângulo amoroso, porém a situação fica desconfortável.

Gênero: Drama **Produtora:** Produções Cinematográficas R. F. Farias Ltda. **Distribuidora:** Ipanema Filmes **Argumento:** Edgar Pedreira Ferreira **Roteiro e direção:** Pedro Camargo **Produção:** Roberto Farias e J. Ari Monteiro

Aventuras com tio Maneco

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, cor, 90 min, 2.468m, 24q, Eastmancolor

Rio de Janeiro, 1971

Tio Maneco leva os filhos de seu cunhado Alfredo – os meninos Mário, Beto e Zequinha – para passarem férias no sítio do avô em Mato Grosso. O avô é um radioamador maníaco, obcecado em contatar seres de outros planetas. Ao chegarem ao sítio, tio Maneco e os sobrinhos descobrem um disco voador.

Gênero: Aventura, Infantil **Produtora:** Produções Cinematográficas R. F. Farias **Distribuidoras:** Ipanema Filmes e Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. **Argumento:** Flávio Migliaccio **Roteiro:** Flávio Migliaccio e Roberto Farias **Direção:** Flávio Migliaccio **Produção:** Roberto Farias

Pra quem fica tchau!

Longa-metragem / Sonoro / Ficção 35mm, cor, 90 min, 2.470m, 24q, Eastmancolor

Rio de Janeiro, 1971

Lui é um adolescente simpático, desinibido, bom bebedor de chope e ligeiramente mau-caráter que chega ao Rio para morar com o primo Didi, paquera inveterado e *bon vivant*. Lui é órfão e traz consigo, além de uma bolada de dinheiro, uma carta do tio que responsabiliza Didi pelo estudo do rapaz.

Gênero: Comédia **Produtora:** Produções Cinematográficas R. F. Farias **Distribuidoras:** Ipanema Filmes Ltda. e Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. **Direção, argumento e roteiro:** Reginaldo Faria **Produção:** Roberto Farias e Reginaldo Faria

Em família

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, cor, 90 min, 2.468m, 24q, Eastmancolor, 1:1'37

Rio de Janeiro, 1971

Ameaçados de despejo, um casal de velhos resolve chamar seus cinco filhos, Jorge, Corinha, Mariazinha, Neli e Roberto, para resolverem o problema. A solução é separar o casal. Dona Lu vai para casa de Jorge, no Rio de Janeiro, e o Sr. Souza para a de Corinha, em São Paulo.

Gênero: Drama **Produtoras:** Produções Cinematográficas R. F. Farias Ltda e Ventania Produções Cinematográficas Ltda. **Distribuidora:** Ipanema Filmes **Argumento e roteiro:** Oduvaldo Viana Filho, Ferreira Gullar e Paulo Porto **Direção:** Paulo Porto **Produção:** Paulo Porto e Roberto Farias

Som, amor e curtição

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, cor, 90 min, 2.468m, 24q, Eastmancolor

Rio de Janeiro, 1972

Zezé é um menino de oito anos que vive com a avó e sofre o drama de não ter conhecido o pai. Amanda, mãe de Zezé, é uma mulher jovem e bela, mas desiludida. Para o filho, ela conta que o pai está em constantes viagens, procurando com isso esconder a sua própria dor.

Gênero: Comédia, Musical **Produtoras:** Produções Cinematográficas R. F. Farias e J. B. Tanko Filmes **Distribuidoras:** Ipanema Filmes e Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. **Argumento:** Gilvan Pereira **Roteiro:** J. B. Tanko e Gilvan Pereira **Direção:** J. B. Tanko **Produção:** Roberto Farias e J. B. Tanko

Toda nudez será castigada

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, cor, 103 min, 2.825m, 24q, Eastmancolor

Rio de Janeiro, 1972

Herculano volta para casa num dia comum, mas ao chegar encontra uma fita em que Geni, desesperada, narra-lhe a história subterrânea do casal. Antes da morte da esposa, Herculano jurou amor eterno. Mas com o passar do tempo, a jura se torna um fardo insuportável, sobretudo com a presença de Geni.

Gênero: Drama **Produtoras:** Ventania Produções Cinematográficas Ltda e Produções Cinematográficas R. F. Farias **Distribuidoras:** Ipanema Filmes Ltda e Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. **Direção e roteiro:** Arnaldo Jabor **Produção:** Arnaldo Jabor e Roberto Farias **Produtor associado:** Nélio Freire

Os machões

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, cor, 96 min, 2.470m, 24q, Eastmancolor
Rio de Janeiro, 1972

Didi, Teleco e Chuca vivem de armações para ganhar dinheiro e mulheres. Denise encontra Chuca e o convida para um passeio. Chuca passa no bar onde seus amigos estão e Denise acaba convidando todos para seu apartamento. Lá, descobrem que a moça é um homem, Dênis, vestido de mulher.

Gênero: Comédia **Produtora:** Produções Cinematográficas R. F. Farias **Distribuidora:** Ipanema Filmes
Argumento: Reginaldo Faria **Roteiro:** Bráulio Pedroso e Reginaldo Faria **Direção:** Reginaldo Faria **Produção:** Roberto Farias e Roberto Gomes Ribeiro

Caingangue, a pontaria do diabo

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, cor, 101 min, 2.777m, 24q, Eastmancolor
Rio de Janeiro, 1973

Santa Helena, Mato Grosso fronteira com o Paraguai, é considerada “terra de ninguém”. Dr. Ribeiro, que se diz proprietário da Fazenda Ouro Verde, contrata cerca de 100 jagunços para expulsar os posseiros de “suas terras”. O latifundiário fizera um acordo com bancos e necessita de todas as terras livres para o gado o mais rápido possível.

Gênero: Aventura, Faroeste **Produtora:** Produções Cinematográficas R. F. Farias **Distribuidora:** Ipanema Filmes **Argumento e diálogos:** Péricles Leal **Direção e roteiro:** Carlos Hugo Christensen **Produção:** David Cardoso e Roberto Farias

A Rainha Diaba

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, cor, 106 min, 2.900m, 24q, Eastmancolor
Rio de Janeiro, 1974

Do quarto dos fundos de um antro de prostituição o marginal Rainha Diaba controla com mão de ferro o crime organizado da cidade. Para evitar que um de seus homens de frente caia nas mãos da polícia, a Rainha Diaba encarrega o chefe Catitu de inventar um bandido perigoso e entregá-lo à polícia no lugar do homem procurado.

Gênero: Drama **Produtoras:** Produções Cinematográficas R. F. Farias, Lanterna Mágica Produções Cinematográficas Ltda., Ventania Produções Cinematográficas Ltda. e Lírio **Distribuidoras:** Ipanema Filmes Ltda. e Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. **Argumento e diálogos:** Plínio Marcos **Direção, roteiro e diálogos adicionais:** Antônio Carlos Fontoura **Produção:** Antonio Calmon, Maurício Nabuco e Roberto Farias

O casal

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, cor, 108 min, 24q, Eastmancolor
Rio de Janeiro, 1975

Giacometti e Maria Lúcia formam um típico casal jovem de classe média: ele faz mestrado de História na PUC e ela cursa Museologia e trabalha no INPS. Um dia ela descobre que está grávida e começam os problemas: incompreensão, brigas, desencontros, amigos que se vão, bebedeiras, amores passageiros.

Gênero: Comédia, Drama **Produtoras:** M. M. Empreendimentos e Comércio Ltda., Produções Cinematográficas R. F. Farias Ltda. e Prodef Ltda. **Distribuidora:** Ipanema Filmes **Argumento:** Oduvaldo Viana Filho **Roteiro:** Oduvaldo Viana Filho e Daniel Filho **Direção:** Daniel Filho **Produção:** Alberto Moraes Filho, Roberto Ribeiro, José Carlos Mota Escalero e Roberto Farias **Produtor associado:** Tarcisio Meira

Quem tem medo de lobisomem?

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, cor, 92 min, 2.525m, 24q, Eastmancolor
Rio de Janeiro, 1974

Neto e Lula, dois céticos quanto ao sobrenatural, saem em busca de aventuras, pesquisando as origens da lenda do lobisomem e do Saci Pererê. Encontram Iracema, uma noiva rejeitada, e instalam-se todos numa fazenda abandonada, onde ocorrem estranhos incidentes cujas causas são atribuídas ao azar da moça.

Gênero: Comédia **Produtoras:** Ipanema Filmes Ltda., Circus Produções Cinematográficas e Produções Cinematográficas R. F. Farias **Distribuidoras:** Ipanema Filmes Ltda. e Embráfilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. **Direção e roteiro:** Reginaldo Faria **Produção:** Roberto Farias, Maurício Nabuco e Orlando Bonfim

O flagrante

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, cor, 100 min, 2.745m, 24q, Eastmancolor
Rio de Janeiro, 1975

Paulão, Leopoldo, Marcos, Luiz Sérgio e Tavito, velhos amigos acostumados a trocar confidências, formam uma turma fechada que exclui colegas de trabalho, suas mulheres e outros amigos. Suas esposas aceitam resignadamente as aventuras extraconjugais dos maridos, com exceção de Marlene, que resolve retribuir na mesma moeda.

Gênero: Comédia, Drama **Produtoras:** I.C.B. - Indústria Cinematográfica Brasileira Ltda. e Produções Cinematográficas R. F. Farias Ltda. **Distribuidoras:** Ipanema Filmes e Embráfilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. **Roteiro:** Ronaldo Graça, Mariska Ribeiro, Paulo Veríssimo e Carlos Pedrosa **Direção:** Reginaldo Faria **Produção:** José Carlos Escalero, Roberto Gomes Ribeiro e Roberto Farias

Barra pesada

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, cor, 110 min, 10800m, 24q, Eastmancolor
Rio de Janeiro, 1977

Queró, pivete insubmisso e revoltado, filho de uma prostituta, compreende que para se impor no submundo em que vive é preciso possuir um revólver e agir violentamente. Com o produto do latrocínio cometido contra Chupin, Queró improvisa uma lua de mel com sua amante Ana, que conheceu numa pensão da Lapa.

Gênero: Policial, Suspense **Produtora:** Produções Cinematográficas R. F. Farias **Distribuidoras:** Ipanema Filmes Ltda. e Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. **Argumento:** Plínio Marcos **Direção e roteiro:** Reginaldo Faria **Produção:** Riva Faria, Pedro Aurélio Gentil, Maurício Nabuco e Roberto Farias

Mar de rosas

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, cor, 90 min, 2.468m, 24q, Eastmancolor, 1:1'37
Rio de Janeiro, 1978

Chegando ao Rio de carro, Sérgio e Felicidade, em companhia da filha adolescente, Betinha, discutem sobre o impasse de sua vida matrimonial. Num hotel, Felicidade tenta matar o marido, agredindo-o com uma navalha. Convencida de que Sérgio está morto, foge com a filha de volta a São Paulo e nota que está sendo seguida na estrada.

Gênero: Drama, Comédia **Produtoras:** Área Produções Cinematográficas Ltda., Crystal Cinematográfica Ltda. e Mário Volcoff Produções **Coprodutora:** Produções Cinematográficas R. F. Farias e Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. **Distribuidoras:** Embrafilme - Empresa brasileira de Filmes S.A. e Crystal Cinematográfica Ltda. **Direção, argumento e roteiro:** Ana Carolina **Produção:** José Carlos Escalero, Mário Volcoff e Roberto Farias

Aguenta coração

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, cor, 99 min, 2.864m, 24q, Eastmancolor
Rio de Janeiro, 1982

João e Cleto trabalham juntos em uma imobiliária e, nas horas vagas, para compensar seus trabalhos burocráticos e imbecilizantes, filmam em 16mm temas mais de acordo com seus projetos de vida. Na diversão cinematográfica de um fim de semana, João e Cleto documentam um crime e acabam sendo contratados para trabalhar na televisão.

Gênero: Comédia **Produtora:** Produções Cinematográficas R. F. Farias Ltda. **Coprodutora:** Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. **Distribuidora:** Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. **Direção, argumento e roteiro:** Reginaldo Faria **Produção:** Antônio Martins, Riva Faria, Rogério Faria e Roberto Farias

Com licença, eu vou à luta

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, cor, 84 min, 2.352m, 24q

Rio de Janeiro, 1986

Uma família de classe média se aperta num apartamento de Nilópolis, em meio à violência do local. A mãe é uma mulher amargurada, o pai um ex-militar doente, o filho menor é excepcional. A filha, de 15 anos, começa a namorar um homem desquitado e mais velho; a família tenta impedir por todos os meios.

Produtoras: Produções Cinematográficas R. F. Farias Ltda., Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. e Time de Cinema S.C. Ltda. **Distribuidora:** Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. **Direção e roteiro:** Lui Farias **Produção:** Mauro Farias e Roberto Farias

O casamento de Romeu e Julieta

Longa-metragem / Sonoro / Ficção, 35mm, cor, 93 min, 2.160m, 24q, Dolby Digital, 1:1'37

São Paulo, 2004

Alfredo Baragatti, advogado, descendente de italianos, palmeirense roxo, membro do Conselho Deliberativo do clube, criou sua filha Julieta para ser como ele, mais uma apaixonada pelo Time. Julieta se apaixona por Romeu, médico oftalmologista, 45 anos, corinthiano “roxo”.

Gênero: Comédia **Produtoras:** Buena Vista International, Globo Filmes, Miravista, LC Barreto e Filmes do Equador **Coprodutoras:** Labocine, Locall, BMG e Geração Conteúdo **Produtora associada:** Francisco Ramalho Jr. Filmes Ltda. **Distribuidora:** Buena Vista International **Roteiro:** Jandira Martini, Marcus Caruso e Mario Prata **Direção:** Bruno Barreto **Produção:** Lucy Barreto, Luiz Carlos Barreto e Paula Barreto **Produção executiva:** Francisco Ramalho Jr. e Gianni Nunnari **Produtor associado:** Jandira Martini, Roberto Farias e Carlos Eduardo Rodrigues

Direção

Minisséries

- 1983/1984 - *A máfia no Brasil*, Roberto Farias e Maurício Farias (direção)
 1992 - *As noivas de Copacabana*, Roberto Farias (direção geral); Maurício Farias, Mauro Farias e Roberto Farias (direção)
 1993 - *Contos de verão*, Roberto Farias (direção geral); Lui Farias e Mauro Farias (direção)
 1994 - *Memorial de Maria Moura*, Denise Sarraceni, Mauro Mendonça Filho, Marcelo de Barreto e Roberto Farias (direção); Carlos Manga (supervisão artística)
 1995 - *Decadência*, Roberto Farias e Ignácio Coqueiro (direção); Carlos Manga (direção artística)

Programas especiais

- 1967 - *Câmara indiscreta*, Mauro Salles, Mauricio Dantas, Roberto Farias (direção)
 1983 - *Quarta Nobre*, episódios: *Mandrake*; *Adeus, marido meu*; *O outro lado do horizonte*; *A bolsa ou a vida*; *A sorte por um triz*; Carmem; e *Demônios do Posto Cinco*, Roberto Farias (direção)
 1992/2000 - *Você decide*, Roberto Farias (direção)
 1993 - *Terça Nobre*, episódio: *Menino de engenho*, Roberto Farias (direção)
 2001 - *Brava Gente*, episódios: *A coleira do cão*; Francisco de Assis; *Tarde da noite*, Roberto Farias (direção); *As proezas do finado Zacarias*; Bilac vê estrelas, Roberto Farias e Vicente Barcellos (direção); *O natal de Arioswaldo*, Vicente Barcellos (direção); e *Triângulo escaleno*, José Luis Villamarim (direção), Roberto Farias (direção geral)
 2002 - *Brava Gente*, episódios: *A cabine*, Roberto Farias e Roberto Naar (direção); *Entre o céu e a terra*, Roberto Farias (adaptação e direção geral); *Anjo não chora*, Roberto Farias (direção); e *Cremilda e o fantasma*, Roberto Farias (direção)
 2003 - *Brava Gente*, episódio: *Como educar seus pais*, Paulo Silvestrini (direção) e Roberto Farias (direção geral)

Especial

- 2003 - *A noite do cão*, Roberto Farias (direção geral) e Mario Márcio Bandarra (direção)
 2003 - *Sob nova direção*, episódio piloto: O pinto e o pinguim, Roberto Farias e Mauro Farias (direção)

Série

- 2004/2007 - *Sob nova direção*, Roberto Farias (direção geral) e Roberto Farias e Mauro Farias (direção)
 2008 - *Faça sua história*, Roberto Farias (direção geral) e Mauro Farias (direção)

Autor

Minissérie

1984 - *A máfia no Brasil*

Programas especiais

1983 - *Quarta Nobre*, episódio: *O reencontro*

1996 - *Você decide*, episódio: *O fã*

2001 - *Brava Gente*, episódio: *Arioswaldo e o casamento de sua velha mãe centenária* (coautor Carlos Alberto Ratton)

2002 - *Brava Gente*, episódio: *Anjo não chora* (coautor Alessandro Izak Marzon)

Outros

Programas especiais

2001 - *Brava Gente*, episódio: *Auto de Natal - O mistério do boi Surubim*, Roberto Farias (supervisão artística)

2002 - *Brava Gente*, episódio: *Entre o céu e a Terra*, Roberto Farias (adaptação)



Anna Malta Pereira de Faria com seus filhos (1995) – Reginaldo, Rosângela e Rogério (acima); Riva (à esquerda) e Roberto (à direita)

