

Fundação Municipal de Cultura e Le Petit apresenta:

# Curta Circuito



# Fezinha Tupiniquim

**Por Daniela Fernandes**

Diretora Mostra Curta Circuito

O ser humano é um caldeirão de emoções. E precisamos viver o que nos compõe. Isto é certo. Se pensarmos naqueles que nascem nesta terra, vamos do riso ao choro e vice-versa, o tempo todo.

Há quem sempre diga, em dado momento, que esta é uma República das Bananas, tal exposição ao conjunto de interesses e devaneios em causa própria daqueles que conduzem o país.

E o que não é o brasileiro, senão um sujeito de fé. Fé na sua religiosidade, fé que amanhã será melhor, crença na “fezinha” de que uma hora ele “ganha”.

**A “Fezinha Brasilis” dá um jeito em tudo.**

Escolha o seu número, bicho, patuá, os símbolos da sorte e venha ao nosso encontro unir nossa energia. Entre se dar bem ou mal, nessa roda da fortuna, o 13 é o nosso número da sorte, regidos pela positividade.

Nas sessões lindas que iremos promover, na esperança que dias melhores virão, vamos nos dar bem, até porque a premissa é o pensamento positivo sempre, inerente ao campo das artes.

Enfim, pode apostar, porque nesta edição o Curta Circuito quer suas lágrimas de alegria, para quem em tempos ainda recentes, tanto chorou.

**Nunca tenha medo. A sorte foi lançada, tenha fé!**



# Comédia a uma hora dessas?

Por **Andrea Ormond e Carlos Ormond**

Neste ano agosto de 2022, durante o bicentenário da independência do Brasil, a ordem é entrar no cinema e rir. Rir de tudo, rir de muitos, rir de nós mesmos, na consciência carnavalesca de que não vivemos apenas de violência, saúva e jabuticaba. Vivemos de comédia também.

Desde o século XIX, o cinema brasileiro é carregado de esquetes cômicos, uma tradição que se fusionou com as adaptações literárias e os filmes policiais. No entanto, nomes como Machado de Assis recusavam-se a aceitar os aparelhos óticos do pré-cinema e até mesmo o circo – em 16/6/1878, escreveu no jornal *O Cruzeiro* que “os prazeres intelectuais hão de sempre dominar nesta geração”.

Conversa fiada. Não à toa, adotou o pseudônimo de “Eleazar” e manteve o disfarce. De humor, a sua obra milagrosa está cheia. Lembrem-se da “cena” em *Esau e Jacó*: a placa da confeitaria que deixava de ser “do Império”, virava “da República” e depois “do Governo”. O proprietário agradou a todos e manteve a clientela, sem confusões políticas. As placas mudaram, os doces continuaram os mesmos.

Na realidade, até hoje o sabor dos doces continua parecido.

Vieram do Brasil, com as diferenças óbvias de períodos históricos, os oito filmes da Mostra Curta Circuito 2022. Veremos o riso, a hipocrisia, o grito de vida, o sexo, a vontade de ser feliz, o preconceito mais cretino.

Passaremos da comédia de costumes urbana (*Os sete gatinhos*, *Os farofeiros*, o curta-metragem *Alô Tetéia*) à turma da velha guarda (*O jeca macumbeiro* e *Como ganhar na loteria sem perder a esportiva*). Manobrando na esquina, chegaremos à comédia pop dos anos 1980 e 1990 (*Onda nova* e *Não quero falar sobre isso agora*) e dali à comédia feminina contemporânea (*Solteira quase surtando*).

Em *Como ganhar na loteria sem perder a esportiva* (1971), os olhinhos lindos de Costinha serão acompanhados por Procópio Ferreira, Fregolente, Renata Fronzi, Ilva Niño, Agildo Ribeiro, Wilson Grey, Flávio Migliaccio, Maria Della Costa. O filme é um pacote escancarado do humor que tem raízes na chanchada, no teatro de revista, nas lonas do circo. Circo do qual Costinha era filho tanto quanto Mazzaropi, o diretor-produtor-ator-e-midas que observou o povo com lupa, em *O jeca macumbeiro* (1974). Observou de perto, a ponto de ser metonímia: basta citar a palavra “Mazzaropi” e nos vêm a cabeça o chapéu de palha, o andar de ganso, o caipira que criou depois de excursionar com sua trupe pelo interior do país.

Como “tudo é sexo” – já diria o psicanalista do Pasquim –, *Os sete gatinhos* (1980) mostra a tragédia no escracho. Nelson Rodrigues assinou a adaptação da sua peça homônima de teatro e deu as bençãos para o diretor Neville d’Almeida jogar

estricnina por cima. Endiabrado, rasgado, com a dor do subúrbio e do incesto. De quebra, o elenco de mulheres que deglute quem passar pela frente.

Deglutir é algo que caiu bem a *Os farofeiros* (2018), aquele prato de galinha com ovo, sol e praia. Um indisfarçável mal-estar entre a família quase pobre e a família quase rica, que fingem se tolerar para manterem os empregos. *Alô Teteia* (1978) traz o gosto amargo da farofada que não mudou tanto: conseguirá a tetéia, a dondoca divinal, suportar uma corrida (hilária) de ônibus?

Já a comédia pop do final do século XX pode nos enganar, rotulada pelos apressados de “alienada” e “frívola”. Sugerimos, portanto, ao leitor que preste atenção em *Não quero falar sobre isso agora* (1991). Não existe melhor crônica sobre o Brasil dos anos 1990 que as andanças de Evandro Mesquita entre o sonho e o pesadelo, a incredulidade e a esperança. Igualmente, *Onda nova* (1983) é um retrato colorido e fiel das transformações comportamentais nos anos 1980. Assistidos agora, parecem obras proféticas, em que a vontade de rir e fazer rir ganham subtextos dos mais improváveis.

Apontando para o futuro, temos *Solteira quase surtando* (2020), humor para mulheres que igualmente engana incautos: ok, você já viu algo parecido em produções como *Os homens são de Marte... e é pra lá que eu vou* (2014) ou *De Pernas Pro Ar* (2010). Porém, o roteiro de Mina Necessian – filha do lendário diretor Xavier de Oliveira – e a direção segura de Caco Souza introduzem na receita um olhar adulto, corrosivo, mais próximo da pornochanchada e mais distante do infantilismo que certas comédias dos anos 2010 adoravam abraçar. Se “tudo é sexo”, Caco Souza e Mina Necessian nunca douram a pílula.

Percebam que a Curadoria organizou oito filmes, em quatro dias de exibição, seguindo uma ordem lógica, proporcionando ao espectador uma oportunidade de refletir – em exposições, debates e oficinas – sobre quatro temas relevantes dentro da comédia brasileira de ontem e de hoje. Não pretendemos esgotar o assunto, pois, como dito no início, ele é historicamente extenso, complexo e cheio de meandros marotos que sempre escapam a qualquer definição. Nossa missão na Curta Circuito 2022, dentro dos recursos possíveis em uma época tão difícil, será divertir o respeitável público e gerar uma nova fortuna crítica, novos olhares e uma experiência calorosa de reflexão sobre o cinema. A ordem é entrar no cinema e rir. Rir para não chorar.

**Andrea Ormond** é crítica de cinema e pesquisadora. Escreve na Revista Cinética. Autora do blog Estranho Encontro e da trilogia de livros Ensaios de Cinema Brasileiro – Dos Filmes Silenciosos ao Século XXI.

**Curadora da Curta Circuito - Mostra de Cinema**

**Carlos Ormond** é escritor e crítico de arte. Autor de diversos livros, entre eles *Esfinge Negra – A História do cineasta Afranio Vital* (2016) e *Rainha* (2017).

**Conselho de curadoria da Curta Circuito - Mostra de Cinema**

# CRÍTICOS



**Gabriela Wondracek Linck** é uma realizadora brasileira baseada em Heidelberg (Alemanha) que ama Godard, filosofia e psicologia, é designer de mídias no Mannheim-Heidelberg International Film Festival e, esporadicamente, crítica de cinema na revista La Furia Umana (Itália) e no Zinematógrafo (Brasil). É mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP e foi membro do júri em alguns festivais brasileiros e europeus, representando a CAMIRA (Cinema and Moving Image Reseach Assembly).



**Maria Trika** é cineasta, artista plástica, atriz, curadora e crítica de Cinema. Já realizou diversos filmes, video artes, exposições, performances e filmes instalativos como diretora, roteirista, atriz e diretora de arte. Por muito tempo escreveu para as revistas de cinema Rocinante e Cinética e possui diversos textos críticos e poéticos publicados em revistas online e físicas, catálogos de mostras e festivais e livros. Maria também é fundadora da produtora The Boche Filmes e realiza, desde 2015, trabalhos como pesquisadora, arte educadora e curadora.



**Fernando Oriente** é mestre em comunicação/audiovisual/cinema. É crítico, professor e pesquisador de cinema, editor e crítico do site de cinema Tudo Vai Bem e colaborador diversas revistas. Escreve regularmente para catálogos de mostras e festivais bem como para livros de cinema. Ministra cursos de cinema em diversas localidades e participa de debates e palestras em mostras e festivais.

**Lufe Steffen** é cineasta, roteirista, jornalista e pesquisador. Dirigiu os documentários “São Paulo em Hi-Fi” (2016) e “A Volta da Pauliceia Desvairada” (2012). Realizou a série de TV “Cinema Diversidade” (2017), inspirada em seu livro “O Cinema que Ousa Dizer Seu Nome” (2016). Ministra cursos sobre cinema LGBT e cinema brasileiro jovem dos anos 1980, entre outros temas. Atualmente finaliza seu 1º longa de ficção, o musical queer ambientado nos anos 80 “Nós Somos o Amanhã”.



**Eliska Altmann** é pesquisadora e professora do Departamento de Sociologia do IFCS/UFRJ. Autora do livro “O Brasil imaginado na América Latina: a crítica de filmes de Glauber Rocha e Walter Salles” - Contra Capa/Faperj, 2010. Idealizadora do projeto CineCríticos: [www.cinecriticos.com.br](http://www.cinecriticos.com.br). Atualmente, organiza a coleção “Cinema em livro: Eduardo Coutinho”, editada pela 7Letras. Escreve artigos sobre temas como movimentos culturais, cinema, crítica cinematográfica e América Latina.



**Bianca Dias** é psicanalista e crítica de arte e autora do livro “Névoa e assobio”, fez História da Arte na Faap e é mestre em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense.



**Daniel Salomão** é historiador e jornalista. Escreve para a BBC News, e passou também pela revista VICE e Ponte Jornalismo. Atualmente prepara um livro sobre a história do banditismo urbano no Brasil.



# SUMÁRIO

PÁG

**09**

**FILMES**

PÁG

**11**

**PROGRAMAÇÃO**

PÁG

**13**

**MASTERCLASS**

PÁG

**14**

**LOCAIS DE EXIBIÇÃO  
E MASTERCLASS**

PÁG

**16**

**ALÔ TETEIA**  
por Carlos Ormond

PÁG

**23**

**OS SETE GATINHOS**  
por Gabriela Wondraek Linck

PÁG

**40**

## **OS FAROFEIROS**

por **Maria Trika**

PÁG

**47**

## **JECA MACUMBEIRO**

por **Fernando Oriente**

PÁG

**64**

## **COMO GANHAR NA LOTERIA SEM PERDER A ESPORTIVA**

por **Daniel Salomão Roque**

PÁG

**83**

## **ONDA NOVA**

por **Lufe Stefen**

PÁG

**100**

## **NÃO QUERO FALAR SOBRE ISSO AGORA**

por **Eliska Altmann**

PÁG

**119**

## **SOLTEIRA QUASE SURTANDO**

por **Bianca Dias**

PÁG

**136**

## **FICHA TÉCNICA**

# FILMES



## Alô Teteia

Dir. José Joffily | RJ, 1978, 10 minutos

De forma bem-humorada, o filme narra as aventuras - ou desventuras - de uma típica garota da zona sul do Rio de Janeiro que resolve ir à praia, mas seu carro não pega. Decidida, ela vai de ônibus e se mete em mil trapalhadas.



## Os Sete gatinhos

Dir. Neville d'Almeida | RJ, 1980, 109 minutos

Silene tem 16 anos e é a caçula das cinco filhas de Aracy e Noronha. Ela vive junto com as irmãs Aurora, Hilda, Arlete e Débora em uma casa no Grajaú, bairro do Rio de Janeiro. De todas as filhas, Silene é a mais mimada e recebe boa educação em um colégio interno. A situação dela muda radicalmente ao ser acusada de matar, a pauladas, uma gata grávida.



## Os Farofeiros

Dir. Roberto Santucci | RJ, 2018, 103 minutos

Quatro colegas de trabalho se programam para curtir o feriado prolongado em uma casa de praia. Lá, eles descobrem que se meteram em uma tremenda roubada.



## Jeca Macumbeiro

Dir. Pio Zamuner, Amácio Mazzaropi | SP, 1974, 87 minutos

Pirola é um pobre caboclo que vive com o filho Zé num casebre na fazenda do patrão, o coronel Januário. Um dia, Pirola recebe, surpreso, a visita de um velho amigo que, sentindo que a hora de sua morte se aproxima, decide presentear-lo com um saco cheio de dinheiro. Ingênuo e transtornado, Pirola não sabe o que fazer e acaba confiando a fortuna ao patrão. Januário, que secretamente está à beira da falência, finge ser um pai de santo para tentar apropriar-se do dinheiro do pobre caboclo.

# Como Ganhar na Loteria Sem Perder a Esportiva

Dir. J. B. Tanko | RJ, 1971, 95 minutos

O teste 12 da Loteria Esportiva é vencido por milhares de pessoas, mas até que o resultado seja divulgado pela imprensa, todas elas pensam ser as únicas ganhadoras. Entre os felizardos, um padre, que se deixa seduzir pelo Diabo fantasiado de sacristão e abençoa o jogo com a promessa de que sua igreja ficaria com metade do prêmio; um motorista de táxi, que pretende comprar uma superfrota de carros e conquistar sua namorada interesseira; dois mendigos, presos por vadiagem e que se contentam em sair da cadeia; as prostitutas Neuza, Suely, Zefa e Noêmia, que se demitem do bordel e para lá terão que voltar cabisbaixas; um velho que morre ao saber que só ganhou mil cruzeiros, com o qual não poderá pagar nem o seu enterro e, finalmente, Marta, mulher infiel, que resolve ser honesta com o marido e distribuir tudo o que tem aos empregados e comprar roupas e móveis novas.

## Onda Nova

Dir. José Antônio Garcia e Ícaro Martins | SP, 1983, 98 minutos

Para acabar com o machismo, 11 lindas mulheres resolvem provar que nem o futebol está livre do movimento feminista e fundam o Gaivotas Futebol Clube.

## Não Quero Falar Sobre Isso Agora

Dir. Mauro Farias | RJ, 1991, 91 minutos

Daniel O'Neil é um escritor promissor que precisa ir à luta quando Dora, sua namorada rica, termina o relacionamento. Expulso do hotel em Copacabana onde vivia, Daniel vai morar no pequeno apartamento de Meg, sua melhor amiga, mas logo coloca os dois em perigo quando pega carona com o traficante Macula. O criminoso acaba sendo perseguido pela polícia e pede a Daniel que guarde dois pacotes de cocaína.

## Solteira Quase Surtando

Dir. Caco Souza | RJ, 2020, 86 minutos

Solteira Quase Surtando, Beatriz (Mina Nercessian) é uma mulher solteira convicta, de 35 anos e viciada em trabalho. Aspirações de vida comuns à muitas mulheres, como se casar, passam longe de seu mundo. Porém, ao descobrir que está entrando em uma menopausa precoce e só tem seis meses para encontrar um pai para seu futuro filho, ela vê suas convicções completamente abaladas. Com isso, ela se aventura numa missão quase impossível que envolve recuperar o tempo perdido e achar, em poucos meses, o parceiro ideal para a vida e para ser o pai do seu filho.

# PROGRAMAÇÃO BELO HORIZONTE

**15/09** Quinta-Feira

14h Masterclass

**Desenvolvimento e Produção  
Comédias** com Paulo Boccato

17h15 Sessão 1 (Dupla)

**Alô Teteia**

Dir. José Joffily | RJ, 1978, 10 minutos

**Os Sete Gatinhos**

Dir. Neville d'Almeida | RJ, 1980, 109 minutos

19h Sessão 2

**Os Farofeiros**

Dir. Roberto Santucci | RJ, 2018, 103 minutos

21h Debate 1

**Comédia de Costumes Urbana**

Com Maria Trika, Andrea Ormond e  
Maurício Manfrini

**16/09** Sexta-Feira

14h Masterclass

**Desenvolvimento e Produção  
Comédias** com Paulo Boccato

17:15 Sessão 3

**Jeca Macumbeiro**

Dir. Pio Zamuner, Amácio Mazzaropi | SP, 1974,  
87 minutos

19h Sessão 4

**Como Ganhar na Loteria Sem  
Perder a Esportiva**

Dir. J. B. Tanko | RJ, 1971, 95 minutos

21h Debate 2

**A Velha Guarda da Comédia**

Com Fernando Oriente, Daniel Salomão,  
Andrea Ormond, Ivan Lima e Marta Anders

**17/09** Sábado

17h Sessão 5

**Onda Nova**

Dir. José Antônio Garcia e Ícaro Martins | SP,  
1983, 98 minutos

19h Sessão 6

**Eu Não Quero Falar Sobre Isso  
Agora**

Dir. Mauro Farias | RJ, 1991, 91 minutos

21h Debate 3

**Comédia Pop**

Com Lufe Steffen, Eliska Altman  
e Andrea Ormond

**18/09** Domingo

20h Sessão 7

**Solteira Quase Surtando**

Dir. Caco Souza | RJ, 2020, 86 minutos

21h30 Debate 4

**Comédia Feminina  
Contemporânea**

Com Bianca Dias, Andrea Ormond e Caco  
Souza

CONFIRA OS  
LOCAIS DE  
EXIBIÇÃO NA  
**PÁGINA 15**

# PROGRAMAÇÃO

## ARAÇUAÍ

## MONTES CLAROS

**23/09** Sexta-Feira

**19h Abertura**

19h15 Sessão 1

**Como Ganhar na Loteria Sem Perder a Esportiva**

Dir. J. B. Tanko | RJ, 1971, 95 minutos

21h Debate 1

**A Velha Guarda da Comédia**

**24/09** Sábado

17h Sessão 2

**Onda Nova**

Dir. José Antônio Garcia e Ícaro Martins | SP, 1983, 98 minutos

19h Sessão 3

**Eu Não Quero Falar Sobre Isso Agora**

Dir. Mauro Farias | RJ, 1991, 91 minutos

21h Debate 2

**Comédia Pop**

**25/09** Domingo

18h Sessão 4

**Solteira Quase Surtando**

Dir. Caco Souza | RJ, 2020, 86 minutos

20h Debate 3

**Comédia Feminina Contemporânea**

**23/09** Sexta-Feira

**19h Abertura**

19h15 Sessão 1

**Como Ganhar na Loteria Sem Perder a Esportiva**

Dir. J. B. Tanko | RJ, 1971, 95 minutos

21h Debate 1

**A Velha Guarda da Comédia**

**24/09** Sábado

17h Sessão 2

**Onda Nova**

Dir. José Antônio Garcia e Ícaro Martins | SP, 1983, 98 minutos

19h Sessão 3

**Eu Não Quero Falar Sobre Isso Agora**

Dir. Mauro Farias | RJ, 1991, 91 minutos

21h Debate 2

**Comédia Pop**

**25/09** Domingo

18h Sessão 4

**Solteira Quase Surtando**

Dir. Caco Souza | RJ, 2020, 86 minutos

20h Debate 3

**Comédia Feminina Contemporânea**



**MASTERCLASS**

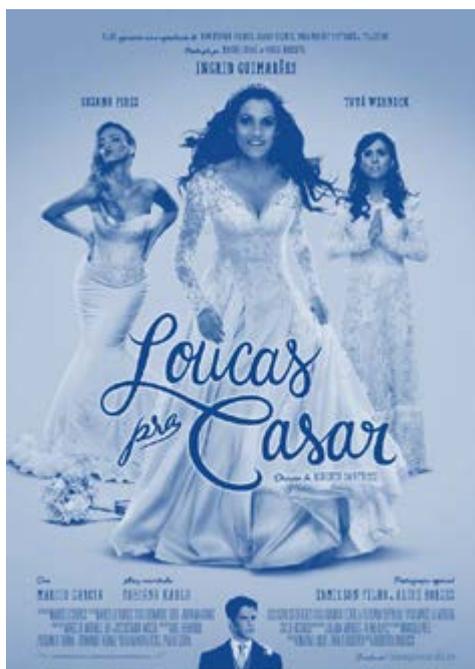
# Desenvolvimento e Produção Comédias

As aulas acontecem em dois encontros com o produtor, nos dias **15 e 16 de setembro** das 14h às 17h no Cine Humberto Mauro.

**PAULO BOCCATO**, formado em Cinema pela ECA (USP), se estabeleceu como um grande produtor na indústria audiovisual brasileira, tendo produzido e lançado nove longas nos últimos anos, metade dos quais alcançou o Top 10 de bilheteria nacional em seus respectivos anos de lançamento – *Loucas pra Casar* sendo a oitava maior bilheteria de todos os tempos para um filme nacional.

**SINDAV**  
Sindicato da Indústria Audiovisual de Minas Gerais

O **Sindicato**, em parceria com a **Mostra Curta Circuito**, **cumpr**e um importante papel de fortalecer a atividade de produção audiovisual, construindo redes e o intercâmbio entre as produtoras.



# LOCAIS DE EXIBIÇÃO/ MASTERCLAS / MINAS GERAIS

Classificação Indicativa 16 anos / Entrada Franca

FILMES + DEBATES  
+ MASTERCLASS

## **CINE HUMBERTO MAURO**

Palácio das Artes  
Av. Afonso Pena, 1537,  
Centro

## **Belo Horizonte**

SESSÃO ESPECIAL:

## **CENTRO CULTURAL UNIMED-BH MINAS**

Minas Tênis Clube  
Rua da Bahia, nº 2244,  
Lourdes

LOCAL:

## **CINEMA COMENTADO**

Conversos Cultural  
Rua Coronel Lopinho, nº 28,  
Morada do Parque

## **Montes Claros**

LOCAL:

## **CENTRO CULTURAL LUZ DA LUA**

Rua Dom Serafim, nº 426,  
Centro.

## **Araçuaí**





Dir. JosŽ Joffily | RJ, 1978, 10 minutos

# A1ô Tetéia

# ALÔ TETEIA

Por Carlos Ormond

Com exatos dez minutos e cinquenta segundos, o curta-metragem *Alô Teteia*, de José Joffily, captura a atenção do espectador logo na primeira cena: vemos um quarto amanhecendo e a vinheta da rádio Tupi FM do Rio de Janeiro, em “estéreo espetacular”. O cômodo pertence a um apartamento da zona sul carioca. Na sala ampla, decorada com móveis de luxo, surge a atriz Louise Cardoso que caminha jovem, linda e soberana pelos aposentos. Acende um cigarro. Parece entediada. Em tudo, inferimos a beleza e a posição social da personagem. Um corte brusco para a cidade, a praia, aponta que Louise sairá de casa.



# “ O diálogo (...) é a alma do filme.” ”



E, de fato, ela está trocando a roupa de dormir por um biquíni. Antes que ganhe as ruas, experimenta várias combinações de trajes para o banho de mar. Chapéus, óculos de sol. A quem ela quer impressionar?, é a questão que sugere o bailado íntimo, caprichoso. Quando finalmente está pronta, depara-se com um problema no carro. Para não perder o programa, é obrigada a subir em um ônibus, na pista próxima da Lagoa Rodrigo de Freitas.

Ao entrar no veículo coletivo, Louise Cardoso se despe da personagem anônima anterior. Vira outra qualidade de anônima. Não mais sublime, fechada em plena individualidade. Agora é comum, ordinária, divide com outros o espaço de convivência. E os outros, ora, podem ser qualquer um. Ela não é capaz de escolher quem entra e sai do ônibus. Torna-se vulnerável e assediada por uma série de chistes e exortações inconvenientes. Outra jovem, de aparência popular, tenta puxar assunto, deixar a novata à vontade. Mas Louise ignora, com desdém.

O diálogo (na verdade um monólogo) entre a passageira – vivida por Gilda Guilhon – e Louise Cardoso é a alma do filme. Olhamos a dupla de baixo para cima, a câmera posicionada em um banco frontal. Por mais que se esforce, lance mão de assuntos que considera interessantes, Guilhon não extrai palavra da boca de Louise. Brilha a performance das duas atrizes (regulando a mesma idade de 23, 24 anos), ambas oriundas do Teatro Tablado, de Maria Clara Machado.

Aos poucos, sempre sob assédio, Louise caminha para a saída, como se quisesse fugir. Pede ao trocador (Anselmo Vasconcellos) que interrompa uma roda de

samba. Ele se recusa, com argumentos de que batucar não é contra a lei. Vai ficando claro que a garota não é apenas invadida, também é invasora. Quando salta do ônibus, exasperada, escuta do trocador o pedido: “Alô, teteia, quando se recuperar, passa lá no chateau de Realengo, falei?”. As moças, os batuqueiros,



o trocador nunca mais se encontrarão. Fica, da experiência, a vivência de um pequeno trauma para a “teteia”: descobrir-se frágil, indistinta, em um meio urbano tomado por diferenças.

*Alô Teteia* foi inscrito na Mostra Competitiva do Festival de Cinema de Brasília, em julho de 1978. Posteriormente, em agosto, já abria no Rio as sessões de salas de cinema tradicionais, como o Roxy, o Odeon e o São Luís, que exibiam como atração principal o thriller *Rota Suicida* (*The Gauntlet*), dirigido por Clint Eastwood. Essa mistura improvável é bem típica da época, capaz de oferecer como prévia ao espectador de *Guerra Nas Estrelas* um curta-metragem sobre Aleijadinho.

Apesar de ter saído rapidamente de cartaz (confinado apenas ao Cinema 1, da rua

**“ O curta-metragem (...) merece atenção não pelas suas qualidades, mas por ser um fiel testemunho da realidade que nos assola e contagia (...). ”**



Prado Júnior, posteriormente frequentou salas secundárias no Grande Rio), Alô Teteia recebeu, no dia 4 de setembro, a homenagem de uma curiosa carta, publicada no Jornal do Brasil, que dizia: “(...) O curta-metragem *Alô Teteia* merece atenção não pelas suas qualidades, mas por ser um fiel testemunho da realidade que nos assola e contagia, fazendo com que nos sintamos escravos de situações que na maioria das vezes nos incomodam e nos reduzem à posição de objetos e não de seres humanos (...). São situações e tipos característicos dos maus costumes e do mau comportamento que se estão tornando comuns nesta cidade (...). Deixa-se que as pessoas se agridam até que nos sintamos prejudicados para só então agir. Triste realidade a nossa que nos impede de nos preocupar com nossos semelhantes e transforma-nos em pessoas frias, calculistas e cada vez mais individualistas”.

Descontando-se a evidência óbvia de que o espectador parece não ter compreendido as sutilezas cômicas da história, podemos encontrar no manifesto um espírito refletido em outros filmes do final da década de

1970. É fácil destacarmos *Muito Prazer* (1979), de David Neves, em que o encontro da burguesia com as classes populares se dá entre sócios de um escritório de arquitetura e um grupo de meninos de rua. Diferente de *Alô Teteia*, a relação entre arquitetos e crianças flui em modo brando, até amistoso, mas, pouco a pouco, surge o inconformismo, o choque entre indigentes e privilegiados. Nos anos 1980, a partir das políticas do primeiro governo Leonel Brizola (1983-1987), o debate sobre esta convivência (transformada em dicotomia pobres X ricos), favorecida pela geografia e ocupação do espaço urbano carioca, ganhará corpo, quase sempre em manchetes escandalosas e sensacionalistas.

Assistam, por exemplo, a *Os Pobres Vão à Praia*, episódio do programa Documento Especial, da extinta TV Manchete. Àquela altura, entre o fim dos anos 1980 e início dos 1990, qualquer utopia parecia ter se convertido em purgatório, e os dois lados não escondem ânimos belicosos na busca da autoafirmação. Enxergando com realismo, a hipocrisia e o lirismo humorístico de *Teteia* e *Muito Prazer* deram lugar a uma consciência de classes, baseada em premissas que não se disfarçam. Tal amargura já estava presente nos olhares de Louise Cardoso para Gilda Guilhon, na angústia humorística (e preconceituosa) de não estar “*protegida*” entre os seus. Em 2018, quarenta anos depois, o longa-metragem *Os Farofeiros* ainda atualizava o tema, provando que *Alô Teteia* serve de importante documento para entendermos o país, em conturbado percurso até os dias de hoje.

**Carlos Ormond** é escritor e crítico de arte. Autor de diversos livros, entre eles *Esfinge Negra – A História do cineasta Afranio Vital* (2016) e *Rainha* (2017).







Dir. Neville d'Almeida | RJ, 1980, 109 minutos

# Os Sete Gatinhos

# O que está por trás de tudo?

Por Gabriela Wondracek Linck

Convém não facilitar com os bons,  
convém não provocar os puros.  
Há no ser humano, e ainda nos melhores,  
uma série de ferocidades adormecidas.  
O importante é não acordá-las.

(*Nelson Rodrigues*)

*Os Sete Gatinhos* é o que eu chamo de filme feminista espiritual<sup>1</sup>. É um filme que reivindica nossos direitos de maneira quase mágica, imperceptível (talvez) ao próprio autor da peça original (Nelson Rodrigues), um exímio estudioso das tragédias gregas e dos original domésticos brasileiros, frequentador de centros de umbanda, que encarnou em sua obra os lados mais pérfidos de toda a tipologia humana. Para além disso, em *Os Sete Gatinhos* há uma desconstrução radical da linguagem auditiva e imagética do comportamento que já vem de longe, quando pensamos na obra do realizador Neville d'Almeida. O desenrolar do filme é tecido por um jogo de vozes alteradas, perversões e caretas sobrepostas, reverberando umas contra as outras – as imagens e os sons de Neville são fragmentos libidinosos colocados em movimento: um desfile de pessoas reprimidas, egoístas e arcaicas beirando os limites do brutal e do perverso.

---

<sup>1</sup> Cambridge dictionary define espiritualidade como: “The quality that involves deep feelings and beliefs of a religious nature, rather than the physical parts of life.” Collins diz: “Spiritual means relating to people’s thoughts and beliefs, rather than to their bodies and physical surroundings.” Oxford dictionary diz: “Relating to or affecting the human spirit or soul as opposed to material or physical things.” Wikipedia diz: “There is no single, widely agreed upon definition of spirituality. Surveys of the definition of the term, as used in scholarly research, show a broad range of definitions, ranging from uni-dimensional definitions such as a personal belief in a supernatural realm to broader concepts such as a quest for an ultimate/sacred meaning, transcending the base/material aspects of life, and/or a sense of awe/wonderment and reverence toward the universe.”



O lendário trabalho audiovisual interativo de Neville com Hélio Oiticica, as *Cosmococas*, de 1969, já se propunha à radicalização. Composta por capas de revista com rostos enfeitados por linhas reluzentes de cocaína, dançando enquanto projeções fotográficas nas paredes brancas do apartamento de Oiticica em Nova York (e reproduzida atualmente em salas de museu do mundo inteiro, adornadas com redes de sentar que se entrecruzam), *Cosmococas* é reconhecida por muitos pesquisadores de cinema modernxs como a primeira obra de arte realmente contemporânea, a primeira exibição de arte audiovisual interativa<sup>2</sup>. Mais do que isso, *Cosmococas* mostrava aquilo que ninguém queria ou tinha coragem de mostrar, em uma proposta bastante parecida àquela de Neville no seu posterior *Mangue-Bangue*, um clássico do experimentalismo documental.

Já o oitentista *Os Sete Gatinhos* é um desdobramento da tendência de transpor o teatro *desagradável* para o cinema. Tendência já presente, por exemplo, em *Toda Nudez Será Castigada*, de Arnaldo Jabor, ou mesmo na sua própria obra anterior, *A Dama do Lotação*<sup>3</sup>, em mais uma apropriação da obra de Nelson Rodrigues pelo cinema, em uma época em que Ismail Xavier descreve como um mergulho do cinema brasileiro na representação cinematográfica do teatro desagradável (XAVIER, 2004). A gritaria incessante que permeia todo o filme *Os Sete Gatinhos* faz um contraste curioso com, por exemplo, obras germânicas de mesmo período, que também se ocupavam da famosa *crônica de costumes*, tão em voga no cinema dos anos 1970 e início dos 1980, período no qual estava em curso uma transição – dos temas da esfera do trabalho para temas da esfera doméstica – tanto no cinema brasileiro quanto no cinema alemão.

Peguemos, por exemplo, *Roleta Chinesa*, de Rainer Werner Fassbinder. Ali, assim como em *Os Sete Gatinhos*, o tema central é a revelação súbita e tempestuosa da farsa do casamento e da instituição familiar (como quase sempre em Fassbinder), baseada em um retrato, por vezes perverso, porém bastante honesto, da maternidade. Este retrato da maternidade está exposto no tema da frustração com a prole (encarnada na figura da filha deficiente física, e psicologicamente perturbada) em *Roleta Chinesa*<sup>4</sup> ou do desejo reprimido de evitar a gestação, retratada na personagem de Silene (Cristina Aché), no filme de Neville. No filme de Fassbinder, porém, essa revelação da frustração da mulher perante a maternidade (ou a possibilidade da maternidade) não se dá de forma tão clara e arrebatadora, mas silenciosa, polida, sarcástica, reprimida e elegantemente perturbada, do início ao fim.

---

2 Irene Small, Towards a delirate Cinema, em palestra de 2018 no contexto da mostra Tropical Underground, organizada pelo departamento de cinema da Uni Goethe (Frankfurt).

3 Também adaptações de Nelson Rodrigues.

4 O que lembra também a personagem principal do livro *Meu destino é pecar* (1952), de Nelson Rodrigues, o mestre da crônica de costumes.



Embora os *travellings* e os longos planos-sequência de Michael Bauhaus tenham tanta audácia quanto os de Edson Santos<sup>5</sup> em *Os Sete Gatinhos*, nos diálogos e na *mise-en-scène* de *Roleta Russa* predominam a pulsão de morte derivada daquilo que é calado, reprimido, silenciado, enquanto em *Os Sete Gatinhos* predominam os gritos, a histeria, o desespero exacerbado, colocado para fora, violentado. No filme alemão a tensão se concentra na arma de fogo – no brasileiro, a tensão está concentrada no punhal de prata – um instrumento utilizado nas magias brancas e negras para criar o chamado círculo mágico, que tinha como objetivo purificar a energia de tais rituais.

É conhecida a relação estreita de Nelson Rodrigues com a umbanda. Em *Boca de Ouro* há um personagem que fala que *todo carioca que se preza já foi num terreiro de umbanda*. Em *Os Sete Gatinhos*, um filme explicitamente sobre o aborto, a espiritualidade está presente em uma espécie de feminismo velado. Embora Nelson não seja muito querido pela comunidade feminista, tendo em conta sua famosa declaração afirmando que mulher *normal* (um claro sarcasmo *à la* Nelson) gosta de apanhar, entre outras pérolas dispensáveis<sup>6</sup>, como acreditar que a obra de Nelson era misógina ao assistir ao filme de Neville? As mulheres são as personagens mais fortes

5 Também fotógrafo de outras pérolas do cinema brasileiro, como *Rio Babilônia*, *Piranhas do Asfalto*, *Sem Essa Aranha*, *A Dama do Lotação*, entre outros.

6 Mas não estaria ele, nesta frase, denunciando, de forma sarcástica (embora infeliz) a banalidade da violência doméstica contra a mulher?

da peça de Nelson, assim como o ponto forte da versão fílmica de *Os Sete Gatinhos*, com destaque para, absolutamente, todas as atrizes. Mesmo a filha mais discreta, Hilda (Sura Berditchevsky), sempre vestida com um roupão, com toalhas na cabeça ou creme de barbear no sovaco, é uma elegante crítica às exigências estéticas dirigidas à mulher, assim como a encarnação do que se convencionou como a figura feminina do lar. O pai (Lima Duarte), reclamando que as filhas *andam peladas dentro de casa o dia inteiro* é, mais do que um funcionário público frustrado, um homem que não percebe seus próprios desejos de maneira clara o suficiente, e lida com este desespero interno de maneira psicótica. Ou seja, ele é claramente um psicopata.

A partir disso, como é possível acreditar que a obra de Nelson era machista, quando todas as posturas machistas vêm de personagens caracterizados como cruéis e doentes em todas as suas nuances? Não estariam Nelson e Neville querendo dizer, por meio da construção da personagem de Noronha, que as posturas machistas são frutos de mentes perturbadas e psicóticas? Ora, Nelson se torna automaticamente um crítico da estrutura patriarcal, no momento em que se foca na contradição dessa estrutura, encarnada na própria discrepância entre



sua vida (aparentemente um conservador misógeno, ou apenas sarcástico?)<sup>7</sup> e sua obra (nitidamente feminista – porque reivindica direitos iguais).

Por que Silene (Cristina Aché) teve raiva da gata grávida, a matando a pancadas, se foi ela mesma que pediu para que Bibelô (Antônio Fagundes) a engravidasse? Silene não teve raiva da gata, Silene teve raiva da sua falta de opção enquanto mulher (na verdade, enquanto menina). As irmãs estavam lá, prostituindo-se para poderem pagar para Silene um casamento de luxo, um *enxoval de anjo*. Ela teve um caso inesperado com um homem mais velho (Antônio Fagundes) – o que resta agora, senão casar-se e engravidar? E era isso mesmo que ela queria? Ou é, apenas, mais uma vez, o que a sociedade espera dela? O tema central do filme fica ainda mais claro quando o diretor da escola de Silene, o Dr. Portela (Ary Fontoura) faz um discurso pró-aborto, dizendo claramente que é muito compreensível que uma mulher tenha o direito de abortar o ser que ela mesma gerou, que as mulheres deveriam ter esse direito, *num caso de estupro ou gravidez indesejada*, que isso é *essencial*... as mulheres devem poder sim escolher, *mas uma gata! Uma gata, seu Noronha?* Ou seja, Dr. Portela (maravilhoso, pois além de pró-

---

7 Não acredito que isso importe, pois, até onde sabemos, Nelson nunca estuprou ou abusou de ninguém.



aborto, defensor dos animais) reconhece no crime de Silene uma clara projeção do desejo reprimido da menina<sup>8</sup> de interromper a gravidez. Os motivos não ficam claros, porém, mais uma vez, o que fica claro é a índole das personagens – afinal, Silene também é, como o pai, socialmente inapta.

No entanto, do alto de sua insanidade, Silene é, no fim das contas, *louca, por nós*. Por todas nós mulheres. Infelizmente, não poderia haver momento mais oportuno para falar de *Os Sete Gatinhos*, já que hoje, 13 de julho de 2022, acordamos na Alemanha com a notícia de que um anestesista brasileiro estuprou uma mulher grávida em pleno parto. Silene é estuprada no filme de Neville pelo próprio pediatra. Um médico que, alguns minutos antes de possuí-la nitidamente contra sua vontade, chamando-a de *Dália* (o nome de sua filha, também menor de idade) durante o sexo, havia dito que ela, Silene, era como um *bebezinho* para ele. Então, me digam, o quão atual é esta tragédia carioca de Nelson Rodrigues? Como descartar a obra de Nelson enquanto crítica feroz da sociedade patriarcal? Quem iria imaginar, nos seus piores pesadelos, que 2022 seria uma releitura em *looping* das crônicas surreais de Nelson, do teatro do *improvável* (nem tão improvável assim) representado neste cinema brasileiro dos anos 1970 e 1980?

Enquanto o cinema, ainda que de maneira limitada, tenha se atualizado no *Zeitgeist*, como podemos ver na personagem de Adonis (Felipe Roque) em *Os Farofeiros* (2018) – ou seja, agora as mulheres também têm direito aos seus próprios musos (ou homens objetificados, ainda que também quase menores de idade), numa espécie de dança vingativa, e quase esgotante, de imagens de belos corpos – a sociedade segue arcaica. Por isso, é inevitável que a crítica de costumes familiares siga sempre atravessada pela crítica das relações profissionais (antiprofissionais) no Brasil. A relação de classes e a desigualdade social formam a base da nossa cultura. Como já citado aqui neste catálogo, *Os Farofeiros* é uma atualização de *Alô Teteia*, de 1978. No curta de José Joffily, uma típica patricinha carioca (Louise Cardoso) é quase devorada pelo *efeito-polvo* do corredor de ônibus brasileiro (mais especificamente, carioca), realidade que, não só pouco mudou, como vem piorando desde então.

Aliás, o *efeito-polvo* dá também o tom e o ritmo de todo o filme *Os Sete Gatinhos*. Não existe um único diálogo essencial que não seja cortado ou intercalado com alguma cena erótica. Primeiro, é o senhor de idade (Sadi Cabral) tentando tirar o vestido de Débora (Sônia Dias) na mercearia enquanto ela tenta telefonar, depois um diálogo essencial, no máximo mais dois diálogos banais, e lá vem de novo Bibelo (Antônio Fagundes) tentando de tudo com Aurora (Ana Maria Magalhães) no táxi<sup>9</sup>, depois temos mais algumas discussões em família, e logo começam as cenas tórridas de sexo, e por aí vai. É claro, muitos diriam, *a pornochanchada é isso aí, Nelson Rodrigues é pretexto pra fazer putaria no cinema*, etc., etc. Porém, acredito que seja mais do que isso. Quando falo do *efeito-polvo*, quero dizer que deve haver

---

8 A personagem tem dezessete anos.

9 Numa cena de tamanho escracho, encarnado na figura do motorista – com suas caretas quase barrocas, à la algo entre Fellini e Pasolini.

um filme de Neville D'Almeida  
estória de Nelson Rodrigues música: Roberto e Erasmo Carlos

# Os 7 gatinhos

ANTÔNIO FAGUNDES  
ANA MARIA MAGALHÃES  
LIMA DUARTE  
CRISTINA ACHE  
ARY FONTOURA  
REGINA CASE  
SADY CABRAL  
SURA BERDITCHEVSKY  
MAURICIO DO VALLE  
THELMA RESTON  
CLÁUDIO CORREA E CASTRO  
SÔNIA DIAS

Produção: TERRA FILMES,  
CINEVILLE PRODUÇÕES  
E EMBRAFILME  
Trilha Sonora: A COR DO SOM  
E LULU DOS SANTOS

Fotografia: Edison Frazão  
Montagem: Marco Antonio Diniz  
Cenografia: Marco Kaskaman  
Diretores Assistentes: Paulo Sérgio Araújo, Luigi Morero  
Diretor de Produção: Gabriel Loureiro  
Produtor Executivo: Soares Moura Chaves  
Figurino: Maurício Gatti  
Assistente Especial: Orla Rodrigues



algo mais a ser dito (ou ressignificado) a partir deste excesso de imagens em que as mãos masculinas ditam o movimento da cena. É um movimento dialético no melhor estilo adorniano, uma dança de procura (masculina) e fuga dos corpos (femininos). É quase uma dança espiritual, compartilhada pelo ser humano pensante e o animal irracional que nele habita.

A relação de Nelson com o cinema já foi também muito citada. Seus textos teatrais são cheios de cortes que os aproximam da arte cinematográfica. A própria Arlete (Regina Casé) em *Os Sete Gatinhos* fala duas vezes sobre cinema. Primeiro, depois da discussão sobre os *caralinhos voadores* desenhados na parede – a discussão mais emblemática de todos os tempos no cinema brasileiro – profere: *Agora que já chamei meu pai de contínuo, eu vou ao cinema*. No fim da sequência da discussão, que parece não ter fim, ela completa: *acho que não vai dar tempo de ir no cinema*.

Já a *Gorda* (Thelma Reston)<sup>10</sup>, a matriarca, quando confessa que é ela aquela que de fato desenhava os caralinhos na parede do banheiro (enquanto o pai desconfiava das filhas), atribui a inspiração de sua arte ao fato de não fazer sexo, não ir ao teatro e não ir ao cinema. E é aqui que se pode pensar de novo na crônica de costumes baseada na frustração materna: o assassinato da gata enquanto expressão do aniquilamento das opções de Silene, enquanto mulher, tem aqui o seu desdobramento na infelicidade da mãe que gestou suas filhas até o fim, uma infelicidade enquanto mulher, enquanto mães na (e para a) sociedade patriarcal, mas nunca enquanto mãe de suas filhas.

Não é à toa que o filme termina com todas as mulheres assassinando o patriarca e fundando sua própria casa de prostituição. Elas tomam as rédeas do destino e, em termos cinematográficos, é muito bonito como Neville retrata isso nos créditos, apresentando as atrizes, visivelmente mais bem maquiadas e vestidas, como elas mesmas, poderosas, donas de seu próprio destino (ainda que degradante).

Muitos acharão um absurdo defender este filme como feminista, enquanto filmes realmente feministas, como os da cineasta brasileira de mesma época Eunice Gutman, permanecem na obscuridade. Por favor, não me entendam mal. É sabido que Nelson Rodrigues não era um escritor de *causas*, ele não era *engajado*, ou melhor, ele era um *engajado* em desvendar a alma humana, o que, por um lado, não deixa de ser o que há de mais político na Arte, tanto que suas obras permanecem sendo lidas e relidas até hoje. Já Neville d'Almeida é o punk rock do cinema brasileiro desde *Cosmococas* e *Mangue-Bangue*<sup>11</sup>. O legado de Neville é um legado de vanguarda e engajamento, sua trajetória ao lado de Hélio Oiticica não deixa dúvidas a respeito disso. E é justamente esta união entre um interessado na profundidade da alma humana com um interessado no caos humano (chamado sociedade) que resulta numa obra de arte suprema como *Os Sete Gatinhos*.

---

10 Merecidamente ganhadora do prêmio de melhor atriz coadjuvante em Gramado, 1981, com este filme.

11 Neville é (ou foi) um famoso defensor do uso recreativo da cannabis sativa.

A peça de Nelson Rodrigues é, por si só, maravilhosa, mas há coisas que só o cinema é capaz de fazer e mostrar. Por exemplo, o plano de Arlete (Regina Casé) de calcinha e sutiã preto, ao lado de Hilda (Sura Berditchevsky), vestida com o que minha vó chamava de um *chambre*, em cores primárias. Arlete está se defendendo do que o pai considera uma indecência (andar *nua* pela casa) dizendo que também vai à praia de *biquini, ué!*, enquanto a irmã está ali parada, simbolizando o lar e os bons costumes e dizendo *não provoca o meu pai!*. Outro ponto forte é quando Arlete grita que *beija mulher na boca pra se sentir menos prostituta*, ou na (não menos clássica) cena da piscina: *eu odeio cueca de homem! Se tem coisa que eu odeio, é cueca usada!* Como dizer que Neville e Rodrigues não estão, em todos esses pontos, denunciando a opressão da mulher, que se inicia dentro da própria casa?



Querer jogar certas obras no lixo com base em afirmações pessoais de certos autores (e estou falando de discursos, frases descontextualizadas)<sup>12</sup>, no caso aqui, Nelson Rodrigues, o qual também já quiseram *cancelar* porque retrata mulheres sempre como loucas e oprimidas (e como elas deveriam ser retratadas? Como heroínas da sociedade? O que é que ele fez, afinal, além de realismo puro?) nada mais é do que um desejo de instrumentalizar e capitalizar ainda mais a obra de arte, para que sirva sempre aos nossos propósitos *sociais*. E se a nossa luta é retirar a mulher do seu lugar de objeto de consumo, como é possível que isso seja feito pedindo que a própria Arte seja ela mesma transformada em objeto de consumo?

Nelson Rodrigues teve também aquela divergência com uma feminista essencial,

---

12 Algo muito diferente do caso Polanski ou de outros escândalos de estupro na vida “pessoal” do artista, pois o estupro atravessa os limites do pessoal.

Betty Friedan, que identificou e mapeou o *mal sem nome* que acometia as mulheres das décadas de 50 e 60, de diversas classes sociais, credos e etnias: um misto de sensação de vazio, sintomas de depressão e constante irritabilidade. A partir de então, teceu uma forte crítica à forma como a imprensa lidava com a problemática feminina, atribuindo apenas aos excessos de afazeres domésticos e questões matrimoniais a causa de sua infelicidade. Para agravar a situação, as revistas dedicadas a este público ofereciam soluções simplistas e superficiais para sanar tais dilemas (DUARTE, 2006).

Em seu livro, ela constatou que as mulheres americanas casavam-se cada vez mais jovens e iam cada vez menos à universidade. Em contrapartida, preocupavam-se, cada vez mais, em adaptar seus corpos à moda vigente<sup>13</sup>.

“A cozinha configurava-se como habitat “natural da mulher”, daí decorrendo todo o esforço de decoradores e da indústria de eletrodomésticos para convertê-la em um lugar agradável. O lar, como referência maior, era o lugar de onde as mulheres saíam apenas para comprar, levar as crianças à escola ou acompanhar seus maridos a reuniões sociais. As mulheres viam esses problemas, quase sempre, como falhas no seu matrimônio. Que espécie de mulher se era, se não sentia uma mística realização encerrando o chão da cozinha?, provocava Friedman. Não se ajustar ao papel de feminilidade, ao papel de mãe e esposa, era o tal “problema sem nome”, afinal” (DUARTE, 2006, p.289).

A direção de Arte responsável pela cozinha de *Os Sete Gatinhos* é, aliás, um primor. O clássico pinguim em cima da geladeira rosa, a parede descascada, a planta de folhas

“

**Nelson Rodrigues teve também aquela divergência com uma feminista essencial, Betty Friedan, que mapeou o mal sem nome que acometia as mulheres das décadas de 50 e 60, de diversas classes sociais, credos e etnias: um misto de sensação de vazio, sintomas de depressão e constante irritabilidade.**

”



secas e amareladas – tudo remete à decadência da família Noronha. Sobre Betty Friedan, LESSA (2010) acredita que Nelson não desvalidava os questionamentos levantados pelo feminismo, como direito ao voto, trabalho, etc., mas criticava o posicionamento (que chamava de ressentido) da líder que, em busca pela ascensão social da mulher, massacrava o feminino em prol da igualdade, considerando-a, assim, a inimiga pessoal da mulher. É verdade que a dramaturgia rodrigueana é moderna, e creio mesmo que denuncie o drama de várias gerações de mulheres de modo audacioso, sem medo da crítica, e de maneira arrojada. Porém, enquanto comunicador, nas suas numerosas e constrangedoras tentativas de fazer sarcasmo, Nelson era um ótimo escritor de ficção. Como afirmou BOFF<sup>14</sup>,

[...] numa sociedade predominantemente machista como a brasileira, um escritor que se tenha preocupado em tentar desvendar a alma feminina já se constitui num vanguardista. Se esse autor ainda der relevo à mulher em toda a sua obra, mesmo que se limitando a pintar suas mazelas ou evidenciar seus defeitos, não pode ser ignorado ou simplesmente inserido no grande universo de escritores do sexo masculino. [...] Nelson procurou penetrar no universo ainda sombrio e nebuloso da alma da mulher.

Assim como Nelson, Neville também teve problemas com a censura, não de nós feministas (até onde sei), mas, com certeza, foi vítima dos cortes da ditadura militar brasileira. Tanto que ele mesmo afirma ter feito *Mangue-Bangue* (seu filme mais punk) para propositalmente não passar na censura (já que seus filmes nunca passavam mesmo). Ele disse que queria, com este filme, mostrar no cinema coisas que nunca havia visto no cinema. Alguém colocando o dedo no ânus e cheirando, por exemplo, ou consumindo drogas abertamente durante a maior parte do filme. Sobre seu trabalho em *Cosmococas* (1969), o parceiro Hélio Oiticica disse que o ser humano precisava voltar a se deitar, para parar de ver com os olhos e passar a ver com o nariz. A proposta de uma obra de arte horizontal e interativa é de fato

muito moderna para a época. Neville atuou, enfim, desde o início de sua carreira, assim como Nelson Rodrigues, na dimensão do choque.

É importante lembrar que Nelson Rodrigues também escreveu a peça *Dorotéia*, na qual uma ex-prostituta vai morar na casa de parentes, todas também mulheres. Elas vivem reclusas numa casa e, ao ver a beleza de Dorotéia, acabam obrigando-a a se portar como elas: presas dentro daquilo que se considerava adequado para uma mulher. Na obra, Nelson faz claramente outra crítica ao modo como a mulher era vista pela sociedade e como a sociedade julgava a mulher que fazia uso de sua sensualidade.

Quanto a Neville, se seu *Mangue-Bangue* já era, como disse Irene Small<sup>15</sup>, um retrato da *normalidade* dos corpos criminalizados e marginalizados durante o estado de exceção imposto pelo regime militar, é possível pensar que *Os Sete Gatinhos* é um retrato da brutalidade com a qual estes corpos (agora predominantemente femininos) são tratados (e aqui podemos pensar, novamente, no ritmo do *efeito-polvo* enquanto proposta audiovisual interativa). Já na época de *Cosmococas* e *Mangue-Bangue*, enquanto Glauber Rocha e Rogério Sganzerla lutavam pelo trono da vanguarda cinematográfica brasileira, Neville estava lutando contra os limites dos códigos estabelecidos por esta mesma vanguarda. Na sequência de tentativas muito bem-sucedidas, o auge é justamente *Os Sete Gatinhos*, onde colocar seis mulheres<sup>16</sup> enquanto personagens principais desafia o cânone do herói masculino a à la Odisseia de Homero do Cinema Novo. Os homens de Neville são estranhos,

15 Irene Small, Towards a delirate Cinema, em palestra de 2018 no contexto da mostra Tropical Underground, organizada pelo departamento de cinema da Uni Goethe (Frankfurt).

16 Podemos pensar que a gata prenha é o sétimo gatinho do título.



“

**O modo como a questão da linguagem e do que permanece interdito é explorado pela figura dos caralinhos voadores desenhados na parede do banheiro em Os Sete Gatinhos é magistral.**

”

caricaturais, fracassados, meros coadjuvantes – como não escapam de ser a maioria dos homens na pornochanchada brasileira.

O estilo de confrontamento que Neville propõe ao espectador, com cenas de sexo (em *Os Sete Gatinhos* ou *A Dama do Lotação*) ou de defecação e consumo explícito de drogas (*Cosmococas*, *Mangue-Bangue*), é, no entanto, uma aproximação clara a outro movimento da época, que se convencionou chamar de Cinema Marginal (ou Cinema da Boca), porém de forma quase alegórica.

Há muito tempo me acompanha o pensamento de que o ser humano é o único mamífero que se esconde para fazer suas necessidades. O banheiro humano é, mais do que um ambiente de defecação, um local de privacidade e perversão: o que, portanto, só pode ter a ver com a linguagem. Somos, não por acaso, também a única espécie animal que se comunica para além de suas necessidades básicas (fome, sono, excrementos, etc.). As abelhas têm uma forma de comunicação muito sofisticada, já observava Sausurre, mas elas não se sentam umas com as outras para tomar um café e falar da novela.

O modo como a questão da linguagem e do que permanece interdito é explorado pela figura dos *caralinhos voadores* desenhados na parede do banheiro em *Os Sete Gatinhos* é magistral. Só as cenas do banheiro já rendem uma longa análise do ambiente familiar brasileiro a partir da relação da família com a divisão do uso privativo do banheiro. *Quem foi ao banheiro antes de mim?* (Noronha) ou *Onde está o meu jornal, Gorda?!*, diz ele, irritado, com pressa de ir ao banheiro. *Não sei o que foi que eu comi!*, ele grita com o jornal já em punhos, se dirigindo para o banheiro, em tom de desculpas pela agressividade. E,



afinal, o que há por trás de tudo? Podemos ler as portas e paredes de banheiro, escrever uma tese sobre isso (o que, provavelmente, já foi feito) e tentar, a partir daí, desvendar a alma humana (e seguir fracassando), pois não há lugar melhor para desvendar a alma humana do que a tal privacidade do banheiro – é ali que o homem (e a mulher) se encerra em si mesmo, mas é ali também o local interdito, onde está a alma que ninguém penetra.

Como bem resumiu o mestre Ismail Xavier:

Passamos da era do segredo cultivado à da exposição à luz do dia, itinerário que o cinema clássico tornou um motivo central. *O segredo da porta fechada* é título simbólico que resume bem o olhar do cinema que se fez “bom objeto” para Nelson Rodrigues. Um cinema movido pela pergunta: o que há por trás de tudo, em *off*, nesse domínio obscuro que se quer tornar visível? Essa questão pode envolver um passado que assombra ou uma expressão que se esconde na fisionomia que nos confronta. (XAVIER, 2021)

**Gabriela Wondracek Linck** é uma realizadora brasileira baseada em Heidelberg (Alemanha) que ama Godard, filosofia e psicologia, é designer de mídias no Mannheim-Heidelberg International Film Festival e, esporadicamente, crítica de cinema na revista La Furia Umana (Itália) e no Zinematógrafo (Brasil). É mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP e foi membro do júri em alguns festivais brasileiros e europeus, representando a CAMIRA (Cinema and Moving Image Research Assembly). No Brasil, curou as mostras “Nouvelle Vague Tcheca” e “Frutos do Paraíso”. Também escreveu e traduziu críticas de cinema para catálogos de mostras (como a Mostra Jonas Mekas, Mostra Rivette, Mostra Luc Mollet, entre outras) do Centro Cultural Banco do Brasil e outros segmentos impressos e online. Foi tradutora de psicologia, psicanálise e filosofia da Artmed/Grupo A (Porto Alegre) – tendo traduzido, entre outros, o DSM IV – coprodutora e roteirista do curta Horror (Brasil, 2014, de Leonardo Bomfim) e roteirista, diretora e montadora dos documentários I am not upset (Alemanha, 2021), SCAPES (Alemanha, França, Brasil, 2021), e dos curtas I lied (Alemanha, 2021), Angry Beach (Alemanha, Brasil, 2022), Ashes my Ashes (Alemanha, Brasil, 2022) Sobre mergulhar no frio (Alemanha, 2022), e do videoclipe Soul Eats Life (Brasil, 2022), exibido no Museu de Arte Moderna da Bahia em 2022. Também foi tradutora de alguns poemas e outros ensaios literários esparsos (Goethe, Hoffmann, Meister Eckhart) liberados internet afora.

## Referências

DUARTE, A. R. F. **Betty Friedan**: morre a feminista que estremeceu a América. Revista de Estudos Feministas, Universidade Federal de Santa Catarina, v. 14, n.1, p. 287 – 293, 2006.

FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Petrópolis: Vozes, 1971.

JACOBI, J. **Complexo, Arquétipo e Símbolo na Psicologia de C.G. Jung**. Petrópolis: Vozes, 2016.

JUNG, C.G. “A Natureza da Psique”. *In: Obras Completas*, vol. 8/2. Petrópolis: Vozes, 1971.

\_\_\_\_\_. “Civilização em Transição”. *In: Obras Completas*, vol. 10/3. Petrópolis: Vozes, 2013.

\_\_\_\_\_. “Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo”. *In: Obras Completas*, v. 9/1. Petrópolis: Vozes, 2013.

\_\_\_\_\_. “Símbolos da Transformação”. *In: Obras Completas*, v. 5. Petrópolis: Vozes, 2013.

\_\_\_\_\_. “Tipos Psicológicos”. *In: Obras Completas*, v. 6. Petrópolis: Vozes, 2013.

KAST, V. **A dinâmica dos símbolos**: Fundamentos da psicoterapia junguiana. Petrópolis: Vozes, 2013.

LESSA, Ludmila López. **Nelson Rodrigues e a inimiga pessoal da mulher**. Revista Laboratório 1, 2010.

RODRIGUES, Nelson. **O melhor de Nelson Rodrigues**: teatro, contos e crônicas. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

STEIN, M. **Jung, o mapa de alma**. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

XAVIER, Ismail. **Nelson Rodrigues no cinema**. Crônica publicada no Jornal Folha de São Paulo, em 5 de setembro de 2004.

# Os

Dir. Roberto Santucci | RJ, 2018, 103 minutos

# Farofeiros



# Pequenas notas sobre a classe média ou o recalque de um espelho sem reflexo

por Maria Trika

## 1. Sobre a classe média e suas distorções do olhar

O processo de colonização no Brasil influencia, dentre inúmeras coisas (pois escolho apenas um ângulo dentre uma das complexidades do tema para trabalhar), a visão. Ao sermos colonizados, um curioso processo acontece, em que perdemos uma referência de imagem interna e a recalamos em uma projeção de um imaginário externo (e inexistente), aliado aos interesses do colonizador. Dessa forma, ao olharmos para nós mesmos, não alcançamos um reflexo, mas um amálgama de preconceitos, violências, complexos de inferioridade e tudo aquilo que gostaríamos ou preferimos não ver. Logo, anulamos uma imagem que, na verdade, nos foi tirada (foi?). Nessa ausência, projetamos as expectativas e cobiças de ser o que nos aprisiona. Isso justifica, por exemplo, a síndrome da descendência europeia que ataca no mínimo 90% da população de classe média no Brasil, que jura por deus que ter um tataravô italiano ou português a livra de se unir à baderna latino-americana e à ralé dos escombros do terceiro mundo. Dessa forma, não apenas vincula sua imagem à do colonizador (logo, cria a falsa sensação de pertencimento e de não submissão), como cria um complexo de superioridade fascinante, que a faz se sentir no direito (e dever) de ocupar um lugar de poder extremamente prepotente e homicida (direta e/ou indiretamente) que não apenas a faz reproduzir as violências dos colonizadores, como também a faz sentir-se distanciada e desconectada das classes mais baixas.





“

**2. Sempre vale lembrar:  
a classe média está mais  
próxima do chão do que  
do milhão (mesmo que ela  
acredite no contrário).**

”

### **3. Vamos ao filme**

*Os Farofeiros*, de Roberto Santucci, é uma *moneychanchada* (termo certo de Andrea Ormond sobre comédias nacionais produzidas nos últimos anos, em que o fascínio do sexo é substituído pelo dinheiro). No entanto, o filme, ao invés de tomar o caminho tradicional do gênero de ascensão social, mostra o oposto: uma família de classe média – quase – alta que perde uma das suas fontes de renda e começa a experimentar uma certa decadência (como Ormond também comenta em seu texto “*Com ares de ‘moneychanchada’, filme Os Farofeiros faz piada com Brasil em crise*”). Na narrativa, acompanhamos a viagem de férias desta família com as famílias de três colegas de empresa do pai, que acabou de ser promovido a gerente e, após o recesso, terá que demitir um de seus colegas. As sonhadas férias na praia desembocam em uma grande cilada, onde a casa de praia com piscina e quadra de tênis são substituídas por um muquifo com piscina que mais parece brejo e a praia paradisíaca é substituída por um piscinão de Ramos 2.0. Devido a isso, as famílias são obrigadas a conviver e passar juntas o ano novo, lidando com a tensão de alguns segredos recém-revelados e friccionando as diferenças culturais entre suas subclasses sociais (classe média quase alta/ média/ média baixa), como observamos em algumas manias e costumes de cada personagem ou em cenas como a desconfiança do sacolé da parte da família mais abonada, ou quando citam Luciano Huck e outra família demarca a preferência por Celso Portioli.

## 4. Superfície ou adesivos

O filme segue à risca todos os pré-requisitos atrelados ao gênero e aos códigos de humor televisivos: as piadinhas de tiozão, o humor pastelão e aquelas piadas sem noção sobre o que é cafona ou “coisa de pobre”, bem à *la Sai de baixo*. Além disso, temos os personagens arquetípicos e superficiais como Elen (Aline Riscado), no papel da gostosona que faz par romântico com Diguinho (Nilton Bicudo), um *loser* recém-divorciado e amargurado; o núcleo da família com melhor condição financeira composto por Renata (Danielle Winits), a dondoca hipócrita e histérica casada com Alexandre (Antonio Fragoso) e seus filhos; Jussara (Cacau Protásio), uma personagem mais forte, mas que acaba representando um estereótipo de barraqueira farofeira junto ao marido Lima (Maurício Manfrini), que ocupa o espaço do sem-noção que coloca todos em uma fria maior que a outra; o quarto núcleo familiar, composto por Rocha (Charles Paraventi) como o chato e Vanete (Elisa Pinheiro) como uma persona mais sonsa e fofoqueira; as crianças endemoniadas; o gostosão gay, etc. Essas figuras servem, de alguma forma, para condensar grandes ideias e arquétipos, são como adesivos colados na superfície que nos ajudam a demarcar a complexidade pelo decalque, pela parte mais superficial, o que nos ajuda a adentrar o universo e passar por algumas complexidades que o tema do filme levanta.



## 5. A forma

Também percebemos um grande investimento na forma. Diversas vezes *Os Farofeiros* estiliza uma grandiosidade, performando momentos épicos em cenas toscas; citando alguns gêneros, como o horror, na cena em que Renata cai na piscina gosmenta e sai como um monstro do pântano; e, até mesmo, escancarando a materialidade fílmica, como acontece na cena em que as crianças vermelhas de queimadura de sol brilham, literalmente, no escuro (concretizando a expressão linguística).



## 6. O conforto do olhar ou De boas intenções o inferno está cheio:

Os embates existem, mas nada ali se desenvolve muito, a temática e a tensão entre as classes sociais são deixadas de lado e uma trama de intrigas novelescas acaba ganhando mais espaço até o assunto ser retomado como algo praticamente resolvido, como se os problemas entre as classes no Brasil se dissipassem após um ritual de ano novo. Onde tudo fica para trás, ninguém vai ser demitido e uma nova esperança surge. No final do filme, vemos as famílias unidas, as subclasses sociais comemoram em um rodízio suas semelhanças, como se pular sete ondinhas na virada os torna uma só família, feliz e reunida. Acabou-se a guerra, afinal são todos nossa querida classe média que mesmo fodida mantém seu bom humor e sua hipocrisia e cegueira convencionais. Assim como o filme.

Porque, mesmo que busque em alguns momentos problematizar algumas questões, não toma a coragem do rompimento, a coragem de olhar mais a fundo as críticas que finge fazer,



e problematizar o porquê de essas “diferenças” entre as subclasses serem tão fundas e perversas, pois elas nutrem as estruturas de poder predominantes, fortalecem esses preconceitos sempre tão cômodos e inocentes (afinal, ninguém no Brasil é racista, homofóbico, classista, fascista... Nós que não sabemos ver esses costumes e hábitos com mais calma). Vale ressaltar que o filme foi lançado em 2018, num Brasil em crise, com a democracia cada vez mais comprometida e elegendando um completo boçal – sempre na falta de uma palavra pior.

Falta arriscar o riso, pois a comédia (e a comédia brasileira faz isso com excelência) faz o corte justamente apoderando-se do humor e suas ferramentas para dizer do mais profundo pelo mais superficial.

## 7. Reflexos e a comédia brasileira

No entanto, por mais que o filme se esquive das questões que ele mesmo propõe, temos um gesto de reafirmação de um olhar de maneira mais evidente. Do meio para o final do filme, os personagens vão ao cinema da pequena cidade litorânea ver uma comédia nacional (uma paródia homenagem à *Minha Mãe é uma Peça*). Todos se divertem, menos Renata (a personagem que melhor representa a classe média – quase – alta e seu fascínio com isso), que reclama sobre a comédia brasileira e como os filmes “só têm putaria e palavrão”. Nesse momento, a personagem do filme dentro do filme (os farofeiros) também vai ao cinema e faz a mesma coisa. Então, todos os protagonistas se viram em suas cadeiras e olham para a câmera e nos jogam a pergunta sobre nossos próprios preconceitos com o nosso cinema. E em bela referência a uma das cenas mais icônicas do cinema de humor de Buster Keaton (instaurando a lógica de um filme dentro de um filme dentro de um filme), o filme quebra a quarta parede e parece dizer que esse filme é um retrato que busca ser exatamente. Um decalque com toda intenção de ser isso.

Ao optar por esse gesto de quebra da quarta parede, o filme abre outra possibilidade para o material, que, agora, mesmo se abstendo do fogo e de um posicionamento mais provocativo, parece usar de sua passividade como um sintoma e um gesto que manifesta os reflexos do que escolhemos não ver.

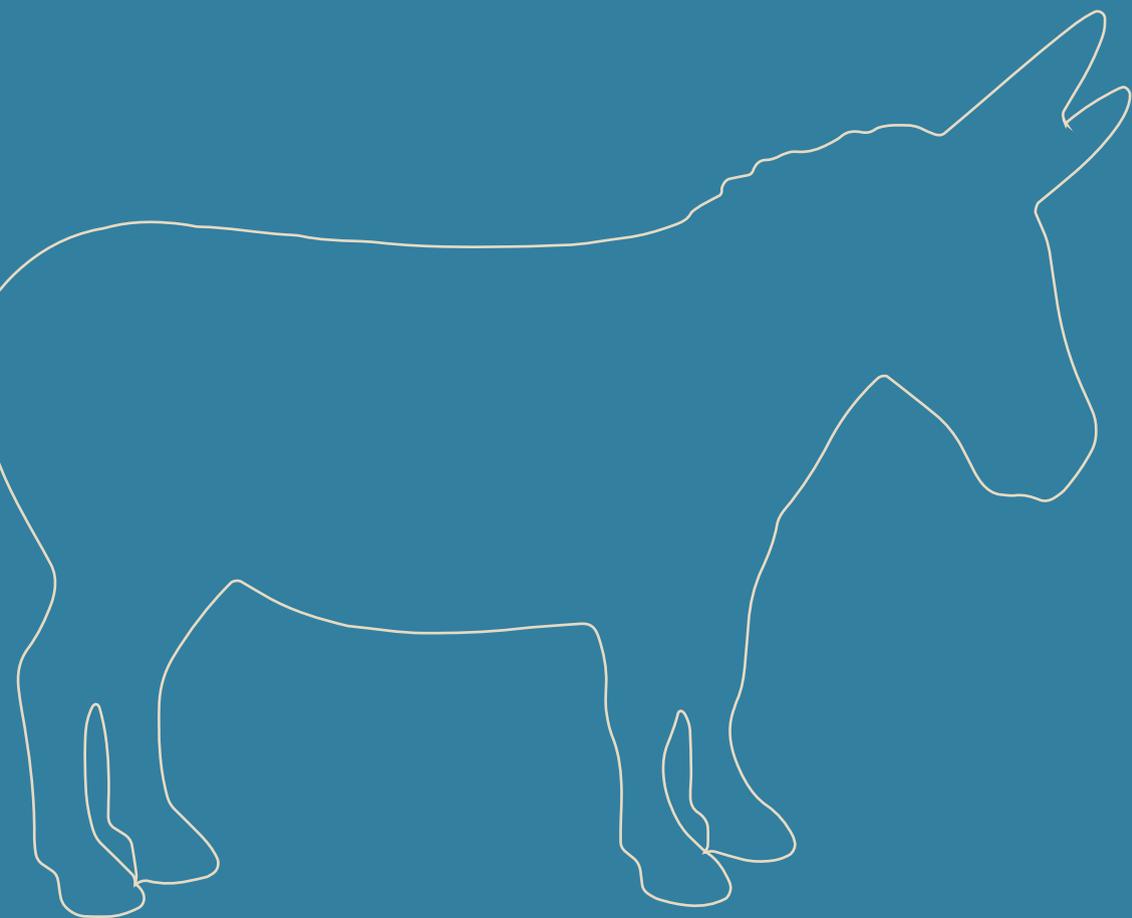
Se negamos ou fugimos do nosso reflexo, a comédia mete logo um espelho possuído na nossa cara. Todos os estereótipos que odiamos, todos os comportamentos, preconceitos e ambiguidades são escancarados mesmo quando camuflados. Seja em *A praça é nossa*, *Zorra total*, *Vai que cola*, *Tô ryca*, nos vídeos da *Porta do fundos*, do *Esse Menino*, no *tiktok*, nas *moneychanchadas*: está tudo ali.

**“ A comédia existe  
pra nos assombrar.  
(Com nós mesmos). ”**



Dir. Pio Zamuner, Américo Mazzaropi | SP, 1974, 87 minutos

# Jeca Macumbeiro



# O Jeca Macumbeiro e o cinema de Mazzaropi

Por **Fernando Oriente**

Amácio Mazzaropi foi um fenômeno de popularidade do cinema brasileiro. Quando falamos cinema é exatamente porque os filmes protagonizados por Mazzaropi eram vistos por milhões de espectadores nas salas de exibição. Ele não era um “produto” da televisão que migrou para o cinema, como é o caso da imensa maioria dos comediantes de sucesso nos dias de hoje. Seu lugar era o cinema e era para as salas de exibição que seu público fiel corria, assim que um novo longa-metragem estrelado por ele era lançado.

Comediantes que, a exemplo de Mazzaropi, consolidaram suas carreiras e efetivaram sua popularidade no cinema formavam o grupo de estrelas que marcaram a época de ouro da comédia brasileira. Nomes como Oscarito, Zé Trindade, Ankito, Grande Otelo, Ronald Golias, Dercy Gonçalves, Costinha, Zezé Macedo e o próprio Mazzaropi eram responsáveis por carregar uma multidão de espectadores.

Esses humoristas eram atores e atrizes de cinema e seu veículo de contato com as massas eram as chanchadas, desde as produzidas pelo estúdio carioca Atlântida – o maior exemplo de sucesso da comédia clássica brasileira –, até as realizadas por outras produtoras como a Cinedistri, a Cinelândia e a Herbert Richers. Amácio Mazzaropi tornou-se um caso particular porque, tendo começado a vida no cinema através de diversas empresas, realizou a maioria dos filmes através de sua própria produtora, a PAM (Produtora Amácio Mazzaropi) Filmes, e continuou a fazer o mesmo sucesso após o fim das chanchadas e do período da comédia clássica brasileira.

O que era comum a Mazzaropi e aos mencionados comediantes eram as origens. Quase todos vinham das camadas populares, filhos da classe trabalhadora que



iniciaram carreiras no circo, em teatros populares ou no rádio. Foram nesses espaços de diversão das massas que criaram seus tipos cômicos e aprenderam a produzir um humor que dialogasse diretamente com a imensa camada popular. Desenvolveram uma comicidade que satirizava os dilemas, os conflitos, os anseios, as dificuldades, os valores e a vida cotidiana concreta do povo.

Quando chegaram ao cinema, tinham um público fiel e já haviam criado personagens cômicos engendrados na experiência de contato direto com plateias (ou ouvintes) das classes populares. A partir do começo de suas carreiras cinematográficas, foram aperfeiçoando e moldando os tipos cômicos, bem como os elementos de sua comicidade, através dos filmes que estrelavam. Como não poderia deixar de ser, trabalhando em um meio como o cinema, alçavam um público cada vez maior e passavam a ser conhecidos nacionalmente.

É fundamental destacar que, na época – os anos 1950 e 1960 –, o cinema era uma diversão popular devido ao baixo preço dos ingressos e à grande quantidade de salas de exibição, que formavam um circuito de rua – com capacidade para centenas ou mesmo milhares de espectadores por sala –, espalhados pelos bairros de uma enorme quantidade de municípios pelo Brasil. Nas grandes capitais, o número de salas também era imenso. A configuração durou até o final dos anos 1980 e o início da década de 1990, quando os cinemas de rua com ingressos baratos foram destruídos, dando lugar aos contemporâneos multiplexes de shopping centers e seus ingressos caros.





Coincidentemente, são nos cinemas de multiplex que os comediantes atuais fazem sucesso, não mais com as camadas populares e sim com a classe média capaz de pagar o preço alto que caracteriza nosso circuito exibidor nos dias de hoje. Logicamente, a massa da população também engrossa o público consumidor das comédias contemporâneas, não assistindo aos filmes no cinema, aguardando que cheguem na televisão ou na internet.

Mas o centro deste texto é Amácio Mazzaropi, o “personagem Mazzaropi” e seus filmes, com destaque central para *O Jeca Macumbeiro*, longa-metragem de 1974 e um dos maiores sucessos de Mazza. Para percorremos esse caminho é necessário contextualizar a formação e a evolução de Mazzaropi. Tanto como personagem, quanto ator, produtor, diretor, roteirista e dono do próprio estúdio.

## **A formação e a consolidação de Mazzaropi**

Amácio Mazzaropi nasceu na cidade de São Paulo em 1912. Seu pai era um imigrante italiano e sua mãe era uma brasileira filha de portugueses. A família pertencia à classe trabalhadora e tinha poucos recursos financeiros. Aos dois anos de idade, Mazzaropi mudou-se com os pais para Taubaté, no interior paulista, onde vive até os sete anos, quando a família volta à capital. A infância e a adolescência de Amácio foram marcadas por idas e vindas entre São Paulo e Taubaté. Durante o período, embora frequentasse regularmente a escola, Mazzaropi já demonstrava interesse pela vida artística, pela cultura do interior e pelas tradições caipiras.



**Nesses filmes  
é sempre um  
caipira pobre,  
ignorante,  
bronco,  
preguiçoso e  
inocente, mas  
que ao mesmo  
tempo apresenta  
astúcia  
suficiente para  
se livrar das  
enrascadas em  
que se mete e  
assim resolver  
os problemas  
que surgem.**



Aos quatorze anos e morando em São Paulo, ingressa como assistente em uma trupe circense chamada “La Paz”. Durante os intervalos entre números do circo, entrava no picadeiro para contar histórias engraçadas e piadas envolvendo o universo caipira. A experiência durou três anos. Em 1929 foi obrigado a retornar com a família para Taubaté e, além de frequentar as aulas no colégio, teve que trabalhar como operário numa indústria têxtil, para ajudar na renda familiar.

A partir de 1932, Amácio Mazzaropi entra de vez no mundo artístico, trabalhando em um teatro popular até fundar, em 1935, sua própria companhia teatral chamada “Troupe Mazzaropi”, que viajava pelo interior de São Paulo, bem como se apresentava na capital. Em 1946, Mazzaropi é convidado a realizar o programa “Rancho Alegre” na Rádio Tupi da cidade de São Paulo. O programa na rádio, transmitido ao vivo, era composto por esquetes e historietas curtas que ele retirava do repertório de sua trupe teatral, além de novos números que criava e escrevia sem parar.

O grande sucesso no rádio fez com que Mazzaropi fosse convidado, em 1950, a adaptar o programa “Rancho Alegre” para a recém-inaugurada TV Tupi. A experiência na televisão durou pouco e, em 1951, Amácio Mazzaropi entrou para o cinema, contratado pelos Estúdios Vera Cruz, de São Paulo. Assim, aos vinte e nove anos, com formação e repertório que começaram no circo, passando pelo teatro popular até chegar ao rádio – sem contar o breve período na TV –, Mazzaropi deu início à carreira cinematográfica.

## **Mazzaropi no cinema**

Amácio Mazzaropi faz sua estreia no cinema já como o protagonista do filme

*Sai da Frente*, de Abílio Pereira de Almeida, uma produção da Vera Cruz, lançada em 1952. O longa-metragem foi um grande sucesso de público, o que transformou Mazzaropi em estrela nacional desde a primeira aparição nas telas. O tipo que Mazzaropi representa em *Sai da Frente* contém as principais características do que viria a ser o “personagem Mazzaropi”, reproduzido – com diferentes nuances, rearranjos e evoluções composicionais – em todos os trinta e um filmes seguintes. Principalmente nos longas-metragens ambientados no campo. Embora tenha interpretado diferentes personagens e tipos sociais, todos eram marcados pela mesma base composicional.

Podemos separar os filmes protagonizados por Mazzaropi em dois grupos: filmes urbanos e filmes rurais, sendo que alguns misturavam os dois universos. Nos longas-metragens ambientados na cidade, os personagens interpretados por Amácio Mazzaropi eram migrantes do interior ou típicos trabalhadores, moradores de vilas populares das periferias, que ganhavam a vida em empregos de baixa remuneração. Será nos longas-metragens ambientados no interior – ou que começam no campo e se deslocam para a cidade – que o “personagem Mazzaropi” melhor aparecerá. Nesses filmes é sempre um caipira pobre, ignorante, bronco, preguiçoso e inocente, mas que ao mesmo tempo apresenta astúcia suficiente para se livrar das enrascadas em que se mete e assim resolver os problemas que surgem.

Vamos analisar essas questões e características acompanhando a trajetória de seus trabalhos no cinema, desde o começo na Vera Cruz até as obras realizadas



pela sua produtora PAM Filmes, chegando finalmente em *O Jeca Macumbeiro*, que sintetiza todo o universo ficcional mazzaropiano.

Depois de *Sai da Frente*, entre de 1952 e 1958, Mazzaropi estrela mais sete longas-metragens por diversas companhias, da Vera Cruz à Cinedistri, até criar a PAM em 58. Os primeiros oito trabalhos de Mazza têm a cidade com cenário principal, mas já em *Candinho* – de 1953, com direção de Abílio Pereira de Almeida –, aparece um personagem de origem rural que precisa se virar na cidade grande. Em *Chico Fumaça* – de 1958, dirigido por Victor Lima –, o “personagem Mazzaropi” apresentará os principais contornos e características que marcarão sua carreira. No filme, cuja primeira parte é toda ambientada numa pequena cidade do interior paulista, Mazzaropi vive um caipira miserável que, após evitar um acidente de trem, vira celebridade e passa a ser explorado por políticos oportunistas, sendo levado ao Rio de Janeiro para servir de veículo de promoção eleitoral dos mesmos políticos.

O enorme sucesso de *Chico Fumaça* – além da popularidade alcançada pelos filmes anteriores – permite a Mazzaropi fundar a PAM, que o torna produtor e distribuidor direto de todos os vinte e quatro longas-metragens seguintes. Na produtora, Amácio Mazzaropi torna-se o responsável direto pela idealização, criação e realização de todos os filmes, dirigidos por ele mesmo ou assinados por outros cineastas.

## **Mazzaropi na PAM filmes**

Nos vinte e quatro longas-metragens realizados na PAM, temos tanto os filmes urbanos quanto os filmes rurais, alcançando grandes êxitos de bilheteria. O foco central do presente texto são os longas-metragens rurais. No entanto, antes devemos analisar



brevemente as diferenças de estilo e de enredo entre os dois universos ficcionais explorados por Mazza.

Filmes como *Chofer de Praça* – primeira produção da PAM, lançado em 1958 e dirigido por Milton Amaral –, *O Vendedor de Linguça* (1962), de Glauco Mirko Laurelli, *O Puritano da Rua Augusta* (1965), dirigido por Mazzaropi, e *O Corintiano* (1966), também de Milton Amaral, são ambientados na cidade de São Paulo. Com exceção de *O Puritano da Rua Augusta*, trazem Mazzaropi interpretando trabalhadores pobres que moram em vilas na periferia da capital. Nesses longas-metragens urbanos, a montagem é ágil, as cenas e os planos são mais curtos e a evolução das situações dramáticas e do enredo dão-se de maneira mais veloz, sempre intercaladas por elipses bem demarcadas.

Nos filmes urbanos, os tipos interpretados por Mazzaropi trabalham duro, ganham mal e se metem em confusões das mais variadas, ligadas ao dia a dia do trabalho, a brigas com vizinhos ou a conflitos com membros das classes altas que, de maneiras distintas, entram na vida da família dos personagens. O universo urbano é repleto de imigrantes, principalmente italianos e portugueses, bem como migrantes de outras regiões e cidades do Brasil. As cenas passam-se tanto na vila periférica quanto no centro de São Paulo e nos bairros de classe alta.

A encenação segue o ritmo ágil da cidade grande, o quadro é constantemente preenchido por muitos personagens que falam todos ao mesmo tempo, tensos e correndo. A vila é retratada como local de uma harmonia paradoxal, que acaba se impondo entre Mazzaropi e os vizinhos pela solidariedade e identificação de classe, mas é perturbada por fofocas,



bate-bocas e pequenas disputas. Os personagens ricos são quase todos retratados pejorativamente como arrogantes, preconceituosos e cruéis, salvo raras exceções. Mazaropi usa tanto cenas gravadas em estúdio quanto sequências filmadas na rua, em locações espalhadas na São Paulo de constante crescimento, entre as décadas de 1950 e 1960.

Os enredos giram em torno das dificuldades do cotidiano duro do trabalhador mal remunerado, além de questões que envolvem os filhos dos personagens de Mazaropi: sejam romances com membros das classes altas, sejam as vontades dos filhos em ascenderem social e economicamente, renegando os pais. O que se impõe no final é a reorganização e o reagrupamento do núcleo familiar – por mais que o romance entre os filhos e a elite deem certo. Temos a afirmação dos valores morais da vida simples e da alegria autêntica da convivência em comunidade, nas vilas de trabalhadores.

É no universo rural da cultura caipira que se passa a grande maioria dos filmes produzidos por Amácio Mazzaropi. É lá que encontramos seu tipo ideal, o Jeca – a melhor definição do “personagem Mazzaropi”. Surgido pela primeira vez nas telas em *Jeca Tatu*, dirigido por Milton Amaral e lançado em 1959, o personagem contém as características dos tipos vividos por Mazza nos filmes rurais seguintes. Apresentarão pequenas mudanças, rearranjos e evoluções até 1980, ano de lançamento de seu último filme, *O Jeca e a Égua Milagrosa*, codirigido com Pio Zamuner.

*Jeca Tatu* foi baseado em *Jecatatusinho* – pequeno conto de Monteiro Lobato, escrito em 1924, para promoção da higiene e de hábitos saudáveis na população



“

**Jeca Tatu foi baseado em Jecatatusinho - pequeno conto de Monteiro Lobato, escrito em 1924, para promoção da higiene e de hábitos saudáveis na população rural (...).**

”

rural, tendo sido utilizado em campanha publicitária do laboratório farmacêutico Fontoura. *Jeca Tatu* traz Mazzaropi como um caipira miserável, preguiçoso, que não gosta de trabalhar, tem o mínimo para sobreviver, às custas do trabalho da mulher e da filha. Ao mesmo tempo em que é grosseiro e ignorante, mostra bom coração e o mínimo de esperteza para contornar as enrascadas em que o colocam ou se mete. O Jeca é um conformista e se sente satisfeito, acomodado, com o casebre para morar, comida e fumo. Carinhoso, ao mesmo tempo maltrata e ridiculariza a esposa, deixando claro a postura machista. É amigo dos outros camponeses e não se dá bem com o vizinho, um próspero fazendeiro italiano que, ao contrário do Jeca, preocupa-se em cultivar e produzir mais, empregar diversos trabalhadores na lavoura, utilizar tratores, aumentar as terras tomando o pouco que resta da propriedade do Jeca.

O personagem do filme de 1959 conjuga elementos composicionais que percebemos em *Chico Fumaça* e foi acrescido de outros traços por Mazzaropi. O Jeca veste-se com camisa cheia de remendos, calça também remendada acima da botina, deixando aparecer uma parte da canela, além do chapéu de palha. Acompanhado do fumo de rolo, anda vagarosamente e de forma desengonçada, com os braços ligeiramente abertos, ombros levemente suspensos e pescoço encolhido. Seus gestos são lentos e atrapalhados. Sua fala caipira é cheia de erros de pronúncia nas palavras. Essa é a imagem, a composição visual do “personagem Mazzaropi”, repetida nos filmes seguintes.

Por mais que o personagem chame-se Jeca apenas no filme *Jeca Tatu* e

no ótimo *A Tristeza do Jeca* – de 1961, dirigido por Mazzaropi –, a expressão “Jeca” estará presente nos títulos dos filmes rurais seguintes, independente do nome dado ao tipo interpretado por Mazza na história. A única exceção é *Casinha Pequeninina* (1963), de Glaucio Mirko Laurelli, um dos melhores filmes de Mazzaropi e no qual, logicamente, o personagem traz todas as características do Jeca.

A encenação dos filmes rurais da PAM apresentam características distintas dos filmes urbanos. Os planos são mais longos, as cenas arrastam-se mais, seguindo um ritmo vagaroso e a decupagem é solta, deixando as amarras entre os planos com um aspecto desleixado. As costuras entre as cenas não seguem um padrão clássico, o que faz com que as situações dramáticas surjam na tela sem seguir um rigor de continuidade lógico-temporal. As elipses demoram a ser percebidas pelo espectador. As cenas são filmadas em locação, principalmente na fazenda que Mazzaropi comprou em Taubaté e transformou no estúdio da PAM.

Quem quer que fosse o diretor, o padrão da encenação permanecia o mesmo nos filmes rurais, embora cada diretor trouxesse contribuições e soluções de estilo distintas, incorporadas à *mise-en-scène*. É notável o uso constante e recorrente de planos gerais, que servem para situar os personagens e as ações dentro da amplidão dos cenários rurais. Os diálogos e as situações dramáticas são compostas por meio de planos de conjunto e planos de situação; é raro o uso do campo e contracampo. Apenas nas cenas de briga a montagem e a decupagem são mais ágeis. Os planos aproximados e os closes são usados apenas para ressaltar a fisionomia dos tipos ou para destacar algum objeto de

“

**Mazzaropi era extremamente maniqueísta ao defender os valores morais da gente simples do campo contra a maldade dos ricos e poderosos.**

”

cena que terá importância na evolução da narrativa.

Os enredos dos filmes do Jeca são muito parecidos, apesar de, com os anos, Mazaropi ter se apropriado de novas questões e temas que tomaram conta da vida cotidiana no Brasil. Isso se torna mais nítido nos anos 1970, quando questões como o divórcio e o racismo são incorporadas às tramas de alguns longas-metragens, como *Jeca contra o Capeta* (1975), de Mazaropi e Pio Zamuner, e *Jeca e seu Filho Preto* (1978), de Zamuner e Berilo Faccio. Embora presentes, o tratamento e as soluções para tais questões são conservadoras ou abordadas de maneira rasa. A evolução histórico-temporal também aparece nos filmes em que o Jeca é viúvo, bem como na própria atitude do personagem, que vai se tornando mais corajoso e decidido nas ações. Apesar das evoluções e dos rearranjos, percebemos as características e os traços principais do Jeca de 1959.

O principal conflito nas tramas rurais de Mazaropi é entre o Jeca, sua família e os demais camponeses pobres contra os ricos fazendeiros proprietários de terra. A elite rural é tratada em formas de composição que a caracteriza como coronéis. Quando não são políticos, estão envolvidos com deputados, vereadores e prefeitos que se caracterizam por comprar votos dos camponeses em troca de ameaças ou de soluções materiais aos problemas do campesinato pobre. A sátira e a avacalhada à política são constantes nos filmes do Jeca. Mas, paradoxalmente, em alguns deles são os “bons” coronéis ou políticos que ajudam e solucionam problemas enfrentados por Jeca, família e amigos.

Mazaropi era extremamente maniqueísta ao defender os valores morais da gente simples do campo contra a maldade dos ricos e poderosos. A crítica à elite rural exploradora nunca é tratada de maneira complexa e sim à base dos clichês. As soluções são conformistas, transmitem a ideia de que o pobre tem que continuar pobre, mantendo a felicidade por preservar as mínimas condições de sobrevivência,





por afirmar valores morais, na tradição da família conservadora. A classe exploradora jamais é enfrentada como parte de uma totalidade que engendra o processo de exploração dos trabalhadores rurais, mas apenas por meio de indivíduos isolados – os “maus” coronéis e políticos, que no final feliz são punidos, sempre individualmente.

A exploração camponesa por parte da burguesia agrária é entendida como a ordem natural das coisas e assim tem que ser mantida; a divisão da sociedade em classes é algo que naturalmente tem que ser reproduzido e aceitado como normal por Jeca e seus colegas camponeses. O único enfrentamento é contra os ricos “malvados”, que tomam atitudes isoladas para prejudicar diretamente Mazzaropi e família ou tomar algo que é seu. Muitas vezes, a solução para os problemas enfrentados pelo Jeca é oferecida exatamente por um

“justo” fazendeiro. No final das contas, por mais que a solidariedade entre os camponeses seja uma constante, eles preservam a posição socioeconômica inferior.

Mazzaropi era conservador e moralista, deixava isso ser percebido nos enredos e nos discursos dos filmes. Porém, sua preocupação não era adentrar questões complexas. Como ressaltava em entrevistas, Amácio Mazzaropi queria apenas fazer filmes que dialogassem com as massas populares e lhes proporcionassem divertimento sem pensarem muito; apenas fruir o que vinha da tela. De fato, conseguiu o objetivo, como comprovam os sucessos das bilheterias. O que ele alcançou, através do Jeca, foi a grande identificação entre o espectador de cinema e um personagem típico.

Os filmes de Mazzaropi, embora marcados pela comicidade, ofereciam divertimento e atraíam multidões por

utilizarem diversos gêneros, dentro do mesmo longa-metragem. Cada filme trazia comédia, drama, ação, aventura e números musicais. O aspecto de se utilizar do musical foi herdado da tradição clássica das chanchadas, mesmo depois de o gênero ter acabado no Brasil. As músicas em seus filmes eram cantadas pelo próprio Mazzaropi e por estrelas do rádio e da indústria fonográfica, de Agnaldo Rayol e Cauby Peixoto a Elza Soares e Cely Campello, entre outros.

## O Jeca Macumbeiro

Dirigido pelo próprio Mazzaropi ao lado de Pio Zamuner, *O Jeca Macumbeiro* foi lançado em 1974 e alcançou a maior bilheteria do ano no Brasil, levando mais de dois milhões e meio de espectadores aos cinemas. O longa-metragem é uma síntese dos principais elementos de estilo, forma e enredo que caracterizam o universo dos filmes rurais do Jeca, ao mesmo tempo em apresenta certa evolução de ritmo, naturalmente ajustado à realidade dos anos 1970. Além disso, *O Jeca Macumbeiro* é, sem dúvida, um dos melhores e mais bem resolvidos trabalhos de Mazzaropi.

Na história, Mazza vive Pirola, camponês viúvo que tem a filha Filomena (Selma Egri) casada com o herdeiro do fazendeiro Januário (Jofre Soares). Januário é proprietário das terras onde Pirola vive com o filho, em um humilde casebre. Logo no início da narrativa, o personagem de Mazzaropi recebe a visita de um velho amigo que, prestes a morrer, deixa para ele um saco cheio de dinheiro. Sem saber o que fazer e como proteger a recém-adquirida fortuna, Pirola decide levá-la ao sogro e pedir para que o fazendeiro

guarde e proteja o saco cheio de dinheiro. Só que Januário está falido, deve dinheiro a outro fazendeiro da região e decide roubar o dinheiro do Jeca, dizendo que nunca recebeu nada para guardar e que Pirola ainda está com a grana toda dentro de casa.

O mote dramático evolui nos padrões de narração e de encenação clássicos dos filmes do Jeca. O roubo do dinheiro de Pirola, o drama envolvendo o casamento de Filomena, a maldade e a safadeza de Januário e esposa dão o tom das situações dramáticas. Elas são recheadas pelas típicas piadas de Mazzaropi – como os diálogos em que o personagem ignorante confunde o significado das palavras e acaba fazendo trocadilhos infames e divertidíssimos –, por brigas e pancadarias, por confusões e mal entendidos, pela união dos camponeses que ajudam o Jeca a enfrentar o problema do roubo, além da introdução de situações nonsense – como a caricatura que Mazzaropi faz da ideia de macumba.

O macumbeiro do título se refere ao fato de Januário ter o hábito de se passar por pai de santo, que recebe e incorpora espíritos, para enganar a todos e se dar bem. Pirola sabe da picaretagem do falso pai de santo e, numa cena engraçadíssima, participa de um dos rituais fajutos do sogro, onde o próprio Jeca finge receber um espírito e acusa na frente de todos o roubo de seu dinheiro pelo fazendeiro falido. Januário, enrolado em meio ao fingimento de estar tomado por uma entidade, atrapalha-se durante a “performance” e confirma que tomou o saco com a fortuna do Jeca.

A cena e a caricatura da macumba – que mais parece um simulacro cômico de sessão espírita do que ritual de religião de matriz africana – são sintomáticas de um recurso comum a todos os filmes

de Mazzaropi: o uso do pastiche, de uma composição cômica que abusa da avacalhação daquilo que retrata, gerando situações de humor e confusões que parecem surgir do nada em meio à trama, mas que garantem ação, comédia e, ao mesmo tempo, solucionam os problemas do Jeca.

*O Jeca Macumbeiro* é dos melhores exemplos para percebermos a avacalhação que Mazzaropi usava e abusava com muito talento nos filmes. O pastiche esculhambado, meio sem pé nem cabeça, é marca registrada do humor mazzaropiano. O uso extremamente talentoso desse recurso por Mazza expõe uma apropriação de temas comuns ao cinema hollywoodiano que são rearranjadas esteticamente, bem como em suas funções dramáticas, por meio de uma composição que engendra sátira e situações cômicas tipicamente brasileiras.

O cinema de Mazzaropi, com seu humor ímpar, é carregado de brasilidade, mais notadamente da cultura caipira. Isso faz de sua obra um veículo de grande identificação com as camadas populares do país, tanto das grandes cidades – compostas em grande parte por migrantes do campo, deslocados aos centros urbanos no decorrer da forte urbanização ocorrida no Brasil desde (principalmente) a década de 1950 – quanto das cidades do interior.

Em termos de cinema, da potência e do apelo de sua obra, em nada importa o conservadorismo e o moralismo de Mazza. O que conta é que os filmes são carregados de um humor popular brasileiro, retirado da experiência concreta das relações sociais do Brasil, que procura e consegue dialogar com

o povo, sem jamais subjugar a argúcia do espectador.

O final de *O Jeca Macumbeiro* pode ser visto como uma condensação do humor ao mesmo tempo avacalhado e humanista de Mazzaropi. Após reaver seu dinheiro e desmascarar Januário e sua esposa – que acabam presos –, Pirola é cercado pelos camponeses que se juntaram a ele para invadir a casa do fazendeiro e recuperar a fortuna do Jeca. Ao mesmo tempo em que vemos Filomena restabelecer o casamento, Pirola pega o saco cheio de grana. Diz que a fortuna só lhe deu dor de cabeça e passa a atirar com raiva as notas de dinheiro aos camponeses.

A cena mostra o bom coração do Jeca, que se manifesta através de uma reação cômica de raiva, devido às confusões que o dinheiro lhe causou. Também mostra a inadaptação a qualquer realidade que não condicione a vida à simplicidade e aos valores do caipira humilde, cuja autorrealização resume-se a ter o mínimo, ser feliz nos relacionamentos com a família e com seus compadres camponeses, vencer quem quiser prejudicá-los ou atrapalhar a pacata rotina preguiçosa.

A postura do “personagem Mazzaropi”, as trapalhadas e as aventuras que vive ao longo de *O Jeca Macumbeiro* formam alguns dos elementos centrais que criaram os fortes laços de identificação e de diálogo entre Mazzaropi e o público fiel. Milhões de espectadores lotavam as salas de cinema a cada filme, provando que, naquela época do cinema brasileiro, a brasilidade caipira, com estética própria e orgânica, era capaz de atrair tantos ou mais espectadores quanto os produtos importados de Hollywood.

**Fernando Oriente** é mestre em comunicação/audiovisual/cinema.

É crítico, professor e pesquisador de cinema, editor e crítico do site de cinema Tudo Vai Bem e colaborador diversas revistas. Escreve regularmente para catálogos de mostras e festivais bem como para livros de cinema.

Ministra cursos de cinema em diversas localidades e participa de debates e palestras em mostras e festivais.



Dir. J. B. Tanko | RJ, 1971, 95 minutos

**Como  
Ganhar na  
Loteria  
Sem Perder  
a Esportiva**



## Nos Tempos da Jogatina

**Por Daniel Salomão Roque**

A histeria dominava cada torcedor brasileiro. Nos estádios, antecipando-se aos fatídicos apitos de segundo tempo, jovens e velhos saltavam das arquibancadas e corriam em direção às ruas. Era um domingo, 23 de agosto de 1970, e muitos deles haviam previsto corretamente os resultados dos últimos jogos. Ao anoitecer, foguetes e berros ecoaram por todo o país.

Foi então que Murilo Dias Andrada telefonou para a noiva e pôs-se a planejar os festejos do casamento — teriam lua de mel na Europa e uma casa na Barra da Tijuca. Sinval Beltrão Júnior dirigiu-se a uma agência de turismo — finalmente daria uma volta ao redor do globo terrestre. Ângelo Bafta, de passagem por uma construção em Ipanema, quis saber quanto custaria um apartamento com garagem, quatro quartos, duas salas e dois banheiros. Antônio Figueiredo foi até uma concessionária de automóveis em São Paulo e reservou um Mustang vermelho, zero quilômetro, com ar condicionado e toca-fitas. Mario Fagundes de Oliveira reuniu um enorme grupo de amigos na Lapa, liberou comes e bebes por sua conta e prometeu ao dono do bar que saldaria a dívida “em breve”. Não muito longe dali, o bancário Augusto Ferreira rabiscava sua carta de demissão: “Vou parar de trabalhar e viver de rendas. Já estou muito cansado”.

Ignorando-se mutuamente, tais homens se julgavam novos grã-finos — seus palpites haviam sido contemplados pela Loteria Esportiva, cujo décimo segundo teste sorteara quatro milhões de cruzeiros em dinheiro vivo. Para azar deles, quatro mil pessoas, espalhadas pelas cinco regiões do Brasil, festejavam sob as mesmíssimas condições. Ainda que não soubessem disso, ninguém ali teria direito a mais do que Cr\$ 1.000,00.

“Esse prêmio? Não dá nem vontade de vir receber”, queixou-se um infeliz no dia seguinte. Pela primeira vez, a modalidade trazia prejuízo aos seus vencedores — gente que se enfiara em bolões com dezenas de participantes, obtendo quantias mais baixas que as investidas no rateio; lobos solitários cujas apostas individuais ultrapassavam em até trinta vezes o valor da recompensa.

Às oito horas da segunda-feira, já havia quem comparecesse à sede da Loteria Esportiva, no centro do Rio. Os semblantes, a princípio risonhos, tornavam-se deprimidos na medida em que a fila se estendia pela Rua Riachuelo. Pouco a pouco, a perspectiva de enriquecimento súbito se dissolvia em frustração.

Completamente bêbado, sambando através das calçadas, Anésio Teixeira anunciava seus planos a quem se dispusesse a ouvi-los: “Vou deixar de ser empregado e passar a patrão”. Ao embolsar o prêmio, resignou-se: “Não faz mal, não. Como este mil não dá para o que eu queria, vou comprar tudo em cachaça”.

Invulnerável ao desânimo, Getúlio Carneiro sintetizava o momento: “Tivemos apenas dois ganhadores, eu e o mundo. Mas não estou nada triste. Joguei 54 cruzeiros e ganhei mil. Está muito bom. Só queria ver a cara de quem jogou um dinheirão e levou prejuízo”.

Wilson Campos rasgou o próprio cartão às dez da manhã. Durante uma viagem de trabalho a Porto Alegre, o fazendeiro goiano apostara vinte mil cruzeiros. Ainda na capital gaúcha, soube do resultado e fretou um táxi aéreo para

o Rio, onde síncofes nervosas o aguardavam.

As perdas sofridas pelos jogadores do Santos foram mais brandas — míseros seis cruzeiros por aposta. “Era uma fria”, disse Pelé. “Não poderia dar outra coisa, só tinha favoritos. Ainda bem que não entrei no bolo. A decepção foi grande na Vila Belmiro”.

\*\*\*\*\*

Murilo, Sinval, Ângelo, Antônio, Mário, Augusto, Anésio, Getúlio, Wilson e Pelé — para além da sorte (ou falta dela), o que esses sujeitos tinham em comum? Ao nosso alcance, temos uma única resposta — seus depoimentos, impressos no noticiário da época, foram possivelmente lidos (e deglutidos) por Josip Bogoslaw Tanko<sup>1</sup>. Os últimos longas-metragens do cineasta evidenciavam considerável interesse pelos burburinhos jornalísticos.

*Massacre no supermercado* (1968), corpo estranho numa filmografia quase inteiramente dedicada à comédia de costumes, era um *thriller* policial inspirado num crime de grande repercussão — a chacina do Peg-Pag, em dezembro de 1965. Dois empregados, insatisfeitos com os próprios salários, haviam planejado um assalto aos cofres do estabelecimento carioca, tropeçando na deslealdade de um terceiro comparsa, que os fuzilaria junto a uma dupla de sentinelas.

---

1 Os relatos deste texto foram extraídos de duas reportagens: “Loteria premiou 4175 cartões com Cr\$ 1019,99 cada” (Jornal do Brasil, 25 de agosto de 1970) e “Loteria dá a bola lição das apostas” (Jornal dos Sports, 25 de agosto de 1970).

Menos sombrio, *Pais quadrados... filhos avançados!* (1970) era uma crônica sobre conflitos geracionais, o movimento hippie e o furor da Jovem Guarda. André, personagem vivido pelo cantor Antônio Marcos, larga os estudos e se entrega ao iê-iê-iê; Bernardo, o pai irritadiço, oferece um prêmio a quem cortar os cabelos de seu rebento.

No filme que rodaria dali a três semanas<sup>2</sup>, Tanko esbarrava novamente em personagens movidos por anseios financeiros. Feito a toque de caixa, *Como ganhar na loteria sem perder a esportiva* nada mais era que uma livre adaptação dos relatos tragicômicos que cercaram o sorteio número 12.

A ritualística católica dá a tônica da cena inicial. Não há diálogos — nada escutamos, além de sinos e órgãos no interior de uma paróquia. Fusquinhas passam velozes pela fachada, indiferentes a tudo o que ela abriga — lustres, castiçais, ouro, uma imagem de São José trazendo ao colo o menino Jesus. Lá dentro, os devotos se ajoelham, o padre administra bênçãos, a organista decifra partituras. Agildo Ribeiro, todavia, parece nervoso — na pele de um sacristão, ele chacoalha os braços, torce a cabeça, arregala os olhos, derruba objetos. A razão de sua agonia nos é apresentada em *close-up* — um bilhete da Loteria Esportiva, oculto entre as páginas de um livro de orações. A câmera nos permite entrever treze palpites e uma súplica quase cafajeste: “Não olheis os nossos pecados, mas a fé que anima vossa Igreja; segundo o vosso desejo, a paz e a unidade”.

2 Naquele ano, uma nota anunciava: “Terão início a 15 de setembro as filmagens do novo filme de J.B. Tanko aproveitando o tema da Loteria Esportiva” (Jornal dos Sports, 2 de setembro de 1970).



Para nós, são apenas oitenta segundos. Para Tanko, é um tempo elástico, que abarca a existência de Deus, um astro do humor televisivo e as fantasias materialistas da ditadura militar.

\*\*\*\*\*

A Loteria Esportiva foi regulamentada no dia 23 de janeiro de 1970, graças à assinatura do Decreto-Lei 594 pelo então presidente da República, o general Emílio Garrastazu Médici. Em tese, seu governo arrecadaria fundos para os combalidos órgãos de saúde, educação e assistência social; na prática, concorria com o jogo do bicho e oficializava a verdadeira religião do brasileiro naqueles anos de tricampeonato — o futebol.

Nada é por acaso: quando Tanko nos tira da igreja, caímos justamente num estádio, fervilhante de rojões e bandeiras. “Cidade maravilhosa / Cheia de encantos mil / Cidade maravilhosa / Coração do meu Brasil”, diz o hino do Rio de Janeiro, entoado a plenos pulmões enquanto os créditos correm pela tela. As imagens vão se sucedendo, em cortes rápidos: garis, policiais, bancários, servidores do INPS, executivos de meia-idade, garotos negros de chinelo e camisa listrada — hipnotizados, eles tropeçam uns nos outros, pelas esquinas de uma terra em transe.

O registro é semidocumental, mas pouco a pouco se mescla aos dramas fictícios



dos personagens: Fregolente, de testa franzida e barriga à mostra, acomoda-se num vaso sanitário com sua caneta e um volante da loteria; noutra canto da cidade, Flávio Migliaccio, sujo e maltrapilho, pede esmolas aos apostadores que se enfileiram diante de uma casa lotérica.

O frenesi culmina num ambiente asséptico, onde cartões IBM adentram maquinários Datamec e produzem um oceano de ruídos analógicos. O espectador familiarizado com a *sci-fi* da Guerra Fria talvez se lembre de *Colossus: The Forbin Project* (1970), com seus intermináveis *takes* de botões, teclas, painéis e luzes piscantes. Entretanto, respiremos aliviados — aqui, nesta salinha minúscula de apelo retrofuturista, o cérebro eletrônico não almeja explodir o mundo com ogivas nucleares. Seus intuitos são bem mais humildes: computar as apostas futebolísticas da nação brasileira.

\*\*\*\*\*

Na vida real, tais engrenagens pareciam complexas. Aos apostadores que tivessem dúvidas, o governo fornecia explicações. Vejamos, por exemplo, este anúncio, veiculado em diversos jornais da época:

Todas as pessoas têm chance de ficar ricas com a Loteria Esportiva. São treze jogos. Treze pontos. Quem acertar o maior número de pontos leva a bolada toda. É fácil. Basta indicar o resultado dos jogos. O vencedor das partidas. Ou se vai ser empate. Uma vantagem: você pode dar, numa partida, ou em várias, um palpite duplo. Outra vantagem: pode dar, inclusive, palpites triplos. Neste caso, qualquer que seja o resultado,

você já ganhou um ponto<sup>3</sup>.

Delfim Netto, ministro da Fazenda e signatário do AI-5, assim definiu o empreendimento: “onde os outros veem apenas jogo, eu entendo que existe um pouco mais — a mistura da paixão pelo futebol e o ímpeto de jogar tudo num único lance, o que não deixa de ser uma força positiva no nosso país”<sup>4</sup>. Com muita pompa, em meio a uma solenidade no Palácio das Laranjeiras, o presidente Médici adquirira dois volantes, sugerindo vitórias do Bangu contra o Bonsucesso e do Grêmio contra o Esportivo<sup>5</sup>.

Os brasileiros, porém, vinham apostando em condições bem mais adversas: “Ele andava muito nervoso, por excesso de serviço e apoquentação dos engenheiros”, relatou o irmão de Jovino Viriato, maquinista que vencera sozinho o décimo primeiro teste. “Jovino nunca viu futebol, acho que torce pelo Flamengo. Eu torço para o Central. Ele tinha dois sonhos na vida — possuir um carro e ser feliz”<sup>6</sup>.

\*\*\*\*\*

Antes mesmo do primeiro sorteio, no dia 20 de abril de 1970, uma pesquisa levada a cabo pela Ipsos Marplan sondara 318 pessoas com indagações relativas ao noticiário daquela semana: “O senhor sabe como funciona a

---

3 “Seu palpite vale muito dinheiro” (Diário de Notícias, 30 de abril de 1970).

4 “O brasileiro e o jogo” (Jornal do Brasil, 12 de setembro de 1970).

5 “Médici aposta NCr\$ 4,00 indicando Fla vencedor” (Jornal do Brasil, 17 de abril de 1970).

6 “Maquinista ganha sozinho 11º teste” (Jornal do Brasil, 18 de agosto de 1970).

“

**Trata-se,  
portanto, de  
um cineasta  
politicamente  
conservador –  
para não dizer  
reacionário.**

”

Loteria Esportiva?”, questionava o instituto. “Apostar será fácil ou difícil? O senhor pretende, ou não, concorrer habitualmente aos prêmios?”

As perguntas de outro bloco nos dão a exata medida do *Zeitgeist* que rondava a inocente Loteca: “Os jornais têm revelado ultimamente [...] crimes atribuídos ao Esquadrão da Morte. O senhor acredita na existência deste Esquadrão? Na sua opinião, quem são os integrantes do Esquadrão da Morte?”. As respostas: “Policiais”, “ex-policiais”, “marginais”, “não sei opinar”<sup>7</sup>.

Se em 2022 a existência das milícias não é questionada nem mesmo pelos seus eventuais apoiadores, no Brasil setentista a ligação entre grupos paramilitares e a Invernada de Olaria figurava como tema subterrâneo. Hoje, a notoriedade dessa delegacia carioca deve-se sobretudo à violência com que seus policiais executavam moradores de rua, supostos criminosos e adversários do regime militar. Tanko agradece à Invernada nos créditos finais de *Massacre no supermercado*, e diversas cenas do longa-metragem naturalizam os seus métodos — tortura, chantagem, espancamentos, racismo.

Trata-se, portanto, de um cineasta politicamente conservador — para não dizer reacionário. A seguinte declaração, publicada em pleno governo Geisel, elimina quaisquer dúvidas que haja a esse respeito: “Na Iugoslávia, onde nasci, há uma ditadura. Aqui é uma democracia, e por isso se registram às vezes algumas distorções. Nos países comunistas, não há liberdade para protestar nem para escolher”<sup>8</sup>.

7 “Muita gente ignora como apostar na L. Esportiva” (Jornal do Brasil, 20 de abril de 1970).

8 “Pornoanchada: eles dão o que o público gosta” (Manchete, 19 de fevereiro de 1977). Todas

Mas as turbas que se recolham — este texto é uma ode à dialética, não um aceno à cultura do cancelamento. Quando sublinhamos as duvidosas filiações políticas de Tanko, o fazemos para realçar sua postura libertária nos costumes.

“A censura é uma instituição que pensa como o burguês de 1880”, sentenciou o cineasta à revista *Manchete*. “Uma prostituta é uma prostituta. Ela pode ter o pior comportamento. Mas a mulher burguesa, não. Ela tem que possuir certas virtudes. Se não tiver essas virtudes, a moral da sociedade será diluída”.

Tanko mal disfarçava o rancor contra as tesouras estatais: “Há alguns anos, censuraram uma cena, num dos meus filmes, em que dois jovens apareciam debaixo do chuveiro, falando de seus projetos. Essa mesma cena, você pode ver hoje noutras fitas que estão sendo exibidas por aí. Há certas manifestações de intolerância que foram suprimidas. Os tempos mudaram, e mudaram muito, e com eles, determinados critérios”.

Corria o ano de 1977, e Tanko, já associado aos Trapalhões<sup>9</sup>, encarava uma sabatina ao lado do colega Carlo Mossy — durante três horas, jornalistas os interrogariam sobre o passado, o presente e o futuro do cinema popular brasileiro. Wilson Cunha, autor do texto que abria a matéria, questionou-se:

**A quem interessa a chanchada?** A pergunta foi feita, à exaustão, durante os anos 50 pelos críticos que, na época, não conseguiam sacar o que havia de

---

as declarações de Tanko foram extraídas dessa matéria.

9 Entre 1967 e 1987, Tanko dirigiu onze filmes para o grupo humorístico — mais do que qualquer outro cineasta.

“

**(...) este texto é uma ode à dialética, não um aceno à cultura do cancelamento. Quando sublinhamos as duvidosas filiações políticas de Tanko, o fazemos para realçar sua postura libertária nos costumes.**

”

crítica de costumes em filmes como [...] *Nem Sansão, nem Dalila*. Mais de 20 anos depois, com uma infraestrutura (ainda e, eternamente?) precária, as velhas comédias de costumes ganharam um prefixo — é a vez da pornochanchada —, perdendo a função crítica. Mantém-se, apenas, além da claudicante indústria, o forte apelo de bilheteria. Mas enquanto Oscarito & Cia [...] denunciavam abertamente a situação do povo, [...] filmes como *As massagistas* ou *Eu dou o que elas gostam* servem apenas de elemento digestivo para a plateia. A quem interessa a pornochanchada?

É sintomático que o repórter tenha errado o nome dos filmes que estigmatizava — *As massagistas profissionais* (1976), de Mossy, e *Eu dou o que ela gosta* (1975), de Braz Chediak. A grafia incorreta dos títulos poderia ser apenas um detalhe, não fosse o velho ranço elitista que toma o gozo do povo por sinônimo de alienação. Felizmente, Tanko tinha boas respostas para a má vontade e o senso comum: “Os filmes estrangeiros, quando entram na área pornô, se inserem numa problemática que não é a nossa”, explicou. “Já os filmes brasileiros, ao adotarem a mesma diretriz, agridem mais frontalmente os nossos costumes e as nossas noções de moral”.

\*\*\*\*\*

Contemporâneas do gramofone, das radionovelas e do teatro de revista, as chanchadas testemunharam o suicídio de Vargas, a ascensão de JK e a queda de Jango. A derrocada do nazifascismo também passou pelo crivo delas — assim como os sputniks, a construção de Brasília, a chegada da TV ao país,

a influência cultural norte-americana, o surgimento do rock e da bossa nova. Nada disso parecia muito evidente entre as décadas de 1930 e 1960: afinal de contas, a dimensão histórica dessas obras encontrava-se soterrada por tramas mirabolantes e números carnavalescos, que encantavam o público e enfureciam intelectuais.

Tanko dirigiu treze chanchadas. As melhores se afiguram como verdadeiros prenúncios do cinema erótico brasileiro: *Entreí de gaiato* (1960) e *Mulheres à vista* (1959), com seus elogios à picaretagem, seu humor de duplo sentido, suas pitadas de sedução e voyeurismo, pouco diferem das nossas comédias setentistas — exceto, talvez, pela ausência de mamilos, ou pela abundância de números musicais em preto e branco. Já o fracasso de *Bom mesmo é carnaval* (1962) seria abertamente comemorado por setores da crítica. Pedro Lima, veteraníssimo, disse que:

...a dolorosa comédia realizada por J.B. Tanko [...] deverá marcar o fim da era da chanchada no cinema brasileiro. O vazio lúgubre das salas de projeções deve ter mostrado [...] que é passado o momento da aventura, e que o público brasileiro já se acha preparado para exigir, da indústria cinematográfica nacional, algo mais do que a mera revista filmada. O ocaso das chanchadas, aliás, coincide [...] com um instante cheio de promessas. Inicia-se, neste exato momento, um movimento renovador e de profundidade no cinema brasileiro.<sup>10</sup>

Quatro dias depois, Anselmo Duarte venceu a Palma de Ouro em Cannes. *Cinco vezes favela*, pedra angular do Cinema Novo, estrearia dali a alguns meses, mas os integrantes do movimento tinham uma relação difícil com o público e jamais



10 “Cinema, indústria real” (O Cruzeiro, 19 de maio de 1962).

engoliram *O pagador de promessas*. Por uma ironia do destino, caberia a Antonio Moniz Vianna, o mais notório detrator das chanchadas, a tarefa de reabilitá-las: em 1966, o crítico apontou Shakespeare e Billy Wilder como precursores do gênero; sugeriu, igualmente, que o salvamento comercial das telas brasileiras passava pela reedição, em chave ainda mais sexualizada, desse tipo de filme:

Com as chanchadas novamente na tela grande, o cinema nacional recuperaria parte dos espectadores que a televisão conquistou e, ainda, os que a televisão interessou nos disfarces de Chico Anísio ou nos *strip-teases* de Costinha. [...] É necessário, urgente, povoar os filmes nacionais de mulheres bonitas. Já não tem qualquer cabimento a noção de que a mulher precisa ser feia para ser boa atriz. Foi certamente alguma mulher feia ou então algum misógino quem inventou esse aforismo. Ao contrário, a beleza já é uma modalidade de talento — a única que a mulher, se não tem, não pode adquirir. Todas as outras, inclusive a tão decantada arte de representar, podem ser obtidas no varejo.<sup>11</sup>

Tanko não se animava com essa missão: “Eu teria primeiro que montar um triângulo amoroso clássico”, justificava-se. “Depois, arrumar uma cama. Se não é cama, é grama, se não é grama, é areia na praia. Aí já entra a água, que é elemento erótico. Em três semanas, a fita está pronta. Não quero fazer isso, porém. Prefiro um trabalho mais difícil com o Renato Aragão e o Dedé Santana. Parece chanchada, mas não é. É tubarão, é balão, são muitos macacos e até incêndios”.

“Há quanto tempo você se dedica a esse cinema?”, perguntaram-lhe.

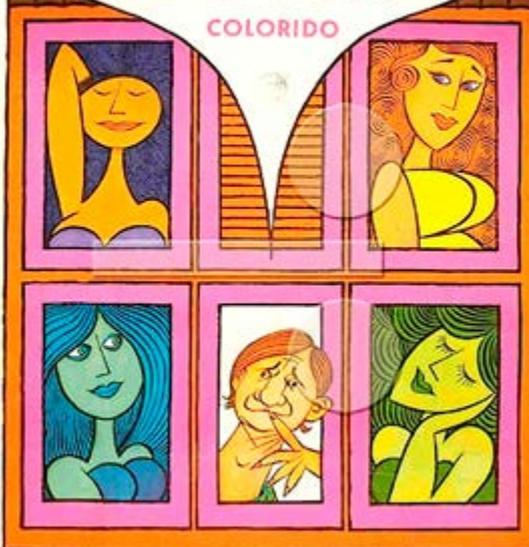
11 “A crítica e o cinema novo” (Filme & Cultura, novembro / dezembro de 1966).



Herbert Richers Apresenta  
Um filme de J. B. Tanko

# COMO GANHAR NA LOTERIA SEM PERDER A ESPORTIVA

COLORIDO



Studio Z

COSTINHA • PROCÓPIO FERREIRA • FLÁVIO MIGLIACCIO • OTELO ZELONI  
AGILDO RIBEIRO • PAULO PORTO • RENATA FRONZI • MARIA DELLA COSTA  
SILVA FILHO • MARIO BENVENUTI • FREGOLENTE • LYRA DINIZ • MARTA ANDERSON  
LARISSA • MARA FERRAZ • ANTONIO ALBERTO • JENY FERREIRA • GLEBSON • GLEBSON • JONAS ENRIQUE • LIZIANE • BORGES  
FRANZOSO • MARCO • FREDERICO • CARLOS JUNIOR • RENATA MELINI • HELIO • FRANCISCO DANIEL • JOSÉ MARCONI  
LUIZ ANTONIO • RODRIGO • RICARDO • LUIZ • FÉLIX • SÉRGIO • WALDIR • FÁBIO • RENE • TÁTI • MARCELO • TÁTI • MARCELO  
Direção de NELSON RODRIGUES • Fotografia ANTÔNIO GOYCALVES  
Produção: PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS HERBERT RICHERS S.A. - J. B. TANKO FILMES LTDA.



“Desde que fiquei danado com a censura”, respondeu. “Eu tinha uma fita limpa e séria. Erótica, mas limpa. Aí, cortaram a melhor cena. Desisti, então”.

“Que fita era essa?”

“Chamava-se *Como ganhar na loteria sem perder a esportiva*”.

“Foi aí que cortaram a cena do chuveiro?”

“Exatamente. Talvez eu tenha errado, ao pensar que as pessoas devam tomar banho nuas... Esse corte irritou-me para sempre”.

\*\*\*\*\*

*Como ganhar na loteria sem perder a esportiva* estreou em fevereiro de 1971, com diálogos de Nelson Rodrigues<sup>12</sup> e um elenco estelar — Costinha, Labanca, Fregolente, Procópio Ferreira, Otello Zeloni, Flávio Migliaccio, Agildo Ribeiro, Paulo Porto, Renata Fronzi, Maria Della Costa, Mário Benvenuti, Marta Anderson e Wilson Grey, entre outros. Lígia Diniz (irmã de Leila) externalizou certo constrangimento por estar ali no meio: “Mocotó eu também tenho, mas não gosto de mostrar”, disse. “Acho muito cafona esse negócio de fazer beicinho para as câmeras, estilo Marilyn Monroe, que já era. Quero fazer um trabalho sério, sem ter muito que tirar a roupa”<sup>13</sup>.

---

12 Tanko já havia dirigido duas adaptações cinematográficas de Nelson Rodrigues: *Asfalto selvagem* (1964) e *Engraçadinha* depois dos trinta (1966).

13 “Mocotó eu tenho, mas não gosto de mostrar” (Intervalo, 3 de dezembro de 1971).



Com efeito, o longa teve péssima recepção na imprensa, sendo descrito pelo *Diário de Notícias* como uma “história mal alinhavada e de apelo evidente ao vulgar” — o texto queixava-se ainda de suas “piadas grosseiras”, “cenas de mau gosto” e do roteiro “tipo colcha de retalhos”.

O termo *pornochanchada* ainda não existia; na falta da gambiarra neológica, o jornal se virava com espantalhos de décadas passadas: “Numa hora em que o cinema brasileiro procura firmar-se e afirmar-se como produto de exportação, vemos o senhor J.B. Tanko com uma completa chanchada, no pior estilo daquelas comédias da Atlântida”.

Que horror! A chanchada, nos anos 1970, era “inadmissível, um retrocesso e um atentado”. Mas as coisas, advertia o resenhista, não ficariam assim: “Esperamos que o repúdio generalizado venha a banir definitivamente do panorama artístico tais demonstrações de subdesenvolvimento intelectual”<sup>14</sup>.

Sejamos compassivos. De subdesenvolvimento intelectual certos jornalistas entendem, pois o exercem cotidianamente. Jamais assimilariam as maravilhosas contradições de um filme como este, onde o escárnio à família se entrelaça com a heteronormatividade mais chauvinista, e a ridicularização da classe média se mistura com o sonho inebriante do consumismo.

---

14 “Como ganhar na loteria sem perder a esportiva” (*Diário de Notícias*, 17 de fevereiro de 1971).



O anedotário de Tanko é composto por dezenas de figuras paradigmáticas do folclore urbano carioca. Elas se esbarram o tempo todo, tropeçam umas nas outras, disseminam seus humores: o bicheiro de trejeitos extravagantes; o padre, o sacristão e os devotos, divididos entre a obra da Santa Igreja e a grana do vício; os mendigos esfarrapados, jantando despachos enquanto sonham com a casa própria; o gay suburbano e expansivo, confidente das mulheres; o taxista pé-rapado com livre trânsito pela cidade e a cabeça assombrada pelo fantasma do matrimônio; sua noiva fútil e interesseira, deslumbrada com as promessas do mundo burguês; o empresário grisalho, acometido pela síndrome de macho alfa; a secretária *platinum blonde*, volúvel e sexualmente disponível; a esposa bela, madura, solitária e adúltera; o patriarca sovina, rabugento e autoritário; a empregada negra, obesa e servil, “quase da família”; o coronel velhaco, provinciano e moralista, infiltrado na política partidária; as jovens prostitutas, ora românticas e afáveis, ora histriônicas e barraqueiras; a cafetina francófila e decrépita, aflita com os rumos incertos de seu “rendez-vous familiar”.

Não temos nenhum protagonista além da coletividade, fadada a uma única sina: investir suas economias no próximo sorteio, marcar treze pontos, endividar-se, cair da euforia para o prejuízo, e deste para a vidinha ordinária de sempre. O futebol e a loteria são importantes elos comunitários, mas não os únicos: o farisaísmo e a ignorância também cumprem esse papel, impulsionados pelo sexo — reprimido ou desenfreado. Lembremos: Nelson Rodrigues passou por aqui. E, pelas mãos do dramaturgo, os personagens referem-se a si mesmos pelos termos mais duros:

“

**Não temos  
nenhum  
protagonista  
além da  
coletividade,  
fadada a uma  
única sina:  
investir suas  
economias  
no próximo  
sorteio, marcar  
treze pontos,  
endividar-se,  
cair da euforia  
para o prejuízo,  
e deste para  
a vidinha  
ordinária de  
sempre.**

”

estamos no terreno das bichas, dos pederastas, dos macumbeiros, dos boçais e das vagabundas — noventa milhões em ação.

Sob a aparência de um mosaico solar e hipercolorido, os estereótipos ocultam pistas e vestígios que, integrados, nos permitem um vislumbre de certa história do país — uma história torta e imperfeita do milagre econômico, em que o micro se intromete no macro e o público se confunde com o privado, numa relação de contrastes e permanente desigualdade. Uma história cujos palcos são a igreja e o bordel, a favela e a boutique, o motel e a sala de estar, a funerária e o salão de festas, o escritório e a bodega, as lojas de departamento e as delegacias de polícia — e, claro, a praia, o mar, as encruzilhadas, os estádios, o Pão de Açúcar, os arcos da Lapa, o aeroporto Santos Dumont.

Onipresente, o rádio transcende todas as barreiras e se converte num personagem com vida própria. Seus aparelhos são vítimas e cúmplices, vilões e heróis: percorrem as avenidas da cidade no interior dos carros, observam impávidos os casais que transam furtivamente, são crivados de balas ou arremessados na água do vaso sanitário, ensejam comemorações e amizades, ribombam repetidas vezes o hino ufanista *Pra frente, Brasil*.

Por outro lado, ninguém se importa com telinhas de vidro. Os televisores, quando dão as caras, estão sempre em segundo plano, desligados, fora de sintonia. Tanko nos oferece um testemunho assimétrico, cuja superfície desmente as platitudes habitualmente ditas sobre a popularização dessa mídia no país: a Copa de 1970 fora a primeira a ser transmitida pela TV em tempo real,

marcando um suposto abandono do rádio pelos cidadãos brasileiros. Será?

Jamais saberemos a real carga de intencionalidade deste registro. Na dúvida, resta-nos o riso — se tranquilo ou nervoso, vai depender apenas de nossa própria consciência.



**Daniel Salomão Roque** é historiador e jornalista. Escreve para a BBC News, e passou também pela revista VICE e Ponte Jornalismo. Atualmente prepara um livro sobre a história do banditismo urbano no Brasil.

Dir. JosŽ Ant™nio GarciaÊÊÊcaro Martins P, 983, 98 minutos

# Onda Nova



**ANARQUIA NA PORNOCHANCHADA!**

## **Onda Nova, a divina comédia da juventude paulistana dos anos 80**

**Por Lufe Steffen**

“Onda nova... jogar com o coração pra frente...”

A primeira vez que eu assisti ao *Onda Nova* foi em novembro de 1999, durante o 7º Festival Mix Brasil (da Diversidade Sexual, era o subtítulo do evento na época), em São Paulo. Anualmente o Mix tinha a Sessão Resgate, que exibia clássicos (alguns deles, brasileiros) que dialogassem com as temáticas LGBTQIA+ (na época, classificadas apenas como GLS). Naquele ano, o clássico brasileiro resgatado foi *Onda Nova*.



A sessão aconteceu numa terça-feira, 16 de novembro, às 17h, no Centro Cultural São Paulo – CCSP. A exibição foi em 35 mm, numa cópia excelente, segundo minha memória guarda. A sessão foi apresentada pelo Maurício Masson, hoje já falecido, naquela época um fiel colaborador do Mix Brasil.

A sala estava quase cheia e o que se viu foi uma sessão deliciosa, onde quase toda a plateia, acredito, estava vendo o filme pela primeira vez. Foi uma surpresa geral: que filme era aquele, rodado em 1983, portanto dezesseis anos antes (nem era tanto tempo assim, mas na época parecia algo muito longínquo), e que se revelava uma comédia anárquica, sensual, subversiva, experimental, lúdica e simpática, conquistando a todos?

A resenha de *Onda Nova* no catálogo do Festival Mix Brasil 99 dizia assim: “Colagem neo-surrealista sobre o comportamento da juventude paulista. Não tem enredo. São pequenas histórias que tentam traçar um painel mostrando vários problemas: homossexualidade, conflitos de geração, amor livre. Neste contexto, um time feminino de futebol, o Gaivotas, entra apenas como um veículo condutor, que se identifica com o público”. Interessante. Lendo isso hoje, chama a atenção: “problemas” como homossexualidade e amor livre, por exemplo. Atualmente, sempre enfrentando os conservadores de plantão, coisas como homossexualidade e amor livre não são mais vistas como problemas – o problema não está nessas coisas, e sim na cabeça de pessoas que se incomodam com essas coisas, claro!

Mas que raio de comédia era esse filme *Onda Nova* que era apresentado



**Foi uma surpresa geral: que filme era aquele, rodado em 1983, portanto dezesseis anos antes (...), e que se revelava uma comédia anárquica, sensual, subversiva, experimental, lúdica e simpática, conquistando a todos?**



“

**O fato é que eu saí do cinema encantado. E quis saber mais sobre Onda Nova e sua (para mim, naquele momento) obscura dupla de diretores: Ícaro Martins e José Antônio Garcia. Quem eram aqueles caras?**

”

com essa resenha um tanto densa e didática e que gerava (e gera até hoje) discussões sociais, comportamentais e políticas? Certamente não era o tipo habitual de comédia que o cinema brasileiro produzia nos anos 1980. Mas já chegaremos lá.

O fato é que eu saí do cinema encantado. E quis saber mais sobre *Onda Nova* e sua (para mim, naquele momento) obscura dupla de diretores: Ícaro Martins e José Antônio Garcia. Quem eram aqueles caras?

Descobri então, em fitas de VHS (elas ainda existiam em 99!), escondidas nas prateleiras sempre “malditas” de cinema brasileiro nas videolocadoras (elas também existiam em 99!), dois filmes também dirigidos pela dupla, e que tinham sido lançados em VHS em algum momento da década de 1980: *O Olho Mágico do Amor* e *Estrela Nua*. O próprio *Onda Nova* também fora lançado em VHS. Ao consumir tais fitas, meus neurônios conseguiram identificar que eu estava então diante de uma trilogia: a chamada trilogia paulistana jovem dos 80's, composta por *O Olho Mágico do Amor* (1981), *Onda Nova* (1983) e *Estrela Nua* (1985). Em comum, os três filmes eram assinados pela dupla Ícaro-Zé Antônio, estrelados pela musa Carla Camurati (carioca que naquele trecho dos 80 era uma estrela temporariamente paulistana) e com um elenco interessantíssimo, onde alguns nomes apareciam em dois ou três filmes da trilogia, além de Carla: Tânia Alves, Patrício Bisso, Cida Moreira, Ênio Gonçalves, o jogador de futebol Pitta, Vera Zimmermann...

Eu me apaixonei pela trilogia e queria ver os filmes mais vezes. Não demorou para isso se tornar realidade: a partir de 2001



passei a ter acesso ao Canal Brasil, e os filmes da trilogia costumavam surgir nas madrugadas inesquecíveis do canal, geralmente dentro da sessão dedicada à pornochanchada, com o singelo nome de “Como Era Gostoso Nosso Cinema”. Era aquilo que eu já sabia: os filmes da trilogia, embora “inrotuláveis”, acabavam sendo encaixados no filão da pornochanchada. Mas, quando esses filmes nasceram, a pornochanchada já estava morrendo! Deixando como “herdeiro bastardo” o ciclo de sexo explícito. Mas também já chegaremos lá.

Nos anos que se seguiram continuei vendo e revendo a trilogia, e sempre voltando a esses filmes que tanto me fascinavam e inspiravam – no meu trabalho como cineasta, inclusive. Cheguei a homenagear diretamente *Onda Nova* em meu sétimo curta-

metragem, *Beija-me se for Capaz* (2006), onde deliberadamente incluí uma cena do longa: na sequência final do meu curta, os dois personagens centrais (um jovem casal de rapazes) vão ao cinema (rodamos a cena em um cinema pornô gay da Avenida São João) e o filme a que eles assistem é *Onda Nova* – projetamos na tela do cinema o trecho em que Rita (Carla) e Vera (Vera Zimmermann) fumam um baseado dentro do conversível rosa de Rita, ao som de “Ovelha Negra”, na voz de Rita Lee, antes do primeiro treino do Gaivotas Futebol Clube. Sempre torci para que não me processassem por usar esse trecho do longa, afinal, foi uma homenagem apaixonada de um cineasta independente de guerrilha!

Mas as descobertas sobre a tão encantadora trilogia não paravam: logo *Onda Nova* e *Estrela Nua* foram



lançados em DVD (eles também existiam nos anos 2000!); aliás, foi do DVD que extraí a cena contrabandeada para meu curta.

Em 2005, a Coleção Aplauso Perfil (coordenada por Rubens Ewald Filho), da Editora Imprensa Oficial, lançou mais um título no mercado: *Luz Natural*, depoimento-biografia da cineasta, produtora e atriz Carla Camurati, redigido por Carlos Alberto Mattos. No livro, Carla narra muitas memórias saborosas sobre sua fase como estrela da trilogia, jogando luz sobre o processo criativo de tais filmes – era tudo que eu mais queria saber, como tinham sido concebidas essas obras.

Em 2008, mais um livro da Coleção chegou: *Em Busca da Alma Feminina*, depoimento-biografia de... José

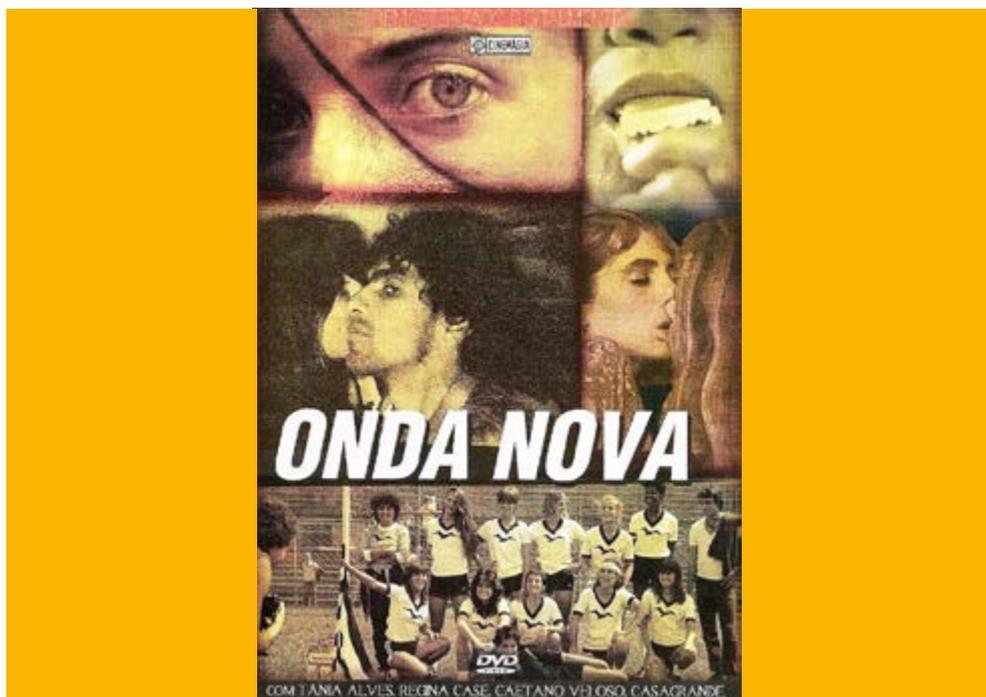
Antônio Garcia. O livro foi redigido por Marcel Nadale, que na introdução conta que seus encontros com Zé Antônio se deram entre novembro de 2004 e abril de 2005. A tempo: Zé Antônio veio a falecer em 2005, aos 50 anos de idade – ele nasceu em 19 de dezembro de 1955 e morreu em 23 de dezembro de 2005.

O livro do cineasta foi ainda mais revelador dos mistérios da trilogia – pois ao narrar suas memórias de vida e obra Zé Antônio revela as raízes da trilogia, brotadas ainda na década de 1970, em curtas-metragens e na nascente amizade com o colega no curso de cinema da ECA-USP, Ícaro Martins, o Kiko. Empolgantes as histórias que mostram como a dupla se lançou na direção de longas com *O Olho Mágico do Amor*, subvertendo a pornochanchada no coração da

própria, como um cavalo de troia – afinal, a trilogia foi rodada e produzida na Boca do Lixo paulistana, centro nevrálgico da pornochanchada e que seria também o celeiro do ciclo pornográfico que se seguiria. Como Zé Antônio diz na sua bio, “o plano de tomar a Boca e fazer um cinema que fosse a nossa cara, iniciado em *O Olho Mágico do Amor*, aqui é levado às últimas consequências” (referindo-se a *Onda Nova*).

Foi triste descobrir que Zé Antônio morrera e eu não conseguiria conhecê-lo. Mas alguns anos depois o destino me levaria à outra parte da dupla: em 2016 escrevi e dirigi a série documental “Cinema Diversidade”, produzida para o canal Prime Box Brasil, e que entrevistava diversas diretoras e diretores do cinema brasileiro, todos com carreiras iniciadas a partir do ano 2000, e que dirigiam curtas ou longas de temática LGBTQIA+. O décimo e último episódio da série, porém, era dedicado aos veteranos – cineastas brasileiros que já tocavam nessas temáticas no século XX. E ali tivemos Ícaro Martins como um de nossos entrevistados de honra.

Ícaro narrou suas lembranças sobre a trilogia e a amizade com Zé Antônio. Mais uma vez eu colocava peças nesse meu quebra-cabeças que tentava entender a trilogia que tanto me fascinava. Para ilustrar as memórias de Ícaro, a edição da série foi buscar cenas dos filmes da trilogia. E aí encontramos outro personagem: o jornalista e escritor Julio Adamor, que vem a ser... neto e herdeiro de Adone Fragano, lendário produtor da trilogia, dono da Olympus Filmes. Julio teve algumas atuações como documentarista após assumir a direção da Olympus Filmes. Adone faz uma ponta em *Onda Nova*, como o psiquiatra da mãe da personagem de Carla





Camurati. E o próprio Júlio me conta que ele mesmo fez uma ponta no filme! Aos oito anos, o garoto é visto na arquibancada de um dos jogos do Gaivotas, assistindo à partida ao lado de Cida Moreira, numa cena hilariante.

Outras pessoas do meio audiovisual também tinham encanto pela trilogia, e assim, em 2019, fui convidado pelo CineSesc, em São Paulo, para produzir a mostra Diversidade no Cinema Paulistano, que aconteceu em junho daquele ano, projetando a trilogia e de quebra *O Corpo* (1991), filme-solo de Zé Antônio que de certa forma pode ser visto como um apêndice da trilogia. A mostra contou com as presenças de Julio representando a Olympus (Adone faleceu em 2014), de familiares de Zé Antônio e do próprio Ícaro Martins. Foi tudo muito emocionante e apoteótico. Na saída da sessão de *Onda Nova*, uma das filhas de Zé Antônio disse que aquele filme era o que mais representava seu pai – anárquico como ele fora.

E é essa, talvez, uma das maiores características de *Onda Nova*: a anarquia saudável e divertida, descompromissada. A capacidade que o filme tem, até hoje, de descontrair seus temas às vezes polêmicos e até trágicos. De mostrar seus personagens com leveza e ternura, sem deixar de debochar de todos eles, de dar uma “sacaneada” em todos. Esse clima leve e ensolarado, apesar do céu sempre nublado de São Paulo e Santos nas locações do longa, é o que dá a chave da comédia ao filme. É uma comédia estranha e inusitada, mas é.

Segundo consta, o filão da comédia sempre foi um dos principais pilares de

**O que é uma chanchada? A internet responde que é “em arte, o espetáculo ou filme de comédia musical com humor ingênuo e popular, adaptação brasileira do gênero.**

sucesso popular no nosso cinema. Isso ficou mais visível nas décadas de 1940 e 1950, com o auge das chanchadas da Atlântida – comédias musicais populares que dominaram os cinemas nacionais da época. O que é uma chanchada? A internet responde que é “em arte, o espetáculo ou filme de comédia musical com humor ingênuo e popular, adaptação brasileira do gênero internacionalmente conhecido como burlesco”.

Chanchada passou a ser um termo que, volta e meia, é aplicado à produção audiovisual do Brasil. Nos anos 1970, brilha a pornochanchada – comédias de humor também ingênuo e popular, porém com ingredientes leves de sexo e erotismo, e até nudez. Nos anos 2000, brota a “neo-chanchada” – filmes cômicos com linguagem televisiva ou internética, que surgem nos cinemas estrelados por nomes vindos do humor televisivo ou internético.

*Onda Nova* veio ao mundo, assim como a trilogia da qual faz parte, num momento um tanto peculiar da comédia cinematográfica nacional. Como disse antes, o início dos anos 1980 marcava um ponto de tensão envolvendo a sobrevivência da pornochanchada – afinal, naquela primeira metade dos 80 o gênero estava sendo ameaçado de extinção por um “monstro” que ela mesma ajudou a parir: a produção de sexo explícito.

Para entender também essa virada, é importante recuar no tempo. A pornochanchada começa “oficialmente” no início da década de 1970, com filmes que, no geral, eram comédias de costumes leves, jocosas, com pitadas picantes e insinuações eróticas bastante discretas. Filmes bem dirigidos, bem produzidos, bem fotografados, com bons elencos. É o caso, por exemplo, de *Como é Boa Nossa Empregada* (1973, de Victor di Mello e Ismar

Porto). Ou, em menor qualidade, mas ainda assim admirável, *Essa Gostosa Brincadeira a Dois* (1974, também de Victor di Mello). Ao longo da década, o gênero vai se perdendo e descambando para comédias um tanto chulas ou vulgares, que passam a carregar nas tintas eróticas e também nas cenas de nudez e sexo simulado (já que o avanço da década vai tornando esses elementos mais aceitáveis e permitidos). Até o dramaturgo “reaça” Nelson Rodrigues vira matriz para esse repasto da fase final da pornochanchada, na virada dos 70 para os 80, sendo adaptado em filmes que muitas vezes priorizam as cenas de nudez e sexo em detrimento da (boa) dramaturgia de Nelson. Com algumas exceções, claro. De qualquer forma, a fase mais apelativa do gênero ainda rende alguns filmes hoje surpreendentes, ainda que em suas inventivas ingênuas, como *Giselle* (1980, novamente de Victor di Mello) e *Sábado Alucinante* (1978, de Cláudio Cunha). E nunca perdendo o humor (às vezes involuntário), principal característica de uma “chanchada”. Por sinal, já na fase explícita o diretor Cláudio Cunha concebeu talvez o melhor filme pornô brasileiro: o divertidíssimo *Oh! Rebuçeteio!* (1984).

Outro núcleo interessante do período foi a invenção da “pornoçangada”, comédias de costumes que detonavam a burguesia carioca, dirigidas por Antônio Calmon (cineasta amazonense nascido em 1945 e radicado no Rio de Janeiro desde os anos 1960). Calmon buscava parodiar a própria pornochanchada, criando filmes quase intelectuais em seus discursos e subtextos: *Gente Fina é Outra Coisa* (1977), *O Bom Marido*, *Nos Embalos de Ipanema* (ambos de 1978).

Com o avanço da “permissividade” nos costumes, acompanhando o final dos 70 (com a onda *discothèque* na América do Sul, Lenilda é Miss Lene, Cyleide é



Lady Zu!), com a liberação sexual e o mergulho nas drogas recreativas modernas, em paradoxo com a ainda existente e insistente ditadura militar que só terminaria (oficialmente) no início de 1985, as pornochanchadas vão apimentando seus elementos sexuais até a exaustão, e o caminho natural foi desembocar na produção de sexo explícito. O primeiro filme é *Coisas Eróticas* (1982, de Raffaele Rossi e Laerte Calicchio). Em 2012, surgiram o livro *Coisas Eróticas – A História Jamais Contada da primeira Vez do Cinema Nacional* (Panda Books), de Denise Godinho e Hugo Moura, e o documentário *A primeira Vez do Cinema Brasileiro*, realizado por Denise, Hugo e Bruno Grazziano – ambos resgatando a jornada dessa obra pioneira no filão pornô brasileiro.

Portanto é nessa primeira metade dos 80, quando a pornochanchada está cedendo espaço à pornografia direta, que surge *Onda Nova*, essa estranha comédia juvenil. Mas, falando em faixas etárias, vale lembrar que os filmes cômicos brasileiros contavam ainda com dois filões que eram estupendos sucessos de bilheteria: as comédias populares, simplórias e quase infantis de Mazaroppi; e as comédias infanto-juvenis também populares do quarteto Os Trapalhões, turbinados pelo sucesso nacional do programa dominical de TV que apresentavam na Rede Globo desde 1977. Ou seja, a trinca pai-filho-espírito santo da comédia no cinema brasileiro da época estava fincada nesses três bastiões: pornochanchada, Mazaroppi e Trapalhões. Elementos comuns a esses três tipos de comédia: moralismo, respeito às tradições da família brasileira (por incrível que pareça, era nisso que dava) e falta de ousadia estética (no geral).

“

**(...) as pornochanchadas vão apimentando seus elementos sexuais até a exaustão, e o caminho natural foi desembocar na produção de sexo explícito.**

”

Por isso mesmo é que *Onda Nova*, bem como toda a trilogia, se destacava desse padrão. É visível a busca sensorial e estética dos três filmes da dupla Ícaro-Zé Antônio, com propostas de fotografia e montagem bem diferentes do que se via até então. *Onda Nova* tem momentos sublimes de radicalismo estético (como a sequência do delírio da personagem de Carla, bebendo champanhe no conversível pelas madrugadas de São Paulo, e depois sonhando com o mergulho surrealista onírico na piscina glitter-rock).

Mas o cerne da comédia está nos diálogos do filme. O que se ouve são diálogos hilariantes, com muita soltura e espontaneidade naturalista nas falas, o humor vem quase involuntário, só pelo jeito dos atores se comunicarem, independente do que está sendo dito.

Situações nonsense geram também muito humor, como a sequência em que a personagem Zita pega o táxi de sua mãe e faz uma corrida para arranjar dinheiro para Batata (Regina Carvalho, prima de Zé Antônio e que de fato integrava um time feminino de futebol na vida real) fazer um aborto. Mas Zita está chapada de maconha e não consegue dirigir direito. O médico que toma o táxi fica indignado e sai xingando. “Ei, e a corrida?”, protesta ela, ao que ele retruca: “Que corrida? A senhorita me deixou muito mais longe de onde eu estava. Vai tomar no cu!”

Ou ainda a inesperada fala da personagem Valentina (Nóris Lima), que aborda o jogador Casagrande (o próprio) na saída do estádio e diz a ele: “É que eu sou virgem, e eu queria que você me descabasse”.

Mas o auge do humor nonsense está nas sequências com a mãe da goleira Lili (Cristina Mutarelli). A mãe é vivida por Patrício Bisso (1957-2019), lendário artista multimídia argentino, cuja carreira brilhou no Brasil nos anos 70, 80 e 90. Todas as cenas de embate entre a moderna Lili e sua conservadora e moralista mãe são inesquecíveis, reforçadas pelo sotaque espanhol que Bisso nunca perdeu.

Essa galeria de tipos cômicos é outro charme do filme. Bisso como a mãe de Lili, Cida Moreira como a taxista mãe de Zita, Tânia Alves como a cantora fogosa amante do pai de Batata, entre outros, são figuras quase caricatas, trazendo um humor de histórias em quadrinhos – outra referência do filme.

E as garotas protagonistas, as jovens jogadoras do time feminino do Gaivotas (ou Gayvotas, como mostra a faixa nos créditos de abertura do filme), dão um show de espontaneidade e graça à parte. Carla Camurati compõe uma personagem malquete, uma dondoca que é chacrete do programa do Chacrinha e também jogadora alucinada do time, num tom bem diferente das densas protagonistas existenciais que a atriz viveu nos outros dois filmes da trilogia. Como complemento, a personagem traz a comédia física: vive tropeçando e caindo no chão.

Vera (Vera Zimmermann) e Zita compõem um romântico casal de mulheres, mas sem perder o humor. Aliás, a cena da festa na boate, no início do filme, trata de desconstruir a imagem padrão que se tinha das mulheres lésbicas até ali: nada de seriedade e tensão, e sim descontração. Os elementos masculinos que algumas mulheres trajam em diversos pontos do filme (gravatas, chapéus) buscam, parece, retratar aquela nova geração de “sapatonas” – menos a tragicidade de Cassandra



Rios, eterna escritora lésbica maldita do Brasil, e mais a leveza pop do rock. Aliás, também: a música, o pop rock do período, é mais um trunfo para ilustrar e colorir essa comédia. A trilha sonora trabalha basicamente com hits do pop rock mundial dos 70 e 80, elegendo vozes e compositores que têm tudo a ver com as mensagens do filme: Rita Lee, David Bowie, Nina Hagen, Tim Maia, Caetano Veloso (que não canta no filme, mas faz uma divertida ponta como ele mesmo), Eduardo Dusek, Michael Jackson, Laura Finnochiaro (a cantora gaúcha, então em início de carreira, interpreta uma das jogadoras do time e compôs a música-tema, *Onda Nova*, em parceria com Cristina Santeiro, continuísta do filme).

Essa sonoridade quase plástica é embalada pela direção de arte (da própria Cristina Mutarelli) e pelos figurinos típicos da moda da época – era o auge da “new wave” brazuca (*new wave*: onda nova).

Esses elementos musicais, do pop, do rock, da new wave, também foram vistos, no período, em outra trilogia: a carioca. O diretor Lael Rodrigues realizou *Bete Balanço* (1984), *Rock Estrela* (1986) e *Rádio Pirata* (1987), compondo filmes também muito valiosos no retrato da juventude brasileira da época (no caso, a carioca), e deliciosos até hoje. Mas eu diria que a trilogia paulistana foi mais radical e ousada, carregando no deboche, na irreverência, na iconoclastia, na anarquia. Vistas hoje a distância, as duas trilogias são marcos do cinema brasileiro dos 80 – mas a paulistana foi mais subversiva. E não digo isso porque sou paulistano!

*Onda Nova* é comédia como crônica de costumes (daí o roteiro um tanto episódico,



e por isso mesmo acusado às vezes de ser um roteiro mais “frouxo”), mas é também comédia física, com cenas de confusão visual. É comédia musical, com momentos quase videoclipescos, como o show da personagem de Tânia Alves na boate ou a viagem de ônibus do time para Santos, quando Cida Moreira, ao volante, entoia “Groupie”, composição de Beth Niemeyer que Gal Costa gravara em 1982, e as jogadoras entram na dança em pleno ônibus em movimento. É comédia cult, com as propostas visuais simbolistas quase alienígenas da personagem Lili. É comédia trash, homenageando o papa do trash, o cineasta norte-americano John Waters – ao escalar Patrício Bisso para encarnar a grotesca mãe de Lili (tal como Waters fazia com sua musa maior, a travesti-drag queen Divine, que estrelava as fitas de Waters encarnando papéis de mulheres cis). É comédia underground, criando cenas pra lá de inusitadas: como o desfecho, onde o casal gay masculino se desfaz quando um dos rapazes morre ao brincar de roleta russa, e o sobrevivente sai pelas ruas trajando somente uma saia de couro punk feminina – e termina entrando numa partida de futebol e depois vagando pela Marginal Pinheiros, onde Carla e o próprio Zé Antônio zarpam no conversível rosa, avistam o rapaz seminu, e Zé Antônio solta um grito gutural: “Aaaaaahhh!” (como ele conta na sua biografia, era um grito de vida, já que o cineasta quase perdera essa num acidente de moto antes da criação de *Onda Nova*). Em seguida, o último plano do filme: um grafite no asfalto “A Fonte do Prazer”. Ufa!

Talvez essa seja a chave do filme. Um filme que busca o prazer. Cada personagem busca seu prazer (erótico,

sexual, esportivo, musical, social, entorpecente), num fluxo hedonista pelo simples prazer de viver, de estar vivo. Muitas cenas mostram relações sexuais prazerosas aos personagens, e a disposição que todos no filme têm para transar a qualquer momento. O namorado de Lili sobe ao quarto dela e as preliminares começam, ao que ela pede uma pausa: “Preciso tirar meu OB!” Rita (Carla) e seu namorado, o Carioca (Dartagnan Junior), estão sempre buscando lugares para transar, num ciclo quase exibicionista – transam na quadra de esportes vazia de noite, nas escadas de serviço do prédio, etc.

Esse componente sexual e erótico (que era inevitável na época, considerando todo o contexto que narramos sobre a pornochanchada e a produção da Boca do Lixo paulistana) também surge no filme com uma cara diferente. Parece realmente ilustrar o que seria a sexualidade descontraída daquela geração 80, aparentemente sem culpas ou repressões sexuais. Vai daí que os personagens que hoje chamaríamos de LGBTQIA+ pintam no filme sem fazer alarde, de forma natural. O casal formado por Vera e Zita (sendo que, antes, Vera “ficou” com Rita na festa na boate) é um dos luminares dessa representação, culminando com o casal de rapazes – durante todo o filme Ruy namora com Lili, mas vive grudado no amigo Marcelo. Os dois mancebos (vividros por Petrônio Botelho e Pietro Ricci) um tanto andróginos (é hilária a cena em que Marcelo diz a Lili que foi com Ruy ao cinema ver *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*, de Fassbinder, e que chorou o filme inteiro) terminam o filme numa transa quente que esbanja a nudez masculina – outro tabu que o filme desconstrói: a nudez feminina e a nudez masculina (esta,

sempre mais rara no machista cinema brasileiro) surgem tranquilas passeando pela tela, sem pedir impacto. Pessoas ficam nuas, pois faz parte da vida, transando seus corpos “numa boa”, como dizia a gíria da época.

Mas ainda sobre as sexualidades e identidades de gênero: o filme insere, do início ao fim, elementos que buscam embaralhar os padrões masculino x feminino. A abertura, com os créditos iniciais, traz Carla Camurati e Cristina Mutarelli pendurando lençóis brancos em varais no Parque Ibirapuera (citação ao ofício “feminino” das lavadeiras); mas picham, com spray, com créditos nos lençóis (atitude “masculina”?). Depois, surge um jogo de futebol de várzea – homens contra mulheres, mas com mulheres fantasiadas de homens, e homens fantasiados rusticamente como mulheres (exagerados, quase carnavalescos). Durante todo o longa esses conceitos serão questionados, levantando reflexões hoje bastante atuais – tornando assim o filme de vanguarda, sem dúvida.

Além dos desejos sexuais, o filme também mostra muitas cenas de consumo de comidas e bebidas, sempre retratadas como prazer – as garotas matando a larica comendo sanduíches no boteco do estádio; a cantora vivida por Tânia Alves chegando de manhã em casa e virando avidamente uma jarra de suco de laranja; os frequentadores do lendário bar Ritz (até hoje de pé na Alameda Franca, no bairro paulistano dos Jardins) consumindo drinques que parecem deliciosos. Cigarros, bebidas, drogas, elementos sempre retratados como fontes de prazer, de viagem, de “poção mágica” – era mesmo outro mundo onde não havia o politicamente correto ditando as regras da juventude

saudável. Hoje as drogas jovens são outras? (TikTok e afins???)

A chave da trilogia, e principalmente de *Onda Nova*, é a busca do prazer. Finalmente, ao escrever este texto, encontrei a resposta. Pois, afinal, o cinema é um grande prazer que a humanidade dá a si mesma – para mim, até hoje, é um grande prazer rever *Onda Nova*. Cada vez que revejo, tenho vontade de comer, beber, transar, me despir, cantar, dançar, viver, e gritar: “Aaaaaaahhh!”

“Fonte do prazer!... Gaivotas Futebol Clube... Gaivotas Futebol...”





Dir. Mauro Farias | RJ, 1991, 91 minutos

# **Não Quero Falar Sobre Isso Agora**

# **Precisamos falar sobre isso. Agora, mais que nunca.**

**A meta-história de Daniel O’Neil e o Brasil reprisado (inclusive como farsa).**

**Por Eliska Altmann**

Este ensaio poderia começar do começo, que talvez pudesse ser a abertura de *Não quero falar sobre isso agora* e seus créditos iniciais, em letras amarelas, com o fundo do mar azul cheio de peixes – num olhar subjetivo do protagonista a mergulhar.

Um início, qualquer que seja, normalmente é arbitrário, até mesmo, inventado. Da mesma forma, arbitrários são certos governos e imaginadas, as nações.

Nesse sentido, outra possibilidade de início poderia ser, por exemplo, o agora, 2022, um ano que não é “qualquer” ano eleitoral, como chave para outro ano (a) típico da política brasileira: a virada de 1990, com a vitória do primeiro presidente democraticamente eleito – Fernando Collor – depois de mais de duas décadas do golpe militar. Afinal, *Não quero falar sobre isso agora* foi finalizado em 1991,

depois de sete anos de elaboração pelo diretor Mauro Farias<sup>1</sup> (ou quatro, no caso de Evandro Mesquita como roteirista). Logo, isso quer dizer que nosso início poderia também se dar entre 1984 e 1987 – período embrionário da obra.

Mas não, o texto será introduzido e costurado por matérias, sinopses e críticas, da época do lançamento do filme, primeiro ano da década de 1990, até 1993, quando de sua estreia comercial. Análises em retrospectiva também serão bem-vindas.

De forma a situar no tempo e a apresentar o ator principal de *Não quero falar...*, no dia 12 do último mês de 1990, na segunda página do Caderno B do Jornal do Brasil, o jornalista Pedro Tinoco escreve que:

Até o início de março de 1991, a voz e a cara inconfundíveis do líder da extinta Blitz vão aparecer na novela da Manchete *Ana Raio e Zé Trovão*, em *Não quero falar sobre isso agora*, filme de Mauro Farias, e em seu quarto disco solo. O estilo polivalente de Evandro Mesquita explica como ele não se recolheu com o fim da Blitz. “Há muito tempo eu já tinha jogado a minha vida na arte. A Blitz saiu de dentro do Asdrúbal, eu não ia parar para pensar, oh, o que fazer, porque sempre gostei da liberdade de ação, de poder ser ator, fazer música, escrever”, conta. [...] O surfista Evandro Mesquita também já apareceu nas telas de cinema, mais precisamente no filme *Menino do Rio*. Mais vestido, ele interpretou um jornalista curioso em *O segredo da múmia*, de Ivan Cardoso.

**Há quatro anos ele teve sua primeira**



---

1 Filho do cineasta Roberto Farias, Mauro trabalhou como assistente de direção em *Pra Frente, Brasil*, de 1982. Em artigo publicado n’O Estado de S. Paulo, em 10 de março de 2021, o diretor conta os anos de apreensão vividos pelo pai devido à interdição da fita pelo Departamento de Censura e Diversões Públicas, por meio da diretora Solange Hernandes.

experiência como roteirista de cinema. Escreveu junto com o diretor Mauro Farias o roteiro do filme *O inútil*. O tempo passou, o filme mudou de nome – virou *Não quero falar sobre isso agora* e no início deste ano já estava “80% pronto”, segundo Evandro. Veio o Plano Collor e, com o plano, surgiram dificuldades financeiras que impediram o término do filme. Se for lançado no ano que vem, *Não quero falar sobre isso agora* vai ser um dos poucos e heroicos longas nacionais concluídos no biênio recessivo 90, 91. (Grifo nosso).<sup>2</sup>

Da conjuntura a envolver ator/roteirista, filme e contexto sociopolítico, vale ressaltar como teria sido seu título se estreado em 1987: *O inútil*. Não à toa, na descrição que consta do catálogo da quase extinta Cinemateca Brasileira pelo governo Bolsonaro, podemos ler as seguintes informações:

**Outras remetências de título:** O INÚTIL / **Categorias:** Longa-metragem, Sonoro, Ficção / **Material original:** 35mm, COR, 97min, 24q / **Gênero:** Drama / **Termos descritores:** Literatura / **Descritores secundários:** Tóxico / **Termos geográficos:** RJ.

Em dezembro de 1990, quem teria sido “o inútil” – o presidente ou o cineasta (segundo o presidente)? O Plano Collor ou o cinema brasileiro? O cidadão comum ou o poeta? O público, talvez? (Não custa lembrar que o líder de uma banda que proclamou “a gente somos inútil”, cinco anos antes, 1985, declara apoio incondicional ao atual presidente, aqui e agora. Provável que ambos não tenham se reconhecido à época, tampouco hoje, como “inúteis”).

2 De acordo com Portal sobre mercado de cinema no Brasil, Filme B, em 1992, por exemplo, apenas três produções nacionais chegaram ao circuito: <https://www.filmeb.com.br/database2/html/historico01.php> Para um estudo sobre cinema e Estado no Brasil (entre as décadas de 1930 e 60), conferir Simis, 1996.



Estes são os outros).

Fato é que “não quero falar sobre isso agora”, frase dita pelo roteirista Daniel O’Neil/Evandro Mesquita aos 10 minutos de fita, acaba falando, e muito, sobre os silêncios de uma geração que vivia a redemocratização – pós Guerra Fria, pós queda do muro de Berlim e pós falência do chamado “milagre econômico” – além de um pacto neoliberal de abertura comercial “extremamente nocivo à indústria nacional, demolindo os polos de excelência da economia brasileira” (Casarões, 2011). Daniel não queria falar sobre tudo aquilo, sobre seus perrengues, sobre o “Tudo ao mesmo tempo agora”. Daniel não queria falar sobre nada. “Melhor ir até à máquina e tentar atravessar o deserto da folha em branco”. Tentou escrever, depois tocar, depois fotografar... Não deu certo. Fracassou ou não fez por merecer, como diriam alguns. Restou-lhe recitar Álvaro de Campos: “A minha alma partiu-se

como um vaso vazio. Caiu pela escada excessivamente abaixo. Caiu das mãos da criada descuidada. Caiu, fez-se em mais pedaços do que havia loiça no vaso. Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir”.

Jogado de um hotel numa Copacabana decadente, não fosse a amizade da acolhedora Meg (Eliana Fonseca), sabe-se lá o destino de O’Neil. O escritor “playboy”, que levava uma Olivetti pra praia e pegava uma pilha de livros para sentar em cima, era um carismático canastrão que vivia de falcatruas com a própria amiga. Esta, sim, com os pés no chão: “Num mundo em crise, num país em crise, a gente acaba em crise, né? Não tem jeito mesmo”. Na esperança de que iria dar certo, e de que “o sucesso sempre estaria ao alcance das mãos”, Daniel era falido, indisciplinado e babélico, assim como o governo arbitrário do país real.



A retrospectiva temporal daquele cenário, de quando “mergulhamos na falência, na bancarrota do 16 de março [de 1990]”, é escrita de forma primorosa por Andrea Ormond em sua crítica ao filme.<sup>3</sup> Depois de tecer análise sobre relações entre Estado e órgãos e empresas cinematográficas nacionais, a autora assinala que

Desse Brasil esquisito e demagógico, nasceram algumas obras que servem de instantâneo do período Collor. *Não quero falar sobre isso agora* (1991), de Mauro Farias, utiliza o melhor mote: no meio da recessão e do caos, Daniel O’Neil (Evandro Mesquita) quer sobreviver no Rio de Janeiro. Na Zona Sul, trabalhando muito pouco. Com vagos sonhos de se tornar escritor e alimentando um ânimo *beatnik*, bastante interdito pelas tranqueiras que o cercam. (Ormond, 2017, p. 170).

Quanto a Evandro Mesquita, Ormond patenteia seu traço insuperável: “um parangolé carioca”.

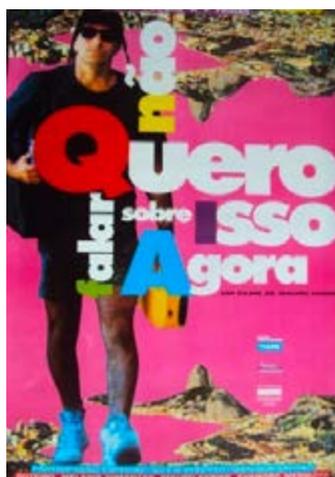
Na contramão do clima sombrio

---

3 Aproveitamos para dialogar esta leitura com a de Izar Melina Marson, para quem “Março de 1990 marcou o fim de mais um ciclo na história do cinema brasileiro: no dia 16 daquele mês, o presidente Fernando Collor de Mello pôs fim à política cultural praticada até então, quando extinguiu a única lei brasileira de incentivo fiscal para investimentos em cultura (lei no. 7.505/86, conhecida como Lei Sarney), e por meio da medida provisória 151 (15 de março de 1990), dissolveu e extinguiu autarquias, fundações e empresas públicas federais, como a Fundação Nacional das Artes (Funarte), a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e o Concine (Conselho de Cinema), órgão vinculado à Embrafilme responsável pelas normas e pela fiscalização da indústria cinematográfica do mercado de cinema no Brasil, controlando a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais. A concepção política adotada por Collor tratou a cultura como um ‘problema de mercado’, eximindo o Estado de qualquer responsabilidade nesta área”. (Marson, 2009, p. 17).

daqueles tempos recentes – cujas manchetes anunciavam notícias do tipo “Virada de ano sem cinema”; “Epidemia de dengue mortal ameaça o Rio”; “Queda na produção da indústria (IBGE aponta redução de 8,2% entre janeiro e novembro, o pior resultado desde 81)”; “Recessão causa 600 demissões por dia no Rio”; “Casa própria aumenta até 73,74% este mês”; “Vírus que traz leucemia já é endêmico no Rio”; “Ibope diz que carioca quer Exército na rua”; entre outras – o cartaz de *Não quero falar... é colorido*. O rosa toma conta da tela da paisagem carioca, com letras amarelas, azuis e vermelhas, enquanto Evandro caminha. É possível que aquelas cores tenham sido pintadas para matizar a subjetividade de Daniel, que se autodeclara uma “síntese elaborada de alienação e preguiça”.

Galanteador, O’Neil é um mestre da gramática sedutora. A primeira vez que vê Bárbara, “nome de mulher fatal” – Marisa Orth, verborragicamente hilária –, Daniel evoca em sua mente “Oh, Deus dos desgraçados, silenciai os estômagos, aplacai a ira dos garfos e



facas. Ela tá sozinha, ela tem estilo. Eu tô sozinho, eu tenho estilo. Ela parece uma condessa de Parma. Constanza”. Já para Raquel (Silvia Pfeifer, requintada fã de Fernando Pessoa), declama J. G. de Araújo Jorge: “Eu iria até o inferno por uma mulher como você, com esse seu charme inefável, esse halo divino que exala. Eu me sinto subjugado pelo seu respirar, como se eu não fosse mais que um indefeso vapor”.

Apesar do léxico cortês, os romances de Daniel O’Neil não sobreviveram. Seu esforço se resumia a tentar cuidar de si próprio. “Apesar de tudo, a vida continuou sem maiores surpresas. Sua lógica tola fazia com que minha grana terminasse, que eu ficasse mais velho e só”...

Mais que um reflexo do multiartista<sup>4</sup>, seria possível admitir que a meta-história de Daniel/Evandro espelhava mesmo as dificuldades e os apuros dos milhares de “inúteis” dos primeiros anos da década de 90, que ainda tiveram suas poupanças confiscadas.

Aqui convém rememorarmos José Mário Ortiz Ramos, que explora “relações entre o cinema e determinadas dimensões do social”. Com “deliberada intenção de efetuar uma crítica do processo de produção cultural essencialmente politizada”, o sociólogo defende a concepção de filmes “como produtos culturais, ou bens simbólicos, caminhando no sentido de delinear as determinantes sociais de sua produção”

---

4 Para Carlos Helí de Almeida, “melhor protagonista para o filme Não quero falar sobre isso agora, o diretor Mauro Farias não poderia encontrar. O ator, cantor, compositor e agora dramaturgo (sua peça Eros uma vez... estreia em abril) tem a mesma cor, sotaque e jogo de cintura de Daniel O’Neil, o personagem principal do filme”. (Almeida, JB, 20/02/1993, p. 7).

(Ramos, 1983, p. 11-12).

Em consonância José Mário e Ormond, Randal Johnson e Robert Stam afirmam que

*Não quero falar sobre isso agora* evoca reflexivamente a crise no cinema brasileiro. A história gira em torno de um jovem carioca, Daniel O'Neil (Evandro Mesquita), que tenta sobreviver como escritor, cujos roteiros são rejeitados e, portanto, tenta outras artes como a música pop e a fotografia, se tornando, em última instância, traficante. A trajetória do protagonista, como aponta José Geraldo Couto, encontra paralelo com diversos cineastas brasileiros talentosos, forçados a abandonar sua profissão. Mas, no caso de O'Neil, ele mesmo é mais convencido de seu próprio talento que qualquer outra pessoa. Enquanto manifesta a sua fé como um “gênio incompreendido”, o espectador vê pouco mais que um charme combinado com egocentrismo e irresponsabilidade. (Johnson e Stam, 1995, p. 466. Tradução nossa).

Como indica o crítico da Folha de S. Paulo mencionado no trecho acima, espectador era coisa rara nos inícios de 1990.<sup>5</sup> A falta de incentivo que carcomeu Daniel, o cinema brasileiro e seu público é assim ilustrada e também relativizada por José Geraldo Couto:

5 De acordo com Randal Johnson, “hoje, trinta anos depois do Cinema Novo ter aparecido em cena pela primeira vez com seu áspero retrato da realidade brasileira e vinte e um anos depois da fundação da Embrafilme, a indústria cinematográfica nacional enfrenta a mais severa crise de sua história. [...] Em termos da dimensão do mercado, o número de salas de cinema no país caiu de 3.276 em 1975 para menos de 1.100 em 1988. O número de frequentadores dos filmes brasileiros despencou da altura de 60 milhões em 1978 para menos de 24 milhões em 1988. [...] O cinema brasileiro está, em muitos aspectos, de volta à estaca zero. [...] O gesto de Collor (da extinção da Embrafilme) foi, em seus efeitos, mais simbólico do que real”. (Johnson, 1993, p. 32).

*Não quero falar sobre isso agora*. Nenhum filme ostenta impunemente um título tão feliz. Pois, mais do que nunca, é hora de falar sobre os temas suscitados por este longa-metragem de estreia de Mauro Farias e, sobretudo, pelas condições que cercaram seu precário contato com o público. O primeiro dado relevante, e que de certo modo estabelece o patamar a partir do qual se pode discutir o assunto, é que o filme não foi exibido comercialmente em São Paulo por falta de salas de cinema interessadas. Totalmente submetidos às estratégias e cronogramas das grandes distribuidoras norte-americanas que operam no país, os exibidores paulistas infringem a lei de obrigatoriedade. [...] A retórica do neoliberalismo capenga que tem vigorado entre nós tem, na ponta da língua, uma justificativa para o fato: “O filme com certeza é ruim e não interessa ao espectador”. Acontece que, pelo menos desta vez, esse arrogante veredito prévio sobre o gosto do público falhou redondamente. *Não quero falar sobre isso agora* não só ganhou todos os principais prêmios do Festival de Gramado de 1991, como ficou em quinto lugar na preferência do público na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo do mesmo ano (entre 139 longas apresentados). (Couto, 1993, p. 91).

Couto chama atenção para o fato de que “o estrangulamento do mercado, com a exclusão absoluta de filmes brasileiros, causa danos não só à carreira comercial desta ou daquela produção, mas a todo um circuito de troca de ideias essencial à oxigenação e renovação do cinema” (Idem, p. 92). O crítico ainda destaca a “diáspora profissional” de Daniel O’Neil, que seria a mesma de um Carlos Reichenbach, que foi trabalhar com música, ou de um Arnaldo Jabor, que foi escrever para jornal, além de outros, que migraram para a TV ou publicidade. Para Daniel, a “diáspora” derivou de uma ação seguida de um desenraizamento: o envolvimento com o tráfico e a fuga para o sonho – ou pesadelo – norte-americano.

\*\*\*\*\*

De acordo com pesquisa em fontes da época, é possível afirmar que a primeira exibição de *Não quero falar...* foi na III Mostra Banco Nacional de Cinema, de 05 a

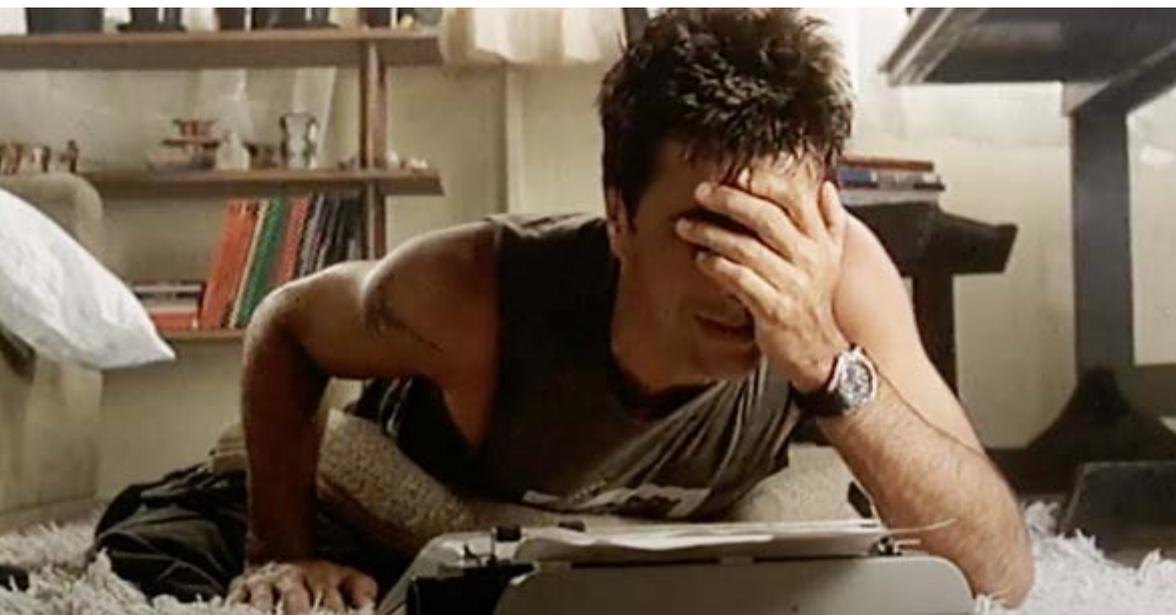


15 de setembro de 1991, no Estação Botafogo, sala 1. Sexta-feira, dia 8, às 16h30, foi a estreia. No tijolinho de divulgação lemos a seguinte sinopse: “Jovem desiste de ser escritor e decide ser guitarrista, mas, depois de enfrentar problemas com a polícia, troca a música pela fotografia e o Rio por Nova Iorque. Prêmio de melhor filme no último Festival de Gramado. Produção de 1991”.

Quanto ao(s) prêmio(s), Susana Schild lançou sua aposta na edição do dia:

É provável que *Não quero falar sobre isso agora* tenha lançado no mercado uma versão atualizada do anti-herói simpático e disposto a vencer na vida por linhas alternativas. Mas Daniel O’Neil (Evandro Mesquita, ótimo) não é um trambiqueiro nato. Angustiado, com alma de poeta de quinta categoria, auto-complacente, devagar e muito engraçado, Daniel sonha com a glória e o sucesso, desde que não saia da praia e não sue a camisa. [...] A vida entediada do rapaz fica mais animada quando ele cai na rede de traficantes. Vítima da cidade, do país e principalmente de si mesmo, Daniel se vira até pegar um barco e se mandar para os States, dando margem para um *Não quero falar sobre isso agora II – a volta*. Mauro Farias, 34 anos, primogênito do clã Farias, mostrou mão leve, talento, ritmo e muito humor neste seu filme de estreia. Os atores têm bom rendimento, as mazelas e a beleza da cidade estão bem representadas, e a crônica carioca dos maus costumes ganha um divertido reforço. Candidato certo a alguns Kikitos esta noite. (Schild, 10/08/1991).

É provável que a segunda exibição do filme, no Rio, tenha sido na Mostra Rio Capital Cinema, em 16/11/1992, no cinema Star Ipanema, às 22h. Naquela semana, estavam em cartaz no circuito comercial longas como: *Mulher solteira procura*, *A viagem do Capitão Tornado*, *Bob Roberts*, *De salto alto*, *Lanternas vermelhas*. Na programação, nenhuma aparição de filme brasileiro que não fosse na Mostra. Seis dias depois, 22/11/1992, a mesma Susana Schild antecipa: “Pela reação do público, *Não quero falar sobre isso agora*, que abriu a Mostra Rio Capital Cinema, tem tudo para emplacar como filme do verão”.





**Da conjuntura  
a envolver  
ator/roteirista,  
filme e contexto  
sociopolítico,  
vale ressaltar  
como teria sido  
seu título se  
estreado em  
1987: O inútil.**



Distribuído pela RioFilme, *Não quero falar...* estreou comercialmente, de fato, no dia 19 de fevereiro de 1993, em cinco salas do Rio de Janeiro – dois anos depois de seu lançamento e dois meses depois do *impeachment* do então presidente.<sup>6</sup> Na ocasião, diversas matérias foram publicadas nos dois jornais de maior circulação da cidade: Jornal do Brasil e O Globo.<sup>7</sup> Assinada por Schild no dia da estreia, a reportagem do primeiro diário, intitulada “Comédia de maus costumes”, ocupa a primeira página do Caderno B, junto a uma entrevista com Mauro Farias.

- Muita expectativa com o lançamento do filme?
- Demais, depois de tanto sofrimento – o primeiro tratamento do roteiro foi em 1984, e só consegui filmar em 1990, enfrentando várias diretorias da Embrafilme e planos econômicos até a finalização. Por isso mesmo entrei na maior ansiedade e paranoia. Não durmo, fico pensando se esta é a melhor época, se este é um bom circuito. Não teria problema se o filme brasileiro fosse comum nas telas, mas o fato de ser uma raridade dá um peso enorme a cada lançamento.
- Fala-se muito na resistência do público ao cinema brasileiro. O que este público espera?
- Acho que ele quer se ver, quer se reconhecer, e quer reconhecer também a realidade em que vive. O problema hoje no Brasil é que cada filme tem a função de

---

6 Acontecimento que se repetiria na forma de golpe 23 anos depois. Sobre o impeachment de Fernando Collor, ver Sallum Jr. e Casarões, 2011.

7 No JB, além das matérias e críticas aqui citadas, foi publicada uma curta resenha na Revista Programa, de 19/02 a 25/02 de 1993 (p. 8), sem autor, intitulada “Um bom cinema nacional da última safra”. Também é possível ter acesso às “estrelinhas” do Júri da Revista Programa. Artur Xexéo deu duas, junto com Carlos Helí de Almeida, enquanto Ricardo Cota e Susana Schild atribuíram três estrelas ao filme. O Globo publicou um artigo de Eduardo Souza Lima intitulado “O ‘carioca universal’ de Mauro Farias”, e a crítica “O bom filme brasileiro parece coisa de gringo”, em que Arthur Dapieve coloca o “bonequinho” sentado.

alavancar a atividade e convencer que pode ser bom, criando uma expectativa positiva para os filmes seguintes.

– *Não quero falar sobre isso agora* tem uma ótima utilização da paisagem carioca. Este aspecto cartão-postal foi intencional?

– Foi intencional, sim. O Rio é um cenário lindo, pena que a vida do carioca esteja tão difícil que ele mal consegue perceber.

– *Não quero falar sobre isso agora* terminou em 1990. Ou seja, há três anos Daniel se mandou para Nova Iorque. Será que ele já voltou para o Brasil?

– Difícil. Pelo que conheço dele, vai ficar lá por muito tempo, quem sabe, para o resto da vida.

– E você não pensa em lhe fazer companhia?

– A ideia de vez em quando passa pela minha cabeça, mas nada seria tão gratificante quanto continuar fazendo cinema no Brasil.

A percepção de Farias sobre a “função” dos raros filmes brasileiros da época e suas expectativas ganha eco no artigo de Couto já mencionado<sup>8</sup> e nas seguintes críticas:

Daniel O’Neil é um sujeito boa pinta, que sonha em ganhar a vida escrevendo roteiros para TV. [...] Carioca típico, cheio de ginga, de coração fraco por mulheres. No entanto, não dá sorte com elas nem muito menos com os estúdios de televisão. [...] Por fim, há a cidade, personagem geográfico-social explorado em sua mazelas e cartões-postais. [...] É receita simples que funciona. **Ainda não deu para salvar o cinema brasileiro. Mas que *Não quero falar sobre isso agora* mostra o caminho, ah, isso mostra.** (Almeida, JB, 20/02/1993, Grifo nosso).

E também:

Da safra de filmes nacionais liberada pela

8 Para o crítico, “em condições culturais ‘normais’ – ou seja, num país que produzisse anualmente filmes de vários gêneros, linguagens e temáticas – Não quero falar sobre isso agora seria mais um título inserido na tradição das comédias de costumes cariocas (que inclui, por exemplo, Hugo Carvana e David Neves). Dadas as atuais circunstâncias de penúria e desorientação, o filme acaba carregando um peso que não merece”. (Couto, 1993, p. 95).

“

**Não custa lembrar que o líder de uma banda que proclamou “a gente somos inútil”, cinco anos antes, 1985, declara apoio incondicional ao atual presidente, aqui e agora. Provável que ambos não tenham se reconhecido à época, tampouco hoje, como “inúteis”. Estes são os outros.**

”



RioFilme, *Não quero falar sobre isso agora* é o melhor produto. **Isso não chega a ser motivo para o espectador chegar ao cinema pensando que vai assistir a um dos melhores filmes do ano. A comédia de Mauro Farias é um filme simpático, resgata um tipo de produção que parecia extinto mesmo antes do cinema brasileiro entrar em extinção.** (Xexéo, JB, p. 6, Grifo nosso).

***Não quero falar sobre isso agora* não vai ser a salvação do cinema nacional**, mas bem que seu modelito poderia ter seguidores: uma comédia urbana de costumes, falando do aqui e do agora, com humor, personagens e a cara do Rio. (Schild, JB, p. 6, Grifo nosso).

A angústia da salvação, além da falta de perspectivas, levou Daniel O’Neil e tantos/as outros/as artistas e mentes a deixarem o Brasil. Na cena final de

*Não quero falar...* – atenção, *spoilers* – nosso simpático roteirista se despede da amiga, numa conversa tão realista quanto a de inúmeros “inúteis” que viveram a era Collor e outros ciclos que se reiteram de tempos em tempos no país:

- Ei, Meg, eu não queria nada disso. E você, o que vai fazer?
- Vou trabalhar numa loja, abrir uma confecção, fazer mágica, milagre, sei lá... Me escreve?
- Um livro por dia.

Enquanto o veleiro que leva O’Neil de carona parte, deixando a paisagem carioca (Cristo Redentor, Pão de Açúcar...), entra no quadro um cartão postal com o cenário nova-iorquino, prédios, Torres Gêmeas...

“Meg querida, nunca vi uma cidade e uma pessoa se entenderem tão bem. Nova Iorque sem mim já é demais, imagina





então comigo aqui! Descolei um lugar incrível para ficar por uns tempos. Não é o ideal, mas, por enquanto, tá bom... Meg, eu tô tocando guitarra com o Richie Havens, se lembra dele? Woodstock, Freedom, aquele sem dente, o negão. Meg, não tô mais com Richie Havens, aquele do Woodstock, Freedom. Tô trabalhando agora num estúdio alucinante. Meg, não tô mais naquele estúdio alucinante, mas já fiz contato com uma porção de gente legal... Grandes jogadas sempre podem pintar com bons relacionamentos, certo? New York, 23 de dezembro. O frio congela a alma. Tô sozinho, mas tô feliz”.

A cena subsequente à partida do barco de O’Neil poderia ser, sem dúvida, o navio encalhado de *Terra estrangeira*, filme dirigido por Walter Salles e Daniela Thomas, em 1995.

Depois de uma janela histórica excepcional no país da virada do século, de 2018 (ou 2016) para cá o cenário de outrora volta a se reprisar em nova roupagem, assim como as manchetes: “Desemprego atinge 14,4 milhões de trabalhadores”; “33 milhões de brasileiros com fome”; “Mais de meio milhão de mortos por Covid”; “Desmatamento da Amazônia aumenta 56,6%”; “Bolsonaro posa com sua aliada nazista, Beatrix Von Storch”; “Governo Bolsonaro corta 87% da verba para Ciência e Tecnologia”...

Como se não bastasse, também em meio ao desmonte do audiovisual e de inúmeras instituições e políticas públicas dos mais diversos setores, o governo ultradireitista nos fez testemunhar a imitação farsesca de um discurso de Goebbels por um secretário de cultura, bem como a sentença de



que “acabou a bagunça” na Ancine, por outro funcionário. Por essas e outras, não são poucas as matérias vigentes a analisarem a “fuga de cérebros”, que saltou pelo menos 40% na gestão Bolsonaro. Tantos veleiros que partiram e levaram consigo não só investimentos em ciência, pesquisa e arte, mas esperanças de uma nação reimaginada. Para que o barco chamado Brasil não afunde de vez, precisamos urgentemente falar sobre isso agora.



## Referências:

ALMEIDA, Carlos Helí de. “Caminho da Salvação”. *Jornal do Brasil*, B/Crítica, sábado, 20/02/1993, p. 6.

\_\_\_\_\_. “Evandro Mesquita. Quarentão, rato de praia, ele diz que o melhor lugar da cidade para se tomar decisões e chegar ao relaxamento total é sob o sol, na areia”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, sábado, 20/02/1993, p. 7.

CASARÕES, Guilherme Stolle. “As três camadas da política externa do governo Collor: poder, legitimidade e dissonância”. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 2011.

\_\_\_\_ e SALLUM JR., Brasílio. “O impeachment do presidente Collor: A literatura e o processo”. *Lua Nova*, São Paulo, 82: 163-200, 2011.

COUTO, José Geraldo. “Um diálogo de surdos (Reflexões a partir de *Não quero falar sobre isso agora*)”. *Revista USP*, n. 19: *Cinema Brasileiro*, p. 91-95, 1993.

DAPIEVE, Arthur. “O bom filme brasileiro parece coisa de gringo”. *O Globo*, Rio Show, 19/02/1993, p. 8.

JOHNSON, Randal e STAM, Robert. “Brazilian Cinema” – *Expanded ed.* Columbia University Press, 1995.

JOHNSON, Randal. “Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990”. *Revista USP*, n. 19: *Cinema Brasileiro*, p. 31-49, 1993.

LIMA, Eduardo Souza. “O ‘carioca universal’ de Mauro Farias”. *O Globo*, Segundo Caderno, 19/02/1993, p. 3.

MARSON, Melina Izar. “Cinema e políticas

de Estado – da Embrafilme à Ancine”. Alessandra Meleiro (Org.). São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

ORMOND, Andrea. “Ensaio de Cinema Brasileiro: os anos 1980 e 1990”. São José dos Pinhais, PR: Editora Estronho, 2017.

SCHILD, Susana. “Cinema nacional ganha 42 dias na tela”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, sábado, 23/07/1992, p. 8.

\_\_\_\_\_. “Gramado anuncia hoje os vencedores”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, sábado, 10/08/1991, p. 10.

\_\_\_\_\_. “Comédia de maus costumes”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, sexta-feira, 19/02/1993, p. 1.

\_\_\_\_\_. “Ótimos diálogos para falar do aqui e agora”. *JB, Revista Programa/Filme em questão*, 26/02 a 04/03 de 1993, p. 6.

SIMIS, Anita. “Estado e Cinema no Brasil”. São Paulo: Annablume, 1996.

TINOCO, Pedro. “Uma vida jogada na arte. Evandro mesquita estreia show, faz novela e lança filme”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, quarta-feira, 12/12/1990, p. 2.

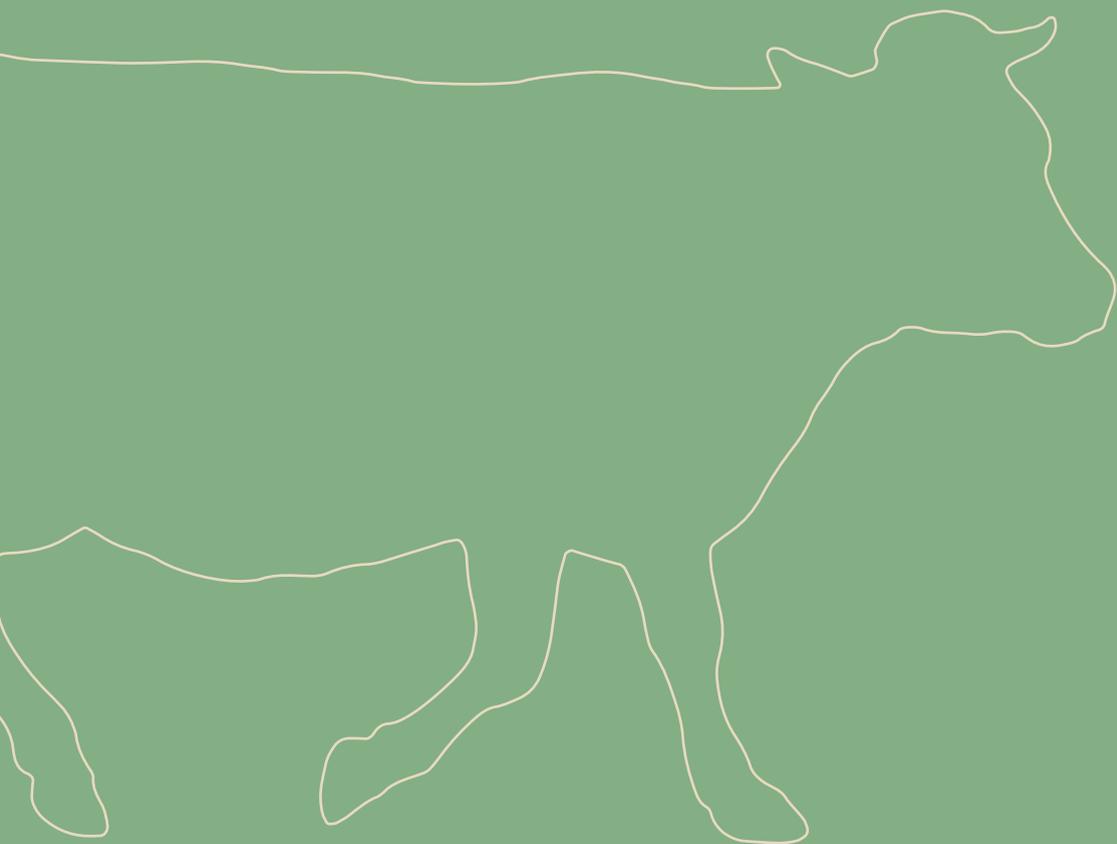
“Um bom nacional da última safra”. Sem autor. *Revista Programa*, de 19/02 a 25/02 de 1993, p. 8.

XEXÉO, Artur. “Diretor recupera estilo carioca de fazer comédia”. *JB, Revista Programa/Filme em questão*, 26/02 a 04/03 de 1993, p. 6.



# Solteira Quase Surtando

Dir. Caco Souza | RJ, 2020, 86 minutos



# A graça e o riso como possibilidades de invenção diante do pior

Por Bianca Dias

Nada descreve melhor o caráter dos homens do que aquilo que eles acham ridículo.

*(Goethe)*

O humor é tudo, até engraçado.

*(Chico Anysio)*

Escrever sobre a dimensão da comédia no cinema é buscar também as fontes turvas do gozo, do prazer e do riso, tais como foram definidos por Sigmund Freud e Jacques Lacan que, em seus textos, cada um à sua maneira, estabeleceram o humor como saída inventiva diante do pior e como possibilidade sublimatória. Para a psicanálise, tragédia e comédia são dois modos narrativos que se desenvolvem em torno de um mesmo argumento ou ponto de partida, a saber, a nossa própria finitude.

Essa consciência da finitude é, do ponto de vista da psicanálise, o eixo comum a toda narrativa, seja ela cômica ou trágica. Ao destacar a dimensão do chiste, Freud formula a questão da origem do prazer. Para o criador da psicanálise, é a partir do trauma produzido pelo encontro com o outro da linguagem que podemos nos destacar da alienação e forjar uma alteridade desejante. O humor é uma das formas de sustentar o desejo no mundo, a possibilidade de saber-fazer a partir do cômico. O chiste e sua relação com o inconsciente é um dos caminhos investigados pela psicanálise.

Na fina relação entre cinema e psicanálise podemos pensar sobre uma ideia de sujeito-imagem que se encontra em constante deslocamento. Compreendemos a realidade a partir do enquadramento dado pela fantasia e a comédia pode relacionar elementos primordiais da constituição do sujeito. Se o cinema se apresenta como uma janela para o mundo, como então podemos pensar a dimensão cômica no cinema?

Curiosamente, nos primórdios da história do cinema, em 1895, está também o surgimento da psicanálise: na mesma época em que Josef Breuer e Sigmund Freud lançaram seu estudo sobre a histeria, os irmãos Lumière fizeram as primeiras exposições públicas do cinematógrafo.

No percurso de uma análise pessoal encaramos uma travessia de dor, mas aprendemos também a rir de nossos fantasmas. No cinema há um jogo de relações, cenas e imagens que também podem tatear nossas fantasias mais obscuras como, por exemplo, a partir da comédia. Nesse sentido, a própria análise pode se apresentar como uma obra na qual a fantasia dos pacientes se estrutura como um enredo de uma cena imagética. Muito semelhante ao cinema – pouco importa – as imagens e cenas narradas pelo analisando podem ser lembranças ou fantasias. São cenas que, reais ou imaginárias, marcam e perturbam, atraem ou repulsam. São imagens que angustiam ou fazem rir do patético da existência.

Para Freud sempre existe uma “outra cena” que é “apresentada” pelo sintoma. Assim também ocorre no cinema: é sobre essa outra cena que se deposita o riso, fazendo uma espécie de extravio, um furo naquilo que está dado. Todas as perspectivas e as nuances múltiplas da imagem e do desejo contemplam diversas realidades que podem ser tocadas através do humor, cômico ou não. Na história do cinema há, inclusive, filmes deliberadamente cômicos e outros que, escapando ao enquadramento clássico de comédia, fazem saída pelo humor (ainda que agudo e cortante como o humor judaico dos filmes de Woody Allen). Entre esses elementos há a relação com o cômico que surge de uma complexa

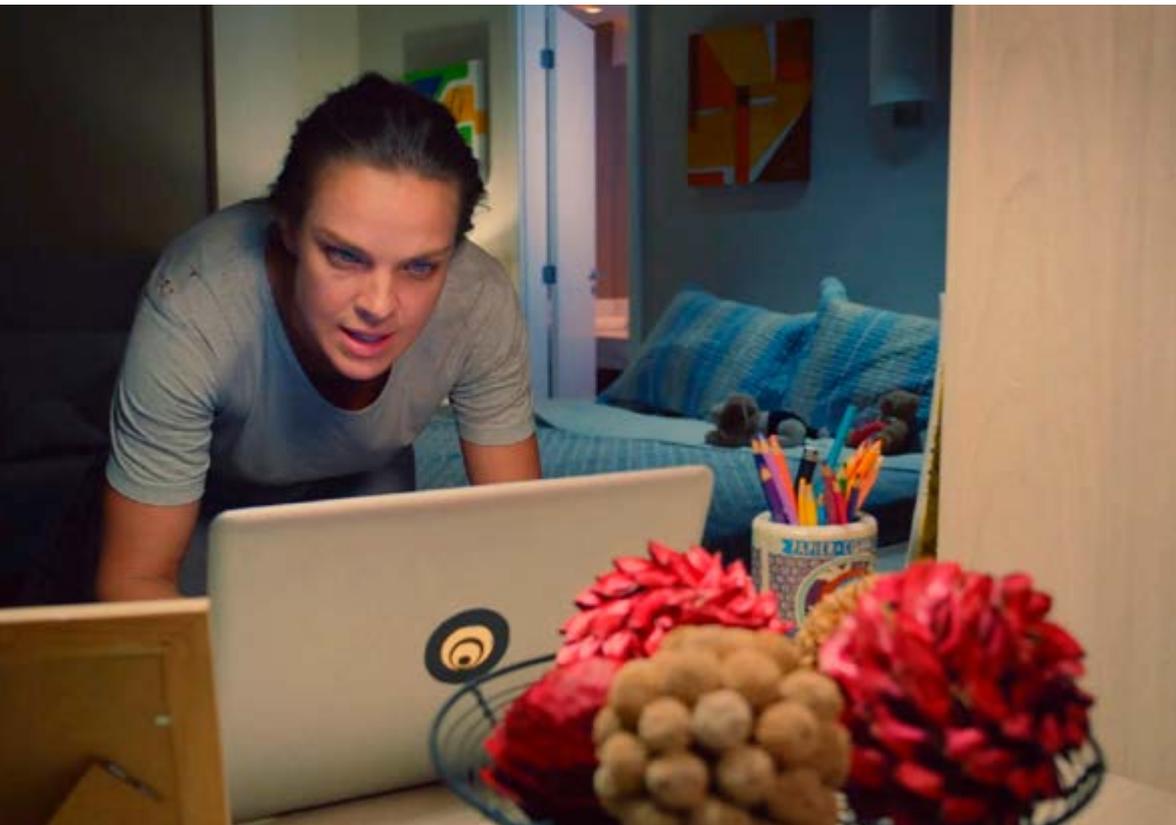


rede de ligações entre o sujeito e a imagem. O riso é aquilo que irrompe frente ao pior ou diante do patético e do ridículo. No momento do riso, algo do sem sentido encontra espaço naquilo que excede. Esse arranjo é particularmente visível na comédia, em que uma cena engraçada é artificialmente construída, geralmente visando um terceiro que está fora e é surpreendido pela situação.

Jacques Lacan também aborda esse prazer cômico. Em um estudo sobre as formações do inconsciente, discorrendo sobre o prazer obtido no chiste, ele assinala: “É na medida em que o sujeito consegue surpreender o Outro que ele colhe o prazer”.

Essa “outra cena” que o cinema encarna é também a maneira de apontar para outra lógica que escapa ao sentido e que pode abrigar o riso. É uma condição que realiza outro tipo de gozo, um gozo “não-todo”, “fora-linguagem”. É uma condição que afeta o corpo e mobiliza uma nova relação com o mundo, desobstruindo as certezas, estraçalhando o espelho imaginário que nos liga ao senso comum.

Há um tipo de inteligência fina na comédia, que toca uma espécie de ponto fulcral do humano: a relação com o patético que é a própria vida. Na psicanálise, muitas vezes o humor converge para o cômico, para o sublime e mesmo para o irônico. Assim também acontece no cinema: o humor pode auxiliar a se superar o horror ou mesmo o medo à morte. Desta maneira, o que pode causar medo se modifica provocando riso. O fracasso pode se transformar em triunfo. Há o exemplo, citado muitas vezes por Freud, de um condenado à morte que, ao se dirigir à forca, diz:



“Eis aí uma semana que começa bem!”

“

**Há um tipo de inteligência fina na comédia, que toca uma espécie de ponto fulcral do humano: a relação com o patético que é a própria vida.**

”

Para se chegar ao cômico é preciso uma abertura ao inconsciente, uma fresta que faça com que o efeito que a linguagem causa ao sujeito possa abrigar a polissemia do significante e a polifonia do real. O que faz rir nessas diferentes condições é a própria relação do sujeito com a linguagem, que pode realizar em ato a “realidade do inconsciente”. Essa espécie de incorporação do trágico e do patético pela via do cômico promove uma transfiguração, um giro, um salto sobre a linguagem que pode derrapar e encontrar seu destino de gozo, de excesso. Essa irrupção que a comédia abriga abarca algo que não pode ser nomeado de maneira direta, nem mesmo subjetivado de forma linear, mas pode causar um tipo de esburacamento na certeza. Essa condição languageira traz consigo aquilo que retorna do recalçado e produz seus efeitos. Na ressonância desses efeitos que afetam o inconsciente pode se revelar o que se esconde num chiste: o que existe aí de hostilidade, de competição, de ciúme, de erotismo, de rivalidade, de cinismo na relação com o outro, mas que é transfigurado pelo efeito cômico que provoca o riso.

Talvez se possa considerar que o humor seja uma atitude, uma astúcia que faz com que o sujeito, diante da impossibilidade simbólica de se defender de um efeito do real, estabeleça um corte e busque formular uma última resposta sobre as desgraças da vida, sobre os desígnios do destino ou de Deus, utilizando-se de algo que faça rir. Diante de diferentes situações, o sujeito convoca o “outro”, ou mesmo o riso do outro.

O cômico e o chiste abarcam o tropeço e o fracasso como maneiras de acessar algo. E caberia também perguntar por que há situações que fazem rir. No riso se coloca a presença de um objeto

metonímico com que o sujeito, mesmo sem o saber, se identifica. Essas diferentes condições invocam a presença desse “outro” com o qual o sujeito realiza um tipo de identificação. Por isso mesmo, o sentimento cômico vai estar também relacionado ao ódio e não somente ao amor. Em vários e incontáveis filmes, essa diversidade pode ser observada a partir de inúmeras perspectivas.

A figura icônica do humor é o palhaço. Esta figura encarna esse outro que cai, que se desloca sempre, figura errante que despenca de uma posição que, de início, poderia guardar uma exuberância fálica. Lacan estabeleceu essa relação do cômico com a queda fálica: uma condição que faz rir. Ao perder a exuberância fálica, podemos nos liberar do imaginário do poder e da rigidez. Lacan ainda relaciona o cômico à uma espécie de não-saber que pode nos guiar. Nos filmes em cartaz nesta mostra há sempre essa possibilidade de se deixar tomar pelo susto e pelo espanto e girar o sentido até seu limite, convocando a presença desse “outro” lá de onde ele escapa.

Assim, ao realizar um chiste se convoca o Outro como “um efeito da linguagem” que faz rir. Abre-se mão da literalidade para se deixar afetar no corpo pelo imprevisto do cômico e do incontornável. E é também através do riso dos outros que tocamos algo de partilhado e podemos refundar o solo comum. Neste ato que se realiza em um chiste, se revela uma dimensão da verdade do sujeito, um saber não-sabido que abriga o sujeito do inconsciente. Desta maneira, convoca-se o Outro na comédia, mas também procura-se desembaraçar desse suposto Outro que, na verdade, não existe. Busca-se, mesmo sem saber, gozar do que se disse. O chiste equivale a uma formação do inconsciente, ou melhor, a uma invenção do inconsciente em ato. Quando

“

**Com humor -  
portanto, pela  
via do cômico  
ou através de  
um chiste - o  
sujeito repete  
seus desencon-  
tros, mas en-  
contra algum  
triunfo.**

”



isto se realiza, pode-se considerar que o significante que representa o sujeito do inconsciente teve deslocado seu valor fálico, realizando outro tipo de gozo. O chiste leva o sujeito a abrir uma via para o próprio gozo.

Com humor – portanto, pela via do cômico ou através de um chiste – o sujeito repete seus desencontros, mas encontra algum triunfo. Ao invocar o semelhante no outro – um prazer através do riso – o que se realiza é uma condição de gozo. O sujeito busca, com essas expressões do humor, uma forma tolerável do gozo.

Se historicamente o filme cômico se caracteriza pela inclusão de gags, pilhérias ou brincadeiras, tanto visuais quanto verbais, há formas mais difusas e pulverizadas de pensar a comédia ou o cômico. Podemos aproximar o cinema e a psicanálise a partir da consideração

freudiana de que o humor seria um dom precioso e raro e também teimoso e rebelde. Podemos pensar também que, debaixo do grande guarda-chuva do humor, se encontra a singularidade da comédia que inclui a dimensão do chiste e, mais propriamente, do riso como forma efetiva de se lidar com o mal-estar.

Em 1905, Freud publicou *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, livro em que tentou desvendar o que torna uma piada risível e o que é o riso para a economia psíquica. Freud inscreve o chiste como uma formação psíquica do inconsciente, um trânsito para que alguma coisa da ordem do recalçado abra passagem e se mostre, sem pagar o preço neurótico da angústia ou do padecimento dos sintomas. O humor atua como álibi de alguma verdade do sujeito que, até então, não fora capaz de ser dita. Numa brincadeira pode-



se até dizer a verdade, enuncia Freud. Esta ambiguidade, que aponta tanto para a vida como para a morte, revela a ambivalência e o paradoxo próprios do registro do tragicômico, em uma estranha proximidade da angústia e do riso ou de como o humor pode ser o último véu a cobrir e descobrir o horror.

Freud disse também: “Não sou pessimista, não permito que nenhuma reflexão filosófica me faça perder o gozo das coisas simples da vida”. E é o humor que permite a inscrição da intensidade pulsional no universo das representações, ainda que em situações-limite. É o humor que permite que o sujeito afirme seu desejo contra a pulsão de morte que o habita. O termo *witz*, usado por Freud e traduzido na edição brasileira por “chiste”, tem raízes no romantismo alemão e é de difícil tradução para o português. Os

franceses preferiram a palavra *esprit*, espírito, o dom de quem é espirituoso. Podemos entrever algo da comédia por aí: no espírito da coisa, na inteligência rápida, na engenhosidade, no gaio saber quando, através da surpresa e do inesperado, eclode um sentido novo.

O humor torna o sujeito capaz de rir de si mesmo e mostra que toda verdade é incompleta, que o ser humano é insuficiente e, mesmo quando a vida mostra suas imperfeições e falhas, ainda assim vale a pena uma boa risada. Os humoristas são aqueles que captam a fragilidade do homem, seus conflitos, sua finitude, sua dor e sofrimento, cravam as unhas no mal-estar, desviam do interdito e dali saem com um dito espirituoso que nos faz rir de nós mesmos – ou do outro – e fazem o outro rir. São eles que revelam

**Existe uma aproximação entre o ato psicanalítico e o humor naquilo que tange ao despertar de determinadas condições como a surpresa, a ambiguidade, o afeto doloroso suprimido.**

nossas contradições, nossas falhas, nossas imperfeições. Diante do humor as ideologias mostram sua face frágil e nua. O humor é transgressor pois, como sinaliza Freud, consegue “transformar a agressão mortífera em chiste e ainda gozar com o que se realiza, pelo riso que provoca”.

A morte, o envelhecimento, a doença, os dilemas do mundo e da vida, a natureza com sua fúria: tudo nos ameaça durante todo o tempo. Essa força inquietante do real pode encontrar saída pelo humor que, assim como a arte, pode sustentar o desejo e se contrapor à pulsão de morte. Diante de uma situação-limite de encontro com o real, o humor – aqui incluída a dimensão da comédia – pode criar caminhos para que alguma coisa da ordem do não previsível, do não familiar, possa surgir e possibilitar uma fresta para a invenção que se abre através do riso, contornando as interdições e abrindo novas possibilidades de simbolização.

A criação existente no humor surge da insistência pulsional, da teimosia do humor que, como sugere Lacan, “não é resignado, mas rebelde”, que surge do acaso e mobiliza o sujeito a sair de um lugar repetitivo para outro, de desafio criativo. Diante da surpresa ou da sensação de desamparo e estranheza podemos fazer piada da desgraça e conseguir com isso uma liberação afetiva e uma elaboração psíquica.

Existe uma aproximação entre o ato psicanalítico e o humor naquilo que tange ao despertar de determinadas condições como a surpresa, a ambiguidade, o afeto doloroso suprimido. Se na neurose o sujeito se mantém preso em uma relação dramática com seu sofrimento e na

“

**Os humoristas são aqueles que captam a fragilidade do homem, seus conflitos, sua finitude, sua dor e sofrimento, cravam as unhas no mal-estar, desviam do interdito e dali saem com um dito espiritualoso que nos faz rir de nós mesmos - ou do outro - e fazem o outro rir.**

”

sua maneira de estar no mundo, a experiência analítica oferece uma possibilidade de esvaziamento desse gozo masoquista, através de uma desdramatização narrativa onde o humor é de, alguma forma, mobilizado em contraponto à seriedade exagerada e fatalista que os pacientes atribuem a seus males. Uma boa análise pode nos fazer percorrer caminhos duros, mas também pode nos ensinar a rir da comédia de nossa própria existência, possibilitando que possamos nos confrontar com nossas falhas com maior leveza, a ponto de conseguirmos rir de nós mesmos.

Freud também revelou a possibilidade do tratamento analítico como algo que deveria transformar a miséria neurótica em infelicidade banal. Da mesma forma, o cinema – e a comédia no cinema – pode nos brindar com nosso próprio espelho na tela, com nossa tragicômica maneira de ser e mostrar que, apesar de tudo, podemos escapar por algum lugar, assumindo a dimensão trágica da existência sem nos perdermos na lamúria do drama. É justamente nesse caráter tragicômico que reside a experiência da ação humana.

A condição judaica de Freud foi fundamental para inscrever o humor e as piadas em uma das formações do inconsciente – ao lado dos sonhos, atos falhos, lapsos e sintomas – pois o humor se insere na tradição judaica como meio de superar o sofrimento e as adversidades produzidas pela diáspora. Os impasses do sujeito puderam ser interpretados como algo da ordem do trágico e não do drama. Ao contrário do drama, em que habita o ressentimento a ser transformado em masoquismo e rebeldia, no trágico existe sempre o humor como possibilidade. Woody

Allen disse certa vez, em um de seus filmes: “Você quer fazer um serviço realmente importante à humanidade? Conte piadas engraçadas”.

Parece que, quanto mais frenético se torna o ritmo de vida, mais valor se dá ao humor, essa válvula de escape da realidade. É praticamente impossível dar uma definição eficiente ao que é o humor. Ele se revela como uma multiplicidade de usos que vão desde questões políticas e sociais, passando pela ridicularização e transgressão de costumes, valores e crenças através de diversas linguagens e formas diversas. O humor está na vida, na arte, no cinema, na literatura e como disse Chico Anysio ele é tudo, até engraçado.

O que podemos aprender no diálogo da psicanálise com a arte – aqui incluído o cinema – é que desde sua origem a psicanálise carrega em si a dimensão do trágico, mas também da comédia, pois, se ela traz o convívio e a proximidade com o trágico, carrega também implícita a possibilidade de estar na existência de maneira menos imaginária: rir de si, rir do outro, rir de toda a pasmaceira que é também a vida. A neurose – tão bem retratada nos filmes de Woody Allen – é, para a psicanálise, a encarnação do drama. O humor possibilita a construção de instrumentos que possibilitam ao sujeito lidar com essa tragicidade inerente, da qual não se pode escapar, permitindo-lhe, assim como na psicanálise, desgarrar-se do drama da neurose, em um movimento para o trágico da existência.

Sem ficar totalmente perdido no novelo dramático da vida, o sujeito pode assumir seus desencontros com o real e fazer disso comédia, pode lidar com aquilo que





volta sempre ao mesmo lugar e que impõe, ao sujeito, repetir essa condição intolerável do gozo, de um sofrimento que se manifesta como o pior.

Como a psicanálise, o humor abre, subverte, canta, instrui e ri. E ainda que evidencie a vertente da disrupção pela via do riso ou pelo fora do sentido, a comédia não se finda aí, pois por meio do recurso à ironia e à astúcia nos tornamos protagonistas do filme que é a nossa existência e podemos encontrar um novo modo de enunciar as situações-limite com as quais somos confrontados, podemos lançar mão de soluções inventivas que tanto acolhem os efeitos de ruptura dos semblantes quanto se impõem como inscrições permeáveis ao laço social.

O humor faz laços e é um meio de tocar a verdade em seu ponto de inacabamento e precariedade. O aspecto cômico dos filmes revela a ambiguidade que vive nas dimensões trágica e cômica do desejo e coloca em cena a reparação simbólica que o riso pode provocar, seus efeitos e possibilidades infinitas. O cômico se apresenta como permeável ao acolhimento do tipo de felicidade que Lacan nomeia, no final de seu ensino, de *bon-heur*. Trata-se do gesto astucioso que permite reconhecer a contingência da boa hora, da boa chance, que é dada a cada um no momento de improvisar uma inscrição para seu modo peculiar de gozo e, por mais extravagante, bizarro ou despropositado que este possa parecer, encontrar a condição favorável de apreendê-los sob novas bases. A comédia trata-se, antes de mais nada, de um saber-fazer com uma incidência no campo da ética, mais especificamente em relação a isto que foi nomeado como ética do bem-dizer. O humor, e, invariavelmente,

a comédia na vida ou na ficção – se é que existe tal separação – pode desenhar, para cada sujeito, uma esquina pessoal, só dele, em que topou – ou topará – com a indizível surpresa do gozo.

Com a força subversiva do riso, a comédia porta seus poderes de ruptura, abrigando tanto o monstruoso de nossa singularidade quanto o vigor de uma invenção. Com relação a essa ética, Lacan situa a tristeza como covardia moral e toca o território do cômico através da ideia de percorrer as arestas da vida, pronto para pegar alguma coisa em um ato caracterizado como *piquer* — que significa “roubar”, mas pode ser também “furar”, “espetar” — afinado com o “senso da oportunidade” anunciado por Groucho Marx na sua célebre frase: “Não entro para clubes que me aceitam como sócio”.

Em *Solteira quase surtando*, exibido na mostra deste ano, a dimensão cômica se revela no desencaixe dos encontros amorosos e da relação com o desejo. O filme faz com que possamos rir do patético que comparece na busca desenfreada pelo amor. Nada está escrito por antecipação, não há bússola nem proporção preestabelecida, ao contrário do que pensa a personagem principal. O encontro não é programado, não ocorre como o espermatozoide e o óvulo. Os homens e as mulheres falam, vivem em um mundo de discursos, e isso é determinante para que os aspectos cômico e desconcertante se coloquem em cena quando se fala de amor e relação sexual. Com seu gaio saber, Lacan nos lembra: disso se pode também rir.



Estamos sempre às voltas com o grandioso e o ridículo de nossas ações e pretensões. Afora essa comédia humana básica, as formações do inconsciente exploradas por Freud demonstram como somos capazes de viver algo mais: dos erros cometidos aos absurdos de que somos capazes, do nonsense com o qual flertamos aos chistes que nos dizem. Lacan distribui esse algo mais da experiência analítica na manifestação de algo que em nós sonha, ri e fracassa. Os sonhos balançam as certezas por apresentar um real que, mesmo ensandecido, às vezes vale mais. Os tropeços e fracassos nos guardam das curas e soluções onipotentes e conduzem ao estilo. Finalmente, o riso assinala como a lida com os restos de nossas fantasias pode ser divertida. Já o riso de que fala Freud é o de um gozo liberado da epopeia, que economiza o drama e apenas se diverte.

E que surpresa: levada a sério, espremida nas entrelinhas do viver, há a satisfação que se oferece na comédia. O riso é inevitável, irônica constatação do fora de esquadro da existência, necessariamente composta, como lembra Lacan, em verdadeira colagem surrealista. Como no início, aqui o cinema e a psicanálise esbarram novamente: ambos sabem que o humor é ético porque é a afirmação do desejo ante a pulsão de morte. E é estético, pois de forma inventiva contorna os interditos e causa prazer da ordem da sublimação. E, sobretudo, é político, pois é uma forma de desconstrução das ditaduras, das censuras, do horror que tenta se impor. A comédia pode ajudar a seguir pelas beiradas do poder instituído, na reconstrução de um novo solo comum.

Rir. E, junto do riso, reinventar o mundo em que possamos afirmar e reafirmar o desejo, restaurando o direito de existir em comunidade, em liberdade e com dignidade.





# FICHA TÉCNICA

## **REALIZAÇÃO**

Le Petit

## **DIREÇÃO**

Daniela Fernandes

## **PRODUÇÃO EXECUTIVA**

Cláudio Constantino

## **CURADORIA**

Andrea Ormond

## **CONSULTORIA DA CURADORIA**

Carlos Ormond

## **PRODUÇÃO**

**BH** - Vinícius Correia

**MOC** - Vanessa Araújo

**ARA** - José Pereira

## **PROJEÇÃO DIGITAL**

FRAMES

## **RECEPTIVO**

Juliana Ito

Márcio Correia Lacerda

## **DESIGNER**

Paulo Marcelo Oz

## **ILUSTRAÇÃO**

Paulo Marcelo Oz

## **WEBSITE**

Aline Santos

Diogo Gama

Nautilos Marketing Digital

## **GRÁFICA**

Rona

## **ACOMPANHAMENTO GRÁFICO**

Natália Oliveira Nunes

## **REGISTRO VIDEOGRÁFICO**

Rodrigo James

Artur Coelho Satuf Rezende

Gilberto Lima Goulart

## **VINHETA**

Pólen Filmes

Locução Guto Tv

## **COMUNICAÇÃO**

**IMPRENSA** Bárbara Prado

**REDES SOCIAIS** João Motta, Luísa Monteiro  
e Rodrigo Valente - DOIZUM

**FOTOGRAFIA** VAL+WANDER Fotografias

## **PODCASTS**

Rodrigo James

## **MIMOS LE PETIT**

**CONCEPÇÃO** Daniela Fernandes

**ILUSTRAÇÃO** Paulo Marcelo OZ

**EXECUÇÃO** Daniela Fernandes, Rafaella  
Queiroz - Libretto e Flávia Spyer - New Chic

## **CADERNO DE CRÍTICA/PUBLICAÇÃO**

**COORD. EDITORIAL** Daniela Fernandes

**DESIGNER** Paulo Marcelo OZ

**ILUSTRAÇÃO** Paulo Marcelo OZ

**COLABORADOR** Laly Cataguases

## **AUDIOBOOK**

**LOCUÇÃO** Flora Silbersechneider

**GRAVAÇÃO** Barral Lima – Un Music

## **ARTIGOS**

Andrea Ormond, Carlos Ormond, Gabriela  
Wondracek, Maria Trika, Fernando Oriente,  
Daniel Salomão Roque, Lufe Stefen, Eliska  
Altmann e Bianca Dias.

