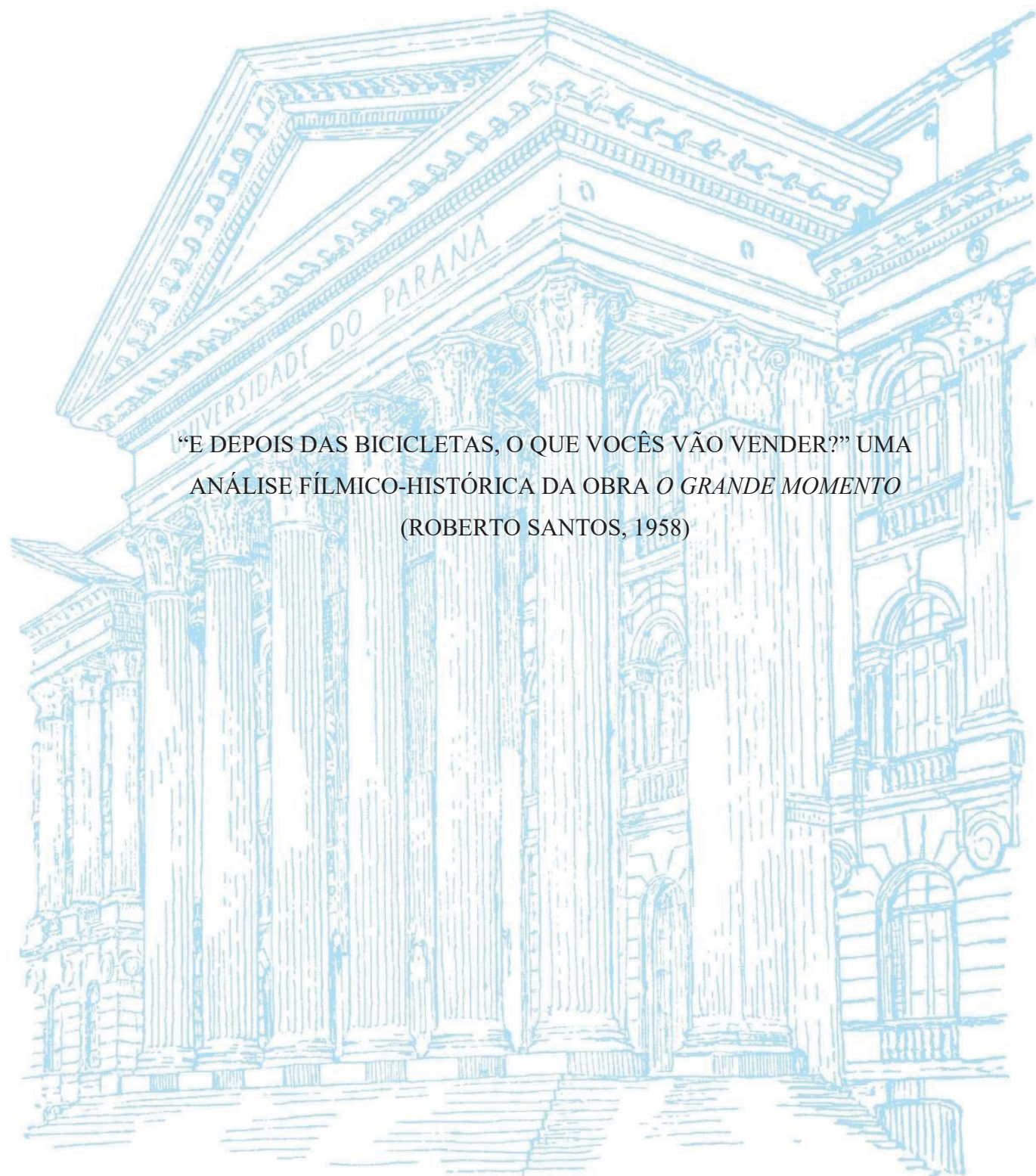


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

VINÍCIUS JOSÉ FRANQUETO



“E DEPOIS DAS BICICLETAS, O QUE VOCÊS VÃO VENDER?” UMA
ANÁLISE FÍLMICO-HISTÓRICA DA OBRA *O GRANDE MOMENTO*
(ROBERTO SANTOS, 1958)

CURITIBA

2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

VINÍCIUS JOSÉ FRANQUETO

“E DEPOIS DAS BICICLETAS, O QUE VOCÊS VÃO VENDER?” UMA ANÁLISE
FÍLMICO-HISTÓRICA DA OBRA *O GRANDE MOMENTO* (ROBERTO SANTOS,
1958)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em História, do Setor de Ciências
Humanas da Universidade Federal do Paraná,
como requisito parcial à obtenção do título de
Mestre em História.

Orientadora: Prof^a Dr^a Rosane Kaminski

CURITIBA

2024

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Franqueto, Vinícius José

“E depois das bicicletas, o que vocês vão vender?” uma análise
fílmico-histórica da Obra O grande Momento (Roberto Santos, 1958). /
Vinícius José Franqueto. – Curitiba, 2024.

1 recurso on-line : PDF.

Mestrado (Dissertação) – Universidade Federal do Paraná, Setor
de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação do Mestrado em
História.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rosane Kaminski.

1. Cinema e história. 2. O grande Momento (Filme). 3. Cinema
independente - Brasil. 4. Santos, Roberto, 1928-1987. I. Kaminski,
Rosane, 1967-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-
Graduação do Mestrado em História. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **VINICIUS JOSE FRANQUETO** intitulada: "**E depois das bicicletas, o que vocês vão vender?**": uma análise fílmico-histórica da obra **O Grande Momento (Roberto Santos, 1958)**, sob orientação da Profa. Dra. ROSANE KAMINSKI, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **APROVAÇÃO** no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 20 de Fevereiro de 2024.

Assinatura Eletrônica

20/02/2024 15:27:25.0

ROSANE KAMINSKI

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

20/02/2024 15:29:29.0

PEDRO DE ANDRADE LIMA FAISSOL

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ -)

Assinatura Eletrônica

22/02/2024 18:44:20.0

PEDRO PLAZA PINTO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Dedico este trabalho aos meus pais, José e Regina,
à minha irmã, Lorena, e ao meu bem, Dandara,
A el@s, todo meu amor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à minha família. Aos meus pais, José e Regina, sem o amor, o carinho, os ensinamentos e o esforço deles, nada disso seria possível. Eles viveram os sacrifícios da vida para possibilitar este sonho, serei eternamente grato. À minha irmã Lorena, amiga e conselheira, fonte de admiração e confiança, mulher de sorriso leve e que, por meio de nossas concordâncias (ou discordâncias), construímos nossa irmandade.

À Dandara, meu bem, que diante de toda a imprevisibilidade entre o tempo e o espaço, me faz acreditar no amor; quem me ensina a ser forte e a sonhar; admiro sua força, seu olhar atento e sua empatia. Obrigado por todo apoio e carinho nos dias que se passaram e em todos que ainda estão por vir.

Agradeço aos amigos, os de longa data e os de hoje, da Rondinha a Bologna, em especial àqueles que de alguma forma contribuíram com diversos aspectos na realização desta pesquisa.

Aos companheiros e companheiras de jornada acadêmica, e agora de vida, amigos e amigas, os quais participaram exaustivamente em momentos de debate, diálogo, correções e, principalmente, sociabilidades.

Ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS) da Universidade Federal do Paraná, sonho antigo, que forneceu a sua estrutura para a realização desta pesquisa, não esquecendo dos coordenadores e funcionários do programa. Bem como à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por financiar integralmente esta pesquisa.

Não posso deixar de agradecer também o acolhimento da linha de pesquisa Arte, Memória e Narrativa, representada pelos professores e professora, os quais possibilitaram tanto conhecimento e aprendizado. Lembro também ao Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Unespar, que proporcionou novas ideias, mais diálogos e novas amizades.

Por fim, agradeço à minha orientadora Prof^a Rosane Kaminski, quem mostrou apoio a esta pesquisa desde nossos primeiros contatos; sou grato pelo suporte, paciência e confiança. É muito inspirador compartilhar minha jornada acadêmica com você.

RESUMO

O filme *O Grande Momento* (1958), dirigido por Roberto Santos e produzido por Nelson Pereira dos Santos, foi realizado entre os anos de 1956 e 1958. O longa-metragem realizado de forma independente apresenta uma ficção com tempo narrativo no presente e tematizado pelo cotidiano de moradores do bairro operário do Brás, na cidade de São Paulo. A obra é considerada por historiadores e críticos de cinema como um filme fundamental do cinema brasileiro, pois privilegiou, em primeiro plano da narrativa, um grupo social que não tinha espaço naquele contexto. A presente pesquisa visa a investigar a representação das questões financeiras, das relações pessoais e da crônica de bairro e como esses elementos dialogaram com outras expressões culturais do seu contexto, sendo elas: o cinema neorrealista italiano, o teatro político brasileiro, a fotografia e outros filmes realistas contemporâneos ao *O Grande Momento*. Para isso, foram analisadas sequências do filme, documentos produzidos durante as filmagens do longa, entrevistas, recortes de matérias de jornal e críticas cinematográficas. Estas foram comparadas a filmes nacionais e internacionais da mesma época, fotografias e produções teatrais aos quais a narrativa fílmica fez referência, com o objetivo de entender como as ideias de um conteúdo nacional foram manejados durante o seu momento de produção no cinema brasileiro. Foi concluído que a representação da vida cotidiana dos moradores do bairro operário do Brás foi configurada pela convergência entre os diálogos presentes no cenário cinematográfico nacional da década de 1950, aliado as interações entre os agentes culturais da época e a leitura de Roberto Santos do meio em que estava inserido, na representação evidenciada no filme por meio da trajetória pessoal e profissional do cineasta.

Palavras chave: História e Cinema; *O Grande Momento*; cinema independente brasileiro; Roberto Santos; análise fílmico-histórica.

ABSTRACT

The film "O Grande Momento" (1958), directed by Roberto Santos and produced by Nelson Pereira dos Santos, was carried out between 1956 and 1958. This independent feature-length presents fiction with a narrative set in the present and themed around residents' daily lives in the working-class neighborhood of Brás in the city of São Paulo. Historians and film critics consider the work as a fundamental piece of Brazilian cinema because it forefronted a social group that lacked that context. The present research aims to investigate the portrayal of financial issues, personal relationships, and neighborhood chronicles and how these elements dialogued with other cultural expressions of its context, namely: Italian neorealistic cinema, Brazilian political theater, photography, and other realistic films contemporary to "O Grande Momento." To achieve this, sequences from the film, documents produced during its filming, interviews, newspaper clippings, and film reviews were analyzed. These were compared to national and international films from the same period, photographs, and theatrical productions to which the film narrative referred, with the aim of understanding how the ideas of a national content were handled during its production in Brazilian cinema. It was concluded that the representation of the daily life of residents in the working-class neighborhood of Brás was shaped by the convergence of dialogues present in the national cinematic scene of the 1950s, combined with interactions amongst cultural agents of the time and Roberto Santos's interpretation of the environment in which he was immersed, as the representation evidenced in the film through the filmmaker's personal and professional trajectory.

Keywords: History and Cinema; O Grande Momento; brazilian independent cinema; Roberto Santos; filmic-historical analysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	23
Figura 2	27
Figura 3	30
Figura 4	34
Figura 5	38
Figura 6	48
Figura 7	54
Figura 8	58
Figura 9	58
Figura 10	58
Figura 11	58
Figura 12	59
Figura 13	59
Figura 14	71
Figura 15	72
Figura 16	73
Figura 17	76
Figura 18	78
Figura 19	79
Figura 20	80
Figura 21	85
Figura 22	87
Figura 23	88
Figura 24	91
Figura 25	99
Figura 26	99
Figura 27	99
Figura 28	100
Figura 29	100
Figura 30	102
Figura 31	103
Figura 32	104
Figura 33	114

Figura 34	116
Figura 35	119
Figura 36	124
Figura 37	125
Figura 38	128
Figura 39	129
Figura 40	134
Figura 41	137
Figura 42	138
Figura 43	138
Figura 44	139
Figura 45	139
Figura 46	139
Figura 47	139
Figura 48	143
Figura 49	146
Figura 50	148
Figura 51	149
Figura 52	154
Figura 53	155
Figura 54	156
Figura 55	157
Figura 56	161
Figura 57	164
Figura 58	165
Figura 59	166
Figura 60	169
Figura 61	170

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 - O Grande Momento: a Bicicleta, o Brás e o Cinema.....	21
1.1 O grande momento de Zeca e Ângela: a “fanfarronada que todo mundo tem o direito de ter”	22
1.2 “O nosso cineminha como você diz tão bem”. Roberto Santos, Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany e Gianfrancesco Guarnieri: trajetórias que se encontram.....	31
1.2.1 Roberto Santos e o cinema: os primeiros contatos	32
1.2.2 Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany e Gianfrancesco Guarnieri: o diálogo e o amadurecimento de ideias	39
1.3 “Vai na brasileira”: a cinematografia paulista da segunda metade da década de 1950..	49
1.3.1 A efervescência cultural e as ramificações no cinema.....	49
1.3.2 <i>O Grande Momento</i> e a fórmula do cinema independente	60
CAPÍTULO 2 – Aproximações e distanciamentos de <i>O Grande Momento</i> e <i>Ladri di Biciclette</i>.....	67
2.1 “Ei Zeca, perdeu a bicicleta rapaz?”: <i>O Grande Momento</i> e <i>Ladri di Biciclette</i> , os princípios da relação entre bicicletas.....	70
2.1.1 Zeca e a bicicleta: pedaladas que intensificam a felicidade do rapaz	75
2.2 “Tem ou não tem bicicleta?”: a análise de imagens entre longas-metragens.....	81
2.2.1 Sorrisos e caminhos levam ao mesmo lugar?	86
2.3 “Nada de câmera embaixo da cama”: Técnicas, linguagens e produções além das obras e dos diretores.....	92
2.3.1 Imagens de famílias aproximam ou distanciam Roberto Santos e Vittorio De Sica?	98
CAPÍTULO 3 – Histórias de “Amor, sacrifício, luta, esperança, tudo misturado...”: os diálogos entre linguagens artísticas e <i>O Grande Momento</i>	109
3.1 “É para você beijar a mão da noiva! E chega de brincadeira”: O Teatro de Arena vai até o Brás, uma relação além da cartela do filme	111
3.1.1 Os entrelaçamentos entre o espetáculo do Arena e as telas do cinema	119
3.2 O realismo, os enquadramentos e os “quiproquós” do Brás: “uma história que tenha interesse humano”.....	132
3.2.1 Os “quiproquós” e o realismo de crônicas de bairro no cinema nacional	141

3.3 “E o Zeca, onde foi? Me procurá, procurá dinheiro”: as consequências da falta de dinheiro e o tom de esperança com as “cartas postas à mesa”.....	153
3.3.1 O medo e a esperança nas “cartas postas à mesa”	163
CONSIDERAÇÕES FINAIS	171
FONTES.....	177
REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA.....	181

INTRODUÇÃO

O longa-metragem *O Grande Momento* (1958), de Roberto Santos, é a obra cultural escolhida nesta pesquisa para identificar e discutir criticamente algumas das características que historicizam as produções cinematográficas da década de 1950. A partir de uma análise fílmica, busco entender como os elementos sociais e urbanos fazem parte da aplicação de novas propostas de produção ao cinema industrial paulista. Assim, a presente pesquisa se insere no debate histórico sobre as produções cinematográficas nacionais do fim da década indicada, avaliando as relações entre objetos artísticos ficcionais e a representação da sociedade no cinema. Neste sentido, organizo a problemática da pesquisa: de que forma o filme *O Grande Momento* aproxima a sua temática com outras produções culturais do seu contexto, sendo elas: o cinema neorrealista italiano, o teatro político brasileiro, a fotografia e outros filmes realistas contemporâneos a ele? Busco identificar assim, como essas aproximações de conteúdo, seja no cinema ou em outras linguagens artísticas, evocam a percepção dos problemas financeiros, das relações interpessoais e da crônica de um bairro operário de imigrantes italianos.

De forma ampla, em termos teórico-metodológicos, esta pesquisa se localiza num campo de estudos que privilegia as relações entre a pesquisa histórica, as artes e a ficção. É preciso ressaltar que as aproximações entre Arte e História possibilitam intensificar investigações e reflexões sobre o passado. Partindo desta concepção, concordo com Márcio Seligmann-Silva onde história e ficção não são antagônicas. Compartilhando deste eixo teórico, compreendo que uma obra artística é parte constitutiva da sociedade e do contexto em que foi produzida. As relações entre esses discursos do passado auxiliam no processo em dar forma às ideias como fontes de conhecimento e a criação de memória. Ainda, a percepção de arte não se refere apenas à contemplação estética, ou até mesmo, como forma de entretenimento e exaltação burguesa, mas como a formalização cultural da sociedade, sendo parte inerente de sua época. Nesse caso: “a verdade passa a existir dentro de uma ética e de uma política da memória. Contra a falsificação da verdade, a arte se coloca ao lado dos demais discursos que buscam justiça e verdade. A arte ativa seu momento testemunhal”¹. Assim, obras cinematográficas ficcionais podem fornecer uma percepção sobre as relações de um bairro operário de imigrantes italianos e as crônicas em torno dele.

Eduardo Morettin e Marcos Napolitano organizam reflexões sobre as relações entre História e Cinema por meio das formas de representação, determinada pelas escolhas

¹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros. In: GERALDO, Sheila Cabo. *Fronteiras: arte, imagem e história*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014 p. 114 a 116.

ideológicas, as investigações documentais e o aspecto do conteúdo histórico presente em obras filmicas, definido assim a partir da investigação das características das linguagens cinematográficas. Ainda segundo os historiadores, a investigação teórica da concepção entre História e Cinema é definida pela efetividade de cada filme esmiuçado, consolidando problemas não organizados pela crítica especializada, opinião das escolhas do realizador ou amálgama de pesquisas históricas sobre o tema². É a partir da definição desse conceito teórico-metodológico apresentado por Morettin e Napolitano que visualizo a busca de possíveis contradições e possibilidades constatadas na análise filmica do objeto em paralelo as fontes e contexto do extra filmico.

Para Rosane Kaminski, antes de distinguir a necessidade da veracidade ou não em uma obra artística, devemos encontrar o impacto dos produtos ficcionais e artísticos no meio em que eles fazem parte. Investigamos o diálogo com o contexto de produção e a forma eles “(re)significam” os saberes e interpretações organizados antes deles³. Ainda, para Kaminski, os filmes fazem parte de um regime de sensibilidade, no qual a opacidade é também recurso de expressão. Uma obra cinematográfica não narra apenas a realidade: “Por meio da enquadração e da montagem, [os filmes] constroem e difundem imagens-ideias que produzem sentidos sociais, culturais e identitários, e se tornam ativos na compreensão do mundo”⁴. Portanto, a investigação entre cinema e história permite aproximar as possíveis fronteiras entre a arte, a memória e as narrativas.

Quanto ao método de análise filmica, a abordagem proposta por Ismail Xavier no seu livro *Sertão Mar* é essencial no fundamento para a leitura de um longa-metragem como fonte histórica. O autor indica que cada obra cinematográfica exemplifica uma possibilidade específica de organizar a experiência do discurso, sendo um objeto passível de diferentes interpretações. Para o pesquisador, sua intenção em analisar um filme se deu na tentativa de “dar palavra ao cinema, imagem e som”. Interpreto ainda, que para além da observação do que está em tela, o contexto de produção participa diretamente no instrumental da análise⁵.

Manuela Penafria enuncia alguns tipos de olhar para o estudo de obras filmicas: análise textual, análise de conteúdo, análise poética e análise da imagem e do som. Vale salientar que

² As concepções de investigação de História e Cinema do Grupo de Pesquisa CNPq *História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação*, que é coordenado pelos professores da USP, Eduardo Morettin e Marcos Napolitano. Ver: MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos: História e Audiovisual: formação e percursos de um grupo de pesquisa. *Antíteses*, Londrina, v.12, n.23, jan.-jul. 2019, p. 565-566.

³ KAMINSKI, Rosane. *Reflexões sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes*. In: FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane. *História e arte: encontros disciplinares*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 70.

⁴ KAMINSKI, Rosane. *Poética da angústia: cinema e história em Sylvio Back*. São Paulo: Intermeios, 2021, p. 18.

⁵ XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 17-23.

essas não são as únicas maneiras de se examinar uma obra cinematográfica, e, assim, cabe a cada pesquisador e analista encontrar suas maneiras de interpretar cada longa. Penafria evidencia a importância da análise fílmica quando depende de outros fatores, pois é: “resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreram a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, econômico, estético e tecnológico”⁶. No caso desta dissertação de mestrado, entendo que a análise fílmica pode abordar o modo como o cineasta e o produtor formalizaram o produto cultural específico, permitindo então abordar novas percepções da cinematografia brasileira moderna.

Em *O Grande Momento*, a correlação das cenas e sequências ocorrem de forma dinâmica de causas e de efeitos evidentes, confirmando uma narrativa linear e progressiva. Utilizei então a desconstrução da obra e a escolha de situações e sequências como forma de investigar o conjunto das considerações temáticas, o estilo do filme, seu momento de produção e a representação da cultura popular. Também os autores Jacques Aumont e Michel Marie são tomados aqui como referência. Eles sugerem que: “a análise propriamente histórica de um filme deverá numa primeira fase proceder ao estudo interno da obra, decompondo principalmente os elementos de representação sócio histórica observáveis nela”⁷⁸. Dessa forma, o olhar fílmico que se entrelaça à pesquisa histórica deve expor conceitos interpretativos que estabeleçam dispositivos de observação de um objeto. Ainda, cabe a intenção do historiador em instruir a capacidade de anotar e se posicionar, é a partir desse método que se altera a função de espectador “comum” para analista. Para se expandir o registro perceptivo, a desconstrução indica um conjunto de elementos distintos do longa em sua totalidade aplicando a dissociação de certas características de enquadramento. O filme foi dividido em 42 sequências, conforme a tabela abaixo:

Tabela 1

Sequência	Tema
1	Créditos iniciais e apresentação do título do filme.
2	Carteiro entrega o primeiro recado aos Santini e conversa entre Zeca e Cecília.

⁶ PENAFRIA, Manuela. *Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)*. In: *VI Congresso SOPCOM*, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos... Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 01 de agosto de 2023.

⁷ AUMONT, Jacques.; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2004, p. 10.

⁸ VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. - 7ªed. - Campinas, SP: Papyrus, 2012, p. 14 e 15.

3	Atílio termina de se arrumar para o trabalho enquanto Cecília recebe o segundo recado do dia: a cobrança dos doces do casamento.
4	Conversa entre Cecília e Atílio sobre os problemas financeiros da família.
5	Zeca resolve as primeiras pendências e convida Vitório ao casamento.
6	Entrega do terceiro recado do dia aos Santini e conversa entre Cecília e Nair.
7	Zeca chega no parque Shanguai para receber o pagamento do trabalho realizado no dia anterior.
8	Atílio vai até o escritório solicitar adiantamento de salário.
9	Zeca e Ângela negociam as fotografias do casamento com Gustavo. Primeiro encontro do casal e de Gustavo e Vitinho no filme.
10	Atílio recebe a negativa do adiantamento solicitado.
11	Zeca descobre que o terno do casamento ainda não chegou.
12	Gonçalo Negrão chega na casa dos Santini.
13	Zeca briga com o funcionário da alfaiataria ao descobrir que o pagamento deveria ser feito de forma integral.
14	Os Santini recebem Gonçalo em casa.
15	Zeca retorna para casa sem bicicleta e desolado com sua situação financeira.
16	Desentendido entre os Santini na presença de Gonçalo.
17	Briga familiar após Zeca “falar demais” na presença de Gonçalo e os problemas financeiros enfim expostos entre eles.
18	Negociação da bicicleta entre Zeca, Vitório e sócio da oficina de bicicleta.
19	Despedida de Zeca e da bicicleta pelas ruas do Brás.
20	Retirada do terno de Zeca na alfaiataria.
21	Família Santini prestes a sair em direção da igreja para a cerimônia religiosa.
22	Cerimônia religiosa do casamento de Zeca e Ângela.
23	Chegada dos fotógrafos, Gustavo e ajudante, na casa de Ângela, local escolhido para a festa.
24	Noivos e convidados chegam ao local.
25	Início da festa com gritos de “Viva os noivos”.
26	Gustavo inicia o trabalho em torno do cenário para as fotografias.
27	Novos e convidados aproveitam a festa.
28	Atílio tenta fazer com que os convidados bebam menos.
29	O consumo de bebida cresce, Zeca e Bruno ficam preocupados.

30	Vitinho e Gustavo começam o embate na sala enquanto o “vira-vira” de chopp acontece do lado de fora.
31	Zeca e Gustavo discutem.
31	O preparativo para a fotografia é interrompido por Vitinho, causando mais um “quiproquó” entre os convidados. Vitório chega à festa.
32	A fotografia do casal enfim acontece.
33	Zeca sai à procura de Vitório causando desencontro entre os familiares e preocupações para Ângela.
34	Atílio, Vitório e vizinha de Ângela ligam para mercearia a procura de Zeca.
35	Sem o paradeiro de Zeca, Atílio e Vitório tentam explicar o equívoco aos familiares de Ângela, mas a confusão é iniciada.
36	Vitório cobra atitude das mulheres em relação a confusão entre os convidados.
37	O “quiproquó é resolvido com baldes de água.
38	Atílio vai até em casa buscar a mala de viagem e encontra Zeca, momento importante de conversa entre pai e filho.
39	Despedida do casal junto aos familiares.
40	As cartas “postas à mesa” de Zeca e Ângela.
41	O tom de esperança na conversa do casal.
42	Fim do filme com o bonde se escondendo na escuridão.

O filme escolhido para esta pesquisa é uma obra ficcional que narra os antecedentes e o casamento de Zeca e Ângela, casal de imigrantes italianos da classe operária no bairro do Brás, em São Paulo. A narrativa apresenta a família do noivo como personagens importantes na trama, pois eles contribuem e influenciam nas decisões das personagens centrais durante toda a história. Além destes, outras personagens da redondeza do bairro e do convívio do casal participam diretamente dos conflitos da trama. A temática do filme expõe os anseios de um grupo de trabalhadores, focalizando situações que tratam dos seus dilemas sociais, na manutenção de costumes tradicionais e nas decisões de um determinado momento da vida. O conflito narrativo é causado pela dificuldade financeira do personagem principal e de sua família. Eles buscam encontrar possibilidades de conseguir recursos para arcar com as despesas do casamento. Há dificuldade em pagar os doces, as encomendas, o terno, as fotografias do evento e até mesmo as bebidas da hora da festa. Em meio as indecisões, o noivo encontra uma última solução possível para que o evento possa ocorrer, vender seu meio de transporte e

instrumento de trabalho: uma bicicleta. A história concebe ainda confusões entre familiares e convidados da festa, resultado da falta de bebida e do sumiço do noivo durante os festejos. No trecho final, os conflitos são expostos verbalmente entre Zeca e Ângela em importante conversa antes da viagem de lua de mel para Santos. As decisões para o futuro são consideradas em meio às incertezas, indicando possíveis perspectivas e esperanças para a vida do casal.

O tempo narrativo da história deste longa-metragem se passa no presente de seu recorte de produção é a segunda metade da década de 1950. Ele tem classificação livre e é qualificado na Cinemateca Brasileira em gênero dramático. Seu material original foi filmado em 35mm, preto e branco, sonoro, com duração de 80 (oitenta) minutos e formato de 24 quadros por segundo. Foram utilizados para a montagem fílmica os laboratórios cinematográficos da Líder Cinematográfica LTDA – *Rio*, a sonorização foi realizada nos Estúdios de Gravason GS LTDA com sistema sonoro Westrex e o filme foi distribuído pela *Santa Clara Filmes*⁹. A versão utilizada nesta pesquisa tem formato digital e está disponível no YouTube. No entanto, para comprovar acesso à sua autenticidade, assisti ao longa-metragem na Cinemateca Brasileira durante visita à instituição em novembro de 2022.

O diretor Roberto Santos, descendente de imigrantes italianos e espanhóis, nasceu no Brás em 1928. No início da década de 1950, abandonou as faculdades de Filosofia e Arquitetura e ingressou no Centro de Estudos Cinematográficos de São Paulo, curso técnico de cinema. Durante a primeira metade da década, as inúmeras produções cinematográficas dependiam dos grandes estúdios de São Paulo e, conseqüentemente, de pessoal especializado para participar das produções. É nesse contexto que Roberto ingressou como assistente de direção em diferentes estúdios da cidade, sendo eles a Maristela e a Multifilmes.

Durante o período de crise no cinema industrial de estúdios, passou a atuar em produções independentes da cidade do Rio de Janeiro. Participou como assistente de direção em *Rio, 40 graus* (1955) e na produção de *Rio, Zona Norte* (1957), as duas obras de Nelson Pereira dos Santos, produtor de *O Grande Momento*. Enquanto trabalhava nestes filmes, passou a organizar o argumento, o roteiro e buscar financiamento para viabilizar a produção de sua obra de estreia. A oportunidade apareceu no ano de 1956 e o projeto passou a ser produzido. Foi filmado entre julho e setembro de 1957 e o processo de montagem ocorreu nos meses seguintes. Já na metade de 1958 passou a ser exibido em festivais de cinema e foi exibido ao grande público no final do mesmo ano.

⁹ Informações retiradas do acervo digital da filmografia brasileira da Cinemateca Brasileira, disponível em: < <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>. Acesso em 01 de julho de 2023.

Quanto às fontes utilizadas nesta pesquisa, além do longa-metragem, selecionei documentos de acervos físicos e digitais como vestígios as escolhas do diretor no foco narrativo que coloca as questões financeiras da classe média baixa como assunto principal. Primeiramente, destaco o acervo da Cinemateca Brasileira, pois foi por meio dos dados do catálogo digital do filme que obtive informações sobre a pré e a pós produção. Os informes retirados deste sistema possibilitaram diferentes ramificações e caminhos para a pesquisa. Com informações sobre a carreira, as escolhas e opiniões de Roberto Santos, selecionei documentos escritos pelo cineasta antes e depois da exibição nos cinemas. Destaco, por exemplo, o “Diário de Filmagens de *O Grande Momento*” e o roteiro original do longa¹⁰. Neles, Roberto indicou diversos ocorridos no momento de filmagens, permitindo diversas interpretações sobre o seu contexto e indicações para além do *mise-en-scène*. Junto destes, a carta/telegrama redigida por Roberto e enviada a Alex Viany, localizada no acervo digital do crítico, historiador e cineasta¹¹. Nela encontrei a trajetória pessoal e profissional descrita pelo próprio Roberto. Foram ainda utilizados recortes de periódicos e revistas dispostas no acervo da cinemateca e da hemeroteca nacional. Além dos documentos selecionados digitalmente, a análise de objetos físicos de mesma função participaram de minhas observações no decorrer da pesquisa, incluí as entrevistas publicadas em livros, em formatos acadêmicos¹² ou em narrativas biográficas¹³.

Além da relevância da obra cinematográfica e das fontes selecionadas para a história do cinema brasileiro, minha escolha em direcionar esta pesquisa na representação de uma comunidade ítalo-brasileira está relacionada à minha trajetória pessoal e acadêmica. Inicialmente, deparei-me com a narrativa de uma família formada por quatro pessoas, pai, mãe e um casal de filhos, descendentes de italianos e moradores de uma região periférica de um centro urbano, características que se assemelham à história de minha família. Embora com algumas diferenças, as preocupações financeiras, a vivência comunitária e a relação com a vizinhança na narrativa possibilitaram ainda mais conexões. Ainda que minha origem seja em uma região rural e metropolitana de Curitiba, as relações entre as personagens passaram a fascinar-me e tornaram-se o foco da análise filmico-histórica proposta. Em segundo lugar, esta pesquisa tem relação com meus primeiros interesses pela pesquisa acadêmica, quando, a partir

¹⁰ SANTOS, Roberto. *O Grande Momento*: diário de filmagem. São Paulo, 16 de fevereiro de 1958. Acervo da Cinemateca Brasileira.

SANTOS, Roberto, NATH, Norberto. *O Grande Momento*. Argumento de Roberto Santos. São Paulo: s.n., 1957.

¹¹ SANTOS, Roberto. *Carta de Roberto Santos para Alex Viany*. São Paulo, 5 de julho de 1960.

¹² GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

¹³ FUTEMMA, Olga T. *Roberto Santos: 23 anos após, O grande momento, Os amantes da chuva*. Caderno 11, São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1982.

SIMÕES, Inimá. *Roberto Santos: a hora e vez de um cineasta*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

da História Social, debruçei-me em investigar as origens do bairro de minha infância e juventude. Por meio do acesso ao livro tombo da Paróquia de São Sebastião da Rondinha, na cidade de Campo Largo, busquei compreender como essa comunidade, em parte formada por imigrantes italianos, se organizou em torno da igreja. Embora o campo histórico, as fontes e o suporte teórico-metodológico tenham se transformado em meu progresso como pesquisador, a proximidade da narrativa proposta por Roberto Santos com minhas origens incentivou ainda mais o interesse pelo objeto e pela temática analisada nesta dissertação.

Portanto, a organização desta pesquisa em três capítulos possibilita a aproximação entre análise fílmica, documentos escritos e imagéticos selecionados durante minhas investigações. No primeiro capítulo, *O Grande Momento: a bicicleta, o Brás e o cinema*, apresento o longa-metragem escolhido para a análise histórica, partindo de um resumo mais longo e detalhado da narrativa do filme. Acrescento uma breve identificação do elenco de teatro que participou das filmagens e deram vida aos moradores do Brás. Ainda, auxiliado ao método de desconstrução, organizo o objeto em três segmentos. Paralelamente às primeiras observações da obra cinematográfica, comento sobre a trajetória profissional de Roberto Santos, antes, durante e depois do lançamento do filme. O percurso do cineasta é evidenciado a partir do relato, escrito de forma pessoal, na carta/telegrama enviado para Alex Viany no início de 1960. Destaco ainda, por meio de entrevistas de Roberto, sua relação com o contexto do cinema brasileiro e o seu contato, interpretado como decisivo na produção do longa, com outros agentes históricos do período. São eles, o produtor e cineasta Nelson Pereira dos Santos, o crítico e também cineasta Alex Viany e o ator que interpreta o personagem principal, Gianfrancesco Guarnieri. Ainda, utilizo as opiniões destes agentes para aproximar o objeto cinematográfico com o recorte em que ela faz parte, instigando as percepções de um cinema independente brasileiro.

Em *Aproximações e distanciamentos do Neorealismo Italiano em O Grande Momento*, segundo capítulo, aponto as aproximações e as disparidades presentes na obra *O Grande Momento* e o neorealismo italiano representado, nesse caso, por um dos cânones desta tendência cultural cinematográfica: *Ladri di Biciclette* (Vittorio De Sica, 1948). Foram feitas relações diretas por meio das situações, enquadramentos e planos em ambos os longas. Como instrumento de observação dos objetos, realizo diálogos entre as análises imagéticas, concebidas por teóricos do cinema, como Ismail Xavier e David Bordwell, potencializando possíveis diálogos que perpassam também a vivência do diretor e sua relação com outras películas e cineastas brasileiros.

No terceiro capítulo, *Histórias de “Amor, sacrifício, luta, esperança, tudo misturado...”*: os diálogos entre linguagens artísticas e *O Grande Momento*, a abordagem histórica de *O Grande Momento* a partir do método de análise filmico-histórica, permite estabelecer novos diálogos com outras obras cinematográficas contemporâneas à sua época de produção. Enquanto a comparação com o neorealismo levantou questões financeiras dos personagens no segundo capítulo, o aspecto cômico guia as interpretações subsequentes do filme no último capítulo desta dissertação. O segmento é dividido em três partes: “*É para você beijar a mão da noiva! E chega de brincadeira*”: *O Teatro de Arena vai até o Brás, uma relação além da cartela do filme*, destaca a interação e o entrelaçamento entre os espetáculos do Arena durante as filmagens e a contribuição dos atores e atrizes da companhia para a temática do filme; *O realismo, os enquadramentos e os “quiproquós” do Brás*: “*uma história que tenha interesse humano*”, analisa a maneira como Roberto enquadrava seus personagens para trazer humanidade a eles; e “*E o Zeca, onde foi? Me procura, procura dinheiro*”: *as consequências da falta de dinheiro e o tom de esperança com as “cartas postas à mesa”*, comparando o longa com o filme “*Esquina da Ilusão*” (Ruggiero Jacobbi), um filme considerado absurdo por Roberto, mas que levanta hipóteses sobre sua visão do bairro operário. Isso tudo, em última análise, conduz à compreensão das motivações do diretor ao retratar sua comunidade, alinhando-se com as “*histórias de nossas terras*”, como expressas por Nelson Pereira dos Santos.

CAPÍTULO 1 - O Grande Momento: a Bicicleta, o Brás e o Cinema

Esta dissertação tem como objeto de análise o longa-metragem ficcional *O Grande Momento*, filme que marca a estreia de Roberto Santos como diretor e tem o cineasta Nelson Pereira dos Santos como produtor. A obra cultural escolhida para a pesquisa possibilita identificar as características fílmicas que historicizam uma produção independente da década de 1950, buscando encontrar respostas para as reivindicações vindas de propostas no âmbito político e cultural. A partir disso, evidencia-se como os elementos sociais e urbanos presentes na obra demonstram a aplicação de novas propostas de produção como alternativas ao cinema industrial paulista.

O longa-metragem de Roberto Santos é uma obra ficcional com o tempo narrativo situado no presente histórico do filme. A narrativa se desenvolve apresentando o cotidiano de moradores do bairro operário do Brás, na cidade de São Paulo. O filme exhibe imagens da cidade que está passando por um processo de urbanização, enquadrando prédios e estabelecimentos comerciais, representando a vida, as relações e a rotina daqueles que habitavam o recorte geográfico escolhido para as filmagens.

Este capítulo da dissertação é dividido da seguinte forma: *O Grande Momento (Roberto Santos, 1958) de Zeca e Ângela a “fanfarronada que todo mundo tem o direito de ter”* é o primeiro tópico. Nele evidencio um breve resumo, indicando os principais personagens, suas motivações e o conflito narrativo presente na história. Aproveito para listar o nome dos atores e atrizes que fizeram parte do longa. Para além do resumo e da identificação do elenco, indico ainda a divisão do filme em três seções. A escolha de análise a partir da desconstrução da obra é realizada a partir do método dos pesquisadores de cinema Francis Vanoye e Anne Goliot Lété que auxilia a investigação do conjunto de elementos da película.

No segundo tópico do capítulo, “*O nosso cineminha como você diz tão bem*”. *Roberto Santos, Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany e Gianfrancesco Guarnieri: trajetórias que se encontram*, observo a trajetória profissional de Roberto Santos. Entendo que esta forma de análise possibilita investigar o processo de amadurecimento de criação do longa-metragem. A apresentação é feita junto ao contexto cultural e cinematográfico que o cineasta fez parte. Esta forma de abordagem possibilita ainda indicar a relação de Roberto com outros agentes históricos que participaram diretamente da realização da fita. São eles: o produtor e amigo Nelson Pereira dos Santos, o crítico e cineasta Alex Viany e o também amigo, ator e personagem principal, Gianfrancesco Guarnieri.

Por fim, no terceiro e último tópico do capítulo, “*Vai na brasileira*”: a cinematografia paulista da segunda metade da década de 1950, observo o contexto cinematográfico no qual o filme *O Grande Momento* é concebido. Relaciono o seu processo de produção com o cinema brasileiro do fim da década de 1950. Fazem parte desta análise os diferentes fatores e interferências que possibilitaram, em termos técnicos e práticos, a execução da obra. Além disso, introduzo as percepções analíticas que definiram este objeto como representante do cinema independente paulista e as interpretações de aproximação com o neorealismo italiano.

1.1 O grande momento de Zeca e Ângela: a “fanfarronada que todo mundo tem o direito de ter”

O longa-metragem *O Grande Momento*, lançado no fim da década de 1950, evidenciou os debates críticos dos problemas sociais do Brasil em seu momento de produção. O filme sinaliza certas intenções de Roberto Santos ao enquadrar a sua realidade, nos dilemas de um grupo de moradores da região operária e periférica de São Paulo. No filme são apresentadas diferentes situações que indicam os desconfortos e as preocupações com as questões financeiras, a partir dos preparativos feitos pela personagem principal e sua família, a temática evidenciada também se manifesta na vizinhança e no grupo social que os rodeia. Estas situações de desconforto referentes aos problemas sociais são transmitidas ao espectador por meio de diálogos ou situações filmicas, organizadas nos ambientes montados e até mesmo por objetos escolhidos para certos enquadramentos. Assim, para iniciar esta dissertação, entendo que ao resumir o filme, possibilito o enfoque das propostas na organização e na forma de realização da obra cinematográfica, permitindo ainda o entendimento dos sentidos legitimadores escolhidos para a narrativa e temática do filme.

Assim, conhecemos, inicialmente, a família principal da história. Ela é formada por pai e mãe e um casal de filhos – Atílio (Jaime Barcellos), Cecília (Norah Fontes), Nair (Vera Gertel) e Zeca (Gianfrancesco Guarnieri). A obra enquadra este núcleo de imigrantes italianos vivendo em uma modesta casa do bairro do Brás. O lar é definido como o lugar de amparo às angústias da vida e os pais de Zeca são as figuras que tentam resolver as contrariedades vivenciadas pelo jovem. Seguindo esse princípio, a narrativa é guiada pela incessante busca do personagem principal em arrumar dinheiro para a realização do seu casamento com Ângela (Myriam Pérsia). A cerimônia tão esperada é referenciada diretamente no título do longa ou, como o próprio noivo esbravejou em certa ocasião, “fanfarronada que todo mundo tem o direito de ter”. À vista disso, o matrimônio é uma representação dos costumes tradicionais brasileiros

presentes na passagem da juventude para a vida adulta. O grande momento então, o dia tão sonhado por Zeca e Ângela, é interpretado como um dispositivo de enredo que determina as decisões e as atitudes exercidas pelas pessoas ali enquadradas.

Com a introdução dos anseios das personagens, focalizo o olhar para o conflito narrativo que o longa-metragem apresenta: a busca em superar a dificuldade financeira da família Santini. Ela é destaque em tela durante a busca de possibilidades e recursos para arcar com as despesas do evento. O início do filme já remete a tal eventualidade. Dessa forma, já nos primeiros minutos, visualizamos Zeca com semblante de preocupação. Seus movimentos estão agitados na procura de algum objeto guardado na cômoda da sala. Instantes seguintes descobrimos que é a caderneta de poupança da família. Ele faz tudo escondido da mãe. Ela, já ciente das intenções do filho, observa toda a situação, em notável interpretação de Norah Fontes. O ato ainda irá influenciar, posteriormente, a discussão entre Atílio e esposa, preocupados com a falta de dinheiro e com a real possibilidade da não realização do evento (figura 1). O casal cria a hipótese que, se a família da noiva soubesse dos percalços dos Santini, o noivado seria desmanchado.

Figura 1



Enquadramentos que demonstram o desconforto e as questões financeiras da família Santini. O conflito narrativo é exposto já no início do longa.

Fonte: *O Grande Momento* (1958). Montagem feita pelo autor.

Diante dos desacordos familiares, as próximas situações do filme são organizadas a partir de diversos atos de partida e regresso. Zeca e Atílio são os personagens que sempre vão e voltam, o objetivo é sempre o mesmo: conseguir dinheiro. O filho corre contra o tempo para

conseguir pagar todos os serviços contratados antes da festa. Faz todos os trajetos junto de sua fiel e inseparável companheira, uma bicicleta Caloi 5. A lista inclui o pagamento dos doces, das fotografias e do terno encomendado e negociado de forma parcelada. Em certo ponto do filme, descobrimos, em sequência filmada no parque Shanghai¹⁴, que o jovem trabalha como eletricitista, além disso, é o momento do longa que Zeca não é cobrado financeiramente, e sim solicita o pagamento dos serviços prestados ao parque.

Entre as negociações do evento e os acenos aos amigos da vizinhança, o noivo encontra-se com Ângela e enfim o espectador é apresentado à noiva. O encontro revela ambiguidade por parte do casal, a felicidade é contornada pela preocupação. Ambos demonstram ansiedade, seja pelas contas que devem ser pagas ou com o que está por vir após a cerimônia e festa. Após a escolha e a contratação do fotógrafo Gustavo (Turíbio Ruiz), se despedem e só se reencontram mais tarde, no altar da Igreja Nossa Senhora da Paz.

Em outra região do bairro, Atilio inicia mais um dia de trabalho. Vestido de terno e gravata, caminha com passos apressados entre soldadores até chegar em um escritório. Somos apresentados a Marino, colega de trabalho e padrinho do casamento. A conversa entre as personagens se direciona sempre para a reclamação da situação financeira de ambos. Atilio propõe o adiantamento de seu salário como vendedor, mas o pedido é negado. Da mesma forma que Zeca, não obtém sucesso em suas investidas. Decide então, deixar o orgulho de lado e buscar a sorte emprestando dinheiro do amigo fazendeiro que estava na cidade, Gonçalo Negrão.

O regresso de pai e filho ao lar não ocorre ao mesmo tempo. Zeca recebe o seguinte recado de Domingos, alfaiate contratado pelo jovem, o terno só seria entregue com pagamento integral. Nova preocupação para o casamento. O jovem, sai novamente de casa e caminha direto ao estabelecimento. Na alfaiataria, a negociação é difícil. O noivo até tenta ponderar: “Olha vou ser franco com você, não pensa que é má vontade, é que tenho só mil cruzeiros no bolso, que é para minha viagem, compreende? Nenhum tostão mais, senão eu pagava.” O empregado do estabelecimento que atende Zeca continua negando o pedido. Sem uma resposta concreta, o jovem tem uma reação destemperada que indica o desespero diante da situação, ele deixa o local aos chutes. A situação induz a acreditar, em um primeiro olhar, que o alfaiate seria um antagonista na história, mas os elementos estabelecidos durante a narrativa acabam com tal possibilidade. Domingos estava com várias dívidas e com a esposa doente.

¹⁴ Segundo Salvadore, o parque de diversões Shanghai funcionou por muitos anos numa das extremidades do Parque Dom Pedro II. Ver: SALVADORE, Waldir. *São Paulo em preto & branco: cinema e sociedade nos anos 50 e 60*. São Paulo: Annablume, 2005, p. 95.

Neste parâmetro, são diversos os recortes do longa que as personagens comentam sobre a situação financeira difícil: Vitório (Paulo Goulart) se desculpa por não levar presente na festa. Lourenço, dono do parque de diversão pede a Zeca: “não vai falar para o pessoal porque estou com pouco dinheiro” e Tito (Geraldo Ferraz), funcionário do parque, quando percebe o pagamento feito ao colega esbraveja: “hoje um big casório, amanhã um Pacaembuzinho...”, chamando aos berros o dono do parque. Até mesmo no escritório, Atilio tem o adiantamento negado e Marino questiona como poderia arrumar dinheiro para o aluguel do carro que levaria os noivos até a igreja. Enfim, destaco ainda a simplicidade do estúdio de fotografia de Gustavo e da alfaiataria de Domingos¹⁵.

Com o desenrolar do tempo diegético, a temática é identificada pelas situações da narrativa. É vivenciada pela família Santini e por aqueles que os cercam. Causa desconforto e manifesta o conflito principal: e agora, sem dinheiro e perspectiva, qual a esperança para o grande momento? Em meio a essas incertezas, Zeca decide vender seu bem mais precioso, a fiel e companheira Caloi 5. Durante a negociação, entre os lamentos do noivo, o discurso de Vitório apresenta aos espectadores um certo sentido de conscientização aos problemas financeiros até ali indicados. O amigo do noivo é direto: “E depois das bicicleta, o que vocês vão vender, a roupa, a vergonha, não vê que tá tudo errado, existe outro caminho, não existe?”. Antes da negociação ser fechada, o discurso de Vitório faz efeito de imediato no amigo. Zeca decide aproveitar um último passeio com sua bicicleta. A sequência se faz tão emblemática e evidencia o trecho que marca o longa na história da cinematografia brasileira.

Após a primeira meia hora de filme, as situações do meio para o fim mostram, enfim, o casamento de Zeca e Ângela. Os noivos, familiares e convidados se preparam para os ritos religiosos. Destacam-se o figurino e a ambientação da igreja para celebração. Todavia, o momento tão esperado, a motivação dos personagens principais durante todo o primeiro bloco do longa, é apresentado em tela apenas por dois minutos. Não vemos a bênção do padre e os votos, nem mesmo o “sim” dos noivos¹⁶.

¹⁵ Problematizo os problemas econômicos e a busca incessante pelo capital durante a primeira meia hora de O Grande Momento no artigo publicado nos anais do 10º Seminário Nacional Cinema em Perspectiva. Ver: FRANQUETO, Vinícius José. As consequências da corrida por dinheiro em *O Grande Momento*: a radionovela, a cachaça, o quarto e a rapadura. In: Anais de artigos completos – 10º Seminário Nacional Cinema em Perspectiva. Unespar: Curitiba, 2023, p. 107-122.

¹⁶ Entendo que a escolha do diretor em não evidenciar os ritos da cerimônia religiosa corrobora com a relevância nos problemas financeiros e nos dilemas sociais como temática para o longa. A história do filme não se resume a um drama com elementos cômicos. Além disso, a condição temática e de produção desta sequência são “deploráveis” pela falta de recursos e equipamentos segundo o diário de filmagens do filme. A sequência foi filmada duas vezes por problemas técnicos. Proponho apresentar durante a análise filmico-histórica do longa as hipóteses que possibilitam tais afirmativas.

Apesar da rápida cerimônia religiosa, a festividade é mais alongada no *mise-en-scène*. Ela ocorre na casa dos pais de Ângela e a trama retorna ao lar de uma família de imigrantes italianos. A casa é mais ampla, com um maior número de cômodos e até uma grande área aberta nos fundos, espaço reservado para o bolo, os doces e as bebidas. Durante a festa, o vai e vem, os encontros e desencontros de personagens principais voltam a fazer parte da narrativa. Vitória aparece, Zeca desaparece. A incerteza do futuro para o casal retorna. Em meio a discussões, berros, socos e pontapés, os ânimos são acalmados novamente pelo personagem interpretado por Paulo Goulart. E o noivo? É encontrado pelo pai na casa dos Santini, cansado e sem forças para dar continuidade aos festejos. Atílio, assumindo o papel de pai, aconselha o filho: “tudo isso é um pouco de medo da vida”.

No fim, o filme é finalizado com “as cartas postas na mesa”, não antes de um novo contratempo. O casal recém-casado chega atrasado na rodoviária e é obrigado a comprar nova passagem para Santos. Diante de tal situação, Zeca finalmente revela sua lamentável situação financeira para Ângela. A reação da moça é contrária à esperada pelo rapaz. É o instante que a personagem assume a decisão e toma a ação para si, inspirando esperança e novas perspectivas para o futuro.

Se comentei acima a atuação da atriz que interpreta Ângela, faço isso para introduzir o elenco que possibilitou a existência desta obra cinematográfica. A atriz teve sua trajetória iniciada no teatro e havia sido indicada pelo produtor, Nelson Pereira dos Santos. Sua trajetória profissional se deu por meio de peças teatrais em cartaz no Rio de Janeiro. Conforme já indicado, Gianfrancesco Guarnieri se apresenta como Zeca. Da mesma forma que Roberto Santos na direção e Myriam no papel de Ângela, é o longa-metragem de estreia do ator nos cinemas. Durante as gravações, Guarnieri já fazia parte do núcleo inicial do *Teatro de Arena* de São Paulo. O intérprete do personagem principal não foi o único do grupo teatral que trabalhou nesta fita. Ele foi acompanhado ainda de Vera Gertel (Nair), Milton Gonçalves (Zuza), Geraldo Ferraz (Tito), Lima Duarte, Cecília Thompson, Flávio Migliaccio (estes últimos com personagens não nomeados). O agradecimento público de Roberto Santos à companhia de teatro se faz presente nos créditos iniciais do filme (figura 2)

Figura 2



Além de apresentar os atores e atrizes que participaram do filme, Roberto Santos escolheu agradecer o *Teatro de Arena* nominalmente nos créditos iniciais de *O Grande Momento*.
Fonte: *O Grande Momento* (1958)

Há alguns atores e atrizes com relevância na narrativa e que não fazem parte do núcleo do *Teatro de Arena*, mas também revelam o intercâmbio com outras produções. Os pais de Zeca são interpretados por Jaime Barcellos e Norah Fontes, respectivamente. Ambos os atores dividem trajetórias profissionais semelhantes até o início das filmagens. Dividiam-se em trabalhos no teatro, televisão e cinema. Turíbio Ruiz e Paulo Goulart fecham o elenco principal também com carreira no cinema e nos primeiros anos da televisão. O segundo, inclusive, havia trabalhado com Roberto no longa-metragem *Rio, Zona Norte* (1957), dirigido por Nelson Pereira e lançado no mesmo ano das filmagens de *O Grande Momento*.¹⁷

Após a apresentação do resumo e da composição do elenco, exponho as delimitações sobre o método de análise de obras cinematográficas proposta nesta pesquisa. Parto então do método de desconstrução fílmica proposto pelo pesquisador Francis Vanoye e pela pesquisadora Anne Goliot-Lété. À vista disso, a desconstrução de um longa-metragem se encaixa como forma de investigar um conjunto de elementos: “despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a

¹⁷ Os atores e atrizes secundários são: Angelito Mello, Cavagnoli Neto, Hervê Lebon, Sergio Rosa, Samuel dos Santos, Suzy Arruda, Carmen Silva, Raymundo Duprat, Arlindo Pinto, Dalva Dias, Ana Mello, Henrique Cesar, Flávio Migliaccio, Gaetano Mazza, Renato Alrean, Sonia Greis, Paulo Corrêa, Esdras Vassalo, Nelson Turini, Cecília Thompson, Paulo A. Lazzarin, Nadir Martins, Wilson Rocha, Milton Goulart, Harry Dukat, Júlio Ramler, Joselita Alvarenga, Lima Duarte. E ainda as crianças: Gilberto Wagner e Luiz Antônio.

olho nu”, uma vez que ele é tomado pela totalidade. Parto, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme”. É importante ainda, para uma análise fílmica que desconstrói a obra analisada, estabelecer temáticas que aproximem tais elementos separados e, assim, possam auxiliar na problemática criada pelo analista.¹⁸ Compreendo, assim, que em *O Grande Momento*, a correlação das cenas e seqüências ocorrem de forma dinâmica por meio de causas e efeitos que são evidentes e progressivos.

Logo, partindo desta estrutura metodológica de análise, a organização de *O Grande Momento* foi dividida por meio de três segmentos. Esta divisão auxilia na estrutura interpretativa da percepção dos anseios e das situações que tratam os dilemas sociais, a manutenção de costumes tradicionais e as decisões encaradas em um determinado momento da vida. Para o exercício analítico proposto nesta pesquisa, os segmentos da história foram separados a partir da estrutura da montagem fílmica, da utilização da música tema durante o longa e do desenvolvimento dos conflitos.

No primeiro caso, a divisão dos atos depende da organização das imagens que levam a situação e locais diferentes. Ela é feita de forma mais lenta e com a sobreposição de uma cena sob outra (diferente de cortes abruptos entre os enquadramentos). Além deste detalhe técnico da cinematografia, compreendo que as divisões dos blocos do longa-metragem também dependem da passagem do tempo diegético de forma linear. Em segundo lugar, identifico que após fazer parte dos créditos iniciais, o tema musical retorna durante o filme de diversos modos. Conforme os créditos, a música foi composta pelo maestro, compositor e arranjador brasileiro Alexandre Gnattali sobre o tema original de uma canção de Zé Keti. Durante o longa, ela é utilizada dependendo da dramaticidade vivenciada por Zeca, Ângela e outras personagens. Dependendo da dramaticidade, a música aparece de forma mais elevada tomando conta de todo o ambiente ou podem ser ouvidas apenas algumas notas em volume mais baixo. De toda forma, o tema-assinatura¹⁹ faz parte direta nas divisões sequenciais do filme. Enfim, como o conflito narrativo foi definido pela dificuldade financeira do personagem principal e de sua família, encontro em cada um dos blocos fílmicos tentativas de solução para os problemas. No caso dos dois primeiros, a resolução interfere nas ações do bloco seguinte e resultam na conversa final entre Zeca e Ângela.

¹⁸ VANOYE, Francis. *Op. cit.*, p. 14 e 15.

¹⁹ Para Rodrigo Carreiro a música principal tem como função de “preparar o espectador para o tom emocional de alguma cena é mais complexa”. Assim, concordo com o pesquisador na utilização do arranjo musical no filme de Roberto Santos. O tema-assinatura é conhecido como *leitmotiv*: “O leitmotiv é um tema repetido diversas vezes no filme e associado a um personagem, uma ideia, um espaço físico, uma sensação. Ver: CARREIRO, Rodrigo (org.). *O som do filme: uma introdução*. Curitiba: Editora UFPR, 2018, p. 29.

Portanto, a divisão dos blocos escolhidos para esta pesquisa se orienta na soma dos três elementos citados e indicados em cena: mudança de planos de forma mais lenta e com a sobreposição de uma cena sob outra²⁰, passagem de tempo diegético (passagem de tempo indeterminado) e a música tema como parte do som. O tempo de tela de cada um dos blocos foi organizado da seguinte forma:

Tabela 2

Créditos iniciais	0h 0' 00''	0h 01' 56''
Bloco 1	0h 01' 56''	0h 38' 52''
Bloco 2	0h 38' 53''	1h 13' 38''
Bloco 3	1h 13' 39	1h 20' 43''

A primeira seção é iniciada em uma manhã na casa da família Santini. Durante todo esse segmento são introduzidos diversos personagens e situações de moradores do bairro do Brás em São Paulo. Eles são representados como uma parte da sociedade que vive os dilemas cotidianos, a falta de recursos, a manutenção de costumes e as escolhas da vida. É o bloco mais longo e que apresenta a maioria das pessoas que vão interagir durante a história. A narrativa acompanha a busca por dinheiro realizada por Zeca e por Atílio, considerado fio-condutor da trama. As situações fílmicas vivenciadas por eles se fazem necessárias para definir como se desencadearam as angústias de Zeca a partir dos desconfortos com a situação social que vive. A resolução momentânea do conflito, nesse caso vivenciada especificamente pelo personagem principal, é finalizada com a venda da bicicleta. Atitude que possibilitou o pagamento integral do terno, vestido logo em seguida, quando já estava pronto para a cerimônia.

O segundo bloco é iniciado novamente na casa dos Santini e com a família reunida uma vez mais, prestes a sair em direção à igreja. O segmento é organizado a partir da cerimônia religiosa, da festa na casa da noiva e o desenrolar das manobras e negociações feitas por Zeca, como observado, para garantir bebida e comida para os convidados horas antes da comemoração. Buscou burlar a falta de recurso, ocasionando uma confusão cômica entre os convidados, a família Santini e os familiares de Ângela. As escolhas do noivo influenciam diretamente na briga final. Com o seu desaparecimento e a falta de bebida, outros personagens entram em cena para acalmar os ânimos (Atílio, Cecília e Vitória). Ressalto que este segundo bloco indica ainda a forma com que Roberto Santos e Norberto Nath (diretor e roteiristas)

²⁰ Existe uma única diferença entre a passagem do primeiro para o segundo bloco. A transição é feita por meio de um quadro de total escuridão.

constroem a busca das personagens por resolver os problemas financeiros desenvolvidos durante todo o primeiro bloco. A solução para a “pendura” não é alcançada. Pelo menos o noivo reaparece, o diálogo com o pai possibilita certo tom de esperança que resulta no desfecho do terceiro bloco. Neste caso, a transição para o próximo bloco ocorre de forma abrupta, separado por um quadro de total escuridão a partir da ação de Atílio quando apaga a luz de casa²¹.

Por fim, a terceira parte, mais curta que as demais, apresenta os resultados da briga ocorrida durante a festa, momento, agora sim, onde são verbalizados os problemas econômicos entre o casal. Por mais que este bloco seja o último, diferente de longas-metragens que resolvem os problemas narrativos escancarados durante a trama, no caso de *O Grande Momento*, isso não acontece. O diálogo de consciência e esperança entre as personagens possibilita um final diferente do esperado. A sequência é toda reservada a Ângela, ela compreende a situação financeira do marido, agora, do casal. Decide seguir adiante, da mesma forma que o bondinho que ambos tomam para a Mooca (figura 3) e é verbalizada na fala (última do filme) do operador: “Vá em frente!”.

Figura 3



Enquadramento final do longa. O bonde com direção ao bairro com os recém-casados da Mooca, parte “em frente”.

Fonte: *O Grande Momento* (1958). Montagem feita pelo autor.

Com o resumo da trama, delimito a importância da aproximação desta obra com as questões contextuais vividas pela sociedade brasileira da época e que dialogam com os movimentos estéticos culturais do seu momento de produção. Estética ou linguagem cinematográfica interpretada aqui como uma produção mais crítica, uma “forma de expressão” que se distancia de “filmes para diversão”, conforme as produções do cinema industrial paulista ou da chanchada no Rio de Janeiro. É justamente na relação entre a estruturação temática deste longa-metragem que se abre um diálogo com o contexto de produção. Entendo que as aproximações da linguagem artística com a trama têm como uma de suas funções a produção

²¹ Os outros elementos filmicos que participam da separação de blocos são mantidos: passagem do tempo diegético e presença da tema-assinatura.

de reflexões sobre o passado. História e arte se organizam como linguagens e são dependentes uma da outra e isso aparece quando é desconstruída a premissa positivista, a qual opõe a história da ficção. Com a noção que elas não são antagônicas, é permitido perceber possíveis aproximações entre tais fronteiras narrativas. Assim, a percepção de arte não se refere apenas à satisfação de produção, ou até mesmo, como forma de entretenimento, mas como a formalização cultural da sociedade, sendo parte inerente de sua época. Estas reflexões entre pesquisas históricas, ficções e produtos culturais são evidenciadas por Rosane Kaminski:

O ponto de saída é a convicção de que as artes, em geral, operam no terreno da ficção, construindo rearranjos materiais de signos e de imagens que, por sua vez, geram modificações na nossa capacidade de compreensão do mundo. Daí sua potência essencialmente política e histórica. Pretende-se adensar, então, no âmbito da pesquisa histórica, um viés interpretativo sobre os produtos culturais ficcionais que evidencie os seus *efeitos no real*, valorizando a historicidade e a potência política dos produtos artísticos que, assim, ganham corpo, ao contrário de serem vistos como reflexos do real ou como uma dimensão à parte do mundo da vida.²²

Cabe entender, a partir desta abordagem, a maneira pela qual a ficção opera aquilo que se entende como realidade. A construção de rearranjos ficcionais e linguagens artísticas têm esse papel, elas podem gerar alterações na capacidade de entender o mundo²³. Quando Roberto Santos, Nelson Pereira dos Santos e diversos outros cineastas, propunham a possibilidade de se enquadrar a temáticas brasileiras, ou histórias da realidade nacional, buscavam a possibilidade de conscientizar a população brasileira. No caso desta pesquisa, o ponto não é definir se esse objetivo foi alcançado, e sim, evidenciar como a obra cinematográfica estudada faz parte das propostas culturais, neste caso cinematográficas, de um certo momento do passado.

1.2 “O nosso cineminha como você diz tão bem”. Roberto Santos, Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany e Gianfrancesco Guarnieri: trajetórias que se encontram

Neste segundo tópico de capítulo, proponho comentar a trajetória pessoal e profissional do cineasta Roberto Santos, falecido em 1988. Detalhar as direções escolhidas pelo cineasta paulista no final da década de 1950, as quais contribuíram de forma prática com o período de efervescência e renovação nas propostas fílmicas de seu contexto. Assim, entendo

²² KAMINSKI, Rosane. *Reflexões sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes*. In: FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane. *História e arte: encontros disciplinares*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 65 grifos do original.

²³ Sobre a relação entre história, ficção e cinema, ver: FRANQUETO, Vinícius José. Diálogos entre história, cinema e ficção: a representação dos dilemas sociais em *O Grande Momento* (Roberto Santos, 1958). In: BAGGIO, Eduardo Túlio; KAMINSKI, Rosane. *Anais do II encontro cinematagem: cinema, vídeo, Brasil*. Unespar: Curitiba, 2022. p. 152-164.

que reservar um espaço para comentar a expressão e os interesses pessoais do diretor, durante o recorte de produção, auxilia a análise aqui pretendida. Serão observadas as vivências pessoais e interpessoais que intercalam o processo criativo e as decisões finais presente na obra cinematográfica. Por fim, os rastros se organizam por meio de diferentes relatos e documentos de cineastas que participaram do processo de formação de Roberto Santos. Seleciono ainda as entrevistas e comentários concedidos por ele durante o início de sua trajetória.

As pesquisas sobre o panorama da historiografia do cinema brasileiro realizadas por Arthur Autran indicam que o cinema durante a década de 1950 foi fundamental para o desenvolvimento da cultura cinematográfica do Brasil. O pesquisador comenta sobre o alto número de críticos que se tornaram atuantes em periódicos e revistas durante o período, elencando quatro divisões no quadro historiográfico de pesquisas do cinema brasileiro²⁴. Destacam-se nas reivindicações apresentadas dois importantes críticos e cineastas deste período, os quais participaram da organização e fundamentaram suas ideias em artigos, debates críticos e de forma concreta em longas-metragens. Além disso, auxiliaram de forma direta e indireta no filme de estreia de Roberto Santos, são eles: Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos. Classifico, além dos cineastas, a atuação do ator principal como essencial na produção e organização da fita. Gianfrancesco Guarnieri, não atuou como crítico ou diretor de cinema no fim da década, todavia, sua trajetória política e cultural é visualizada como essencial nos trechos selecionados. A contribuição deles, portanto, será melhor organizada junto à carreira de Roberto e da relação profissional criada com o passar do tempo até o lançamento do longa.

1.2.1 Roberto Santos e o cinema: os primeiros contatos

A análise deste tópico se organiza a partir da concepção da *teoria dos cineastas* que indica uma nova possibilidade de análise conceitual entre a ideia de cineasta e o processo de criação. A partir da obra *Revisitar a teoria do cinema: teoria dos cineastas*, para operar pesquisas sobre o cinema com essa abordagem, é fundamental a análise de materiais escritos que funcionam como apoio, sendo livros, manifestos, cartas, entrevistas, que sejam produzidos pelos próprios cineastas. E, ainda, devemos considerar os filmes como matéria-prima para a investigação.²⁵

Antes de iniciar a apresentação da vida de Roberto Santos, indico a relevância dos

²⁴ AUTRAN, Arthur. Panorama da historiografia do cinema brasileiro. *ALCEU* – v.7 – n.14 – p.17 a 30 – jan./jun. 2007, p. 20.

²⁵ PENAFRIA, M., Baggio, E.; Graça, A. R.; Araujo, D. C. (2016). *Ver, ouvir e ler os cineastas. Teoria dos cineastas, Vol 1*. Covilhã: Livros Labcom.IFP. p. 29 e 30.

objetos que contribuem para a análise. Foram selecionadas fontes históricas que auxiliam o caminho pessoal e a trajetória profissional do diretor nascido no Brás. Desta forma, introduzo os relatos, comentários e entrevistas do diretor, concedidos ou selecionados, por Olga Futemma²⁶ e Inimá Simões²⁷. Ambos publicaram obras biográficas, seja a partir das fitas dirigidas por Roberto ou por meio de uma narrativa mais romanceada da vida do cineasta. Considero que estes relatos possibilitam a interpretação de diferentes decisões consideradas por Santos e auxiliam na análise filmico-histórica aqui proposta. Além delas, a entrevista concedida por Roberto (junto de Viany e Nelson Pereira) à pesquisadora Maria Rita Galvão. Os realizadores comentam sobre a falência da Vera Cruz e o surgimento de um possível cinema independente no Brasil²⁸.

Para além das fontes já anunciadas, destaco o documento encontrado no acervo digital do cineasta Alex Viany. Trata-se de uma carta, em formato de telegrama, assinada por Roberto Santos e datada de 05 de julho de 1960. Ela revela toda a trajetória profissional até o momento de envio. O diretor revela fracassos e sucessos vivenciados até então. Vale ressaltar que seu filme de estreia já havia sido exibido comercialmente e vencido vários prêmios nacionais²⁹. O relato é organizado em formato de perguntas e respostas, com os questionamentos escritos por Alex Viany. Roberto inicia da seguinte forma: “Caro Alex: Recebi suas perguntas logo no dia 1 deste mês, mas só agora me foi possível respondê-las. Desculpe o atraso”³⁰. E, assim, inicia o relato e os apontamentos sobre sua trajetória.

Da mesma forma que Roberto em sua carta, inicio sua trajetória: primogênito de uma família de imigrantes – espanhola e italiana, por parte de pai e mãe, respectivamente – Roberto Santos nasceu no fim da década de 1920 no bairro do Brás, em São Paulo. Segundo o pesquisador de cinema e biógrafo do cineasta, Inimá Simões, este bairro fez parte do começo das exibições cinematográficas na cidade, ainda durante os anos 1920, marcado por adaptações

²⁶ FUTEMMA, Olga T. *Roberto Santos: 23 anos após, O grande momento, Os amantes da chuva*. Caderno 11, São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1982.

²⁷ SIMÕES, Inimá. *Roberto Santos: a hora e vez de um cineasta*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

²⁸ DEPOIMENTOS. Roberto Santos. In: GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, pp. 209-220.

²⁹ A listagem presente no acervo digital da cinemateca dos prêmios que *O Grande Momento* apresenta: Prêmio Saci, 1958, São Paulo, SP de Melhor Argumento (Roberto Santos) e de Melhor Cenografia (Nath, Norberto); Prêmio Governador do Estado, 1958, SP, de Melhor Argumento (Roberto Santos); Prêmio Tupiniquim, Canal 3, 1958, de Melhor Argumento (Roberto Santos); Festival de Maringá, 1, 1958, Maringá, PR, Melhor Argumento (Roberto Santos), Melhor Direção (Roberto Santos) e Menção honrosa (Gianfrancesco Guarnieri); Prêmio da Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos, 1958, RJ, de Melhor Direção (Roberto Santos) e de Melhor Ator Gianfrancesco Guarnieri); Prêmio Cidade de São Paulo, 1959, SP, de Melhor Filme do Ano conferido pelo Júri Municipal de Cinema; Primeira Rassegna de Cinema Latino-Americano, 1960, de Melhor Argumento (Roberto Santos); Prêmio do jornal A Tribuna do Paraná, PR, de Melhor Argumento (Roberto Santos).

³⁰ SANTOS, Roberto. *Carta de Roberto Santos para Alex Viany*. São Paulo, 5 de julho de 1960. p.1. Disponível em: <<http://www.alexviany.com.br/>>. Acesso em 30 de março de 2023.

em antigos teatros de variedades, que intercalavam espetáculos teatrais, óperas e projeções de filmes no Teatro Colombo³¹. Este hábito de consumo cultural na região convergiu na inauguração do maior cinema da América Latina em 1935, o Babylônia (figura 4), com 3.700 lugares, o qual teve em sua sessão inaugural o longa-metragem *Cleópatra* (Cecil B. DeMille, 1934). O pesquisador complementa que a frequência per capita dos moradores do bairro em salas de cinema, durante o recorte 1945/1955, era de 20 vezes/ano, o que contribuiu com a inauguração de diversas outras salas de cinema com grandes proporções³².

Figura 4



Foto do cine Babylônia em 1942, em cartaz *Fantasma Risonho* (Lewis Seiler, 1941).³³

O interesse dos pais de Roberto Santos pelo cinema ocorre durante o período de acesso aos grandes locais de espetáculo localizados no Brás³⁴. Além disso, Roberto comenta em seu

³¹ SIMÕES, Inimá Ferreira. *Salas de cinema de São Paulo*. São Paulo: PW/Secretaria Municipal de Cultura/Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 26.

³² Inimá Simões ainda cita a inauguração de *O Universo*, com 4.250 lugares em 1938 e o *Piratininga* de 4.500 lugares em 1943. *Ibidem.*, p. 56.

³³ PERIÓDICO *ACRÓPOLE* – Fotógrafos: José Moscardi, Leon Liberman, P.C.Scheier e Zanella
Fonte: <http://www.cinemasdesp2.com.br/2014/11/babylonia-sao-paulo-sp.html> Acesso em 29 de março de 2023.
Segundo o acervo digital *Salas de Cinema de São Paulo: resgate histórico dos cinemas de São Paulo*, o cine Babylonia foi inaugurado no dia 15 de abril de 1935, tendo como proprietária a Empresa Paulista de Cinemas. Estava localizado na Avenida Rangel Pestana e encerrou suas atividades em 1952.

³⁴ SIMÕES, Inimá. 1997, *Op. cit.*, p. 22.

relato a Viany, que um fator permitiu o interesse pelo tema foram as revistas cinematográficas que a família tinha em casa e, de forma irônica, a possibilidade que ele teve em acompanhar diversos filmes quando ainda não existia a classificação etária nos cinemas³⁵. Outro ponto relevante é o contato do cineasta com a produção de imagens. A família mantinha em casa um estúdio de fotografia e, durante a juventude, Roberto auxiliava o pai no retoque das fotos. As relações com as artes visuais são percebidas nos comentários sobre a presença do pai, Elói Santos, nas jornadas modernistas de 1922. A análise e produção de imagens feita pelo pai de Roberto Santos são consideradas por Inimá Simões como práticas de um artesão, pois considera o retoque de fotografias dependente de conhecimentos artísticos: “o retocador, a partir de um rosto em cópia fotográfica, conseguia completar o ‘look’, aplicando um colar no pescoço ou um colarinho, gravata e lapela”³⁶.

Ainda segundo Simões, o trabalho no estúdio fotográfico da família realizado por Roberto fez parte do contato com a efervescência cultural de São Paulo após anos de ditadura. Em 1949, o estúdio fotográfico caseiro da família mudou de endereço: *Foto Alcazar* foi inaugurado na rua Sete de Abril – local onde estavam instalados o MASP, o MAM, a Cinemateca Brasileira e a TV Tupi de São Paulo. Este local de irradiação da vida cultural fez parte da passagem da juventude para a vida adulta de Roberto. Enquanto convivia em um entorno artístico e cultural, em um momento de euforia cinematográfica determinada pela fundação de grandes estúdios, o cineasta passou a definir o seu futuro profissional. A indecisão entre os cursos de arquitetura e de filosofia na passagem da década de 1940 e 1950, resultou na escolha do curso profissionalizante de cinema que era organizado por produtores e cineastas vinculados a Vera Cruz: o Centro de Estudos Cinematográficos. Questionado por Alex Viany sobre a intenção de trabalhar com cinema, Roberto indicou que fez a escolha aos 22 anos, tendo o seu primeiro contato com cineastas durante o curso da prefeitura de São Paulo: ‘aí fiquei, capengando com o dito cujo, durante dois anos. Aprendi uma porção de coisas! E assisti a dezenas e dezenas de filmes’³⁷.

Com a intenção de formar mão-de-obra especializada para os estúdios de cinema, o Centro de Estudos Cinematográficos era coordenado por Alberto Cavalcanti tinha em seu corpo docente Ruggero Jacobi, Trigueirinho Neto, Marcos Margulíes, Roland Corbisier, Juan Carlos Landini e Rodolfo Nanni³⁸. Dividido em dois anos, os estudantes teriam contato com diversas

³⁵ SANTOS, Roberto. 1960, *Op. cit.*, p. 1.

³⁶ SIMÕES, Inimá. 1997, *Op. cit.*, p.22.

³⁷ SANTOS, Roberto. 1960, *Op. cit.*, p. 1.

³⁸ SIMÕES, Inimá. 1997, *Op. cit.*, p. 26.

áreas de produções cinematográficas. Na ementa das aulas destacavam-se cursos de interpretação de atores, de contabilidade e em todos os setores da produção: da direção à produção. A primeira fase era organizada a partir de informações gerais de fotografia, som, montagem, produção, interpretação e noções de conhecimentos gerais, entre eles história e filosofia. A relação com linguagens cinematográficas europeias também fez parte do curso, segundo Simões, era neste estágio que os alunos tinham contato com o neorealismo italiano e o expressionismo alemão. Durante o período, parte do grupo docente introduzia aos alunos as ideias estudadas na Europa. É o caso de Rodolfo Nanni que antes de ingressar como professor, havia concluído curso de cinema no *Institut des Hautes Etudes Cinématographiques* (IDHEC) na França³⁹.

Destaco a amizade do cineasta com outros estudantes do curso, a qual resultaria na participação destes na produção de *O Grande Momento*. São eles, Juarez Dagoberto, técnico de som e Ronaldo Lucas Ribeiro, técnico de fotografia. Em entrevista concedida a Clotilde Borges Guimarães, na dissertação de mestrado sobre a introdução do som direto em documentários da década de 1960, Juarez Dagoberto comenta sobre o período no curso técnico. Sobre os moldes de organização do curso e seu contato com Roberto, Dagoberto afirma:

É, naquela época a Vera Cruz estava no auge, aliás, naquela época havia três companhias grandes de cinema em São Paulo, três grandes estúdios, que eram a Vera Cruz, a Maristela e a Multifilmes. O curso se compunha de duas fases, a primeira fase era o básico, e no segundo ano já era a especialização. Neste primeiro ano você tinha informações gerais sobre cada setor: direção, fotografia, cenografia, som, artes. Então eu me encaminhei para o lado do som.⁴⁰

E quanto ao interesse dos estudantes na área do som, ele diz:

Não, a maioria das atenções eram dirigidas para a direção e fotografia, porque achavam que ganhava mais e era mais importante. Na minha turma, por exemplo, entre outros tinha o Roberto Santos. O vestibular era muito pesado e equivalia a vestibular para direito e mexia muito com a cabeça da gente, Tinha bolsas oferecidas pela prefeitura de São Paulo. Em primeiro lugar ganhou o Roberto Santos e eu ganhei em segundo. Da minha turma faziam parte, além do Roberto Santos, o Luiz Sérgio Person, era uma turma da pesada que depois se tornou profissional.⁴¹

Dagoberto ainda comenta na entrevista sobre os primeiros esboços produzidos por Roberto para o roteiro de seu filme de estreia, já em período final do curso. Segundo o técnico, “quando o curso terminou, ou quando terminaram com o curso, um dos projetos que seria a

³⁹ DAGOBETO, Juarez *apud.*, GUIMARÃES, Clotilde Borges. *A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960*. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2008. p. 28.

⁴⁰ *Ibid.* p. 115.

⁴¹ *Ibid.*, p. 116.

prova final, chamado *O Grande Momento...*”⁴². Ele ainda afirma que parte do roteiro já estava finalizado quando o “curso explodiu”. Segundo Simões, um dos roteiros de Roberto tinha como título *A estação*, tematizando a realidade e o desejo dos passageiros em se deslocar para diferentes destinos⁴³. Algumas ideias destes rascunhos fizeram parte dos minutos finais de *O Grande Momento*, quando Zeca e Ângela estão esperando o trem para Santos, destino escolhido para a lua de mel. Analiso estas afirmações como os indícios do processo de criação de Roberto Santos. Com a intenção de filmar o cotidiano e a realidade a sua volta, é reforçada a necessidade em enquadrar situações comuns, sendo parte do arcabouço de ideias do cineasta, amadurecidas com a sua trajetória na indústria cinematográfica.

O período de industrialização cinematográfica em São Paulo ocorreu entre o fim dos anos de 1940 e 1950. São três as companhias que mais se destacaram no período, seja pelo número de produções ou pelo capital investido: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, Companhia Cinematográfica Maristela e a Multifilmes. Cada uma delas foi organizada em diferentes regiões da grande São Paulo e receberam investimentos de diferentes famílias e empresários da burguesia paulista. De forma bastante resumida, o insucesso destes conglomerados de cinema se deu por diversos motivos. Compartilho com Cláudio Aguiar Almeida alguns deles: o elevado custo das produções, que incluíam o pagamento de trabalhadores do cinema, seja o elenco ou o pessoal da produção, estrangeiros; a dificuldade em se disputar espaço no mercado exibidor⁴⁴; a aceitação do público na fórmula de execução dos filmes: linguagem estrangeira sobre temática nacional; o benefício para as obras estrangeiras, principalmente as norte-americanas, concedido pelo governo brasileiro⁴⁵. Nenhuma das três companhias conseguiu manter um período de sequência de rentabilidade, abrindo espaço para as produções independentes.

Sobre o fim do curso, Juarez Dagoberto ainda revela a Clotilde Guimarães, que os poucos colegas formandos foram convidados a participar, como estagiários das empresas cinematográficas. Roberto Santos comenta a Viany que sua primeira oportunidade em uma indústria cinematográfica ocorreu em meados de 1952, na Multifilmes:

O curso fechou lá pelos fins de 1952 se não me engano. Partí então para essa grande aventura que é trabalhar profissionalmente em cinema. Nosso cineminha como você diz tão bem.

⁴² *Ibid.*

⁴³ SIMÕES, Inimá. 1997, *Op. cit.*, p. 26.

⁴⁴ Jean-Claude Bernardet apresenta em artigo que comenta sobre a relação e o monopólio do cinema estrangeiro no Brasil, a partir da organização estrutural do país e a forma em que as exibidoras foram montadas para manter esse sistema de reprodução. Ver: BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 18-36.

⁴⁵ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *Cultura e sociedade no Brasil: 1940-1968*. São Paulo: Atual, 1996. p. 31-37.

A coisa foi mais ou menos assim:

Recomendado por Ruggiero Jacobbi fui parar na Multifilmes S.A. Aí trabalhei sucessivamente por mandos e desmandos do Sr. Mário Civelli [sic].⁴⁶

Começou com funções subalternas no empreendimento de Mario Civelli: “servir café, varrer escritórios, mimeografar roteiros”⁴⁷. A oportunidade para colaborar em um longa-metragem apareceu em *O Homem dos Papagaios* (Armando Couto, 1953), no cargo de continuísta – conforme a cartela do filme, o cineasta é creditado com nome completo: Roberto Santos Pinhares. Roberto ainda foi promovido para o cargo de primeiro assistente de direção em outros dois filmes: *O Craque* (José Carlos Burle, 1953), conforme a imagem presente da biografia escrita por Simões (figura 05) e *Chamas do Cafezal*⁴⁸ (José Carlos Burle, 1954);

Figura 5



Participação de Roberto Santos em *Homem dos Papagaios* e *O Craque* filmes dirigidos por José Carlos Burle em 1953⁴⁹.

Fonte: Montagem feita pelo autor.

Por fim, com a derrocada da Multifilmes à vista, a proximidade profissional entre Roberto e Nelson Pereira dos Santos se tornou mais intensa. O diretor, que estava produzindo *Rio 40 Graus* (1955) na capital federal da época, convidou alguns trabalhadores de cinema para participar da produção e Roberto foi incluído. Esta conexão entre São Paulo e Rio de Janeiro não durou muito para o diretor do Brás, que após adoecer, retornou para a cidade natal. Em seu retorno, trabalhou em longas que não foram finalizados, como *Senhora*, produzido pela

⁴⁶ SANTOS, Roberto. 1960, *Op. cit.*, p. 1.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Último filme que Roberto atuou na Multifilmes, após o trabalho, a companhia decretou falência.

⁴⁹ À esquerda, vemos os créditos do longa-metragem *O Homem dos Papagaios* (José Carlos Burle, 1953). Roberto Santos é creditado como “continuísta”. À direita, Roberto (centro) é registrado como assistente do diretor José Carlos Burle (direita), durante a produção do longa *O Craque* (1953).

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=0K5dy1xvRdA> Acesso em 30 de março de 2023. (0h 0' 40") e SIMÕES, Inimá, *Op. cit.*, 1957, p. 28.

Multifilmes, *O Sobrado* (Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes, 1956) e *Paixão de Gaúcho* (Walter George Durst, 1957). O contato com Nelson Pereira também se manteve durante a produção de *Rio, Zona Norte*, pois Roberto comenta que: “quebrava os galhos da equipe aqui em São Paulo”⁵⁰.

1.2.2 Nelson Pereira dos Santos, Alex Vianny e Gianfrancesco Guarnieri: o diálogo e o amadurecimento de ideias

O papel crítico e inspirador de Nelson Pereira na formação de Roberto Santos vai além da amizade. Nelson é um personagem importante no contexto da falência dos grandes estúdios e do surgimento do cinema independente. Durante os anos de origem do cinema industrial em São Paulo e sua derrocada, Nelson Pereira atuou, junto de outros críticos e cineastas⁵¹, como uma das vozes questionadoras sobre os formatos de produção e conteúdos promovidos pela pioneira Vera Cruz.

Após um período na França, onde participou de estágios em produções cinematográficas, retornou a São Paulo e passou a contribuir com artigos na revista cultural vinculada ao partido comunista, a *Fundamentos*⁵². Foi nesta revista que, durante os anos de 1950 e 1951, lançaram-se as propostas sobre debates na cinematografia e que foram fundamentadas as ideias discutidas nas mesas redondas do I Congresso Paulista de Cinema de 1952⁵³. No evento, foram diversas as falas que questionavam os moldes utilizados pelas companhias cinematográficas e defendiam a “descolonização” do cinema brasileiro. Por meio dos debates, buscavam-se possibilidades de conquista dos espectadores a partir de diferentes formas de se enquadrar a população brasileira. Uma das teses que instituiu a conquista do público interno por meio dos conteúdos em tela é de autoria do próprio Nelson Pereira, assim o cineasta reivindicava

⁵⁰ SANTOS, Roberto. 1960, *Op. cit.*, p. 2.

⁵¹ Segundo Mariarosaria Fabris: “Em São Paulo, Alex Vianny passa a integrar um grupo interessado em cinema, formado, entre outros, por Nelson Pereira dos Santos, Rodolfo Nanni, Flávio Tambellini, Luís Giovannini, Bráulio Pedroso, Galileu Garcia, Carlos Alberto de Souza Barros, Geraldo e Renato Santos Pereira [...] e Carlos Ortiz”. Ver: FABRIS, Mariarosaria. 1994, *Op. cit.*, p. 61.

⁵² “O cinema era um dos principais temas em debates nas revistas culturais ligadas ao PCB, como a revista *Fundamentos*” Ver: NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 4. Ed. – São Paulo: Contexto, 2020, p. 27.

⁵³ Mariarosaria Fabris destaca os seguintes artigos que fundamentaram estas ideias questionadoras do cinema industrial: *A defesa do Cinema Nacional* (Nilo Antunes), *Caiçara – Negação do Cinema Brasileiro* (Nelson Pereira dos Santos), *O Instituto Cinematográfico do Estado* (Rodolfo Nanni), *Breve Introdução à História do Cinema Brasileiro* (Alex Vianny), *O Cinema Nacional e seus Problemas de Produção* (Carlos Ortiz), *O Cinema Nacional: Enquete e Discurso de Pudovkin no Congresso de Perugia* (Fernando Pedreira). Ver: FABRIS, Mariarosaria. 1994, *Op. cit.* p. 64 e 65.

Ver e sentir coisas da própria vida é o anseio comum de todos os povos. Mas, no povo brasileiro este sentimento é reforçado pela enorme dose de patriotismo que lhe é inerente. Entre os povos que possuem imenso amor e orgulho das coisas de seus países, entre eles se encontra certamente o povo brasileiro. Por isso, afirmamos, o conteúdo tornar-se-á fator decisivo para a aceitação pública de nossos filmes *se for um conteúdo de características nacionais*. E, podemos avançar, o conteúdo nacional contribuirá fundamentalmente para que a cinematografia brasileira ocupe lugar de destaque na cinematografia mundial.⁵⁴

Para evidenciar as ideias apresentadas pelo crítico, observamos a sua trajetória na produção de curtas e longas-metragens. Conforme entrevista de Nelson para Maria Rita Galvão, o processo de conscientização do papel do cinema, para ele, aconteceu durante as sessões de cinema no Museu de Arte Moderna, na Filmoteca. Além disso, cita a participação em cineclubes que exibiam filmes e proporcionavam discussões. O cineasta ressalta que dentre as temáticas e linguagens debatidas, o neorealismo se destacava entre os temas mais abordados.

As primeiras fitas produzidas por Nelson Pereira foram em formato experimental em 16 milímetros, ambos tinham temáticas trabalhistas conforme as ideias de esquerda e o contato do cineasta iniciante no PCB. Paralelamente a participação crítica ao cinema industrial e após o lançamento dos curtas, Nelson foi convidado a trabalhar em *O Saci*, filme de 1951, do colega Rodolfo Nanni. Ele relatou este momento para Maria Rita Galvão:

Não houve condições de fazer nada daquilo que a gente pensava em São Paulo, e então fui para o Rio, quando as empresas todas pifaram. E foi lá que fiz meu primeiro filme. A gente nem tentou conseguir esquemas de produção de filmes em São Paulo. Acabando *O Saci*, eu me mandei, fui para o Rio terminar *Aglaiá*⁵⁵. Então o Alex conseguiu uma produção pra fazer *Agulha no Paheiro* – um filme importantíssimo para a evolução de tudo isso de que eu estou te falando – e me convidou pra trabalhar com ele. Eu aceitei. E acabei ficando no Rio até hoje.⁵⁶

Após a realização de *O Saci*, a ponte entre São Paulo e Rio de Janeiro fez parte da realização de obras do cinema independente. Ressalto, então, a figura de Alex Viany como cineasta, que junto de Nelson Pereira, é um importante sujeito histórico para o contexto. Napolitano comenta que a atuação de Alex Viany como diretor e crítico durante a década de 1950, apresentava interferências nas produções artísticas de esquerda⁵⁷. Alinhando esses

⁵⁴ SANTOS, Nelson Pereira dos Santos. *O Problema do Conteúdo no Cinema Brasileiro* (1952). Tese apresentada no *I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro* em 1952, p. 2. Disponível em: <http://www.alexviany.com.br/busca/visualiza_item.php>. Acesso em 30 de março de 2023.

⁵⁵ Conforme os dados da biblioteca virtual da Cinemateca Brasileira, este filme organizado em 1950 com a direção de Ruy Santos não foi lançado e tem seu status como inacabado.

⁵⁶ Ver: SANTOS, Roberto *apud*, GALVÃO, Maria. 1981, *Op. cit.*, p. 208-209.

⁵⁷ A obra *Introdução ao cinema brasileiro*, lançada por Viany em 1959, se tornou um importante marco para se entender as percepções do subdesenvolvimento e do nacionalismo do período. Para Viany, historiador do cinema, os conceitos são elementos dinamizadores ideológicos do projeto político-cultural da esquerda no período. Esta

comentários, cito a pesquisa de Arthur Autran que organizou uma importante pesquisa da trajetória de Viany, seja atuando como crítico, cineasta e historiador do cinema. Concordo com o pesquisador sobre o papel fundamental deste cineasta no recorte temporal desta pesquisa e, assim, escolhi alguns recortes interpretados no desenvolvimento da temática escolhida para *O Grande Momento*⁵⁸.

Três pontos se entrecruzam na participação de Viany nas produções e no diagnóstico da época: inicialmente a crítica concreta ao cinema industrial que com a crise e a falência das indústrias, resultaram na falta de oportunidades de emprego para os trabalhadores do cinema; em segundo lugar a participação político-ideológica, com a participação de outros agentes (Roberto, Nelson Pereira e Gianfrancesco inclusos), junto ao Partido Comunista Brasileiro; por fim, a relação com neorealismo italiano na forma de produção das obras cinematográficas brasileiras, realizadas pela prática de um cinema independente, seja na temática ou na forma de se produzir filmes. Tais contribuições faziam parte dos comentários e das críticas da época.

Entre o fim da década de 1940 e o início de 1950, Viany passou por um período de três anos como correspondente do periódico *O Cruzeiro* em Hollywood, além disso, ainda nos EUA, traduziu filmes americanos para o português. Em seu retorno passou a comentar sobre um período de crise da cinematografia de estúdios nos EUA e o interesse e entusiasmo na cinematografia mexicana, italiana e francesa⁵⁹. O interesse na cinematografia nacional encaminhou sua mudança para São Paulo, quando ingressou no cargo de roteirista na Maristela. Mesmo durante esse período, suas críticas ao cinema industrial se faziam presentes em entrevistas e em artigos para jornais. Como a crise e a falência resultaram no desemprego da mão-de-obra especializada na indústria paulista, Viany retorna ao Rio de Janeiro decidido a rodar seu primeiro longa. Seu filme de estreia foi *Agulha no Palheiro* (1953), realizado junto de parte da equipe que trabalhou em *O Saci*. Com o insucesso de bilheteria, retornou então à atividade na imprensa cinematográfica. Durante essa trajetória, a participação no cinema de Viany, após retorno dos Estados Unidos, também se fez presente no Partido Comunista Brasileiro.

Sobre a organização do Partido Comunista Brasileiro neste período, Napolitano explica que entre os anos de 1947 e 1955, o PCB adotou uma doutrina estética conhecida como

fonte ainda retornará nesta pesquisa, para auxiliar na contextualização e indicação dos debates e análises contextuais do longa-metragem aqui estudado. Ver: NAPOLITANO, Marcos. 2020, *Op. cit.*, p. 26.

⁵⁸ AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 30.

⁵⁹ *Ibid.*

realismo socialista, também conhecida como jdanovismo⁶⁰, a partir da atuação de Andrei Jdanov. Para Napolitano, Viany destacou-se por sua criticidade aos moldes cinematográficos industriais brasileiros. O crítico defendia a produção de longas-metragens de forma não empresarial e que apresentasse como a cultura brasileira estava ameaçada pelos indícios norte-americanos em diversos setores da sociedade brasileira. Segundo o historiador

Em torno das ideias dos críticos de cinema do PCB surgiu um conceito de cinema brasileiro: o capital, o estúdio e o laboratório deveriam ser 100% brasileiro nacionais; dois terços da equipe técnico e todos os intérpretes principais deveriam ser brasileiros. Além desses aspectos de produção, o filme brasileiro deveria desenvolver um tema nacional, buscando o homem brasileiro como homem do povo.⁶¹

Em 1956, Alex Viany passou a escrever na revista *Para Todos*, segundo a interpretação de Autran, referente ao comentário de Antônio Canelas Rubim, este foi o “marco fundamental” para a quebra de orientação ideológica do crítico⁶². Nesse recorte, o longa-metragem *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) já havia sido lançado, censurado e liberado para exibição comercial, demonstrando o incômodo causado pela temática escolhida. Autran evidencia que os pontos de luta de Viany focaram na participação de ação estatal como salvação do cinema nacional. Diante destas situações de contexto, o crítico focaliza suas análises fílmicas problematizando as questões do nacional e do realismo. O filme de estreia de Nelson Pereira, mesmo que com “altos e baixos”, é parte central na concretização do que Viany chamou de “verdade brasileira”, o crítico comenta sua observação em relação ao filme:

Apesar de seus altos e baixos – e baixos os há, até bastante graves – *Rio, 40 Graus* é obra séria, humana, comovente, e com um tom de realidade brasileira, carioca, digno de todos os elogios. A realidade, sem dúvida, não é total, mesmo quando se leva em conta o que *pode* e o que *deve* ser contado cinematograficamente num filme realista. Há exageros e insuficiências, como há hesitações e timidez: mas, afinal de contas, o filme foi feito por gente moça, em grande parte inexperiente, e ninguém há de querer perfeição de uma turma que, com a cara e a coragem, resolveu destruir tabus, enfrentar a fome e as risotas, para adaptar ao clima brasileiro as preciosas lições do neo-realismo italiano [grifos do autor].⁶³

O foco é visto na “realidade brasileira, carioca”, instigado a linguagem utilizada pelo cineasta. Viany aponta que alguns problemas do filme, principalmente, “os exageros e insuficiências” e “hesitações e timidez” se caracterizassem pela falta de experiência da equipe.

⁶⁰ Napolitano fundamenta jdanovismo: “a arte deveria ser feita a partir de uma linguagem simples e direta, quase naturalista; o conteúdo deveria ser portador de alguma mensagem exortativa e modelar para as lutas populares; os heróis e protagonistas “do bem” deveriam ser figuras simples, positivas e otimistas, dispostas à luta e ao sacrifício em nome do coletivo; os valores nacionais e populares, folclóricos, deveriam ser fundidos com ideias humanistas e cosmopolitas, herdadas da arte ocidental dos séculos XVIII e XIX. Ver: NAPOLITANO, 2020, *Op. cit.*, p. 24.

⁶¹ *Ibid.*, p. 27.

⁶² VIANY, Alex. *apud.*, AUTRAN, Arthur. 2003, *Op. cit.*, p. 89.

⁶³ *Ibid.*, p. 91 e 92.

Quando focaliza as “lições do neo-realismo”, compreendemos esta análise junto de Luís Alberto Rocha Melo, que contextualizou a análise do crítico sobre a relação entre o melodrama e o neorealismo no filme *Também somos irmãos* (José Carlos Burle, 1949). No filme produzido pela *Atlântida* ainda no fim da década de 1940, o crítico de cinema ainda não havia visualizado as características italianas na obra brasileira⁶⁴, opinião que se altera quando assiste o filme de Nelson Pereira.

O amadurecimento das críticas em viés neorrealista organizadas por Viany encontrados na primeira metade da década seguinte também foi evidenciada por Autran. Segundo o pesquisador, as compreensões de Alex Viany no contexto do lançamento do filme:

A importância de *Rio, 40 Graus* deriva da relativamente bem-sucedida transposição para o Brasil do neo-realismo italiano. A ideia de um “clima brasileiro” expressa o modo de ser e existir natural do Brasil e dos brasileiros, no caso específico o brasileiro carioca como que o autor; a isso se deveriam “adaptar” as formas e os conteúdos neorealistas. Subentende-se a necessidade de variações na “adaptação” segundo o local do país que fosse tratado: o modo paulistano, o caipira, o sertanejo, o gaúcho etc. Alex Viany não especifica o que pra ele “pode” e “deve” ser contado em um filme realista brasileiro.⁶⁵

Em contraponto, os comentários do crítico sobre o segundo filme de Nelson Pereira, *Rio, Zona Norte*, foram mais questionadores, pois ele não concorda com a apresentação do “herói típico” do subúrbio carioca, na atuação de Grande Otelo. No caso de *O Grande Momento*, Viany buscou comentar que Roberto Santos “aculturava” o neorealismo para a realidade brasileira. Como Autran comenta: “não se tratava apenas de utilizar procedimentos técnicos/estéticos/temáticos já cristalizados no movimento italiano, era necessário repensá-los para utilizá-los “brasilicamente”.

E é justamente nesse ponto que a presença de Gianfrancesco Guarnieri possibilita a contraposição entre as relações de ideias neorealistas e a realidade brasileira. Segundo Inimá Simões, a escolha de Roberto Santos do ator para o personagem principal ocorreu durante a montagem do espetáculo *Ratos e Homens* do Arena entre 1956 e 1957, anos de preparação da pré e produção do longa⁶⁶. De certa forma, o interesse artístico do diretor se encontrou com a efervescência cultural em torno do Arena após união com o *Teatro Paulista de Estudantes*. De outro modo, a atuação política e artística, somadas à origem e ao meio cultural foram determinantes para a escolha do intérprete de Zeca. Guarnieri tinha origem italiana, interesse de encontro com a escolha de Roberto em representar as famílias e os grupos sociais que ele

⁶⁴ MELO, Luís Alberto Rocha. *Alinor Azevedo e o cinema carioca*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022, p. 145.

⁶⁵ AUTRAN, Arthur. 2003, *Op. cit.*, p. 92.

⁶⁶ SIMÕES, Inimá. 1997, *Op. cit.*, p. 37-38.

também fazia parte, no Brás. Alberto Guzik, crítico de teatro e dramaturgo, corrobora com a escolha feita por Roberto comentando sobre as ações em cena e a forma pela qual Guarnieri se apresentava naqueles anos finais da década de 1950

O jovem Guarnieri tinha impressionante carisma. Não era atlético. Mas tinha boa estampa e podia fazer papéis de galã. Magro, cabelos lisos e olhos claros, tinha bom trabalho corporal e rosto expressivo. Estava mais para os magrelos do neorealismo italiano do que para os fortões de Hollywood.

O Grande Momento, ótimo filme que Roberto Santos rodou em São Paulo, na década de 50, contando de forma bem humorada e agridoce as dificuldades que envolvem o casamento de um casal proletário, preserva a imagem do ator extraordinário que Guarnieri era naquele momento. A emoção da personagem transpirava em cada um de seus gestos, sempre na medida exata, sem exagero, sem cores carregadas⁶⁷.

Mesmo que a definição feita por Guzik seja carregada de contemplação pela memória do ator, a atuação de Guarnieri durante as filmagens possibilita a percepção dos problemas financeiros e as angústias vivenciadas pela personagem. Desde o início, o desafio é focalizado na busca por recursos com a intenção de manter a cerimônia e a festa de casamento em pé. Zeca proporciona sequências que buscavam indicar a proximidade com as questões sociais e financeiras da sociedade brasileira, demonstrando a perspectiva em transmitir um caráter popular e nacionalista na obra.

A escolha da venda da bicicleta feita por Zeca, neste caso, resulta no passeio de Gianfrancesco Guarnieri pelas ruas de São Paulo. O público acompanha diferentes locais em torno da Mooca, do Brás e as mediações do parque Ibirapuera. É impossível não aproximar esta sequência do passeio de bicicleta apresentado no clássico neorrealista italiano, *Ladri de Biciclette* (Vittorio De Sica, 1948). Nesse caminho, Guarnieri revelou a Sérgio Roveri, já no fim de sua carreira, sua relação com o cinema italiano do pós-guerra:

Acho que a grande influência na minha carreira foi a ópera. Na época eu não compreendia muito bem, mas sentia que já havia ali uma dramaturgia, eu sabia que havia uma história com começo, meio e fim. Depois da ópera, eu acho que minha outra influência foi o cinema, principalmente o neorealismo italiano. No fundo, eu sempre tive uma grande tendência para o espetáculo.⁶⁸

O ator comenta que a vivência no meio artístico e cultural esteve presente desde o início de sua vida, por isso incluiu a ópera como influente em sua formação. Sua atuação artística esteve atrelada ao posicionamento político e à militância durante a juventude, quando participou do movimento estudantil sendo membro da *UNE* e da Juventude Comunista já em São Paulo. Durante o ano de 1955 fez parte do *TPE* com a intenção de unir a vivência artística

⁶⁷ ROVERI, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004, p. 199.

⁶⁸ GUARNIERI, Gianfrancesco *apud.*, ROVERI, Sérgio. *Op. cit.*, p. 21 e 22.

e a atuação política. Como líder de passeatas e manifestações, enxergou no grupo de teatro uma forma de concretizar e manifestar o descontentamento dos jovens estudantes com as estruturas políticas e econômicas enraizadas no Brasil⁶⁹.

Segundo Neiva, o *TPE* se destacou como um grupo que reivindicava atribuições ao teatro em alcançar novos públicos por meio de um projeto nacional popular. Para a autora, essas ideias haviam sido instigadas pela interpretação do conceito feita pelo dramaturgo italiano Ruggero Jacobbi⁷⁰, durante o auxílio e contato direto com os integrantes do grupo teatral. A contribuição do dramaturgo italiano nas obras culturais de espetáculo ocorreu a partir do intercâmbio entre as concepções do Modernismo estabelecidas por Mário de Andrade e a interpretação do conceito de nacional popular de Antônio Gramsci. Os espetáculos, realizados pela influência moderna e popular, deveriam levar o teatro aos meios mais populares, possibilitando assim um projeto de cultura ampla, popular e nacional. Segundo a pesquisadora, a participação de Jacobbi teve função direta nas escolhas de temáticas realistas dos espetáculos *A Rua da Igreja* e *Está Lá Fora um Inspetor*, realizados durante os anos de 1955 e 1956⁷¹. Alguns anos posteriores a atuação no TPE e das filmagens do longa-metragem, Guarnieri revela em entrevista a Sylvio Back seu intercâmbio entre as ideias do cinema e do teatro:

Depois de sua participação como ator em “O Grande Momento” do seu amigo particular Roberto Santos; Gianfrancesco Guarnieri se declarou apaixonado pelo cinema e por isso, preocupado com as tendências de nosso moderno cinema, onde também já se esboça uma reação que poderia conduzir no mesmo sentido. Atualmente, está escrevendo o argumento cinematográfico que transportará do teatro a sua peça “Gimba”. Esse trabalho que se realiza pela equipe de Roberto Santos dirigirá o filme e onde o próprio Gianfrancesco será o diretor assistente.⁷²

O cinema nacional e o teatro político dispuseram de obras que apresentavam aos seus espectadores discussões e temáticas diferentes daquelas que faziam parte dos padrões estéticos e temáticos entre as décadas de 1940 e 1960. Segundo Marcelo Ridenti, um momento de efervescência cultural⁷³. A transferência de ideias, da forma em se representar a sociedade acontece por meio das atuações e das escolhas feitas pelos agentes históricos. Se não temos as gravações dos espetáculos do *TPE* ou do *Arena*, visto o recorte que esses grupos ascenderam

⁶⁹ ROVERI, Sérgio. *Op. cit.*, p. 22-39.

⁷⁰ Cineasta, dramaturgo e crítico teatral italiano se estabeleceu no Brasil após o fim da ditadura varguista. Participou de produções teatrais junto ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e foi diretor de filmes na Companhia Vera Cruz e Maristela. Sua relação com o teatro moderno brasileiro e o contato com o TPE será melhor abordado no terceiro capítulo desta dissertação.

⁷¹ NEIVA, Sara Mello. *O Teatro Paulista do Estudante nas origens do nacional popular*. Dissertação de Mestrado em Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. p. 41-82.

⁷² GUARNIERI, Gianfrancesco. Teatro Popular e Cinema: Entrevista. *Diário do Paraná*, Curitiba, 3 abr. 1960. Letras & Artes.

⁷³ RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010, pp. 57-83.

na cultura e artística do país, podemos visualizá-los em outros formatos. Os relatos de críticos e dramaturgos, de atores e diretores, podem instigar a proximidade entre linguagens artísticas. Em todo caso, comentarei as percepções sobre estes intercâmbios mais à frente. Agora, retomo ao contexto de produção de *O Grande Momento*.

Os comentários de Viany sobre o longa indicam que Roberto havia se inspirado em Zavattini, Sergio Amidei, Giuseppe de Santis, Paddy Chayefsky, René Clair e até Mack Sennett, sendo assim: “o mais equilibrado filme de estreia que conheço, em toda minha experiência de cinema brasileiro, *O Grande Momento* capta admiravelmente – brasileiroamente – a humanidade do Brás”⁷⁴.

Para expandir o entendimento de Viany sobre o modo de “aculturar” o neorealismo para os moldes brasileiros, retorno a entrevista concedida por Roberto Santos à Maria Rita Galvão:

O que aconteceu de importante em São Paulo nesse momento foi o fato de que nós absorvemos e reformulamos a proposta de Nelson até chegar a uma outra fórmula alternativa de produção para o cinema brasileiro, que foi a de *O Grande Momento*: produção independente, não mais em estado puro, mas associada a diferentes esquemas de produção que garantissem a sua viabilidade econômica e no mesmo tempo a autonomia autoral num grau suficientemente grande para que se pudesse falar em cinema de autor a propósito de filmes como *O Grande Momento* ou *Rio, Zona Norte*.⁷⁵

Antes de iniciar a apresentação de sua trajetória no cinema, no contato entre Viany e Roberto Santos a partir da carta/telegrama de 1960, Roberto comenta de forma irônica sobre ingressar no mercado de trabalho cinematográfico após finalizar o curso técnico de cinema: “Parti então para *essa grande aventura* que é trabalhar profissionalmente em cinema. *Nosso cineminha como você diz tão bem*” [grifo meu]⁷⁶.

O cineasta evidencia que organizou o roteiro, junto de Norberto Nath, enquanto trabalhava como assistente de direção em *Paixão de Gaúcho* (Walter George Durst, 1957) e ajudava Nelson Pereira, em *Rio, Zona Norte*, na cidade de São Paulo. Inclusive, Roberto se mostra muito grato ao cineasta, que se disponibilizou a assumir o cargo de produtor. O prestígio de Nelson é um dos fatos que possibilitou a execução do projeto. Para o cineasta do Brás: “Ninguém aqui em São Paulo quis produzir a fitóca. Mais uma vez Nelson Pereira dos Santos entrou em cena, e desta, disposto a produzir minha história. O filme foi feito.”⁷⁷ Nelson Pereira explicou em entrevista concedida a Joaquim Pedro de Andrade e Cláudio Mello de Souza, que

⁷⁴ AUTRAN, Arthur. 2003, *Op. cit.*, p. 100.

⁷⁵ SANTOS, Roberto *apud.*, GALVÃO, Maria. 1981, *Op. cit.*, p. 215.

⁷⁶ SANTOS, Roberto. 1960, *Op. cit.*, p.1.

⁷⁷ *Ibid.*, p.2.

durante as filmagens de *Rio, 40 Graus* (1955), Roberto Santos já tinha em mãos o esboço de argumento de seu longa-metragem de estreia.

A proposta animou Nelson a auxiliar no desenvolvimento do projeto, assim, durante a produção e finalização de *Rio, Zona Norte*, o roteiro já estaria pronto⁷⁸. Um recorte crucial deste processo foi o registro realizado por Roberto Santos na seção de Registros Autorais da Biblioteca Nacional, o projeto foi inscrito com os títulos provisórios: *Momento Feliz*, ou *Coração do Brás*⁷⁹. O registro tem número 10.245 e foi realizado no dia 12 de março de 1956 pelo diretor do filme.

O segundo possível título para o filme explica a necessidade de Roberto em apresentar uma história de sua origem, juntamente com características que se assemelhavam com as propostas discutidas ao longo de sua curta carreira na cinematografia e ao ambiente ao qual pertencia. As interferências, seja por meio da relação com os colegas produtores, críticos e cineastas que acreditavam na filmagem das histórias de personagens do povo, se alinhariam à sua própria percepção de mundo. Podendo assim, instigar as ideias a serem realizadas no contexto em que foram concebidas.

Se a produção do longa se alinhava ao seu contexto, retomo a biografia de Roberto Santos comentando que a estreia do longa-metragem para o público geral⁸⁰ ocorreu no Rio de Janeiro, em diferentes cinemas durante a primeira quinzena de dezembro de 1958. Esta informação é evidenciada com a presença da propaganda do filme no periódico *Correio da Manhã*. Segundo o acervo digital da Cinemateca Brasileira, a estreia do longa-metragem em São Paulo aconteceu no dia 31 de dezembro de 1958, no cine República, conforme o cartaz do *Correio Paulistano* (figura 06).

⁷⁸ ANDRADE, Joaquim Pedro de; SOUZA, Cláudio Mello. Nelson Pereira dos Santos: “O Grande Momento”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 de jan. 1959.

⁷⁹ Disponível em: < <http://arquivo.bn.br/portal/index.jsp?plugin=FbnBuscaEDA> >. Acesso em 08 de abril de 2023.

⁸⁰ As primeiras exibições do filme ocorreram em festivais, como o *1º Festival Cinematográfico de Maringá*, ocorrido entre 3 e 10 de maio de 1958, e em sessões reservada para críticos da época. Conforme reportagem do periódico carioca *Tribuna da Imprensa*, em outubro de 1958. Ver: ABCC: HOJE. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 28 de out. de 1958; “O Grande Momento”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 31 de out. de 1958.

Figura 6



Recortes de alguns cartazes distribuídos por periódicos no fim de 1958 e início de 1959⁸¹.
 Fonte: Montagem feita pelo autor

Napolitano também indica a relação entre as críticas, os cineastas e os produtores quando analisou o realismo presente no primeiro filme de Alex Viány – *Agulha no Palheiro*. O pesquisador indica que junto de Nelson Pereira e Viány, Moacir Fenelon e Alinor Azevedo, agentes cinematográficos cariocas que alternavam na função de produtor, crítico ou roteirista também estiveram envolvidos na propagação, em certa medida, em filmes com uma linguagem realista⁸². Voltaremos a transitar na observação do melodrama e do neorealismo no próximo capítulo desta dissertação, onde serão problematizadas as potenciais relações de *O Grande Momento* e o neorealismo italiano. De imediato, direcionamos o olhar novamente ao meio de produção paulista do longa-metragem de Roberto Santos, no contexto de falência das grandes empresas paulistas e um possível formato de “reconciliação” por meio da prática do cinema independente.

⁸¹ À esquerda o cartaz de *O Grande Momento* presente no periódico *Correio Paulistano* (SP).

À direita: cartaz de *O Grande Momento* presente no periódico *Correio da Manhã* (RJ). Fontes: CINEMA. Cartaz – Hoje. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de dez. de 1958; CINEMA. Pôster – O Grande Momento. *Correio Paulistano*, São Paulo, 31 de dez. de 1958. Montagem feita pelo autor.

⁸² NAPOLITANO, Marcos. As interferências do real no melodrama musical de esquerda: uma análise do filme *Agulha no Palheiro* (Alex Viány, 1953). *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH* • São Paulo, julho 2011, p.3.

1.3 “Vai na brasileira”: a cinematografia paulista da segunda metade da década de 1950

Neste segmento, destaco o contexto cultural e cinematográfico de São Paulo, no qual o longa-metragem *O Grande Momento* (1958) se inseriu. Essa abordagem é considerada fundamental para debater o processo de escolhas estéticas, os enquadramentos e as atuações coordenadas por Roberto Santos, sua equipe da produção e elenco. Sem a intenção de delinear a estruturação cultural e cinematográfica paulista de maneira definitiva ou genealógica, proponho uma análise capaz de apontar os aspectos que intencionavam o rompimento das antigas estruturas cinematográficas e germinaram a experiência do cinema independente durante a década de 1950.

Para embasar este argumento, utilizo entrevistas e comentários concedidos por Roberto Santos, membros da equipe e colegas. Além das fontes que já foram mencionadas que contemplam estas falas, também me baseio nos relatos escritos por Roberto no diário de filmagens de *O Grande Momento*. Este documento encontra-se disponível para acesso no acervo físico da Cinemateca Brasileira. Por fim, para esta análise que entrelaça obra e contexto, recorro mais uma vez às imagens, aos planos e aos enquadramentos presentes no longa-metragem.

1.3.1 A efervescência cultural e as ramificações no cinema

Inicialmente, a historiadora do cinema Maria Rita Galvão explica que a produção cultural forte e amadurecida da burguesia paulista deste período, dependeu da vinculação de diversas manifestações paralelas e interligadas nos campos da arte. Segundo Galvão, a efervescência cultural⁸³ deste contexto esteve vinculada às alterações políticas e ideológicas vivenciadas no Brasil. Pôde-se observar em São Paulo, em um pequeno intervalo de seis anos, a fundação de dois museus de arte⁸⁴, a organização de uma companhia profissional de teatro (Teatro Brasileiro de Comédia), o aumento de programas artísticos, de escolas de artes a diversas exposições – incluindo a inauguração de uma bienal internacional de artes plásticas, seminários e conferências. Além disso, foram inaugurados uma casa de shows e espetáculos,

⁸³ Durante o contexto dos anos de 1940, 1950 e 1960, Marcelo Ridenti utiliza este conceito para apresentar como o Brasil modifica drasticamente a concepção de produções culturais em um recorte entre ditaduras. O pesquisador destaca diversos movimentos culturais que identificam estas mudanças, entre eles: o movimento da *Bossa Nova*, o Cinema Novo e o teatro popular. Ver: RIDENTI, Marcelo. *Op. cit.* pp. 57-83.

⁸⁴ Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e o Museu de Arte de São Paulo (MASP), fundada pelo industrial, mecenas e político ítalo brasileiro Francisco Matarazzo Sobrinho e pelo jornalista, empresário e político Assis Chateaubriand, respectivamente.

incluindo, a criação da filмотeca, junto ao Museu de Arte Moderna de São Paulo.⁸⁵

Afrânio Mendes Catani percebe que o cinema também participou desse processo de mudança no aparato cultural da cidade. Amparado nos relatos de Rudá de Andrade, o pesquisador colabora com a leitura do contexto por meio da análise dos “fatores de ordem externa”, com o renascimento do cinema internacional do pós-guerra, instigado pelos festivais internacionais de cinema e de “fatores de ordem interna”, por meio do chamado “renascimento cultural” instituído por mecenas e industriais paulistas⁸⁶.

Ismail Xavier complementa que, após essa crescente industrialização, há perceptíveis mudanças cinematográficas entre o fim da década de 1940 e o passar das décadas seguintes, momento em que os cineastas comentados anteriormente e Roberto Santos, por meio de seu filme, se posicionam. Assim, elas também podem ser observáveis e dialogadas, ele escreve

Não por acaso, os anos 50 e 60 testemunham a passagem dos projetos industriais tipo Vera Cruz ou da comédia popular mais ingênua – nitidamente mais amenos em sua lida como o atraso – para a postura mais agressiva do Cinema Novo e do Cinema Marginal, manifestações estéticas vigorosas dessa consciência catastrófica do subdesenvolvimento do país. A década de 1950 havia se definido como o momento de maior vigor da chanchada e de enterro precoce de um incipiente “cinema industrial” brasileiro, num contexto em que se viu a afirmação crescente de um projeto nacional popular, alimentado pela esquerda.⁸⁷

José Mário Ortiz Ramos evidencia que nesse contexto, como uma forma de resposta a posição da burguesia no controle da produção cultural, foi reorganizada uma dependência entre o cinema e as políticas de Estado. De início, concordo com os comentários que o historiador do cinema faz sobre a relação histórica entre o estado brasileiro e a produção cinematográfica: a segunda metade da década de 1950 é o momento pelo qual o cinema nacional passou por um processo de inflexão. O pesquisador define esta relação da seguinte forma: “relações frágeis, política titubeante”, definidos por meio de uma “marcha de indefinições”⁸⁸. No entanto, cabe ressaltar quanto a “marcha de indefinições” desencadeou diferentes debates e percepções sobre o cinema durante o período. Estas propostas estéticas e de produção, além da crise em torno das inúmeras companhias cinematográficas fundadas entre o final de 1940 e início de 1950, proporcionaram o aumento de manifestações e reivindicações em torno da participação do Estado na cinematografia brasileira.

⁸⁵ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 24 e 25.

⁸⁶ CATANI, Afrânio Mendes, *A sombra da outra: a Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50*. São Paulo: Panorama do Saber, p. 23 e 24.

⁸⁷ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 27.

⁸⁸ RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50,60,70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 15.

Segundo Ortiz Ramos, estes são os pontos de convergência entre os rumos econômicos e sociais do país, as aspirações do cinema que pautaram os debates em congressos e comissões cinematográficas indicando durante os anos que precederam a produção e as filmagens de *O Grande Momento*. Na busca em localizar as origens e raízes do amadurecimento temático e estético posterior no cinema brasileiro feita pelo autor, aproximaram teses, resoluções e artigos de revistas e jornais que proporcionaram as incertezas sobre o cinema brasileiro⁸⁹. Identifico que estes comentários surgiram por meio da necessidade em problematizar e refletir a crise na indústria cinematográfica, focando no que se interpretou como erros das companhias industriais e que ainda proporcionaram novas linguagens e temáticas para o cinema brasileiro.

Maria Rita Galvão, em uma análise mais ampla e cronológica sobre o cinema brasileiro entre a década de 1930 e a primeira metade de 1960, indica estudos e comissões sobre o mercado interno. Eles deram conta de apresentar a inviabilidade de desenvolvimento da indústria cinematográfica no Brasil a partir da estrutura de exibição e o monopólio do cinema estrangeiro. Desta maneira, uma forma de historicizar estes estudos e relatórios sobre a crise da cinematografia industrial comentado pela historiadora, são as comissões municipais e estaduais de São Paulo em 1955 e, a federal em 1956, realizadas pelos cineastas oriundos da Vera Cruz, Jacques Deheinzelin e Cavaleiro Lima⁹⁰. Ortiz Ramos também sistematizou algumas reivindicações presentes nestes estudos comentando sobre um certo otimismo para o cinema nacional. Para o pesquisador as possibilidades do cinema brasileiro, a limitação da exportação dos longas produzidos aqui e a necessidade do auxílio financeiro do governo, seja por meio de premiações ou sistemas de créditos em bancos governamentais, complementou o espírito otimista⁹¹. Ramos dá destaque a um trecho presente no relatório municipal de cinema de São Paulo: “Cinema é problema de governo”⁹².

Segundo o próprio Roberto Santos, o início da produção só ocorreu a partir da possibilidade dos financiamentos oficiais em 1956. O cineasta compreende que este auxílio

⁸⁹ Os questionamentos e reivindicações referentes a cinematografia daquela época se organizavam de forma heterogênea: elas transcorreram entre a procura de conquista de um mercado interno, as diferentes percepções sobre as estéticas nacionalistas como conteúdo escolhido para os filmes, possíveis projetos de lei que auxiliassem o desenvolvimento do campo cinematográfico e até mesmo a criação dos bancos de crédito e carteiras de financiamento estatal para filmes brasileiros e se fizeram presentes em periódicos, revistas e jornais que destacavam as indefinições do cinema brasileiro. A revista *Fundamentos*, os Congressos Paulistas I e II (1951 e 1952) e o Congresso Nacional (1952) são alguns exemplos destes meios de propagação e problematização de ideias.

⁹⁰ GALVÃO, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema Brasileiro: 1930-1964. In: PIERUCCI, Antonio Flavio de Oliveira; (et al). *O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 603-604.

⁹¹ O filme *O Grande Momento* foi um dos longas-metragens da época financiado pelo governo do Estado de São Paulo, tema a ser retomado no terceiro tópico deste capítulo.

⁹² RAMOS, Ortiz. *Op. cit.* p.19.

estatal foi resultado da forte pressão da opinião pública sobre o governo da época. Assim, o primeiro passo para a realização da obra foi a aprovação do financiamento oficial. O trâmite legal se organizou da seguinte forma: inicialmente, deveria ser enviado ao Banco do Estado (de São Paulo) o resumo do filme, o planejamento administrativo e técnico, além de um fiador que garantiria a devolução do empréstimo.

Catani evidencia um pouco mais sobre a relevância da Cinematográfica Maristela em um momento de competição direta com o conglomerado da Vera Cruz. Em *A Sombra da Outra*, o pesquisador evidencia os caminhos e negociações feitas pelos irmãos Audrá no período em que essa produtora de filmes se manteve no cenário paulista. A pesquisa de Catani comenta sobre a tentativa da família Audrá em se aproximar no que havia sido reproduzido pelo conglomerado dos mecenas da Vera Cruz, mas com o passar do tempo, se destacou por trilhar seu próprio caminho.

Na interpretação do pesquisador, o período que a empresa esteve em atividade pode ser dividido em quatro fases. A primeira, entre os anos de 1950 e 1951, com aporte próximo a 30 milhões de cruzeiros gastos na construção de estúdios, equipamentos e trabalhadores de cinema, lançou filmes⁹³ que não deram o retorno nas bilheterias e levou a demissão de aproximadamente cem funcionários. Na segunda fase, entre os anos de 1951 e 1952, foi produzido apenas um filme (*Simão, o Caolho* dirigido por Alberto Cavalcanti), que também não obteve sucesso de público, indicando novos caminhos para os estúdios: aluguel dos equipamentos e dos estúdios, em um primeiro momento, e depois a venda para a Kino Filmes (produtora liderada por Cavalcanti após saída da Vera Cruz). Em 1954 as condições de venda não são cumpridas e a família Audrá retorna à liderança do negócio, dando início a mais uma etapa⁹⁴.

As fases seguintes se destacam pela liderança do caçula da família: Mário Audrá Jr. Entre os anos de 1954 e 1956 as formas de produção e execução de longas-metragens passam a ser mais dinâmicas, com filmes realizados com produtores independentes, nacionais ou internacionais, os quais assumem a responsabilidade financeira e deixando a cargo da Maristela os ativos e a responsabilidade técnica de produção. Por fim, no último recorte cronológico da história dessa empresa, em 1957 foi realizado um vínculo junto a distribuidora de filmes Columbia Pictures, permitindo co-produções e certo crédito financeiro no mercado.⁹⁵

⁹³ *Presença de Anita* (Ruggero Jacobbi, 1951), *Suzana e o Presidente* (Ruggero Jacobbi, 1951), *O Comprador de Fazendas* (Alberto Pieralisi, 1951) e *Meu Destino é Pecar* (Manuel Peluffo, 1952).

⁹⁴ CATANI, Afrânio Mendes, *Op. cit.*, pp. 13-15

⁹⁵ *Ibid.*

Assim, seguindo o olhar para a Cinematográfica Maristela feita por Catani, na quarta e última fase da empresa, Mário Audrá Jr aceitou ser o avalista do filme, tendo Nelson Pereira como mediador das negociações. Esta organização administrativa só se resolveu a partir da criação de uma sociedade, ou “firma” como o próprio diretor admitiu. Este grupo deveria organizar o “copião”, ou seja, documento que pudesse descrever o projeto com dados técnicos e de produção que garantisse a realização do projeto. Roberto comentou para Maria Rita Galvão o problema em se avaliar tal documento: “o empréstimo só era concedido, sempre, depois de que a produção efetivamente iria se concretizar. Podia ser o copião pré-montado, ou mesmo o copião bruto. Mas o grosso das despesas é sempre anterior ao copião, de modo que o financiamento absolutamente não resolvia nada”⁹⁶. Por fim, encontrou-se uma solução.

Afrânio Mendes Catani comenta sobre o processo do repasse e a saída encontrada pela “firma” montada. A partir de pesquisas em periódicos e entrevistas, os indícios levantados por ele apontam que o financiamento solicitado em 1956 seria para a realização do filme *O Estranho Encontro* de Walter Hugo Khoury (informação noticiada no jornal *O Estado de São Paulo*⁹⁷). Todavia, segundo o próprio empresário, a liberação do financiamento demorou para acontecer e foi transferida para Roberto. Audrá Jr. assumiu o cargo de produtor-associado. O valor do empréstimo teria sido de Cr\$ 500.000,00⁹⁸. Além de fiador, o empresário também passou a fornecer equipamentos, estúdios e funcionários não-técnicos de sua empresa⁹⁹.

Mesmo que Mário Audrá Jr. tenha viabilizado a execução do filme, Roberto Santos não deixou de evidenciar algumas rugas entre as equipes de filmagem e o dono da empresa. No diário de filmagem o diretor comenta dos incontáveis problemas enfrentados por todos da equipe. Um deles é evidenciado quando Santos comenta sobre a experiência nos estúdios do Jaçanã:

Agora é melhor pularmos diretamente para o último dia de filmagem e esquecer toda a série de dificuldades que tivemos pela frente.

Enumerá-los, seria reconhecer que quase todas as equipes, quando em estúdios, trabalham nas mesmas condições em que nós trabalhamos.

É certo porém, que nas outras equipes, nestas mesmas condições, não tem a dificultar seu trabalho: a indolência, o cinismo, a má vontade, e o desrespeito de pretensos profissionais.

E é certo também, que outras equipes, para poderem filmar¹⁰⁰, não precisem invadir cenários de outra produção e arrebanhar, mesmo debaixo de ameaças, o material que lhes pertence, e que é usado pelos “donos da casa” sem o menor constrangimento...

⁹⁶ SANTOS, Roberto *apud.*, GALVÃO, Maria. 1981, *Op. cit.*, p.216.

⁹⁷ ROTEIRO. Figuras do Cinema. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 de jul. de 1956.

⁹⁸ Roberto afirmou para Maria Rita Galvão que *O Grande Momento* “custou baratíssimo”: 2.300 contos (Cr\$ 2.300.000,00). Ver: SANTOS, Roberto *apud.*: GALVÃO, Maria. 1981, *Op. cit.*, p. 216.

⁹⁹ CATANI, Afrânio Mendes. *Op. cit.*, p. 301.

¹⁰⁰ O filme realizado junto de *O Grande Momento* nos estúdios da Maristela foi *Casei-me com um Xavante*, dirigido por Alfredo Palácios e com estreia em 1957.

Poucos são aqueles, que dentro dos estúdios, colaboram com a equipe do “pão Nosso”, como somos apelidados. A estes poucos agradecemos.¹⁰¹

Além de evidenciar a diferença no sistema de realização do longa, Roberto também expõe o seu ressentimento com aqueles que alugaram o espaço para a realização das filmagens¹⁰².

Em paralelo às negociações e os desentendimentos entre elenco, direção e produtores, o resultado dos moldes financeiros é observado nos primeiros segundos de filmagem. Roberto Santos utilizou da técnica fílmica para enquadrar o prédio da instituição bancária que viabilizou a realização do filme. Assim, o primeiro plano filma uma via urbana longa e em reconstrução (atual Radial Leste). Ao fundo enxergam-se diversos prédios da metrópole. Já ao centro, mais distante e com menor definição, encontra-se a sede do Banco do Estado de São Paulo – o “Empire State bandeirante” (figura 07). Este olhar apurado no processo de urbanização foi feito por Waldir Salvadore, na obra *São Paulo em Preto e Branco*¹⁰³. Interpreto o ângulo de filmagem como referência ao “início”, seja a história da família Santini, ou também a possibilidade de homenagear, em tela, a instituição econômica que permitiu a realização do longa-metragem.

Figura 7



Enquadramento do primeiro plano do longa-metragem. Ao fundo, encontram-se prédios de 1957 no centro da cidade de São Paulo e ao centro, o prédio do Banco do Estado de São Paulo.

Fonte: *O Grande Momento*. Montagem feita pelo autor.

No fim do ano de 1956, quando as Comissões (municipal, estadual e federal) já haviam sido criadas, Paulo Emílio Salles Gomes demonstrou otimismo quanto ao futuro do cinema

¹⁰¹ SANTOS, Roberto. 1958, *Op. cit.*, p. 9.

¹⁰² A partir do relato de Gianfrancesco Guarnieri e de outros agentes culturais da época, Inimá Simões comenta de outros possíveis atritos entre Roberto Santos e Mário Audrá Jr. Ver: SIMÕES, Inimá, 1997, *Op. cit.*, p. 39.

¹⁰³ SALVADORE, Waldir. *Op. cit.*, p. 91.

brasileiro. Sobre os possíveis caminhos que o cinema paulista poderia seguir a partir desta relação cinema-Estado, ele lançou uma provocação referente à possibilidade de produções independentes diante de um cenário sem perspectivas após as múltiplas falências dos moldes industriais. Para o crítico era um momento harmonioso e esperançoso. O cinema ainda era mantido por uma base sólida com associação de produtores, de técnicos e de críticos, os quais tinham relação direta com instituições cinematográficas e agraciada pelo Sindicato dos Exibidores. O entusiasmo revelado por Salles Gomes por meio do financiamento de filmes se estendia para a área cultural de preservação, documentação e difusão do ensino cinematográfico se manteve crescente para o cinema nacional até o incêndio da Cinemateca Brasileira em janeiro de 1957, que na época estava localizada no 13º andar do edifício da rua 7 de Abril junto do Museu de Arte Moderna, antes mesmo do início das filmagens do longa de Roberto Santos.¹⁰⁴

De todo modo, o sentimento de confiança e “clima favorável” anterior ao incidente na cinemateca pôde ser diagnosticado durante a segunda metade da década de 1950 é parte constituinte do recorte político e ideológico vivenciado no Brasil. O governo de Juscelino Kubitschek é definido por Boris Fausto pelo sentimento de esperança, embalado por altos índices de crescimento econômico, pelo sonho realizado da construção de Brasília, refletido no lema do governo e transportado em amplas camadas da população¹⁰⁵. Assim, conforme a historiadora Rosane Kaminski, durante os anos de governo de JK, o nacionalismo tornou-se um instrumento ideológico que pautava um projeto agregador de diferentes partidos e classes sociais. Concordo com a pesquisadora que parte do entusiasmo deste período tenha relação com os objetivos do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). O órgão estatal buscava a formação de uma espécie de consciência nacional desenvolvimentista e populista, podendo assim, incluir intelectuais de direita e de esquerda. Por meio do crescimento econômico nacional, criava-se a possibilidade de investimentos em diferentes movimentos artísticos e culturais, inclusive no cinema.¹⁰⁶

Como esta pesquisa busca aproximar o contexto social e político em torno das escolhas temáticas feita por Roberto Santos, as concepções de Raymond Williams auxiliam o

¹⁰⁴ O artigo que revela o entusiasmo de Paulo Emílio Salles Gomes com o cinema nacional foi o “Novos Horizontes” de 8 de dezembro de 1956. Já suas primeiras percepções após incêndio fazem parte do tema de “Vinte Milhões de Cruzeiros”. Os textos fizeram parte do Suplemento Literário do periódico *O Estado de São Paulo*, de 08 de dezembro de 1956. Os artigos consultados fazem parte da coletânea de textos do crítico compilado por Zulmira Ribeiro Tavares em: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário – Volume I*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, pp. 42-44 e 75-78.

Os artigos também fazem parte da coletânea: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

¹⁰⁵ FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 422.

¹⁰⁶ KAMINSKI, Rosane. *A formação de um cineasta: Sylvio Back na cena cultural de Curitiba nos anos 1960*. Curitiba: Editora UFPR, 2018. p. 83.

entendimento sobre a relação convergente entre cultura e política. Sobre os tipos de formações culturais modernas:

Com plena consciência dessas dificuldades, podem se indicar e exemplificar sucintamente alguns princípios de um tipo adequado de análise. Desse modo, em comparação com um mero rol empírico de “movimentos” ou “ismos” sucessivos, que a seguir passa para um debate não localizado sobre “estilos”, constitui progresso evidente procurar identificar dois fatores: a *organização interna* de determinada formação, e suas *relações propostas e reais com outras organizações* na mesma área e, de modo mais geral, com a sociedade.¹⁰⁷

Desta forma, a percepção de arte não se refere apenas à contemplação estética, ou até mesmo, como forma de entretenimento, e sim, como a formalização cultural da sociedade, sendo parte inerente de uma época. Napolitano indica que o momento político e cultural da década de 1950, é dividido por meio de tradições *nacionalista*, *vanguardista* e *internacionalista*. Nesse viés, as discussões dos intelectuais e artistas participantes de produções nacionalistas, ligadas ao político-cultural, são interpretadas pelo historiador da seguinte forma

No Brasil, fins dos anos 1950, para amplos setores da sociedade, era preciso ser modesto, mas ao mesmo tempo popular. Esse era o dilema da cultura brasileira até o início dos anos de 1960. Mas os caminhos e as interpretações do que era ser moderno variavam conforme os valores estéticos, sociais e ideológicos que informavam os artistas e os ligavam aos outros segmentos da sociedade brasileira.¹⁰⁸

Algumas questões necessárias para analisar a cultura durante o governo de Juscelino Kubitschek auxiliam as argumentações apresentadas. Em primeiro lugar, a falta de massificação da educação básica, e, conseqüentemente, o baixo investimento na educação durante o seu mandato (1956 e 1961) demonstram a deficiência de propagação e afirmação sociocultural estatal. Diante da massiva industrialização e a presença camponesa na cidade, manteve-se uma forte cultura oral, que inspirou debates culturais inspirados nas classes populares¹⁰⁹. Diferente da educação básica, o núcleo cultural e artístico teve força no parque universitário brasileiro, no qual alunos e estudantes de classe média, em sua maioria, participaram na dinamização da vida cultural - muitos desses artistas eram figuras presentes na produção artística do fim da década de 1950 e 1960. A pesquisadora do cinema, Carolina Gomes Leme, contribui com esses diálogos a partir da problematização em torno da representação do rural e do urbano no cinema brasileiro. Por meio da análise fílmica de obras que enquadram a cidade com temáticas da

¹⁰⁷ WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 68.

¹⁰⁸ NAPOLITANO, Marcos. *Op. Cit.*, 2020, p. 35.

¹⁰⁹ SCHWARCZ, Lilia Moritz; (Org.). *Brasil: Uma biografia*. 1ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 415-417.

modernidade e reificação¹¹⁰. Leme complementa as observações pelo esforço do debate público em estabelecer a cidade de São Paulo como ícone de modernidade e signo da metrópole cosmopolita. Estas perspectivas eram percebidas, portanto, no interesse por parte de migrantes, imigrantes e estrangeiros pela cidade após o estabelecimento de indústrias multinacionais.

As imagens de *O Grande Momento* podem indicar parte desse contexto. Focalizo novamente o olhar nas diferentes regiões da cidade presente no longa-metragem. Em entrevista concedida a Décio Vieira Ottoni alguns dias após a estreia do filme, Roberto Santos relatou as diversas locações de filmagem: no parque Shanghai, Igreja Nossa Senhora da Paz, Expresso Brasileiro de Viação (Ladeira do Carmo), Caixa Econômica Estadual, Radial Leste, Avenida Rangel Pestana, travessas da rua Visconde de Paranaíba. Mooca, Parque Dom Pedro II e nas avenidas que contornam o rio Tamanduateí até o Ipiranga¹¹¹, regiões próximas ao parque Ibirapuera.

Waldir Salvadore visualiza muitos dos locais citados por Roberto na entrevista. Segundo o olhar do pesquisador, a partir das imagens paulistas dos anos de 1950 e 1960, podemos ter acesso a locais da metrópole que não fazem mais parte da paisagem da cidade. A pesquisa se organiza na análise de três filmes. Além da película realizada por Roberto Santos, são observados *Na senda do crime* (Flamínio Bollini Cerri, 1953) e *São Paulo Sociedade Anônima* (Luís Sérgio Person, 1964-1965). A partir dessa contribuição, acesso os enquadramentos da cidade escolhidos por Roberto Santos.

As tomadas no parque Shanghai, localizado durante as filmagens no parque Dom Pedro II, Tito observa do alto Zeca e “seu” Lourenço: “podemos apreciar uma vista panorâmica do Cambuci em fase de verticalização (destaca-se uma chaminé fumegante), prédios em construção na Liberdade e a torre em obras da Igreja de Nossa Senhora da Paz (templo da colônia italiana) na Rua Glicério” (figura 8)¹¹². A igreja comentada é focalizada em planos internos (figura 9), diferente da Caixa Econômica Estadual que é enquadrada apenas externamente, quando Zeca deixa o local com o dinheiro da poupança da família (figura 10). O banco é próximo da Avenida Rangel Pestana: “provavelmente em processo de ampliação a

¹¹⁰ Dentre os quatro filmes escolhidos para análise, Leme indica *O Grande Momento*, como uma das obras que compõem uma abordagem da modernidade urbana capitalista da cinematografia paulista. A proposta principal da pesquisadora é apresentar alguns diretores como “paulistas do entre-lugar”, indicações que irão retornar em outros momentos desta dissertação. Ver: LEME, Caroline Gomes. *Um certo cinema paulista: entre o Cinema Novo e a indústria cultural (1958-1981)*. São Paulo: Alameda, 2019.

¹¹¹ OTTONI, Décio Vieira. Roteiro de “O Grande Momento”... Dificuldades de Um Casamento Num Filme Feito Com Sacrifício. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 04 de jan. de 1959.

¹¹² SALVADORE, Waldir. *Op. cit.*, p. 95.

julgar pelas calçadas em reforma”¹¹³ (figura 11). Sobre a Radial Leste (figura 12), Salvadore explica:

A primeira sequência abre-se num plano geral com um carteiro atravessando o começo da Avenida Alcântara Machado – mais conhecida atualmente como “Radial Leste”; identificamos ao fundo o centro histórico, destacando-se no conjunto urbano o volumoso edifício da Secretaria da Fazenda, a sede do Banco do Estado de São Paulo e a cúpula da Sé (ainda sem torres).¹¹⁴

Complemento ainda a região do Parque Ibirapuera, local onde Zeca se despede de sua bicicleta. Compartilho os planos de cada um dos locais indicados por Salvadore:

Figura 8



Filmagem feita no parque Shanghai, ao fundo visualizamos a torre da Igreja Nossa Senhora da Paz.
Fonte: *O Grande Momento*.

Figura 9



Enquadramento na parte interna da Igreja Nossa Senhora da Paz.
Fonte: *O Grande Momento*.

Figura 10



Zeca sai da Caixa Econômica Estadual. Nesse caso, o enquadramento focaliza, em ângulo conjunto, o ator principal.
Fonte: *O Grande Momento*.

Figura 11



Quando Zeca sai de bicicleta, Roberto Santos enquadra, em ângulo aberto, as obras da Avenida Rangel Pestana.
Fonte: *O Grande Momento*.

¹¹³ *Ibid.* p. 91.

¹¹⁴ *Ibid.*

Figura 12



Enquadramento em ângulo parecido ao início do filme, nos é apresentada a Radial Leste com os prédios da metrópole ao fundo. Nesse caso, já na metade do longa, Gonçalo, amigo de Atilio, chega para visitar a família Santini.
Fonte: *O Grande Momento*.

Figura 13



Zeca em seu último passeio de bicicleta, escolheu a Avenida do Estado para aproveitar suas últimas pedaladas.
Fonte: *O Grande Momento*.

Além da urbanidade de São Paulo, há a intenção de colocar em tela pessoas que conviviam e vivenciavam as mudanças estruturais do bairro do Brás. Em entrevista à Inimá Simões, Norberto Nath comenta sobre o processo de criação para os planos: “inspiração foi aguçada a partir de caminhadas pelo bairro do Brás e pela Mooca”¹¹⁵.

Os relatos de Nath são cruzados com as informações assinadas por Roberto Santos no diário de filmagens. O cineasta assume que o diário seria um “Relatório Diário” que “indica com exatidão, síntese, e às vezes bom humor, todas as ocorrências da vida de uma filmagem.”¹¹⁶. No documento organizado em dez páginas, são compartilhados situações inesperadas e percalços, dignos de nota, os quais o elenco e a equipe técnica vivenciaram durante mais de dois meses de filmagem. Realizado de forma datilografada, indica o início das filmagens no dia 1º de julho de 1957 e término em meados do fim de setembro do mesmo ano.

No final do relatório, Roberto destaca suas intencionalidades de filmar o bairro do Brás, em meio às adversidades do período cinematográfico vivenciado pela equipe durante os dias de filmagens: “Vamos filmando até que toda aquela gente do bairro do Brás, a quem este filme é dedicado, se acostume novamente a nos ver pelas ruas”. Cabe ressaltar que “toda aquela gente” também auxiliou no processo de realização do longa-metragem, seja emprestando casas, auxiliando em questões técnicas do material utilizado nas filmagens, preparando alimentos para toda a equipe que passava horas nas ruas e até mesmo no olhar curioso enquanto a equipe

¹¹⁵ NATH, Norberto *apud.*, SIMÕES, Inimá. 1997. *Op. cit.*, p. 36.

¹¹⁶ SANTOS, Roberto. 1958, *Op. cit.*, p.1.

trabalhava a todo vapor. Retornaremos o olhar para a relação das filmagens do longa com a população do Brás no terceiro capítulo desta dissertação.

1.3.2 *O Grande Momento* e a fórmula do cinema independente

Mesmo com o “clima favorável” para o cinema, abordado anteriormente, não existia um projeto cultural de realização consistente nos anos finais de 1950. Assim, a heterogeneidade na forma de se enquadrar a renovação de ideias define a cinematografia de alguns cineastas brasileiros. Ortiz Ramos organiza de forma dicotômica estes grupos: a primeira delas no âmbito mais *industrialista*, oscilou entre ser relacionada pela ideologia desenvolvimentista proposta pelo governo federal com aspirações nacionalistas. Já a segunda se encaixa em propostas mais *nacionalistas*, que se articulou junto ao momento desenvolvimentista, mas que tem proximidade direta com críticos e realizadores ligados ao Partido Comunista Brasileiro e já durante a realização de filmes nos moldes industriais, questionavam os métodos propostos dentro das companhias cinematográficas. Ortiz comenta ainda que estes dois pólos ganham maior percepção na virada das décadas de 1950 e 1960, pois os efeitos de suas produções serão mais sentidos na caracterização e compreensão da emergência do cinema novo e no surgimento de ações e órgãos governamentais.¹¹⁷

No artigo *O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente*, Maria Rita Galvão buscou aprofundar as discussões sobre estas produções do cinema brasileiro na década de 1950. Ela introduz o texto com o seguinte comentário: “Das primeiras críticas aos filmes da Vera Cruz à realização dos Grandes Congressos de Cinema dos anos 50, delineiam-se praticamente todos os temas que iriam preocupar o pensamento cinematográfico durante os próximos vinte anos”. Alguns dos cineastas e críticos que englobam esse grupo *nacionalista* se posicionou criticamente aos moldes industriais burgueses.¹¹⁸

O Grande Momento, portanto, faz parte das propostas *nacionalistas* demandando uma compreensão sobre os moldes e o período que foram realizadas. Maria Rita Galvão resume essas descobertas e reflexões da seguinte forma: artesanais, rápidas, baratas, feita por pequenas equipes, de preferência fora dos estúdios e ainda com foco no “conteúdo”, ou seja, com “temática brasileira”. O conceito é definido diferente da representação de temas nacionais

¹¹⁷ RAMOS, Ortiz. *Op. cit.* p.23 e 37.

¹¹⁸ GALVÃO, Maria Rita. *O desenvolvimento das ideias sobre o cinema independente*. Cadernos independentes da cinemateca: 30 anos de cinema paulista, 1950-1980. Cinemateca Brasileira, São Paulo, nº4, p. 13-23, 1980.

concretizados pela indústria cinematográfica ou pelas chanchadas cariocas, segundo a pesquisadora:

[...] implícita na proposta do “tipicamente nacional” está a procura do homem brasileiro - sobretudo o homem do povo - do seu trabalho, da sua estrutura mental, da sua maneira de andar, de falar, de vestir, de se mexer, de ser, de existir. Pensava-se em retratar “sem disfarces”, como no neo-realismo, a realidade subdesenvolvida que era a nossa - porém se pensava num retrato que fosse ao mesmo tempo verdadeiro e elaborado, submetendo a realidade a um trabalho intelectual que a refinasse, transformando-se em obra de arte. Tratava-se de transpor para o cinema a visão crítica da realidade social que fora a do romance brasileiro pós-modernista.¹¹⁹

As temáticas destes longos buscaram enquadrar a realidade, ou seja, a simplicidade do povo, sem apresentar de forma cômica ou romantizada as situações da vida. No caso da obra de Roberto Santos, parte-se para a crônica de bairro, dos dilemas cotidianos de moradores da periferia do Brás. Além disso, se fazem presentes outros pontos de relevância: as situações que tematizam traumas estruturais da sociedade brasileira, com ênfase na violência, no trabalho infantil, no racismo e na desigualdade social.

Alguns componentes participam da análise e aproximação com o anseio de autenticidade, constatado na aspiração de perspicácia psicológica e sociológica nos debates do cinema brasileiro da década de 1950. Segundo Galvão, como fator sociológico, os realizadores aspiravam a enquadrar a realidade por meio de uma elaboração teórica. A partir desta análise, a manifestação representa uma certa realidade histórica como pretensão em desvendar criticamente a realidade, visto que buscava-se atingir uma forma de expressão cultural autenticamente brasileira. Ainda assim, em termos estéticos, a obra deixaria de propor a condição de entretenimento, tendo função de questionamento da realidade e autoconsciência das mazelas do povo¹²⁰. Estas perspectivas ainda estavam entrelaçadas também às aspirações culturais e políticas, conforme a relação convergente teorizada por Raymond Williams, em projetos de esquerda organizados pelo PCB ou por propostas mais academicistas. Dentre os componentes das ideias, Maria Rita Galvão evidencia

Ambições políticas, declaradas ou não, mas sempre claríssimas - o linguajar da esquerda nacionalista brasileira da época é inconfundível; pretensão de fazer ao mesmo tempo obras de arte e de reflexão; uma luta para “autenticizar” a nossa cultura - aliada à denúncia ideológica da “colonização cultural” resultante da situação de dependência econômica do país - embrenhando-se nas suas raízes. A atitude crítica em face do cinema é fundamentalmente uma atitude crítica também em face da sociedade. Tudo quanto se tentava ou se pensava traduz uma procura penosa de uma forma cinematográfica adaptada às exigências e às possibilidades de um país subdesenvolvido e inculto, onde está tudo por fazer e não só em matéria de cinema.

¹¹⁹ GALVÃO, Maria Rita. 1995, *Op. cit.* p.605.

¹²⁰ GALVÃO, Maria Rita. 1980, *Op. cit.* p. 20-23.

Tratava-se da tentativa de alcançar; e se preciso fosse inventar; uma expressão cinematográfica adequada a uma certa realidade cultural, econômica, política, social, que ao mesmo tempo fosse reflexo dessa realidade e fator atuante na sua superação. Propunha-se que o cinema ajudasse a formar uma nova cultura, apoiando-se na preexistente para enriquecê-la e transformá-la.¹²¹

Além de *O Grande Momento*, os filmes de Nelson Pereira (*Rio 40°* e *Rio Zona Norte*) são as três obras consideradas produções do cinema independente de forma plena, pois no âmbito da produção a fórmula aplicada foi o de associação da equipe em cooperativa. Em entrevista para Galvão, Roberto Santos definiu o que chamou de fórmula para as produções cinematográficas: “A fórmula passou a ser a seguinte: a ideia de um diretor + uma equipe co-participando da renda, com pagamento posterior à feitura do filme + estúdio e equipamento de uma empresa qualquer + financiamento oficial.”¹²² Mesmo que o diretor se refira a fórmula como um modo único de produção do cinema independente, acredito que outro relato de Roberto propõe o processo de filmagem em *O Grande Momento*, assim, ele afirma:

Então, continuava o sistema da pendura. No meu caso, o de *O Grande Momento*, armamos o seguinte esquema: a equipe e o elenco aceitariam trabalhar de graça, recebendo só depois do financiamento, se saísse o financiamento; o equipamento e as construções do estúdio ficaram por conta do Mário Audrá; negativos – não tenho certeza, mas teve uma parte que foi cedida por alguém, eu acho que também pelo Mário Audrá. Tudo isso pra ser pago com o financiamento. Depois nem sei o que é que eu pensava fazer pra poder pagar o financiamento de volta ao Banco do Estado.¹²³

O relato feito quinze anos após as filmagens e a vivência do diretor contribuem para a percepção da necessidade de vários pequenos grupos e agentes que pudessem viabilizar a produção. Todavia, aproximo as definições do cinema independente feita por Mariarosaria Fabris e a entrevista de Roberto instigando ainda mais esta perspectiva. Intercalo olhar em se produzir cinema com os próprios relatos do cineasta nos momentos mais imediatos da filmagem do longa. No diário de filmagem mencionado anteriormente, o diretor escreve que o documento seria: “relatório diário de uma produção cinematográfica. – O significado de ‘Vai na brasileira! -.’”¹²⁴. O lema, em tom irônico, inspirava a dificuldade da cinematografia brasileira, nesse caso, vivenciada pela equipe do durante toda a pré, produção e pós-produção.

Ainda duas situações compartilhadas no diário assinalam as dificuldades técnicas e práticas na produção. No dia 19 de julho de 1957 ocorreram as filmagens da cena do casamento na parte interna da Igreja Nossa Senhora da Paz durante a noite. Segundo Roberto:

¹²¹ GALVÃO, Maria Rita. 1995, *Op. cit.* p. 604-605.

¹²² SANTOS, Roberto *apud.*, GALVÃO, Maria Rita. 1981, *Op. cit.*, p. 215.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ SANTOS, Roberto. 1958, *Op. cit.*, p.1.

Não há dinheiro para convocar figuração. Não há refletores em número suficientemente grande para iluminar a Igreja (Mesmo que houvesse gerador, o que temos não comportaria a força). Não há alimentação em quantidade necessária para manter em boa disposição a equipe. Enfim não há nada: “Só cara e coragem”. E nosso distintivo: “Vai na brasileira”.¹²⁵

Mesmo que o diário apresente alguns problemas de conservação, como rasgos e partes amassadas, o conteúdo presente tem importante valor histórico ao cinema independente. Roberto indica que as dificuldades de iluminação durante as filmagens deste dia foram resolvidas com iluminação de “lâmpadas de reportagem”¹²⁶ voltadas para o altar. A alimentação da equipe foi resolvida com sanduíches feitos por “uma porção de amigos que aquela noite cismaram em nos visitar”. Conforme as fotos das filmagens presentes na biografia escrita por Inimá Simões¹²⁷ e os agradecimentos repetitivos de Roberto Santos ao povo do Brás, é impossível não imaginar que a partilha de alimentos e a ajuda na equipe técnica foi feita também por moradores do bairro.

As improvisações na iluminação possibilitaram a realização das filmagens. Roberto comenta que o trabalho foi finalizado durante a madrugada, após rodar 12 planos previstos. Todavia, os problemas técnicos não permitem comemorações, segundo nota:

Após ter sido rodado o último plano do programa, o Diretor da Fotografia desconfiou de uma anormalidade da câmera, e resolveu fazer um teste. Ao ser revelado o teste, verificou-se que a câmera vinha trabalhando com um defeito no obturador, desde o primeiro dia em que fora utilizada, isto é 15 de julho. ESTÁ PORTANTO INUTILIZADO TODO O TRABALHO DE UMA SEMANA.¹²⁸

Em sequência, Roberto afirma: “Dá vontade de largar tudo”. O cineasta indica a frustração vivenciada com o problema. Nesse caso, é impossível não retomar a “situação colonial”, indicada por Paulo Emílio Salles Gomes, progredindo além da temática e da forma de se enquadrar no Brasil¹²⁹. O cinema independente se enxerga assim, além das temáticas e enquadramentos, mas também na vivência dos cineastas que buscaram outras formas de produção que não fossem aquelas já estabelecidas pelos conglomerados da indústria cinematográfica. As palavras que finalizam o diário de filmagens de *O Grande Momento* intensificam o sentimento de imediatez do seu contexto:

¹²⁵ *Ibid.* p. 6.

¹²⁶ O trecho é recortado com um rasgo no documento, utilizo a forma em que Roberto Santos explicou as luzes utilizadas nas filmagens.

¹²⁷ Na fotografia vemos uma multidão acompanhando a sequência do primeiro encontro no tempo diegético entre Zeca e Ângela. SIMÕES, Inimá. 1997, *Op. cit.*, p. 46 e 47.

¹²⁸ SANTOS, Roberto. 1958, *Op. cit.*, p. 7.

¹²⁹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 28-31.

Ao transcrever alguns fatos do Relatório Diário de Produção de *O Grande Momento*, não foi nossa intenção justificar, através de indicações a deficiência do material técnico, os defeitos que possam existir no nosso filme.

Não justificamos, porque não acreditamos que um filme valha somente por sua técnica. E também porque acreditamos sinceramente, não obstante as condições econômicas, que *O Grande Momento* tenha sido dignamente realizado.

Aquí, mais uma vez, cabem os elogios a equipe que conseguimos reunir. E mais a ainda a um elenco, constituído quase que exclusivamente por atores novos.

Esse conjunto, equipe e elenco, profissionalmente capacitado, foi sem dúvida alguma, o maior e único responsável pela categorização que o filme adquiriu entre os críticos e técnicos de cinema que já o assistiram.¹³⁰

O agradecimento de Roberto, conferido no “calor do momento”, exalta o grupo de trabalhadores do cinema e atores, os quais buscaram superar as deficiências técnicas do período. Admito que não cabe, nesta análise, definir o grau de sucesso ou não da equipe, e sim, evidenciar o grau de dificuldade do contexto cinematográfico da época, evidenciando as experiências e as concepções da produção cinematográfica em moldes artísticos de significação de um certo contexto do passado¹³¹.

Quanto ao fim dos relatos de Roberto à Viany presentes na carta/telegrama, o cineasta paulista indica os rumos após o lançamento de *O Grande Momento*: escreveu o roteiro, junto de Barbosa Lessa e Sady Scalante, do longa engavetado por Mário Audrá Jr., *Não te Assustas Zacaria*, o qual foi transformado em livro por Barbosa com título *Os Guaxos* (1959); redige também a adaptação para o cinema de *Eles não usam black tie* (Gianfrancesco Guarnieri, 1958), mas que não encontrou interessados¹³²; realiza alguns curtas e documentários: *Viadutos de São Paulo* (1958); *Usina de Votuporanga* (1958), um pequeno excerto com arquivos cinematográficos de *Bahia com H* (1954) e *Viaje Bem* (1958), documentário realizado para a VASP (Viação Aérea de São Paulo).

Na ocasião do envio da carta, o cineasta comenta o retorno às produções publicitárias e aos documentários. Trabalhava ainda junto de Gianfrancesco Guarnieri na adaptação cinematográfica do espetáculo *Gimba*, comentários que se conectam com a entrevista de Guarnieri concedida a Back, apresentada no tópico anterior. O longa teve Flávio Rangel creditado como diretor, sua estreia foi 1963, estrelando Milton Gonçalves, ator do núcleo do Teatro de Arena e que interpreta Zuza no filme de Roberto. Contudo, seu último comentário potencializa o interesse em realizar produções que retratam a realidade:

De qualquer maneira, mesmo sem ter realizado completamente a maior parte dos meus trabalhos, considero importante tudo aquilo que tenho feito. Importante porque tem me ensinado a fazer o tipo de cinema em que acredito. *Um cinema que retrate a*

¹³⁰ SANTOS, Roberto. 1958, *Op. cit.*, p. 10.

¹³¹ SELIGMANN-SILVA. Márcio. *Op. cit.*, p. 114 e 115.

¹³² A adaptação do longa para os cinemas teve estreia em 1981 com Leo Hirszman na direção e com Gianfrancesco Guarnieri no papel de Otávio.

realidade brasileira. Um cinema simples e humano como o público a que ele se destina [grifo meu].¹³³

Interpreto que tais comentários evidenciam que a temática presente no filme coloca em tela desconforto e os questionamentos sobre a situação de vida cotidiana, da sociedade brasileira e de seus personagens. O que Seligmann-Silva indica sobre a função das obras artísticas em seu contexto de produção: “A arte ativa seu momento testemunhal”. Apresenta, portanto, os dilemas cotidianos, a manutenção de costumes populares, as decisões de determinada situação da vida, mas, principalmente, a falta de recursos de moradores do bairro de sua juventude e vida adulta.

Este tópico é finalizado resgatando o ponto de vista sobre Roberto Santos e de *O Grande Momento* e seu tempo de realização. Na biografia do diretor, Inimá Simões comenta o sentimento embaraçoso do cineasta em ser considerado “pai do Cinema Novo”¹³⁴. O biógrafo indica Roberto como um cineasta que participou do desmonte de velhas estruturas, ideia diferente da construção de algo novo¹³⁵. Olga Futemma identifica as questões estruturais e implicações técnicas da produção que podem ser consideradas como desmanche de uma estrutura estabelecida: “[...] É preciso entender certos dados sobre a realização cinematográfica para se imaginar o esforço físico e de previsão técnica necessário para se rodar um filme como *Grande Momento* – em som direto”¹³⁶. Essa impossibilidade demonstra a “pendura” na produção e atuação do diretor do longa. Neste caso, não havia a possibilidade da intervenção do diretor durante a filmagem do plano, pois o método usado era o de som direto: toda a equipe técnica deveria ficar em silêncio no *set*. Assim, concordo com tais manifestações, pois antes de rotular a obra como obra influente do cinema novo, ele é um objeto constituinte de seu tempo de produção, filmagem e lançamento. Se fez muito mais voltado ao rompimento de algumas estruturas conservadoras e burguesas, do que a vanguarda de um novo movimento.

Por fim, entendo que para a análise proposta para esta pesquisa ainda deve-se comentar o interesse dos realizadores ao neorealismo italiano. Conforme Mariarosaria Fabris comentou¹³⁷, são diversos os pontos de referência originados em filmes dirigidos por Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Luchino Visconti. Por esse motivo, apresento a seguir, as

¹³³ SANTOS, Roberto, 1960. *Op. cit.*, p.5.

¹³⁴ Compartilho a perspectiva de Paulo Antônio Paranaguá sobre a atuação de Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos nos anos finais da década de 1950. O pesquisador comenta que antes da eclosão do Cinema Novo, os filmes da dupla de cineastas possibilitaram um progressivo amadurecimento e confluências em relação a tendência cinematográfica vanguardista que eclodiu na década seguinte. Ver: PARANAGUÁ, Paulo Antônio. *A invenção do cinema brasileiro: modernismo em três tempos*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014, p. 125.

¹³⁵ SIMÕES, Inimá. 1997. *Op. cit.*, p. 40-41.

¹³⁶ FUTEMMA, Olga. *Op. cit.* p. 38.

¹³⁷ FABRIS, Mariarosaria. *Op. cit.*, p. 59-88.

possíveis proximidades e distanciamentos de *O Grande Momento* e a tendência cinematográfica representada pela obra *Ladri di Biciclette*, lançada uma década antes do longa brasileiro e dirigido por Vittorio De Sicca.

CAPÍTULO 2 – Aproximações e distanciamentos de *O Grande Momento* e *Ladri di Biciclette*

Neste capítulo, aponto as aproximações e as disparidades presentes na obra *O Grande Momento* e o neorealismo italiano representado, nesse caso, por um dos cânones da tendência cultural cinematográfica: *Ladri di Biciclette* (Vittorio De Sicca, 1948). Foram feitas relações diretas por meio das situações, enquadramentos e planos em ambos os filmes. Como instrumento de observação dos objetos, realizo diálogos entre as análises imagéticas, concebidas por teóricos do cinema e de investigadores das relações entre imagens.

Antes de definir a análise das relações, diretas ou indiretas, entre sequências fílmicas de *Ladri di Biciclette* e *O Grande Momento*, concordo com Mariarosaria Fabris sobre a inexistência de um movimento ou escola cinematográfica definida como neorealismo italiano¹³⁸. No entanto, é inegável que algumas obras cinematográficas lançadas na Itália após a Segunda Guerra Mundial apresentam as transformações econômicas e sociais do país com o fim do governo fascista.

Para melhor entendimento sobre a tendência, ressalto que o crescimento de produções cinematográficas na Itália tem relação direta com o emparelhamento cultural realizado pelo Partido Fascista. Para Bertonha, foi um momento em que o governo de Mussolini buscou fundir a cultura italiana de elite com manifestações culturais populares e as ideologias do partido, resultando em uma “autêntica cultura italiana”¹³⁹. Assim foram criados instrumentos estatais que auxiliavam nas produções e na expansão cinematográfica: o *Instituto Luce* (1924), a *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica della Biennale di Venezia* (1932), *Centro Sperimentale di Cinematografia* (1935) e o complexo de estúdios cinematográficos *Cinecittà* (1937)¹⁴⁰. Para Moix, a cinematografia proposta pelo partido pretendia divulgar a realidade da sociedade italiana a partir de longas-metragens com adaptações literárias de autores não revolucionários, romances e feitos históricos relevantes para o partido¹⁴¹. Eles foram agrupados em duas correntes principais conhecidas como o *cinema nero* e o *cinema bianco*¹⁴². As bases do cinema

¹³⁸ FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1996, p. 147-150.

¹³⁹ BERTONHA, João Fábio. *Os Italianos*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2010, p.62.

¹⁴⁰ FERREIRA, Cláudio Jansen; VARGAS, Rosane. *Ladrões de Bicicletas*. HACER - História da Arte e da Cultura: Estudos e Reflexões, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<http://www.hacer.com.br/#!/ladroesdebicicleta/zhej9>>. Acesso em: 26 de julho de 2023.

¹⁴¹ MOIX, Miquel Porter i. *Os clássicos do cinema*. *Ladrões de bicicleta*. Barcelona: Altaya, 199?. P. 195 – 205. 40 fascículos/vídeos.

¹⁴² Sobre a busca pela consolidação e expansão cinematográfica fascista e a organização destas correntes: SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. *O Centro Sperimentale di Cinematografia e a revista*

italiano para o neorealismo se deram a partir de outros modos de produção, organizados de maneira possível ao momento de crise social, econômico e cultural vivenciado durante e depois da guerra¹⁴³.

Assim, os novos modos de produção cinematográfica italiana são observados de diferentes formas e características¹⁴⁴. Para Bazin as obras neorealistas dependiam de produções que não utilizavam exclusivamente grandes estúdios, os olhares eram direcionados para cenários reais, os atores e as atrizes eram pouco conhecidos pelo público geral ou não eram profissionais e interpretavam ainda personagens oprimidos com os traumas resultantes do contexto¹⁴⁵. Já Pierre Sorlin contribui com a análise destas obras a partir da percepção sobre os realizadores. A escolha em apresentar uma estrutura mais documental nos filmes, com a representação de situações banais do cotidiano e uma busca contra a artificialidade da cultura italiana diferencia o neorealismo das obras anteriores¹⁴⁶. Para Schiel essa predileção dos cineastas seria o modo de afirmar uma “verdade social”¹⁴⁷. Além das características técnicas e de produção, Brunetta entende que as obras cinematográficas do pós-guerra italiano, a partir do lançamento de *Roma Città Aperta* (Roberto Rossellini, 1945), considerado como o marco inicial desta tendência, apresentaram o modo e a forma de comunicação da realidade social no seu contexto. Segundo o pesquisador, outros cânones do neorealismo também fazem parte dessas características, são eles: *Paisá* (Roberto Rossellini, 1946), *Ladri di Biciclette* (Vittorio De Sica, 1948), *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948)¹⁴⁸. Fabris contribuiu quando busca analisar uma possível genealogia do neorealismo, apontando categoricamente a trindade neorrealista composta pelos cineastas destes filmes¹⁴⁹.

Diante da apresentação dessa tendência cinematográfica, que ainda tem Pasolini identificando-a como ponto de inflexão na cultura italiana¹⁵⁰, a forma em se enquadrar a

Bianco e Nero: arquivamento, historiografia e usos do passado na Itália fascista. *Faces da História*, Assis/SP, v.9, n.1, p.32-57, jan./jul.,2022.

¹⁴³ Fabris interpreta que alguns filmes produzidos entre os anos de 1942 e 1945 já apresentavam o rompimento com filmes que são interpretados como cânones do neorealismo italiano. Ela cita: *Quattro Passi fra le Nuvole* (Alessandro Blasetti, 1942), *Ossessione* (Luchino Visconti, 1943), *I Bambini ci Guardano* (Vittorio De Sica, 1944). FABRIS, Mariarosaria. 1996. *Op. cit.* p.86.

¹⁴⁴ PEREIRA, Juliana Rodrigues, Cinema italiano: crise, reconstrução e novas formas de representação. In: *A aventura: notas sobre o estilo de Michelangelo Antonioni*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História. Curitiba, 2018.

¹⁴⁵ BAZIN, André. *O realismo cinematográfico e a escola italiana da Libertação*. In: *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014, p.241-262.

¹⁴⁶ SORLIN, Pierre. *Italian National Cinema: 1896-1996*. Londres: Routledge, 1996, p.90-95.

¹⁴⁷ SCHIEL, Mark. *Italian neorealism: rebuilding the cinematic city – short cuts*. London: Wallflower, 2006.

¹⁴⁸ BRUNETTA, Gian Piero. *Guida alla storia del cinema italiano – 1905-2003*. E-book. Roma: Einaudi, 2014. s/p.

¹⁴⁹ FABRIS, Mariarosaria. *Op. cit.* p. 115.

¹⁵⁰ PASOLINI, Pier Paolo. Nota su *Le Notti*. In: FELLINI, Federico. *Le Notti di Cabiria*. Bolonha: Capelli, 1957.

sociedade do pós-guerra possibilitou que a cinematografia impactasse cineastas e críticos por todo mundo, incluindo o Brasil e a América Latina¹⁵¹. É neste recorte que sou provocado à análise fílmica do segundo capítulo. Assim, é por meio dos enquadramentos e sequências de *O Grande Momento*, do contexto de produção, do contato do diretor com as obras italianas e do intercâmbio de ideias advindas da Itália, identifico as relações de imagens predispostas entre as obras.

Inclusive, tais aproximações são evidenciadas em carta de Roberto Santos para Alex Viany, datada do dia 5 de julho de 1960, bem como a entrevista do diretor concedida a Maria Rita Galvão, durante a década de 1970, publicada em *Burguesia e Cinema*. Os relatos incentivaram a possibilidade de aproximar sequências, planos e temáticas entre os filmes. O diretor paulista comenta do contato e do interesse pelas obras de cineastas como os italianos Zavattini, Fellini, De Sica e Rossellini, o que possibilita as aproximações imagéticas entre filmes. Todavia, ainda inclinado a pensar a obra cinematográfica brasileira em relação ao seu contexto de produção, provooco a problematização das dissidências entre as obras, encontradas nas sequências e formas de produção¹⁵². E, ainda, potencializadas por pesquisadores do cinema latino americano, como José Carlos Avellar, Mariarosaria Fabris e Mônica Cristina Araújo Lima que indicaram as disparidades no neorealismo italiano e nos longas-metragens produzidos na América central e sul.

Dessa forma, o instrumento metodológico para a observação fílmica se sustenta a partir das propostas de Ismail Xavier, a qual a análise deve partir do que é apresentado em tela e em sequência dialogar com o seu contexto de produção¹⁵³. Além disso, visualizo as sequências dos longas-metragens com a ideia do estilo cinematográfico de David Bordwell, em que o pesquisador identifica as escolhas conscientes e consistentes dos cineastas e produtores em momentos específicos da história¹⁵⁴.

¹⁵¹ AVELLAR, J. C. *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea Teorias de cinema na América Latina*. 1995. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34/Edusp.

¹⁵² Esta provocação surgiu durante o XI Seminário Brasileiro de Teoria e História da Historiografia, no Simpósio Temático 02: História Pública, Mídias e Práticas Historiográficas. Apresentei no evento o trabalho oral "O Grande Momento (Roberto Santos, 1958) e o Teatro de Arena: uma relação além da cartela do filme", o qual apresentei o longa-metragem de Roberto Santos contextualizando-o com o neorealismo italiano e a atuação teatral de Gianfrancesco Guarnieri. Durante o debate, o pesquisador do cinema Rafael Zanatto instigou outro caminho para a pesquisa: tratar, além das proximidades, os distanciamentos entre a obra e a tendência cinematográfica italiana.

¹⁵³ XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo, Casac & Naify, 2012, p. 377.

¹⁵⁴ BORDWELL, David. *A aparência dos filmes: a importância da história estilística*. In: *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

2.1 “Ei Zeca, perdeu a bicicleta rapaz?”: *O Grande Momento* e *Ladri di Biciclette*, os princípios da relação entre bicicletas

Quando opto por uma análise fílmica de uma obra, concordo com Ismail Xavier quanto ao olhar que se organiza de forma imanente. A compreensão do longa-metragem se dá em sua totalidade e, assim, deixo de lado os comentários de críticos e de fontes ligadas à produção. Em *O Grande Momento* e *Ladri di Biciclette*, a correlação das cenas e sequências ocorre de forma dinâmica, com causas e efeitos evidentes e progressivamente. Assim, o foco narrativo unido ao aspecto imagético, será utilizado de modo que o narrador seja a figura necessária, com mediação presumida e relação direta com os responsáveis pela obra, desempenhando um papel fundamental na organização de um longa-metragem¹⁵⁵.

Através da escolha de um objeto fílmico que pudesse estabelecer a ligação entre os filmes e permitir o início do exercício analítico, a bicicleta foi o elemento selecionado para facilitar a conexão entre as imagens dos longas-metragens. A sequência em que Zeca se despede de seu meio de transporte foi identificada como o elo entre os dois filmes. A narrativa da película brasileira apresenta, em todo o primeiro bloco do longa, a busca incessante do rapaz em conseguir alternativas para saldar as dívidas adquiridas na realização do casamento. A solução encontrada pelo jovem foi vender sua bicicleta ao amigo Vítório.

Conforme a apresentação do recorte cinematográfico brasileiro situado no primeiro capítulo, retomo ao crítico e historiador do cinema Paulo Emílio Salles Gomes. O cinema nacional dos anos 1950 estava submerso a situação colonial, pois as temáticas estéticas e os modelos de produção eram importados da indústria cinematográfica norte-americana¹⁵⁶. A partir dos debates sobre a cinematografia, alguns cineastas buscaram apresentar situações que abordassem traumas estruturais da sociedade brasileira como o racismo e a desigualdade social. Uma forma de se aproximar dos enquadramentos e temáticas realistas abordados pela a tendência cinematográfica na Itália.

Em *O Grande Momento* foram evidenciadas várias aproximações ao cinema italiano do pós-guerra, principalmente na forma em que Roberto Santos decidiu apresentar a população trabalhadora e a pequena burguesia. Encontra-se assim a vivência daqueles que caminhavam nas ruas e calçadas, que conviviam com o processo de urbanização nas mediações e ainda usufruíam de parques e casas de espetáculo no momento de lazer. Os conterrâneos do Brás e da Mooca, sejam eles familiares e amigos, eram a inspiração neorrealista do cineasta.

¹⁵⁵ XAVIER, Ismail. *Sertão Mar*: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.17.

¹⁵⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. 2016. *Op. cit.* p. 28-31.

A partir dessa proposta, os enquadramentos escolhidos por Roberto Santos transmitem a relevância do objeto em análise. A bicicleta deixa de ser apenas meio de transporte para tornar-se o foco e elemento principal em torno das decisões de Zeca. A relação entre o jovem e o meio de transporte é autêntica. Assim, antes de entregar o objeto aos compradores, o noivo decide aproveitar os últimos momentos com sua companheira de idas e vindas. Durante a progressão da narrativa, desde a primeira situação de Zeca na casa dos pais até a negociação em frente à loja de Vitório, a magrela o acompanha (figura 14).

Figura 14



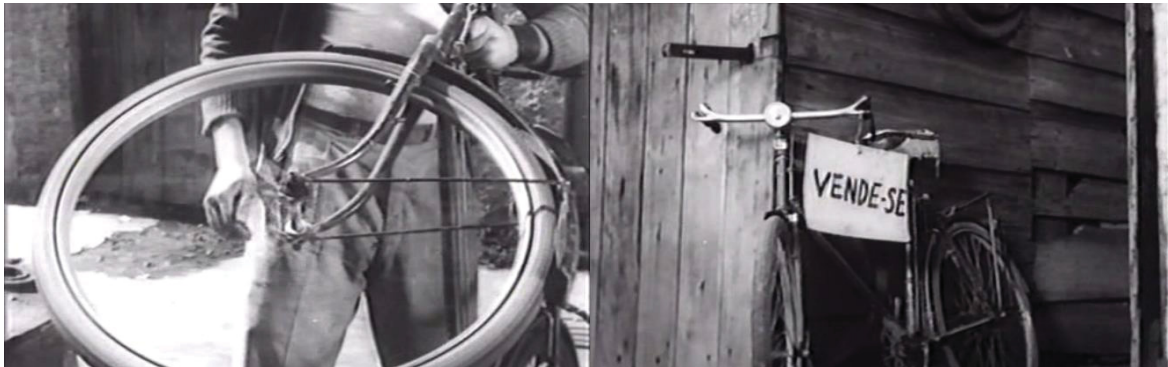
Os diversos recortes de Zeca e sua bicicleta durante o primeiro bloco do longa-metragem.
Fonte: *O Grande Momento* (1958). Montagem feita pelo autor.

A única situação em que Zeca não utiliza sua bicicleta durante o primeiro bloco fílmico é percebida e comentada pelo amigo Vitório. A importância do objeto ocorre no início da sequência, quando outra bicicleta recebe os cuidados do amigo e seu ajudante. Após o trabalho realizado, o amigo do noivo se espanta ao ver o jovem retornando para casa. Zeca estava desiludido e com nova preocupação – o terno para o casamento só poderia ser entregue após o pagamento integral do serviço¹⁵⁷. O amigo grita ao noivo: “Ei Zeca, perdeu a bicicleta rapaz?”, apontando para os prendedores na barra da calça que ele usava sem necessidade. A resposta foi

¹⁵⁷ FRANQUETO, Vinícius. 2023. *Op. cit.*, p. 111.

um silêncio constrangedor entre os dois. Em meio ao contratempo, a situação fílmica é finalizada indicando, indiretamente, a decisão do personagem principal em atenuar momentaneamente os seus problemas financeiros: a venda de sua bicicleta.

Figura 15



A possibilidade de se conseguir dinheiro por meio da bicicleta já havia sido indicada por Roberto Santos.
Fonte: *O Grande Momento* (1958). Montagem feita pelo autor.

Entretanto, a revelação narrativa para a venda acontece apenas após a discussão familiar, interpretada como consequência da corrida por dinheiro durante toda a meia hora de trama.

Zeca deixa a sua casa sem almoçar e vai até a loja de Vitório, onde encontra o amigo consertando o triciclo de Zuza (interpretado por Milton Gonçalves), o empregado do dono da padaria que fornece os doces para o casamento. A negociação ocorre na rua, bem em frente à oficina. O amigo tenta desencorajar o noivo da tratativa, mencionando a dificuldade em encontrar outra Caloi em excelente estado. A negociação dos valores é rápida; o dilema fica na forma de pagamento, já que Zeca necessitava de dinheiro imediato, mas Vitório não poderia pagar integralmente.

Figura 16



Sequência que Vitório questiona a situação financeira de Zeca. As expressões faciais e o movimento corporal se destacam.

Fonte: *O Grande Momento* (1958). Montagem feita pelo autor.

O personagem interpretado por Paulo Goulart busca encontrar outra forma de negociação: ele liga para seu sócio e revela a amizade com Zeca, além da necessidade de dinheiro do jovem rapaz prestes a casar. Ele encerra o contato telefônico com um sorriso no rosto, indicando que ambos encontraram uma solução para o impasse. Ao retornar à frente da oficina, a negociação continua e o obstáculo persiste, com Zeca lamentando a dificuldade em comprar outra bicicleta – desabafo que reflete as preocupações com todas as outras dívidas e incertezas para o futuro. Durante o comentário, pode-se escutar rapidamente o tom melancólico da música tema do filme. Vitório responde externando sua indignação com a situação financeira deles e da sociedade que os rodeia para o jovem e para o público. A fala do personagem evidencia os questionamentos sobre a sociedade a sua volta, na leitura feita aqui, ela se faz tão necessária que foi escolhida como o título desta dissertação. O amigo indaga o jovem noivo:

Quem joga de bandido sou eu, sempre assim, todo dia. Aquele ali [aponta para um adolescente que o auxilia na oficina] faz dois mês que está desempregado. Filho, mulher com outro na barriga, aluguel correndo. Depois das bicicleta, o que que vocês vão vender? A roupa, a vergonha, não vê que tá tudo errado! Existe outro caminho, não existe?

Vitório é interrompido por comentário de seu sócio, o qual deixa evidente sua reação política neste momento do longa: “E... sempre fazendo comício!”. O amigo de Zeca se esquivava dessa responsabilidade. Com um novo integrante nas tratativas, a negociação é fechada: Zeca recebe a primeira metade, dois mil cruzeiros, e o acordo do restante pago durante a festa de casamento¹⁵⁸.

A sequência analisada tem a duração de pouco menos de quatro minutos¹⁵⁹, no entanto, na fala de Vitório e nas expressões faciais de Zeca encontram-se os questionamentos sobre a temática escolhida para o longa. Salvadore comenta que este discurso foi uma posição tímida de engajamento social do filme, ele indica:

Pois o discurso timidamente engajado de Vitório (“Spartaco Romanato”, alegórico sobrenome com o qual se apresenta ao pai de Ângela na sequência 18 – a alusão ao líder da rebelião escrava no Império Romano não é gratuita; quem sabe uma homenagem ao velho Brás das greves e da militância anarquistas que claramente já não existia mais) cai no mais completo vácuo: Zeca sequer responde. É interessante observar a esta altura como o delicioso tema musical, sintonizado que está com o viés de resgate da “sensibilidade” pretendida pelo autor, funciona no sentido da diluição da problematização social que se esboça nessa sequência (e que no esboço permanece)¹⁶⁰.

O noivo demonstra sua ansiedade e inflexibilidade nas tratativas para a negociação da bicicleta. Vitório tenta racionalizar e ajudar o amigo, quando percebe que não pode convencer o noivo, decide partir para o seu discurso. Questiona a situação das pessoas em torno deles quando aponta para o adolescente ao fundo.

A situação fílmica causou impacto na análise feita pelo crítico e historiador Jean-Claude Bernardet. Diante da apresentação do longa, Bernardet indica as intenções de Roberto Santos em não apenas retratar as angústias da sociedade, mas também em analisá-las: “O filme é uma corrida atrás de dinheiro, culminando com a venda da bicicleta do herói, o que representa um atentado tanto ao indivíduo como ao ser social, pois a bicicleta era meio de trabalho e divertimento, quase parte integrante do homem”¹⁶¹.

¹⁵⁸ Bernardet, em *Brasil em tempo de cinema*, analisa o filme: *O Grande Momento* preocupava-se com a vida urbana, não com a intenção de apenas retratá-la, mas sim de analisá-la. Ver: BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 109-110.

¹⁵⁹ No diário de filmagem, Roberto Santos elogia a atuação dos dois atores durante a cena. Em meio à multidão de trabalhadores, vizinhos e curiosos, a equipe de filmagens organiza a cena em frente a oficina: “onde uma hora depois Gianfrancesco Guarnieri e Paulo Goulart, conseguem, através de suas interpretações, silenciar a algazarra de 200 pessoas que assistem a filmagem, e que passam a ouvi-los respeitosamente. – “É emocionante”! [Santos evidencia no diário o que ouvia ao seu redor]. No final do trabalho, temos amigos por todos os lados. Ver: SANTOS, Roberto. 1958, *Op. cit.*, p. 3.

¹⁶⁰ SALVADORE, Waldir. *São Paulo em preto & branco: cinema e sociedade nos anos 50 e 60*. São Paulo: Annablume, 2005. p. 115.

¹⁶¹ BERNADET, Jean-Claude. 2007. *Op. cit.*, p. 111.

A negociação é fechada, agrada vendedor e comprador, principalmente o primeiro por encontrar alguma esperança em dar conta dos gastos do casamento. Todavia, o “atentado ao indivíduo” e ao seu “ser social”, comentado por Bernardet, é problematizado na reação de Zeca ao se despedir do objeto. Após retirar os prendedores da barra da calça (agora sim, neste caso, o personagem percebe que não irá mais precisar do item tão cedo), olha para sua companheira com um misto de orgulho e pesar e acena um último afago com batidinhas no quadro: “Batuta, não?”. Para atribuir dramaticidade à cena, o tom melancólico do tema-assinatura reaparece com volume baixo, mas ainda perceptível. Vitório, sensibilizado com a situação, conforta o amigo: “Ainda é tua!”. O comentário despertou a atitude inesperada do rapaz. Zeca devolve o dinheiro e decide dar uma última volta em sua Caloi 5, dando início ao recorte emocionante e simbólico do filme¹⁶².

2.1.1 Zeca e a bicicleta: pedaladas que intensificam a felicidade do rapaz

A duração da sequência é de aproximadamente um minuto e meio. Apesar de breve, esta cena possui diversos significados que legitimam o contexto do cinema nacional e sua relação com a cinematografia neorrealista italiana. Ela se inicia com as primeiras pedaladas de Zeca, acompanhadas pela música tema do longa. A câmera em movimento focaliza o esforço do rapaz para ganhar velocidade. Sobre a filmagem do último passeio, Roberto Santos comenta o seguinte para Maria Rita Galvão: “Creio que o primeiro filme feito no Brasil com câmera na mão foi *O Grande Momento* mesmo, em que usei numa sequência (a do passeio de bicicleta) uma Arriflex pequena”¹⁶³. A alusão a frase icônica de Glauber Rocha e o comentário sobre a possível origem dessa prática cinematográfica são colocados em segundo plano. É através da filmagem externa e pelo enquadramento escolhido pelo diretor que Zeca estampa um sorriso genuíno pela primeira vez, esquecendo-se das preocupações da vida adulta durante o passeio.

Antes de um maior foco sobre a experiência vivida pelo noivo, é perceptível a função da personagem que compartilha a tela com ele. Como mencionado anteriormente, a bicicleta o acompanha para quase todos os lugares que visita: é carregada, empurrada e guiada desde o início do longa; é uma extensão das ações do personagem principal, tendo o seu lugar de

¹⁶² Concordo com os outros pesquisadores deste longa-metragem, como Carolina Gomes Leme e com Waldir Salvadore, a importância da cena para conhecer melhor o personagem principal e pela relação com filmes neorrealistas. A filmagem fora dos estúdios, as reações do ator e o modo em que Roberto Santos filmou esta passagem serão melhor abordados no próximo tópico deste capítulo. Ver: LEME, Carolina Gomes. *Op. cit.*, p. 179.

¹⁶³ SANTOS, Roberto *apud.*, GALVÃO, Maria Rita. 1981. *Op. cit.*, p. 218.

descanso ao lado do quarto/cama do rapaz. Portanto, durante a despedida, a relação entre o jovem e a magrela adquire ainda mais significados. O primeiro enquadramento do passeio da dupla não foca no rosto do jovem. A música tema inicia a sequência juntamente com o enquadramento fechado na Caloi; neste caso, ele assume o segundo plano. A única função do rapaz é pedalar, ganhar velocidade, sentir o vento no rosto e esquecer dos problemas da vida. É o momento em que se intensifica a relação entre jovem e seu objeto mais valioso.

A música reaparece no trecho com maior relevância. O tema musical do início do longa-metragem ainda não havia reaparecido, assim, concordo com Rodrigo Carreiro quando o pesquisador do som no cinema comenta que a música de um filme afeta diretamente na trilha visual, auxiliando como guia no olhar do espectador e induz sentimentos, sensações e emoções¹⁶⁴. No caso do arranjo musical feito por Alexandre Gnatalli, percebemos uma sensação de alegria e entusiasmo. Ela se alterna com a felicidade de Zeca quando evidencia o valor emocional deste recorte na vida do jovem. Os esforços nas pedaladas definem também o ritmo musical.

Durante toda a sequência de despedida, são quatro os enquadramentos da bicicleta, incluindo o primeiro quadro comentado. Os ângulos da câmera se alteram entre o lado esquerdo do ciclista e, depois, o lado direito, conforme a figura 16. Estes enquadramentos são apresentados de forma alternada com diferentes ângulos que filmam Zeca em primeiro plano ou em planos mais abertos. Neste terceiro caso, a cidade de São Paulo também é homenageada. Destacam-se as ruas largas, as árvores em torno do Parque Ibirapuera, as pessoas caminhando nas calçadas e os prédios do centro da cidade ao fundo.

Figura 17



A bicicleta Caloi 5 de Zeca como a personagem principal da sequência emblemática do filme.

Fonte: *O Grande Momento* (1958). Montagem feita pelo autor.

¹⁶⁴ CARREIRO, Rodrigo (org.). *Op. cit.*, p. 21.

Da mesma forma que a bicicleta, as diversas formas em que Zeca é enquadrado podem proporcionar algumas interpretações sobre a personagem e o contexto representado. Indico assim, a estrutura de montagem dos planos desta sequência como uma forma de desenvolvimento da personalidade e dos anseios do jovem. O passeio expõe o rapaz diferente daquele que havia sido apresentado até então no longa. As expressões de preocupação e desconforto fazem parte das vivências durante todo o dia de seu casamento.

Por mais que o tempo diegético seja um recorte muito pequeno da vida do personagem principal, as atitudes referentes à própria situação financeira e a da família, possibilitam os diagnósticos sobre o contexto de um jovem trabalhador do bairro operário do Brás. Os ângulos de filmagem acompanham o ator Gianfrancesco Guarnieri e possibilitam a garantia de visibilidade dos movimentos corporais e esforço físico para manter equilíbrio. Auxiliam a visualidade das expressões faciais do rapaz e, ainda, da paisagem urbana presente no percurso durante a sequência. Zeca e a bicicleta são acompanhados pela câmera em *travelling*¹⁶⁵ em diferentes planos. Por mais que tenhamos percebido a função da bicicleta a partir do seu foco, com o método de decupagem da sequência¹⁶⁶, tanto os planos abertos quanto os planos médios, mantém o personagem principal próximo ao centro da imagem. Diante destas escolhas técnicas permitisse observar mais atentamente as atitudes e expressões do rapaz.

As pedaladas agora mais pesadas e repetitivas, são ações que elevam a aceleração da bicicleta e possibilitam o alcance de seu potencial máximo - os cabelos e as roupas esvoaçantes indicam a velocidade crescente durante os cortes. Revela-se, desta forma, que o modo no qual Zeca pedala em situações anteriores não se compara ao exercido agora. De antemão, os movimentos anteriores são mais longos, transmitem um ato habitual. Posto que a pressão financeira se faz presente desde o início da trama, suas atitudes corporais em momentos de locomoção ainda são costumeiras. Os planos fechados na personagem permitem a visualização também das pedaladas e do esforço do rapaz. Estes movimentos se repetem em ângulos mais abertos e potencializam, portanto, a urgência e a validação pessoal de Zeca.

Outro aspecto observado, propício para apresentar sentidos legitimadores da sequência, são as expressões faciais de felicidade de Zeca, representadas por um sorriso genuíno e inédito no longa até então (figura 17). Nas situações anteriores do filme, a personagem

¹⁶⁵ O *travelling*, uma técnica cinematográfica em que a câmera se move para acompanhar ator, objeto ou elemento em cena, foi empregado por Roberto Santos neste filme. De acordo com o Diário de filmagens do longa, ele utilizou um carro para acompanhar Gianfrancesco Guarnieri.

¹⁶⁶ Segundo Ismail Xavier, a decupagem de uma cena seria o processo de decomposição de cenas e sequências do filme em planos, além disso, a partir deste instrumento metodológico, podemos analisar os sentidos que organizam os planos e os pontos de vista utilizados pelos cineastas em um filme. Ver: XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª ed. São Paulo, Paz e Terra, 2005, p. 27-41.

principal é retratado com semblante sério e preocupado. Os momentos em que o rapaz sorri são raros: quando encontra e convida Vitório para o casamento; um sorriso tímido também aparece no encontro, pela primeira vez no filme, com Ângela e seu sobrinho em frente ao estúdio de fotografia de Gustavo. O tom de felicidade entre o casal é percebido durante todo processo de escolha das fotos, mas se esvai quando precisam negociar os valores de serviço¹⁶⁷. Outra ocasião que Zeca insinua um sorriso mais amplo é quando dá a gargalhada envergonhada e falsa para Gonçalo Negrão. A atitude do rapaz sugere uma tentativa de apaziguar os ânimos em sua casa após seu destempero causador de situação vergonhosa entre a família e o amigo rico do pai¹⁶⁸. Portanto, o riso franco de Zeca e as gargalhadas (que não são ouvidas devido à técnica de som utilizada no filme e à presença da música tema na cena) são marcadores constantes da despedida.

Mesmo que as situações filmicas indicadas anteriormente possam expor as reações de Zeca em relação ao seu cotidiano e à sua situação financeira, os sorrisos e a alegria expressada por Guarnieri durante o passeio ainda podem revelar sentidos sobre as decisões da vida. Como já comentado, os enquadramentos possibilitam estas percepções, pois mesmo que eles se alterem entre o foco da bicicleta e as substituições entre os planos abertos e médios, interpreto de forma gradual a felicidade do rapaz.

Figura 18



Zeca sorridente durante o passeio de bicicleta.

Fonte: *O Grande Momento* (1958). Montagem feita pelo autor.

Quando Zeca é filmado mais distante da câmera, o público pode acompanhar diferentes locais em torno da Mooca, do Braz e das mediações do parque Ibirapuera. Tendo o

¹⁶⁷ O recorte desta situação filmica foi utilizado como parte do cartaz de *O Grande Momento* antes comentado. A figura está localizada na parte inferior à esquerda do cartaz, ao lado do título do filme. Conferir figura 08 do primeiro capítulo.

¹⁶⁸ Situação filmica analisada no artigo sobre as questões financeiras do longa-metragem brasileiro. FRANQUETO, Vinícius, 2023. *Op. cit.*, p. 112 a 117.

jovem e sua bicicleta no centro como referência das filmagens, os ângulos e posições de filmagem se diversificam: de frente, em rua larga e com pequenos estabelecimentos (possivelmente onde está localizada sua casa¹⁶⁹); de perfil, lado esquerdo do rapaz, onde são visualizados fábrica e os primeiros prédios ao fundo; de trás, novamente em rua larga que ao fundo apresenta fábrica, fiação de energia, calçadas e pequena vegetação ao redor. (figura 18).

Figura 19



Ângulos abertos que enquadram Zeca e sua bicicleta no centro da imagem. Ao fundo, diferentes recortes da cidade de São Paulo na segunda metade da década de 1950.

Fonte: *O Grande Momento* (1958). Montagem feita pelo autor.

Estes mesmos locais também são filmados em plano conjunto, o que possibilita um processo de continuidade da cena. Como o rosto do moço agora tem foco suficiente para ser exibido, se vê um sorriso aberto e expressões que transmitem o ar de felicidade genuína de Zeca. Mesmo que o motivo do passeio demande certa seriedade e até mesmo tristeza, o jovem demonstra sentimentos antagônicos a estes. São vários os recortes que definem as expressões do personagem principal, todavia, escolho o trecho em que a filmagem foca em Zeca por meio de um *plongée*¹⁷⁰, já no final da sequência. Roberto Santos faz um momento de campo e contracampo no qual visualizamos Zeca olhando para cima e visualizando as árvores que rodeiam o entorno do parque Ibirapuera. Quando o jovem chega neste trecho o *leitmotiv* musical ganha destaque, sublinha o sentimento do personagem, da mesma forma que a velocidade e o

¹⁶⁹ É perceptível a característica da rua larga, sendo pavimentada e alargada, conforme percebemos logo no início do filme, com a chegada do carteiro e de Zuza.

¹⁷⁰ Enquadramento da câmera de cima para baixo, como se a imagem estivesse mergulhando.

volume se elevam com o ritmo de pedaladas e as alterações de felicidade do noivo, definindo o momento de transe do rapaz (figura 19).

Figura 20



Seqüência final do passeio. Zeca olha para as árvores que rodeiam o parque Ibirapuera, com alusão a seqüência de *Ladri de Bicicleta*.

Fonte: *O Grande Momento* (1958). Montagem feita pelo autor.

Em certos trechos, a forma de filmagem utilizada por Roberto Santos se altera do *travelling* para câmera fixa, sendo o rapaz e a bicicleta os motores da cena. Os recortes escolhidos para esta ação indicam o caminho, cheio de curvas e com diferentes ruas e vielas, traçado pelo personagem principal. As escolhas transmitidas pelos enquadramentos do filme nos possibilitam entender o trajeto feito pelo rapaz a partir de sua memória afetiva, de quem cresceu por estes caminhos. Todas as tomadas de decisão não demonstram incertezas, as ruas utilizadas para o passeio já são parte do trajeto programado e são os momentos em que o ciclista sai do centro do enquadramento e segue para um dos lados que percebo tais atitudes. O trecho grifado na citação feita por Waldir Salvadore potencializa estas interpretações: “com a câmera acompanhando-o (destaca-se o final da seqüência, com ele entrando a toda velocidade por uma Avenida do Estado ainda arborizada...)”

Como Zeca é um morador do bairro do Brás, interpreto tais trajetos como locais da infância e da mocidade do jovem. O casamento costuma ser interpretado em uma sociedade ocidental católica como um dos ritos de passagem da juventude para vida adulta, ainda mais em um país com costumes e tradições predominantemente católicas como o Brasil. Portanto, tal passagem do longa, emblemática ou não, pode ser também interpretada como uma situação que transmite o momento de escolhas entre a juventude e a vida adulta. Esta interpretação é corroborada pelo comentário de Atílio feito ao filho já na reta final do longa, no terceiro bloco. Após diversos desencontros e a confusão durante a festa de casamento, o pai encontra o filho dormindo em casa. Ele decide servir café a Zeca para que ambos possam conversar sobre a situação em que se encontram. Agora, sentados à mesa, um olhando para o outro e em uma conversa mais serena, sem os berros de antes, Atílio afirma: “Tudo isso é um pouco de medo da vida”. O filho não responde e se mantém de cabeça baixa até que o pai muda o rumo da conversa. Este diálogo busca indicar certas respostas para os conflitos financeiros enfrentados pelo jovem e pela família, além de possibilitar indagações em relação ao futuro do rapaz.

A conclusão da somatória destas passagens também possibilita o gancho para a análise escolhida de um pequeno trecho de *Ladri di Biciclette*, permitindo assim, o cotejamento entre obras a partir de sua temática. Nesse sentido, admitimos que a obra de Vittorio de Sica apresenta diferentes conteúdos e camadas em sua organização, assim como *O Grande Momento*. Todavia, para a aproximação desejada nesta pesquisa, escolho a desigualdade social e as questões financeiras do grupo social representado como fio condutor dos filmes. Assim, as situações selecionadas para a análise possibilitam interpretações que podem aproximar esteticamente ou distanciar tecnicamente os longas-metragens brasileiro e italiano.

2.2 “Tem ou não tem bicicleta?”: a análise de imagens entre longas-metragens

Em *Ladri di Biciclette* também somos apresentados aos dilemas da vida cotidiana de um grupo de moradores da periferia de Roma¹⁷¹. Da mesma forma que observado em *O Grande Momento*, as questões financeiras são anunciadas a partir das discussões e dos problemas vivenciados pelas personagens. A temática escolhida para análise exemplifica-se já na primeira situação fílmica, pois desde as primeiras imagens do longa, quando os créditos ainda são apresentados, encontram-se vários homens correndo em direção a um ônibus. Nele estava um

¹⁷¹ Conforme os comentários entre as personagens do longa, o bairro onde Antonio e Maria Ricci vivem é Val Melaina, sendo a 1ª zona de Roma, identificada pelas iniciais de Z.I e localizada no norte da cidade. Nesta região também foi filmada a obra *Il medico dela mutua* (Luigi Zampa, 1968).

agente público encarregado de comunicar as poucas oportunidades de emprego disponíveis. Enquanto o comissário se prepara para falar, os indivíduos disputam espaços, físicos ou simbólicos, para escutá-lo atentamente. Considero que o tumulto em torno do empregado municipal apresenta o desespero daqueles que aguardavam uma oportunidade de emprego e ainda mantinham esperança para melhores condições de vida.

Um dos sujeitos dos vários que aguardam as ofertas de trabalho pergunta: “Tenho que morrer de fome só porque sou pedreiro?”. O tom de conformidade do agente público na resposta indica o recorte histórico difícil: “O que eu posso fazer? Um pouco de paciência e vamos dar trabalho para todos. Estou aqui para isso. Vamos ver o que podemos fazer”. Em dois minutos de filme já somos apresentados ao dilema e às dificuldades de momento dos trabalhadores italianos que não haviam sido realocados após a guerra¹⁷². Antonio Ricci (Lamberto Maggiorani) é um dos poucos que recebe licença de trabalho: “Colador de cartazes”. A vaga desperta ainda mais descontentamento entre aqueles que não haviam sido chamados e outro desafio aparece, a necessidade de uma bicicleta: “Tem ou não tem bicicleta?”, pergunta que ressurgue nos pensamentos da personagem a dificuldade do seu momento. Assim como Zeca, mas diferente do que ocorre em *O Grande Momento*, Antonio havia penhorado seu instrumento de trabalho e de lazer antes do que vemos em tela. Com a pressão de outros homens desesperados por emprego, o personagem principal aceita a oportunidade mesmo sem ter ideia de como irá reaver o objeto.

Escolho esta primeira situação filmica da obra italiana para demonstrar como a temática analisada perpassa, já nos primeiros minutos, entre os dois longas-metragens (relembro da caderneta da família escondida por Zeca e da cobrança dos doces feita por Zuza). Mesmo que os problemas financeiros se repitam durante todo o longa filmado por De Sica, os vinte minutos iniciais introduzem a temática e participam do cotejamento escolhido para esta análise.

Logo após aceitar o emprego, Antonio decide ir ao encontro da esposa. Maria Ricci (Lianela Carell) está junto de outras mulheres esperando para conseguir baldes de água que seriam utilizados na casa da família. Da mesma forma que na primeira situação filmica, são várias as mulheres que aguardam na fila. Em meio aos lamentos e a impossibilidade do marido

¹⁷² Segundo Bertonha, o momento do pós-guerra da Itália apresentava uma situação catastrófica. Com os bombardeios realizados por tropas do Eixo ou Aliadas, transformou regiões urbanas cobertas de escombros, além disso, várias estradas e pontes foram destruídas, fato que dificultou a rápida recuperação das fábricas e produções agrícolas. Diante desse necessário, a retomada de empregos e desenvolvimento econômico foi sentido durante os cinco anos seguintes após o fim do conflito. Ele identifica: “Nesse período, portanto, os italianos estavam no pior momento, em termos econômicos e sociais, que sua sociedade já havia enfrentado”. Ver: BERTONHA, João Fábio. *Op. cit.* p.134-135.

em assumir o emprego, Maria busca entender e solucionar o impasse da situação. Durante as lamentações do marido, enfim entendemos porque Antonio comenta com o agente municipal que “tem e não tem uma bicicleta”: diante da discussão do casal no retorno para casa, é exposto que a bicicleta havia sido penhorada para conseguir comprar comida.

Quando chegam ao modesto apartamento da família, Maria encontra uma possibilidade para readquirir a bicicleta. Mesmo com a simplicidade do casal e do lugar onde vivem, a mulher escolhe penhorar outro artefato doméstico, atitude extrema que diminui ainda mais o conforto no lar. É durante esta sequência que aproximo novamente os grupos representados e as personagens principais dos dois filmes. Esta aproximação segue a partir dos comentários já relatados de Roberto Santos que indicam a proposta de representar a realidade dos moradores do bairro do Brás. Inimá Simões indica a intenção do cineasta em enquadrar as dificuldades financeiras de um grupo da sociedade paulistana, concordo com ele a partir das seguintes frases:

[...] a vida daqueles que nunca estão a cavaleiro dos processos de transformação social. Ao contrário. São aqueles que vivem as mudanças sem ter consciência do processo. A pequena burguesia como se falava na época, ou a classe C e D, conforme o jargão atual dos publicitários. O chamado Zé Povinho, que não tem muito espaço para expressar nos filmes brasileiros, e que ele quis trazer para o primeiro plano¹⁷³.

O comentário de Simões segue a definição feita alguns anos anteriores por Bernardet. Para o crítico de cinema, as personagens moradoras do Brás são proletários e fazem parte de uma pequena classe média, tal indicação é percebida na forma de trabalho dos representados, alguns trabalham por conta própria e outros são empregados das fábricas locais.

No caso do longa italiano, encontramos personagens que vivenciam os problemas econômicos e estão, possivelmente, em um estágio de endividamento e problemas financeiros mais delicados. Primeiro a falta e depois a disputa por empregos já indicam certas diferenças entre os grupos representados em cada uma das obras. O grau de comparação apresenta certas disparidades pelas diferentes culturas e pelo contexto histórico de representação. Todavia, observando detalhadamente as situações fílmicas e os diálogos do filme italiano, crio a hipótese que as pessoas representadas fazem parte de um grupo social que está entre a classe burguesa e aqueles que não tem nenhum tipo de bens materiais. Assim, representam a classe média baixa que sofria os efeitos devastadores dos anos seguintes ao fim da Segunda Guerra Mundial.

Quando os homens italianos observam esperançosos o comissário, se vê um grupo à espera da possibilidade de retornar ao trabalho de momentos passados. Entre pedreiros e

¹⁷³SIMÕES, Inimá. *Op. cit.*, p. 40.

torneiros, alguns até se candidatam para a função de Antônio que ainda não havia garantido a posse da bicicleta. Mesmo com diferentes categorias de emprego e o número reduzido de vagas, a procura e a intenção de retorno para a função um dia exercida é explícita. Outro ponto que sugestiona a representação da classe média baixa italiana são as reações daqueles que se candidataram ao novo emprego de Ricci. Vários deles afirmam que são donos de bicicleta, indicando que mesmo durante o momento de crise, alguns objetos de valor ainda continuam sob posse do grupo social.

Ainda no longa de Vittorio de Sica, Antonio e Maria Ricci vão até a Casa de Penhores¹⁷⁴ negociar parte do enxoval de casamento com o intuito de conseguir dinheiro necessário para reaver a bicicleta. Dos lençóis escolhidos pelo casal, quatro deles já haviam sido utilizados e dois eram novos, além disso, segundo a personagem, eram de linho e algodão, muito bem conservados. A situação fílmica indica o desamparo financeiro do casal em relação ao momento histórico que estão vivendo: a sinceridade de Maria comprova que a roupa de cama não estava em posse do casal há muito tempo.

O que se observa aqui é que, não importa o modo como as personagens arranjaram os lençóis, se foram comprados ou presenteados, ressalto a proximidade na forma em se representar o mesmo grupo social no longa italiano e no longa paulista. Além disso, percebo estas proximidades a partir das escolhas das pessoas representadas, seja nos sonhos que almejam ou na luta pela sobrevivência. A preocupação em enquadrar a realidade se observa no cotidiano das ações, em rituais para alcançar as formalidades propostas pela sociedade. Podem ser observados não apenas no esforço do trabalho, mas também no ato em se desfazer dos bens materiais em troca da mudança, da esperança de uma nova vida.

Durante a mesma sequência, por fim, não é apenas a família Ricci que necessitou penhorar objetos comuns ou instrumentos de trabalho/lazer. Inicialmente, o enquadramento escolhido para o local de trabalho do agente da Casa de Penhores apresenta, ao fundo da sala, diversos objetos. Eles são guardados em sacos, enumerados e depositados em várias prateleiras. Antes do corte final da sequência, um senhor com fisionomia abatida entrega um binóculo para iniciar nova negociação, esta cena é interpretada com função de continuar ainda apresentando a situação difícil vivida pelo povo italiano. Ainda assim, a necessidade da Casa de Penhores

¹⁷⁴ Originado nos Montepios, do italiano *Monte di Pietà*, instituição financeira de caridade e voluntária com origem no século XV e com a função de fornecer empréstimos ou possibilitar a penhora de pertences. Em alguns resumos do filme cita-se o termo italiano como a Casa de Penhores em que os Ricci e os outros romanos utilizam como possibilidade de sobreviver e se manter durante o momento de crise econômica.

pela população é melhor representada quando visualizamos a sala reservada para objetos têxteis.

Quando a trouxa de lençóis dos Ricci é depositada por outro funcionário municipal em uma nova sala, é evidenciada o quanto a prática de penhorar objetos foi utilizada durante o período de crise. São sete os lances de prateleiras. Incontáveis embrulhos. O agente público precisa escalar a estrutura para poder chegar até o local de destino dos lençóis. O momento em que Antônio vai recuperar sua bicicleta também equivale a observações anteriores: o novo espaço filmado tem um enquadramento parecido com o anterior. Antônio é separado do terceiro funcionário por uma pequena janela, ao fundo encontram-se várias bicicletas penduradas. De Sica volta a posicionar a câmera dentro do departamento público para indicar tal situação. Assim, foram recortados alguns planos do trecho citado e montados na figura 20 da seguinte forma:

Figura 21



Recortes do longa *Ladri di Biciclette* apresentam o recorte econômico e social de Roma no pós-Guerra.
Fonte: *Ladri di Biciclette* (1948). Montagem feita pelo autor.

Após recuperar a bicicleta e se apresentar ao emprego, Antônio explica para sua esposa a possibilidade de mudança econômica na vida da família após assumir o novo salário. Enquanto apresenta o uniforme de trabalho ele comenta: “Antes davam até sapatos [indicando tempos melhores no passado]. Mas o salário ainda é bom. Seis mil, mais o abono familiar e

horas extras, é ótimo Maria”. Antes de regressarem para casa, a esposa pede ao marido uma parada na Vila Della Paglia. O motivo é revelado ainda durante os primeiros minutos, a mulher teria visitado a vidente Santona, a qual havia garantido um novo emprego a Antônio. Com a concretização da profecia, o pagamento seria de cinquenta liras. Não é minha intenção apresentar um novo assunto para a obra aqui comentada, embora sejam várias as situações proféticas com camadas exotéricas ou religiosas durante o longa-metragem. O que cabe observarmos é a representação da busca popular pelo sobrenatural ou inexplicável durante períodos de crises e incertezas. Durante a tentativa de pagamento de Maria à vidente, são várias as pessoas que também aguardam atendimento. Já no fim do longa, Antônio retorna ao local, novamente lotado, mas agora com Bruno. O desprezo da personagem principal explícito no início do longa é substituído pela esperança de uma iluminação que possa indicar o paradeiro da bicicleta. No fim, nada feito.

2.2.1 Sorrisos e caminhos levam ao mesmo lugar?

De qualquer forma, com a bicicleta em mãos novamente, Antônio Ricci passa a utilizá-la para a vida cotidiana, mesmo que esse tempo tenha sido encurtado com os desencontros futuros. Em decorrência da reconquista da magrela, o trabalhador não desgruda dela nem mesmo quando se apresenta ao novo emprego. Já dentro do prédio¹⁷⁵, ele carrega a bicicleta no ombro e é solicitado para que coloque-a no chão duas vezes, acatando apenas com o pedido do gerente. Esta proximidade entre a personagem e o objeto se faz importante e necessária para que os espectadores sintam a tristeza e a angústia de Ricci no momento que ela é roubada e, depois, durante a jornada de procura ao redor de Roma. Maria e Antônio também aproveitam juntos a bicicleta no retorno para casa, demonstrando a importância do meio de transporte não apenas como instrumento de trabalho.

No dia seguinte, Bruno, o filho mais velho do casal, é quem demonstra seu fascínio pela Fides do pai. Enquanto limpa o objeto, comenta incrédulo que a bicicleta havia retornado amassada e, por esse motivo, Antônio deveria ter solicitado um conserto ao serviço público. O pai, apressado e ansioso com o primeiro dia de trabalho, pondera a reclamação do filho. O trecho se faz importante, pois é a partir dele que dou continuidade ao cotejamento entre as obras.

¹⁷⁵ É válido comentar que o emprego como distribuidor de cartazes evidencia a homenagem do filme ao cinema, pois os cartazes colados pela cidade por Antonio e seus colegas eram de filmes hollywoodianos. Durante a situação em que a personagem principal apresenta a vaga indicada, encontramos um repartimento cheio de cartazes com esta temática.

Antes de comentarmos sobre o trecho em que pai e filho são filmados durante o caminho do trabalho e possibilitam relações com o último passeio de Zeca, outro enquadramento indica proximidade de imagens e planos entre as obras.

Durante a sequência já comentada, Bruno é introduzido à trama junto à bicicleta do pai. O enquadramento coloca em primeiro plano o aro da bicicleta rodando, sendo um artifício técnico de passagem de tempo entre uma situação e outra. Esta ação também aparece como separação de planos em *O Grande Momento*, quando o personagem de Paulo Goulart inicia uma nova situação filmica. O trecho antes visto no longa brasileiro, o qual apresenta a possibilidade de introduzir a ideia de venda a Zeca, em *Ladri di Biciclette*, o cuidado de Bruno com a bicicleta do pai também possibilita a premonição do objeto na trama. Além disso, este plano indica ainda o foco no elemento principal que dá título ao longa. Logo a magrela teria um novo destino e mudaria toda a trajetória de pai e filho, adicionando outras temáticas e sentidos para o longa. A comparação entre as imagens pode ser observada na figura 22.

Figura 22



A ação de Bruno e Vítório no enquadramento é a mesma: girar o aro para garantir o funcionamento da bicicleta. Percebemos a diferença na iluminação e no ambiente de cada uma das cenas.

Fonte: *Ladri di Biciclette*, 1948 e *O Grande Momento*, 1958. Montagem feita pelo autor.

Com a omelete do almoço garantida e uma última conferida no espelho, Antonio e Bruno se despedem de Maria e saem para trabalhar. No início da sequência, a trilha sonora composta por Alessandro Cicognini acompanha pai e filho, junto de outros trabalhadores de Roma, a caminho do trabalho. Diferente do tom melancólico da trilha sonora que acompanha Antonio e sua família, hora em volume mais alto ou em outros mais baixos, dependente da dramaticidade da cena, a nova melodia musical aparece mais aguda e animada, acompanhando o amanhecer de Roma. Homens partem em direção ao centro da cidade por meio de um disputado ônibus municipal, os demais utilizam os próprios meios de transporte. Entre eles,

enfim observamos Bruno e Antonio no primeiro passeio juntos após retomar a posse da bicicleta.

A filmagem em *travelling* acompanha as personagens durante o trajeto percorrido e são poucos os cortes de planos durante a sequência. Em plano médio, contemplamos Antônio e Bruno ao centro do enquadramento. Mesmo com a iluminação da sequência escura devido às filmagens ao ar livre, em uma rua rodeada de árvores e muros que aumentavam a possibilidade de sombras, o ângulo de filmagem ainda possibilita enxergarmos as expressões faciais de pai e filho.

Diante de imagens que se relacionam esteticamente, escolho também o processo de produção para poder criar diálogos entre produções cinematográficas em seus contextos. As filmagens externas do neorealismo italiano possibilitaram uma forma diferente de enquadrar os ambientes italianos. Essa escolha cinematográfica não foi única e exclusiva para o seu momento de produção. Todavia, também se observa como importante baliza contra as produções cinematográficas investidas pelo fascismo. No deslocamento entre regiões periféricas até o centro de Roma feito por Antonio e Bruno, não contemplamos a urbanidade, o centro histórico ou os pontos turísticos da cidade histórica. O ambiente grandioso de Roma ao redor do personagem principal é colocado em segundo plano. O foco está em torno da região periférica e nas situações sociais que interferem no cotidiano das pessoas representadas. No circuito de Zeca, vemos o centro da cidade de São Paulo de forma tímida nos ângulos mais abertos, sempre ao fundo (figura 23).

Figura 23





As semelhanças e diferenças entre os trajetos de bicicleta de Antonio, Bruno e Zeca.
 Fonte: *Ladri di Biciclette*, 1948 e *O Grande Momento*, 1958. Montagem feita pelo autor.

Os planos em perspectiva, no enquadramento geral, contendo árvores que estão presentes em ambos os trajetos percorridos, tanto por Antonio e Bruno, quanto por Zeca e a Caloi 5, e são elementos participantes desta análise. É por meio delas que observo as diferenças técnicas e simbolismos entre as situações filmicas das obras. A fotografia e os enquadramentos do trajeto percorrido em *Ladri di Biciclette* mais escuro em ângulos abertos e fechados. Mesmo que a situação filmica seja iniciada durante o amanhecer de Roma, com o progresso do trajeto,

são observados uma maior claridade e o aparecimento de sombras que escurecem a imagem. Além disso, a posição reta da câmera em relação a Antonio e Bruno também contribui com a filmagem mais escura e o aparecimento de sombras sobre os corpos de pai e filho. No caso de *O Grande Momento*, o tom da imagem é mais claro e são poucos os momentos em que não conseguimos ver o corpo de Zeca se movimentar. Os ângulos abertos contribuem com a claridade presente na obra dirigida por Roberto Santos, além disso, quando eles transladam o arborizado contorno do Parque Ibirapuera, a filmagem é feita em *plongée*, técnica que auxilia a percepção de alegria e euforia dela.

Na passagem do filme de Roberto Santos, o campo e contracampo é fundamental para atribuir sentido às emoções de Zeca. Essa técnica cinematográfica permite contemplarmos o ângulo de visão do rapaz, neste caso, quando Gianfrancesco Guarnieri observa sorridente as árvores e a posição da câmera é alterada para enquadrar o céu e o topo delas, o cineasta intensifica a possibilidade de colocar o espectador no lugar da personagem, a estratégia influencia no sentido sobreposto as personagens e temáticas ali representadas. No caso do longa italiano, a filmagem é apenas direta em Bruno e Antonio, inclusive, mesmo com as sombras e o tom mais escuro da imagem, visualizo, a partir do gestual dos atores, a felicidade na troca de olhares e nos sorrisos durante o trajeto para o trabalho. As expressões de alegria ao redor dos rostos transmitem os diferentes sentimentos deste grupo que busca condições de uma vida mais digna.

Figura 24



Os pequenos momentos de alegria e felicidade transmitida por Antonio, Bruno e Zeca.
Fonte: *Ladri di Biciclette*, 1948 e *O Grande Momento*, 1958. Montagem feita pelo autor.

Mesmo que as técnicas utilizadas tratem de diferenças sutis observadas em duas situações fílmicas que se aproximam, permitem a possibilidade de indicar as escolhas imagéticas de um cineasta brasileiro, participante dos sentimentos escolhidos por ele no momento de vida e do convívio com a sociedade. Indicam ainda, a possibilidade de percepção das técnicas cinematográficas de seu contexto, em que se buscavam se distanciar daquelas já estabelecidas pelos grandes estúdios e ainda provocar interesse na forma de se representar os problemas e situações reais do cotidiano brasileiro.

Portanto, mesmo que a situação fílmica e a temática sejam próximas, são observadas diferenças técnicas nas filmagens das obras. Conforme comentado anteriormente, a forma em que os diretores posicionam as câmeras, o processo de montagem do longa durante a pós-produção e os elementos de som e imagem podem indicar diferentes sentidos em uma obra cinematográfica. É por meio destes aspectos e da contribuição de outras fontes que continuo comentando as relações entre *O Grande Momento* e *Ladri di Biciclette*. Assim, proponho a observação de aspectos em curtos recortes dos filmes que permitem ainda as aproximações e os distanciamentos entre as obras. Contudo, para o próximo tópico deste capítulo, elementos de

fora do que se vê em tela poderão contribuir com a percepção do contexto histórico do longa de Roberto Santos, além de potencializar os sentidos que legitimam a temática escolhida para esta análise.

2.3 “Nada de câmera embaixo da cama”: Técnicas, linguagens e produções além das obras e dos diretores

Antes de retornar às análises filmicas, alguns comentários de um dos produtores do filme de estreia de Roberto Santos podem contribuir com as possíveis relações entre a fita de Vittorio de Sica e o longa brasileiro. No início de janeiro do ano de 1959, perto de completar um mês de lançamento para o público geral no Rio de Janeiro, Nelson Pereira dos Santos concedeu entrevista para Joaquim Pedro de Andrade, diretor de *Garrincha, Alegria do Povo* (1962) e *Macunaíma* (1969), e Cláudio Mello e Souza, jornalista, crítico cultural. Ele comenta a participação no longa e a sua interpretação sobre a cinematografia nacional daquele momento. Conforme o cineasta, assumir a função de produtor tem relação às condições de trabalho do contexto cinematográfico brasileiro do lançamento do longa. Assim, explica a dificuldade em produzir um longa-metragem na indústria cinematográfica sem interferência externa, nesse caso, de produtores burgueses que assumiam muitas vezes as rédeas das filmagens ou da montagem do longa. Sobre o seu papel de produtor e o contexto de obras interpretadas como autorais, ele comenta:

Assim todo o trabalho de criação é praticamente realizado por uma só pessoa. Muitas vezes vimos casos em que os roteiros apresentados aos produtores eram desrespeitados e distorcidos a tal ponto, na história, nos diálogos, nos personagens que a direção original da obra era não só desviada como também negada. Basta citar nesse sentido o caso de ‘Mar de Rosas’¹⁷⁶, de Alinor Azevedo, história simples e bonita, e que, nas mãos do produtor, acabou como filme de carnaval. É lamentável, mas verdadeira, a nenhuma noção que a maioria de nossos produtores possuem do cinema como fato industrial e artístico. É também por nenhuma experiência que possuem. Por tudo isso nos vemos obrigados a realizar sozinhos os filmes e, por isso ainda, a célebre discussão sobre o verdadeiro autor do filme, em outros centros tão

¹⁷⁶ Segundo o acervo digital da Cinemateca Brasileira, o curta encontra-se em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=016591&format=detailed.pft#1>. Acesso em 25 de maio de 2023.

apreciada e válida¹⁷⁷, em nosso País fica sem cabimento.¹⁷⁸

O comentário sobre a participação de produtores feita por Nelson Pereira possibilita a percepção sobre as intenções em representar temáticas realistas e brasileiras. Assim, ele corrobora com as ideias formalizadas durante o início da década e divulgadas nos congressos de cinema. Ainda em resposta aos entrevistadores, o cineasta comenta que a sua preocupação durante aquele contexto era a apresentação de um cinema de características com o fim de alcançar a afirmação da cultura brasileira. É importante salientar ainda que, por meio dos termos utilizados pelo cineasta na entrevista à “tentativa de afirmação da nossa cultura”, estava carregada dos contornos ideológicos do cineasta na época.

Recordo, assim, os estudos culturais sobre o contexto, exercidos por Marcelo Ridenti, que contribuíram com a análise e as atribuições da jornada de Nelson entre os anos de 1940 e 1950. Segundo o autor, o cineasta brasileiro é um interessante exemplo para instigar a relação entre cultura e política do PCB nesse período. Durante o processo de produção de *Rio 40 graus*, o partido foi contra a proposta de autonomia na realização do longa¹⁷⁹ (desacordos também observados no caso de Roberto Santos e Norberto Nath¹⁸⁰). Mesmo que esta passagem apresenta os percalços e a ambiguidade entre a organização cultural do partido e de seus simpatizantes, percebemos a formação partidária na atuação e no discurso do cineasta:

Estamos atravessando uma fase de nosso processo à qual todos devem emprestar uma parcela de esforço, e dentro dela o cinema deve ser encarado como mais um dos instrumentos de luta, tão necessário quanto qualquer outro, no sentido de entender a nossa realidade de procurar transformá-la. Para tanto entendo que devemos fazer uma arte que seja útil ao homem.¹⁸¹

Aproximar ao florescimento cultural da esquerda de forma prática na atuação do cineasta, conforme a análise de Marcelo Ridenti, permite observarmos as diferentes ideias que circulavam no ambiente cinematográfico dos agentes participantes de *O Grande Momento*. As aproximações, diretas ou indiretas, com o neorealismo continuam desta forma provocando

¹⁷⁷ Nelson Pereira se referia nesse caso a *Política dos Autores*. Alguns comentários de André Bazin, podem auxiliar as propostas dos os críticos da *Cahiers du Cinema*. O crítico francês comenta que a *política de autores* é definida pelo culto estético da personalidade, sendo um ponto estratégico do seu texto. Ele ainda evidencia que a criação artística é um fator pessoal, no qual o tema se molda ao autor e assim o retrato estético do cineasta/artista é encontrado. Jean Claude-Bernardet amplifica a propagação das ideias da *Política dos Autores* no Brasil na década de 1950 e 1960. Ver: BAZIN, André. De la política de los autores. Paris: *Cahiers du Cinéma*, n° 70, April, 1957. p.101; BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense, Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

¹⁷⁸ ANDRADE, Joaquim Pedro de; SOUZA, Cláudio Mello. Nelson Pereira dos Santos: “O Grande Momento”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 de jan. 1959, p. 9

¹⁷⁹ RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010, p. 70

¹⁸⁰ SIMÕES, Inimá, 1997, *Op cit.*, p. 36.

¹⁸¹ SANTOS, Nelson Pereira, 1959. In: ANDRADE, Joaquim Pedro de; SOUZA, Cláudio Mello. *Op. cit.*, p. 9.

diferentes interpretações e sentidos na obra em análise.

Na entrevista concedida por Nelson Pereira dos Santos, vemos ele citar a relevância do roteiro de Alinor Azevedo o filme “Mar de Rosas”, o qual nunca chegou a ser produzido. Nesse quesito, cabe ressaltar a relevância da temática escolhida pelo roteirista em obras filmográficas anteriores de *O Grande Momento*. A pesquisa de Luís Alberto Rocha Melo intensifica a relevância desse agente histórico no cinema nacional, voltaremos a comentar a relação do filme de Roberto Santos e obras roteirizadas por Azevedo, em parceria com por José Carlos Burle¹⁸², no terceiro capítulo desta dissertação. A discussão apresentada pelo pesquisador proporciona a percepção de parte da crítica sobre o neorrealismo e o melodrama no final da década de 1940 e início de 1950 presente no filme *Também Somos Irmãos*¹⁸³, lançado no ano de 1949.

Segundo Luís Melo, o filme roteirizado por Alinor foi, possivelmente, o primeiro filme brasileiro com temática explícita na questão racial no Brasil, sendo considerado por Nelson Pereira como um filme “mitológico”. O produtor do filme sobre o Brás revela que seus primeiros momentos no Rio de Janeiro, no período em que trabalhou no filme de Alex Viany, foi morando na casa de Alinor Azevedo. Durante o período promocional feito pela Atlântida, o filme era considerado com temática realista em primeiro plano¹⁸⁴. Instigado pela discussão apresentada por Melo no filme de Burle, entre o melodrama e o neorrealismo identificado entre crítica e realizadores, retomo a definição da tendência cinematográfica italiana no filme de Roberto Santos.

¹⁸² Como mencionado no primeiro capítulo, Alinor Azevedo e José Carlos Burle faziam parte do grupo de cineastas, críticos e diretores que buscavam se distanciar das formas de produção cinematográfica industrial em São Paulo. É importante ressaltar mais uma vez a relevância de Nelson Pereira dos Santos e Alex Viany como mentores das ideias neorrealistas com uma inclinação nacional.

¹⁸³ O acervo digital da Cinemateca Brasileira apresenta o seguinte resumo de *Também Somos Irmãos*: “Dois irmãos negros, Renato e Moleque Miro (ou simplesmente Miro) viveram a infância na casa de Sr. Requião, que também adotou duas crianças brancas, Marta e o pequeno Hélio. As limitações aos negros se acentuaram ao fim da infância, transformando-se em verdadeiras humilhações. Renato a tudo se submete, porque ama Marta em segredo e quer terminar seus estudos de advocacia. Ao contrário de Miro que, sem pretensões e estímulo, abandona o lar e vai viver no morro entre marginais. Renato, compositor nas horas vagas, também nutre grande ternura pelo irmão branco caçula Hélio, que interpreta suas canções. Morando na mesma favela que Miro, Renato se forma em Direito e tem como primeira causa a defesa do próprio irmão, já um marginal detido. Um requintado vigarista, Walter Mendes, se aproxima de Marta e do Sr. Requião para aplicar um golpe. Renato descobre a trama e procura o Sr. Requião para impedir o pior, mas o velho o escorraça alegando ciúme da sua parte. Na noite do pedido de casamento, Renato tenta pela última vez impedir Walter Mendes. Após ríspida discussão e agressão física, Walter Mendes saca um revólver e Renato tenta desarmá-lo, mas a arma dispara atingindo mortalmente o vigarista. Dado os antecedentes, a culpa recai sobre Miro, que imediatamente é preso. Ao saber que o irmão foi detido em seu lugar, Renato se entrega. Hélio, que assistira perplexo ao trágico desfecho, conta a Marta o que presenciou. Mas ele sabe que por ser menor o seu depoimento não terá valor jurídico, e que só ela poderá salvar Renato. Marta reluta, mas acaba depondo a favor de Renato. Ainda traumatizada pelo drama, Marta diz a Renato que nada tem a agradecer-lá, pois fez o que lhe pareceu justo e prefere que ele não a procure nunca mais.

¹⁸⁴ MELO, Luís Alberto Rocha, *Op. cit.*, pp. 135-146.

Inicialmente, as interpretações e a contribuição de Mariarosaria Fabris sobre as diferentes aproximações e diálogos entre as primeiras obras de Nelson Pereira dos Santos e o neorrealismo. Segundo a historiadora, apesar da ambiguidade das produções italianas, as obras se tornaram propagandas políticas da esquerda e o reflexo da falta de programa cultural alternativo.

Mariarosaria Fabris compreende que a chegada das ideias do neorrealismo italiano no cinema brasileiro a partir da década de 1940 foi diferente da imposição de Hollywood como modelo realizador de cinema, visto as tentativas da industrialização da cinematográfica brasileira. O formato estético italiano foi um elemento deflagrador na tentativa de filmar a cultura nacional autêntica, e em defesa dessa autenticidade, eram feitas restrições ao modelo hollywoodiano, principalmente em críticas na imprensa ou na revista cultural do Partido Comunista Brasileiro, a *Fundamentos*¹⁸⁵. Por mais que essas discussões já tenham sido expostas no capítulo anterior, considero importante aproximá-las com as relações e os influxos neorrealistas no cinema brasileiro. A pesquisadora evidencia a chegada da tendência cinematográfica italiana no Brasil em 1947 com a exibição de *Il Bandito* (O Bandido, Alberto Lattuada, 1946) e *Roma, Città Aperta* (Roma, cidade aberta, Roberto Rossellini, 1944-45), o segundo era esperado por crítica e público após o sucesso e premiações em Cannes e Nova Iorque. Mariarosaria Fabris comenta como as ideias neorrealistas foram recebidas

Ao nosso cinema – como, aliás, ao cinema latino-americano em geral –, o neorealismo, mais do que oferecer modelos estéticos, vinha fornecer uma atitude moral, ao mostrar como debruçar-se sobre a realidade local, principalmente sobre o mundo popular, com um novo olhar. Ao valorizar a postura ética sobre a técnica, as teorias neo-realistas (sobretudo as de Cesare Zavattini), como já foi dito, foram um elemento deflagrador a mais na busca incessante de uma identidade nacional.¹⁸⁶

Para a autora, o cinema neorrealista do final dos anos de 1940 não chegou a fazer uma escola ou um movimento, pois apesar dos aspectos técnicos comuns, se organizou mais como um momento de “atitude moral” ou “ética da estética” do contexto vivido pelos cineastas. Fabris indica que o grupo de cineastas italianos, organizado por pessoas da elite, representavam a forma que eles mesmos encaravam grupos sociais, nesse caso, a pequena burguesia, podendo se questionar a vocação popular do que se enquadrava. De qualquer forma, indico o discurso do cineasta Giuseppe De Santis, selecionada pela autora, para definir as abordagens temáticas do neorrealismo: “o que caracteriza o neo-realismo não é o modo de narrar, não é a câmera que

¹⁸⁵ FABRIS, Mariarosaria. *A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas*. ALCEU - v.8 - n.15 - p. 82 a 94 - jul./dez. 2007, p.84.

¹⁸⁶ *Ibid*, p. 87.

passeia na rua ou a utilização de atores não profissionais; *é o fato de colocar clara, abertamente, os problemas de nossa época, de nosso país*”¹⁸⁷.

De todo modo, não proponho a definição das intenções do neorealismo italiano, e sim perceber conexões entre as cinematografias entre Itália e Brasil. Mariarosaria se dedicou a apontar essas pretensões nas obras de Nelson Pereira. No caso do longa de Roberto Santos, a análise não foi realizada por conta de ordem teórica e ordem prática. A crítica e historiadora interpreta a obra cinematográfica de Roberto em tom mais cômico, com elementos dramáticos e, por esse motivo, mesmo com a possibilidade de diálogo com a obra de De Sica, não se aproximaria das temáticas trágicas dos filmes italianos.

Sobre o influxo neorrealista no cinema latino-americano então, também retomo José Carlos Avellar. O pesquisador analisou a atuação e interpretação de jovens realizadores latinos¹⁸⁸, que passaram a deflagrar o cinema como expressão da realidade. A obra que tem como título *A Ponte Clandestina*, a qual apresenta filmes, ensaios, notas de trabalho, palestras, cartas, debates, mesas redondas e textos para jornais e revistas, os quais os cineastas pensaram o cinema como uma linguagem de aproximação ao público. Dessa forma, uma ponte entre o sujeito ouvinte e a realidade, sendo o cineasta artista e engenheiro responsável por esta construção¹⁸⁹. Avellar cita, inclusive, o caso de Nelson Pereira como um destes realizadores¹⁹⁰.

Entretanto, a partir das contribuições de Avellar, a pesquisadora Mônica Cristina Araújo Lima instiga outras reflexões em relação aos apontamentos de Fabris. Ela evidencia a obra de Roberto Santos como um modo de exemplificar as alternativas escolhidas pelos jovens cineastas independentes na produção de um cinema “subdesenvolvido”. Lima compreende que a inspiração neorrealista de cineastas brasileiros, e latinos, é classificada como um “mito”, encarado como alternativa as produções industriais ou aquelas encomendadas por grandes produtoras. Mônica Lima atribui *O Grande Momento*, em seu formato de produção e temática, como “apropriação mitológica” das ideias neorrealistas na experiência brasileira, visão contrária às noções mais comedidas de Mariarosaria.

Segundo Mônica Lima, a definição mitológica para o longa-metragem tem relação com as diferentes maneiras pelas quais o neorealismo italiano chegou ao Brasil. Além da exibição de filmes que proporcionaram discussões em congressos e seminários, destaco

¹⁸⁷ FABRIS, Mariarosaria. *Op. cit.*, 1994, p. 26 e 27 (grifo nosso).

¹⁸⁸ Fernando Birri e Fernando Solanas, argentinos; Glauber Rocha, brasileiro; Júlio Garcia Espinosa e Tomás Gutierrez, cubanos; Jorge Sanjinés, boliviano, entre outros trabalhadores brasileiros, mexicanos e chilenos

¹⁸⁹ AVELLAR, José Carlos. *Op. Cit.*, p. 7-41.

¹⁹⁰ O pesquisador não comentou sobre as interferências neorrealistas e a opinião de Roberto Santos, por esse motivo, escolho olhar para o filme instigado pelas aproximações e pelos distanciamentos com o neorealismo.

também a experiência de realizadores brasileiros no Centro Experimental de Cinematografia de Roma, na divulgação em revistas ou jornais ou até mesmo na convergência ideológica dos partidos comunistas. Conforme já comentado, a relação cultural de cineastas com o PCB, filiados ou militantes, fez parte da cinematografia brasileira no fim da década de 1950. Lima complementa as relações políticas e culturais percebendo a busca dos realizadores latinos em alcançar a autonomia após anos de colonização. Por meio do conceito de nacional-popular, o cinema seria uma das linguagens artísticas que levaria a libertação do povo em detrimento da burguesia¹⁹¹.

Desta forma, outros indícios possibilitam ainda as interferências estéticas de *Ladri di Biciclette* na produção de *O Grande Momento*. Helena Salem, autora da biografia de Nelson Pereira, lançada em 1987, comenta sobre a participação dele no Encontro Nacional de Criadores de Filmes, promovido pelo Partido Comunista Francês em 1956. Durante o evento, o diretor brasileiro teve contato direto com Cesare Zavattini, teórico, comunista e agente histórico importante na propagação de ideias e na produção dos filmes neorrealistas¹⁹².

Indicando as aproximações práticas e indiretas entre o neorrealismo, percebo que a trajetória de Nelson no cinema, como crítico, assistente e diretor e, no caso de *O Grande Momento* como produtor, indicam as diferentes interpretações dele no contexto cinematográfico brasileiro no momento da entrevista. Quando questionado sobre os pontos positivos e os defeitos da obra de Roberto Santos, ele comenta

Considero “O Grande Momento” como o primeiro filme que conseguiu realmente captar a psicologia da famosa gente do Brás, transmitindo, com a inflexão exata, as emoções, a angústia e a alegria da pequena burguesia inferior de São Paulo. O argumento do filme, de resolução praticamente difícil, dadas as suas características de unidade de tempo e multiplicidade de personagem foi, a meu ver, excepcionalmente bem desenvolvido, evidenciando em seu autor um inesperado domínio da técnica de escrever para o cinema.¹⁹³

O comentário, em tom corporativista e defensor do colega, proporciona novas provocações entre as relações já evidenciadas aqui. José Carlos Avellar indica necessidade em examinarmos não só as proximidades e “imitações” da cinematografia brasileira em direção ao neorrealismo, mas também como foram absorvidas as percepções e leituras do cinema italiano do pós-guerra. A direção de análise de Avellar possibilita assim entender como esses filmes “modificaram o modo de pensar o cinema e colaboraram para reforçar algo pressentido aqui: a

¹⁹¹ LIMA, Mônica Cristina Araújo. *Anos 1950/1960: sonhos de autonomia*. ALCEU - v.8 - n.15 - p. 82 a 94 - jul./dez. 2007, p. 95.

¹⁹² SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 129

¹⁹³ SANTOS, Nelson Pereira, 1959. In: ANDRADE, Joaquim Pedro de; SOUZA, Cláudio Mello. *Op. cit.*, p. 9.

invenção de uma cinematografia nacional deveria partir de um contato tão direto quanto possível com a realidade em que vivem os cineastas”¹⁹⁴. Nesse sentido, Nelson Pereira interpreta a visão artística de Roberto na construção de imagem e nos enquadramentos do longa. Classifica como singulares para seu momento de produção, além de demonstrarem espontaneidade e sinceridade em se expor a história, se encaixando ao lema de filmagem dita por Nelson “nada de câmera embaixo da cama”¹⁹⁵.

Novamente, mesmo que a opinião de Nelson Pereira esteja carregada de certezas, influenciadas pela sua participação na produção e buscando alcançar o interesse do longa pela opinião da crítica e pelo público em geral, problematizo tais comentários a partir das imagens e dos planos da obra cinematográfica. Vários enquadramentos de *O Grande Momento* utilizam de diferentes técnicas e contrastes na concepção das situações dramáticas em relação ao neorealismo italiano – alguns deles inclusive indicado na análise dos passeios de bicicleta. As filmagens internas, nos estúdios da Maristela, e a montagem fílmica feita no longa de Roberto Santos exemplificam a concepção analítica proposta por Avellar e os comentários elogiosos, e um tanto demagógicos, de Nelson Pereira.

2.3.1 Imagens de famílias aproximam ou distanciam Roberto Santos e Vittorio De Sicca?

As situações filmadas na casa dos Santini demonstram algumas das técnicas cinematográficas possíveis para o seu contexto de produção. Sobre o ambiente físico desse local, visualizamos no lado exterior do lar da família a fachada típica de casinhas populares geminadas de concepção italiana. É estruturada com portão e corredor lateral, arquitetura que marcou a fisionomia da cidade nas primeiras décadas do século XX¹⁹⁶ (figura 25). A planta interna se organiza com sala na frente, corredor dando acesso a dois quartos, dos pais e de Nair, o segundo é o único que faz parte ao *mise-en-scène* (figura 26), e a cozinha no fundo. A sala de jantar acomoda alguns móveis: uma cômoda com alguns porta-retratos e uma mesa de jantar com cadeiras ao redor (figura 27). Ao lado da porta de entrada, um pedestal com troféus e fotografias coladas na parede e, do outro, a cama de Zeca, separada do cômodo apenas por uma cortina de pano, ou seja, além de sala, encontra-se o “quarto” do personagem principal (figura

¹⁹⁴ AVELLAR, José Carlos. *O grande momento*. [texto escrito para o seminário *Neorealismo na América Latina*, organizada pela revista *Cinemais* para a nona edição do Cinesul, Festival Latino-americano de Cinema e Vídeo, realizado no Rio de Janeiro em junho de 2002]. *Apud*: LEME, Carolina Gomes. *Op. cit.*, p. 179.

¹⁹⁵ SANTOS, Nelson Pereira, 1959. In: ANDRADE, Joaquim Pedro de; SOUZA, Cláudio Mello. *Op. cit.*, p. 9.

¹⁹⁶ SALOMANI, Anita; DEBENEDETTI, Emma. *Arquitetura italiana em São Paulo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981. *Apud*: *Ibid.* SALVADORE. p. 59.

28). A cozinha da família é organizada com móveis modestos, prateleiras e mesa de jantar, ao fundo a pia com armário embutido e o fogão na parede, inclusive, por sobre o fogão, sobressai uma marca negra de fuligem representando a simplicidade da casa¹⁹⁷ (figura 29).

Figura 25



Os enquadramentos da fachada simples do lar dos Santini apresentam a arquitetura de casas geminadas do século XX no bairro do Brás.

Fonte: *O Grande Momento*. Montagem feita pelo autor.

Figura 26



O quarto de Nair é o único apresentado no filme.
Fonte: *O Grande Momento*.

Figura 27



Na sala de jantar várias discussões e desencontros ocorrem durante todo o longa-metragem.
Fonte: *O Grande Momento*.

¹⁹⁷ Lembro que a montagem dos estúdios, incluindo a área interior da casa, foram organizados pelo também roteirista da obra, Norberto Nath.

Figura 28



Outro ângulo da sala de jantar. Neste plano pode-se visualizar o “quarto” de Zeca.

Fonte: *O Grande Momento*.

Figura 29



A cozinha simples da casa dos Santini com a representação da mancha de mofo ao fundo.

Fonte: *O Grande Momento*.

Durante os conflitos familiares vivenciados pela família dentro do ambiente familiar, existem diferentes planos e ângulos de filmagem direcionados por Roberto Santos. As situações enquadradas nos estúdios dificilmente são filmadas em planos sequências. O movimento de câmera ocorre em situações pontuais e, normalmente, em momentos de finalização de diálogo entre as personagens. Quando Nelson Pereira dos Santos comenta sobre o “slogan” do filme, identifico nos enquadramentos indicados a “espontaneidade e sinceridade” em expor a vivência dos Santini. A discussão sobre a situação financeira familiar entre Atílio e Cecília, são indícios do recorte estruturante da sociedade e do momento histórico cinematográfico em que *O Grande Momento* faz parte. Quando Jaime Barcelos entra em cena pela primeira vez, o patriarca da família está terminando de se arrumar para o trabalho. Ele encontra Cecília desconfiada com a perceptível falta de dinheiro e a possível impossibilidade de o casamento acontecer. A atuação de Norah Fontes como a mãe da família Santini possibilita a identificação dos sentimentos de Cecília, inclusive, durante o longa, é ela quem normalmente instiga motivações das outras personagens¹⁹⁸. Na situação fílmica que impulsiona a discussão do casal, percebemos a mudança no semblante da atriz. A mãe desconfiava das intenções do filho enquanto ele procurava a caderneta de poupança da família e, mais a frente, ela ainda receberia a informação da pendência do pagamento dos doces. Em meio às incertezas, pai e mãe discutem as diferentes possibilidades para ajudar o filho a quitar todas as dívidas do evento. A situação fílmica ocorre na sala de jantar, cômodo que é dividido com o “quarto” de Zeca.

¹⁹⁸ As atuações, os atores e atrizes e a relação do filme com o teatro da época serão melhor abordados no próximo capítulo desta dissertação.

Dos nove enquadramentos da situação filmica da discussão, oito deles são diferentes entre si. O único duplicado é o plano médio que apresenta Atílio de frente. As escolhas para a angulação da câmera detalham os objetos e a organização do cômodo em que o casal discute. O pai, revoltado com a atitude de Zeca, a mãe, tenta relativizar. Ele insinua consciência sobre a situação financeira da família, ela lembra-o de sua função como pai. Enquanto acompanhamos a discussão, os planos vão se alternando para possibilitar progresso na discussão. Hora a câmera subjetiva assume a perspectiva do olhar dele, ora o de Cecília. Em outros quadros, com a câmera fixa, as gesticulações e o tom de voz utilizados pelos atores dão movimento à cena. O homem comenta que já fez o bastante, Cecília estimula o marido a emprestar dinheiro do amigo rico que estava na cidade, nada feito. A última possibilidade foi solicitar o adiantamento do salário no escritório.

A câmera em movimento quase não é usada. São três momentos pontuais percebidos neste recorte: a primeira delas acompanha Atílio contornar a mesa para alcançar a escova que irá limpar o paletó, o movimento da esquerda para a direita não dura nem dois segundos. O segundo caso é menos perceptível ainda, ele ocorre quando Cecília sai com as roupas de cama separadas para lavar e, quando é realizado o movimento da esquerda para a direita, o plano é cortado para o último enquadramento desta situação filmica. E o último caso, momento em que o pai esbravejou antes de sair de casa, a câmera segue da direita para a esquerda até a cena ser cortada quando a personagem abre a porta. A grosseria durante o diálogo, junto do volume da voz mais alto, é finalizada com sermão indelicado de Atílio. A gesticulação corporal de ambas as partes, indicado na separação da roupa suja ou na dificuldade em se dar o nó da gravata, evidenciam a dramaticidade do momento. Por fim, o som, realizado no formato de som direto, conforme apresento os relatos de Juarez Dagoberto no primeiro capítulo, não é acompanhado neste recorte por nenhum ruído externo ou por trechos da trilha sonora. Os planos da situação de discussão entre o casal foram organizados a seguir:

Figura 30



Planos que se alteram a cada nova discussão entre Atilio e Cecília.
Fonte: *O Grande Momento*. Montagem feita pelo autor.

Essa técnica utilizada por Roberto Santos no longa se repete em outras situações filmicas, seja na casa dos Santini, em cenas exteriores, como o passeio de bicicleta, ou durante a confusão no fim da festa de casamento. Em *Ladri di Biciclette*, não encontramos enquadramentos divididos em tantos cortes. É evidente que a técnica filmica de divisão de planos é utilizada, todavia, no caso do filme italiano, a câmera costuma ser fixada em um ângulo que acompanha a ação da personagem em plano sequência. A partir dessa base de filmagem, temos mais precisamente a noção de profundidade e os momentos de movimento da câmera. Eles são menos bruscos e nos direcionam para a ação gestual aplicada pelo ator ou atriz. A montagem da figura 31 busca indicar os planos em sequência e a profundidade na forma de filmagem.

Figura 31



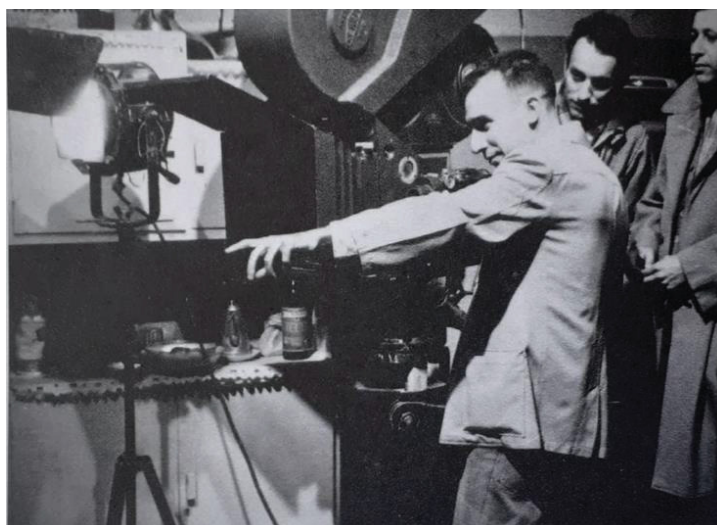
Enquadramentos que dependem da ação mais longa no filme de Vittorio de Sica.

Fonte: *Ladri di Biciclette*. Montagem feita pelo autor.

Mesmo que as técnicas se diferenciam entre as obras, é impossível não retomarmos a noção da relação entre imagens. A troca de olhares entristecidos e as expressões vazias demonstradas por Antonio e Maria Ricci não deixam de demonstrar a preocupação evidente nos berros e trocas de olhares entre Antônio e Cecília. Os distanciamentos entre a forma de produção do longa são impossíveis de serem intencionados sem a aproximação das gesticulações, dos olhares perdidos e da preocupação que indicam as emoções.

Além dos enquadramentos escolhidos por Roberto Santos e pelo diretor de fotografia, Hélio Silva [função exemplificada pela foto dos bastidores das filmagens – figura 32], há também a montagem fílmica como participante das escolhas técnicas feitas pelo cineasta e seus companheiros de trabalho. Esse ofício realizado no momento de pós-produção do longa também auxilia os indícios que remetem à diferença entre os dois filmes e a realidade da cinematografia independente brasileira no final da década de 1950.

Figura 32



Roberto Santos ao centro, junto de Hélio Silva, diretor de fotografia, ao fundo e Norberto Nath, à direita. Na foto uma possível representação dos bastidores do longa-metragem. A foto apresenta os cineastas na cozinha da casa dos Santini.

Fonte: Biografia de Roberto Santos escrita por Inimá Simões¹⁹⁹.

Nesse sentido, o relato de um realizador de cinema nos auxilia nas interpretações sobre as produções cinematográficas do passado. Em entrevista para a *Revista Zingu*²⁰⁰, o montador de cinema, Luiz Elias, relembra o início de sua trajetória no cinema e o momento em que trabalhou junto com Roberto Santos em *O Grande Momento*. Luiz iniciou no período de crise da cinematografia industrial paulista, especificamente, trabalhando na Maristela a partir de 1955, período em que a empresa do bairro do Jaçanã era administrada por Mário Audrá Jr. Segundo Afrânio Catani, o empresário e dono dos estúdios que conseguiu o empréstimo, providenciou equipamentos, estúdios e alguns funcionários (não-técnicos) de sua empresa.²⁰¹ Dentre os funcionários fornecidos, Luiz Elias era um deles. Ele revela que iniciou sua trajetória nos estúdios ainda com 14 anos como terceiro assistente, considerando a Maristela Filmes uma espécie de universidade do cinema, principalmente a partir do intercâmbio com diretores internacionais. O contato direto com Roberto Santos ocorreu em 1958: “o Roberto mandou eu sentar na moviola e pediu para eu editar o filme. Eu tinha uma vaga noção de edição, *timing*, essas coisas. Ele sempre me auxiliava dando dicas sobre corte. Nisso, eu acabei editando”²⁰².

¹⁹⁹ SIMÕES, Inimá. 1997, *Op. cit.*, p. 50.

²⁰⁰ Revista eletrônica mensal dedicada ao cinema brasileiro, em específico o paulista, com Matheus Trunk, mestre em Comunicação audiovisual como editor-chefe. O periódico eletrônico manteve ativo entre outubro de 2006 e setembro de 2012, apresentando inúmeras entrevistas de vários trabalhadores (as) do cinema e temas relevantes sobre a cinematografia paulista.

²⁰¹ CATANI, Afrânio Mendes. *Op. cit.* 2002, p. 301.

²⁰² Entrevista de Luiz Elias para a revista digital de cinema *Zingu*. Disponível em: < <https://revistazingu.net/2011/05/20/entrevista-luiz-elias-parte-1/>> Acesso em 22 de novembro de 2022.

Os elogios saudosistas e nostálgicos ao trabalho do diretor continuam: “Ele[Roberto] tem enquadrações, o *timing* das cenas. Um excelente diretor.” Todavia, outro comentário se faz mais relevante para o momento: a forma em que Roberto Santos demonstrava conhecimento e apresentava confiança no que pretendia colocar em tela. Sobre a participação de Elias no processo técnico do longa-metragem e os comentários de Roberto como editor:

Eu lembro que tinha uma vista do alto, o Nelson Purino que era o ator vinha de frente correndo num parque. Nisso, ele cortava pra outro ângulo com a câmera de cima e ele entrando em quadro, se afastando. A gente ficava discutindo o corte. O Roberto queria que ele saísse de quadro e entrasse em quadro. Eu queria cortar ele no meio e colocar ele no meio da cena. A gente discutia cortes assim. Por exemplo, tinha uma cena em que a Norah Fontes estava abrindo um armário num plano-geral. Ela abria o armário e ele queria o corte no final da abertura da porta do armário. Eu queria no movimento no corte. O Roberto sabia perfeitamente o que queria, filmava direitinho, muito bem.²⁰³

Detalho a recorrência em cortes de cenas e em *jump-cuts*²⁰⁴ que apresentam as escolhas do diretor/montador comentada por Luiz Elias. As situações filmicas, em alguns momentos, são separadas por portas sendo abertas ou fechadas pelas personagens: isso acontece quando Atílio sai para trabalhar, quando Zeca sai do banco com o dinheiro da poupança da família ou quando ele entra na alfaiataria com semblante sério. O plano no aro da bicicleta, já comentado e relacionado com o enquadramento no filme italiano também se inclui nas escolhas de Roberto para o seu longa de estreia. A estratégia em utilizar esta montagem, para David Bordwell, faz parte das escolhas conscientes e consistentes dos cineastas e produtores em momentos específicos da história, sendo importantes para a estrutura cinematográfica

No sentido mais estrito, considero o estilo o uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène* (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som.²⁰⁵

Com a apresentação destas ambiguidades, instigadas pela análise das aproximações e dos distanciamentos entre o longa brasileiro e o longa italiano, destaco a realidade em que viveram e trabalharam os cineastas Roberto e Nelson Pereira dos Santos no recorte do fim da década de 1950. Retomo ainda ao processo de organização do longa, o qual apresenta pontos já observados nesta pesquisa: a dificuldade em organizar a produção, a dependência do Estado e, agora, na utilização de estúdios para as filmagens. Roberto Santos indica que a utilização da montagem de estúdios na Maristela possibilitou baratear a produção do longa. Mesmo que as

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ Corte dos planos que dividem sequências e situações filmicas.

²⁰⁵ BORDWELL, David. *Op. cit.*, p. 17.

aspirações neorrealistas fizessem parte da intenção do diretor, as saídas encontradas para a realização do filme dependeram do que estava ao alcance da equipe técnica e do financiamento concedido pelo banco. Roberto interpreta essas diferenças com as produções italianas em entrevista para Galvão:

[...] Tudo foi feito tendo em vista a maior economia possível. Por exemplo, a nossa ideia inicial era filmar em locações; *a influência do neorrealismo era decisiva naquele momento, era importantíssimo para nós seguir os princípios do neo-realismo, que achávamos integralmente válidos*. Mas filmar em locação significava uma despesa que não estávamos em condições de fazer: locomoção de equipe e equipamento, impossibilidade de gravação direta, o que implicava despesas posteriores de dublagem e mixagem, sujeição às condições do tempo, chuva, sol encoberto, perda de dinheiro em despesas, etc²⁰⁶. *Por paradoxal que possa parecer, filmamos em estúdio pra fazer economia*. A equipe dormia lá mesmo na Maristela, e a alimentação eu consegui com o Senai.²⁰⁷

Em entrevista para Inimá Simões, Norberto Nath explica que a cenografia foi organizada principalmente por ele. Segundo o cineasta, durante o período de pré-produção, ele e Roberto Santos caminhavam pelas ruas do Brás fotografando os locais de interesse que poderiam fazer parte dos enquadramentos do filme. Além das cenas exteriores, a inspiração também renderia a possibilidade de remontar alguns desses espaços nos estúdios da Maristela²⁰⁸. O paradoxo comentado por Roberto Santos é visualizado de forma prática nos relatos de Norberto Nath. Mesmo que as ideias em se aproximar do neorrealismo fossem norteadoras no momento de realização do longa, compartilho com Viany, a interpretação do período. As impossibilidades e o contexto cinematográfico auxiliaram a repensar o método do neorrealismo no Brasil²⁰⁹.

Mariarosaria Fabris, em citação anterior, evidencia o caráter conciliador e inovador ao cinema realizado no Brasil e o cinema latino-americano em torno das propostas e dos moldes estéticos do neorrealismo italiano. Para além de estruturas ou sequências inspiradoras, mesmo que visualizados em um primeiro momento de análise e que inspiraram a análise fílmica deste capítulo, concordo com a possibilidade em evidenciar que o diálogo entre os filmes permite recuperar o modo em que os cineastas brasileiros enquadravam a sua realidade local em torno das crônicas vividas ou visualizadas por eles.

Por meio das escolhas temáticas e das técnicas cinematográficas concebidas em *O Grande Momento*, no sistema de “pendura”, seja na representação da situação financeira de

²⁰⁶ A dificuldade nas filmagens externas é apresentada no Diário de Filmagem de *O Grande Momento*, divulgado por Roberto Santos em fevereiro de 1958. O conteúdo será melhor apresentado durante a análise e o progresso pretendido para esta pesquisa.

²⁰⁷ SANTOS, Roberto *apud.*, GALVÃO, Maria. 1981, *Op. cit.*, p. 216.

²⁰⁸ SIMÕES, Inimá. 1997, *Op. cit.*, p. 35.

²⁰⁹ VIANY, Alex. *Apud.* AUTRAN, Arthur, 2003, *Op. cit.*, p. 92.

Zeca e sua família ou na forma de pré, produção e pós-produção, identifico as provocações de Avellar sobre a “invenção de uma cinematografia nacional”. A invenção, inspirada na interpretação do cinema italiano, partiria da realidade vivenciada pelos cineastas no meio e no contexto que viviam. Nas palavras de Roberto Santos, a ilusão em se filmar fora dos estúdios, como os cineastas italianos, era inalcançável para o momento. O diretor identifica

Então começávamos a fazer um cinema independente e neo-realista entendendo estas palavras num sentido bastante esticado, mas que, do meu ponto de vista, considero inteiramente lícito. Negávamos a proposta fundamental do neo-realismo – o cinema nas ruas -, mas chegávamos a um resultado bastante próximo por meio do caminho oposto. Não havia outro jeito, então se fazia do jeito que dava pra fazer. O neo-realismo foi um negócio fundamental pra deflagrar esse tipo de consciência que está na raiz de *O Grande Momento*, de *Rio*, *Quarenta Graus* e de todo o Cinema Novo²¹⁰

O sentido do cinema independente e neorrealista brasileiro “bastante esticado” de *O Grande Momento*, comentado por Roberto e propagandeado por Nelson Pereira durante a entrevista a Joaquim Pedro e Cláudio Mello e Souza, concebe ainda outras linguagens estéticas no filme que se desprendem do cinema italiano. A análise imagética e filmica comentada durante esse capítulo não pôde compreender inteiramente as contribuições da participação de atores e atrizes do teatro político no longa-metragem. Se analisamos as expressões e os sentimentos presentes no passeio de Zeca, durante a despedida de sua bicicleta, ou as gesticulações e os movimentos durante os momentos de ira de Atílio e, até mesmo, os olhares e intenções de Cecília, só são visualizados porque Gianfrancesco Guarnieri, Jaime Barcellos e Norah Fontes deram vida aos personagens.

Os atores não profissionais participantes do cinema neorrealista italiano, não se repetem no longa de Roberto Santos. O elenco é composto em sua maioria por artistas do teatro estreados no cinema ou por atores e atrizes com certa experiência em programas da televisão brasileira ou no cinema. A equipe trabalhou consciente da situação econômica difícil do cinema na época e que, segundo Nelson Pereira, ainda colaborou “facilitando as condições de pagamento e trabalhando com entusiasmo”²¹¹. Assim, encontro uma importante aresta para ser investigada, pois um filme não é realizado apenas a partir de um bom argumento, de um roteiro bem estruturado, de um diretor que sabe o que quer e filma “direitinho”. O longa depende da participação profissional, mas também teórico-ideológica daqueles que são enquadrados e se apresentam no *mise-en-scène*.

Recordo, nessa direção, que durante a produção do filme, o contexto do teatro político

²¹⁰ SANTOS, Roberto, In: GALVÃO, Maria Rita. 1981, *Op. cit.*, p. 216 e 217.

²¹¹ SANTOS, Nelson Pereira, 1960. In: ANDRADE, Joaquim Pedro de; SOUZA, Cláudio Mello, *Op. cit.*, p. 9.

paulista se destacava pelo conceito de nacional-popular visualizado no *Teatro Paulista de Estudantes*²¹² ou nos modelos da linguagem artística stanislavskiana²¹³ interpretados no teatro político paulista. Com montagens realistas que representavam críticas sociais mais evidentes ao público, identifiquei que estas propostas estéticas eram o amálgama do Teatro de Arena de São Paulo logo na chegada de Augusto Boal²¹⁴. O diretor que difundiu o método de Lee Strasberg, do *Actors' Studio*, fez parte do grupo de teatro a partir de 1956, período que as adaptações de *Ratos e Homens*, de John Steinbeck, de *Marido magro, mulher chata*, de Augusto Boal, e de *Eles não usam black e tie*, escrito por Gianfrancesco Guarnieri, marcaram a nova fase da companhia²¹⁵.

Portanto, a transferência de ideias na forma em se representar a sociedade acontece por meio das atuações e das escolhas feitas pelos agentes históricos. Mesmo que não disponhamos das gravações dos espetáculos do *TPE* ou do *Arena* no momento em que esses grupos alcançaram destaque na cultura e na arte do país, podemos visualizá-los por meio de outros formatos. Os relatos de críticos, dramaturgos, fotógrafos, atores e diretores, podem instigar a proximidade entre linguagens artísticas. A transferência de ideias daqueles que buscavam criar uma cultura abrangente do Brasil, destacando a vivência urbana e mundana, se deu através de um diálogo de ideias que circulavam entre agentes e obras artísticas. Considerando esta percepção, volto ao diálogo do filme de Roberto Santos junto às peças teatrais, à fotografia, seja revelada na vida pessoal do diretor ou no formato realista dos registros, e ainda, às relações com outros filmes do mesmo período.

²¹² NEIVA, Sara Mello. *O Teatro Paulista do Estudante nas origens do nacional popular*. Dissertação de Mestrado em Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

²¹³ SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 13-31.

²¹⁴ BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

²¹⁵ MOSTAÇO, Eldécio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. 2ªed. São Paulo: Annablume, 2016.

CAPÍTULO 3 – Histórias de “Amor, sacrifício, luta, esperança, tudo misturado...”: os diálogos entre linguagens artísticas e *O Grande Momento*

O primeiro capítulo desta dissertação costura a apresentação, identificação do elenco e divisão em segmentos do longa-metragem *O Grande Momento*. Alinhando a narrativa à trajetória profissional, e em certa medida, à vida pessoal de Roberto Santos, para aproximar o objeto cinematográfico com o seu contexto de produção. Na segunda parte, focaliza-se a análise filmica direta entre o longa-metragem e o neorealismo italiano, representado por *Ladrões de Bicicleta*, promovendo um olhar sobre as aproximações e os distanciamentos entre as obras. Neste terceiro e último capítulo da dissertação, o olhar retorna para esta obra cinematográfica do fim da década de 1950 como um objeto que dialoga com outros filmes nacionais contemporâneos a ela e com outras linguagens artísticas de seu momento de realização.

Entre elas, destaco inicialmente o teatro. Não apenas pelo fato de parte do elenco da companhia de teatro de Arena de São Paulo dar vida as personagens, mas também pelo diálogo na temática realista e nacional entre as obras. Os atores que intercalaram a vivência cinematográfica e a companhia teatral são: Gianfrancesco Guarnieri (Zeca), Vera Gertel (Nair), Milton Gonçalves (Zuza), Geraldo Ferraz (Tito), Cecília Thompson, Flávio Migliaccio e Lima Duarte (convidados da festa)²¹⁶. A relação é evidenciada na montagem e na preparação do elenco para os espetáculos *Ratos e Homens* (John Steinbeck, direção de Augusto Boal, 1956), *Juno e o Pavão* (Sean O’Casey, direção de Augusto Boal, 1956) e *Eles Não Usam Black Tie* (Gianfrancesco Guarnieri, 1958), onde são reconhecidos diálogos com o filme de estreia de Roberto. A organização, ensaios e últimos detalhes de todas as peças citadas aconteceram de maneira concomitante ao período de pré-produção, filmagens e pós-produção do longa, inclusive, A peça escrita por Gianfrancesco Guarnieri estreou nos palcos também no ano de 1958.

Destaco também o intercâmbio com a fotografia, profissão de Eloi Santos, pai de Roberto. Comentado no primeiro capítulo, o tempo de trabalho nos estúdios da família

²¹⁶ Alguns atores e atrizes do filme não faziam parte do elenco do Teatro de Arena de São Paulo, todavia, já haviam trabalhado com Roberto Santos. Turíbio Ruiz e Jaime Barcellos fizeram parte do elenco de *O Sobrado* (Walter Augusto Durst, 1956), película que o cineasta do Brás atuou como assistente de direção. Norah Fontes, (Cecília), já havia participado de trabalhos na televisão e no rádio desde 1954 e Myriam Pérsia, a Ângela, foi indicada por Nelson Pereira dos Santos, com origem no Rio de Janeiro, a atriz se destacava em peças teatrais da cidade e chegou a fazer parte do elenco dos filmes *Uma certa Lucrécia* (Fernando de Barros, 1957) e *Casei-me com um Xavante* (Alfredo Palácios, 1957). Algumas personagens não receberam a indicação de seu/sua intérprete, pois não foram encontradas evidências diretas para comprovar a atuação de cada um deles, dessa forma, eles apenas são identificados com o nome da narrativa.

provocou no cineasta a preferência em seguir esta função na cinematografia. Todavia, já durante as aulas do Centro de Estudos Cinematográficos, o interesse foi substituído pela capacidade na escrita de roteiros e na direção do “retrato da realidade”²¹⁷. Além da relação familiar com a fotografia, ainda cabe sugerir o diálogo, mesmo sem fontes que comprovem um contato pessoal, o acesso ao Brás por meio do olhar do fotógrafo conterrâneo de Roberto, German Lorca, o qual criou imagens de São Paulo em momentos de modernização a partir do realismo e de experimentações dadaístas e surrealistas.

Juntam-se ao teatro e à fotografia outras expressões culturais brasileiras visualizadas na narrativa do filme que proporcionaram outros sentidos legitimadores e mapeiam o processo de realização da película. A radionovela acompanhada por Nair durante as horas que antecedem a cerimônia de casamento, assim como o parque Shanghai, local de representação da diversão, da sociabilidade do bairro e da realização de espetáculos artísticos vivenciados pela vizinhança da época.

Como mencionado anteriormente, os diálogos com outras obras cinematográficas brasileiras também permitem diferentes visões na representação do que o diretor chama de realidade, mas que são interpretados mais como uma tentativa de enquadrar as crônicas do bairro e as relações entre a vizinhança da região operária em sentido nacional. Em entrevista concedida para Elísio Valverde, Roberto Santos comentou que suas inspirações cinematográficas resultavam dos diversos filmes com os quais teve contato durante a participação em cineclubes. O cineasta evitou a possibilidade de enquadrar da mesma forma que cineastas italianos e franceses, tangenciando o assunto ao comentar que “quando vim fazer cinema, mais de sessenta anos de experiências estavam inseridos na história do Cinema”²¹⁸. A partir desse relato do diretor, concordamos aqui com a interpretação de Mariarosaria Fabris sobre o filme:

O filme de estreia de Roberto Santos, portanto, não se alimentava apenas do neo-realismo. Alex Viany ressaltava ainda a influência de René Clair e Mack Senett, e o próprio diretor, anos mais tarde, acrescentaria a de Piolim, Nello Melli, Manuel Durães, ou seja, do circo, do teatro popular, da radionovela.²¹⁹

Portanto, o caminho para se historicizar essa obra, por meio do método de análise filmico-histórica escolhido para a pesquisa, possibilita novos diálogos com outras obras cinematográficas, independentes ou não, do seu momento de produção. Se o cotejamento com o neorealismo possibilitou pensar nas questões financeiras dos personagens, é por meio do viés

²¹⁷ SANTOS, Roberto. Entrevista para Elísio Valverde, In: FUTEMMA, Olga. *Op. cit.*, p. 20.

²¹⁸ SANTOS, Roberto, In: FUTEMMA, Olga, *Op. cit.* p.20.

²¹⁹ FABRIS, Mariarosaria, *Op. cit.*, 1994. p. 85.

cômico que se seguem as formas de interpretação seguintes deste filme. O capítulo será dividido em “‘É para você beijar a mão da noiva! E chega de brincadeira’: O Teatro de Arena vai até o Brás, uma relação além da cartela do filme”, o qual são evidenciados os intercâmbios entre o teatro e o cinema; em “O realismo, os enquadramentos e os ‘quiproquós’ do Brás: ‘uma história que tenha interesse humano’”, são analisados os diferentes meios de Roberto em enquadrar o que ele indicou como uma forma de humanizar os seus personagens, percebidos nos resultados dos contratempos e situações de conflito. Essa noção se relaciona ao modo de se enquadrar do Brás, também evidenciado nas obras do fotógrafo German Lorca; por fim, em “E o Zeca, onde foi? Me procura, procura dinheiro”: as consequências da falta de dinheiro e o tom de esperança com as ‘cartas postas à mesa’”, são realizados cotejamentos ao filme *Esquina da Ilusão* (Ruggero Jacobbi, 1953) que também enquadrou o Brás, mas que foi considerado, por Roberto, como uma “coisa absurda” e cheio de “farsas”. Partindo da análise das últimas cenas de *O Grande Momento*, podemos indicar as hipóteses que levaram o diretor a buscar uma resposta em relação a forma de se olhar para o seu bairro operário, dialogados com as “histórias de nossas terras”, nas palavras do produtor Nelson Pereira dos Santos.

3.1 “É para você beijar a mão da noiva! E chega de brincadeira”: O Teatro de Arena vai até o Brás, uma relação além da cartela do filme

Durante o primeiro e o segundo capítulo de *O Grande Momento*, a análise fílmica concentrou-se na percepção dos traços de representação dos problemas econômicos enfrentados pela família Santini e pela vizinhança do Brás. Essas situações foram interpretadas como um aumento progressivo da tensão dramática, evidenciada pela discussão com o alfaiate, a briga familiar, a difícil negociação com Vitório e, por fim, resultando no último passeio de Zeca com sua bicicleta. Essas sequências definem o sistema de 'pendura'. Agora, retornamos aos momentos que suscitam outras camadas de significado no filme em diálogo com outras linguagens artísticas em produções da época.

Na primeira metade do longa, acompanhamos Atílio e Zeca apressados pela necessidade de arcar com as despesas do casório. Também somos expostos às reclamações sobre a falta de dinheiro por parte dos moradores do bairro, expressas em diálogos e situações na trama. Nesta leitura, a comicidade, embora presente, assume um papel secundário durante essa primeira metade da história. Desse modo, após a venda da bicicleta e a garantia do terno, os problemas financeiros se agravam, aumentando a probabilidade de confusões e equívocos

nas relações entre os personagens, gerando inúmeras situações cômicas: os 'quiproquós', um possível engano que consiste em tomar-se uma coisa pela outra.

Olga Fudemma interpreta a comicidade do filme da seguinte forma: “o humor está presente nesse cotidiano meio torto porque está completamente sem dinheiro”²²⁰. Interpreto as situações cômicas do primeiro segmento do filme de forma mais comedida devido às questões financeiras e processo de ascensão dramática, discordando em partes de Fudemma. Nesse caso, a personagem de Nair, interpretada por Vera Gertel²²¹, é quem costuma fazer comentários que proporcionam certo alívio cômico e é por meio da comicidade na atuação da atriz que podemos dar início às aproximações com o teatro presente no longa-metragem.

Quando o filho do alfaiate entrega o segundo bilhete do dia na casa dos Santini e Cecília demonstra preocupação ao descobrir o remetente, suspeitando de um possível imprevisto com o terno, a filha mais nova comenta de forma sarcástica: “então tá aí dentro!” olhando para o bilhete. Antes que houvesse uma pausa para a piada e uma possível reação mais descontraída da mãe, a moça é repreendida com um pedido de silêncio.

Outra situação de comédia deste segmento, interrompido pelas preocupações financeiras, acontece durante a negociação entre os noivos e o fotógrafo. Assim que Zeca e Ângela se reúnem em frente ao estúdio de fotografia, pela primeira vez em tela, a moça recorda a superstição de que o casamento pode fracassar caso os noivos se encontrem durante o dia, mas antes da cerimônia, o que provoca o primeiro sorriso sincero do rapaz. O sentido no comentário da moça pode instigar ao espectador questionamentos sobre a concretização do grande momento, já que até essa cena, o casamento foi colocado em dúvida várias vezes - e não se passaram nem quinze minutos de filme.

De todo modo, a comicidade é percebida dentro do estúdio. A sequência é dominada por Vitinho, sobrinho que acompanha a noiva durante o dia, e sua relação com o fotógrafo Gustavo (Turíbio Ruiz²²²). Enquanto o casal escolhe os melhores ângulos para as fotos do evento, o garoto não deixa o fotógrafo em paz. Ele questiona incontáveis vezes o significado

²²⁰ FUTEMMA, Olga. *Op. cit.*, p. 20.

²²¹ Integrante, inicialmente do *Teatro Paulista de Estudante* e, depois, parte do *Teatro de Arena* de São Paulo, Vera Gertel se destacou na juventude participando do teatro, do cinema e da televisão, após esse período, tornou-se jornalista, assumindo a direção da revista *Desfile*. Militante do partido comunista, reservou parte da sua atuação artística e política nas lembranças compartilhadas na autobiografia “Um gosto amargo de bala” (2013). Nascida em São Paulo em 1935, dividiu a vida entre a cidade de São Paulo e Rio de Janeiro. Vera faleceu em junho de 2023, aos 85 anos.

²²² Turíbio Ruiz é um dos atores do elenco que não fazia parte do *Arena*. Nascido em 1929, atuou em radionovelas e na televisão até fazer parte do elenco do filme dirigido por Roberto Santos. Após a aparição no filme, fez parte de inúmeros filmes e novelas, atuando ainda como apresentador, locutor, dublador-brasileiro e continuou trabalhando na vida artística até 2010. Faleceu em junho de 2020, com 90 anos.

da palavra “chapas”²²³ dirigindo-se a sua tia, a Zeca e principalmente a Gustavo. A curiosidade de Vitinho acontece por conta do comentário infeliz do auxiliar, que está em outra sala do estúdio e não é visto no enquadramento. O funcionário afirma que possivelmente “estragou uma porção de chapa”. A expressão de desgosto de Gustavo, seja ao erro do funcionário ou a ingenuidade da criança, passam então a se alternarem. Aos clientes, sorriso tímido e acanhado enquanto procura fotografias como referência ao seu trabalho, fisionomia de preocupação e, quando vê o garoto, a expressão de desgosto e irritação.

A interpretação de Turíbio Ruiz é direcionada à vertente cômica deste momento do filme. Vitinho encara seu algoz sempre de maneira provocativa. O confronto entre os dois só chega ao fim, pelo menos nesse trecho do longa, quando Ângela se assusta com a criança brincando com uma guilhotina para cortar chapas.

Enquanto Zeca e Ângela negociavam as fotos, em outro canto do bairro Atílio ainda buscava um possível adiantamento. Na conversa com Marino²²⁴, os diálogos sobre a situação financeira se complementam com um certo tom de ironia e, mais uma vez, uma comicidade controlada. Enquanto o pai do noivo relembra o amigo de suas responsabilidades como padrinho do casamento, este sempre responde de forma rápida e irônica: “Galho me arrumou o seu filho com esta história de padrinho”. Atílio menciona a escassez de dinheiro e Marino responde: “O meu está no fio”. Quando o adiantamento é negado, Atílio volta a recorrer ao padrinho. Esse, de forma sarcástica, pergunta se o lenço que carrega no bolso resolve o caso. Os planos escolhidos para a montagem da figura 33 definem as expressões cômicas do primeiro segmento:

²²³ Chapa era um modo popular de referenciar os registros fotográficos, o termo viria da forma em que eram realizados os registros e depois revelados nos estúdios.

²²⁴ De todos os atores e atrizes participantes do filme, o intérprete de Marino foi um dos poucos que não conseguimos definir de forma direta. Mesmo com o acesso às imagens, ao diário de filmagens e o roteiro do filme, a informação não foi definida explicitamente durante toda a pesquisa desta dissertação.

Figura 33



Seleção de momentos que exemplificam um tom cômico mais comedido durante a primeira metade do longa²²⁵.

Fonte: *O Grande Momento*. Montagem feita pelo autor.

Outro trecho que também sugere sentidos mais cômicos, mas agora somado a dramaticidade da situação vergonhosa, se desenvolve na visita de Gonçalo (Benedito Ferraz²²⁶) a casa dos Santini. Inicialmente, o amigo cheio do ouro de Atílio, presenteia os noivos com uma grande caixa de rapaduras. Nada do que se precisava.

Durante a sequência nos deparamos com a utilização do som ambiente como elemento participativo nos sentidos propostos na cena. Zeca chega em casa após a negociação frustrada na alfaiataria e nos deparamos com o volume do rádio bastante alto. O som acusmático²²⁷ participa diretamente no desenrolar da narrativa. O que ouvimos é um pequeno trecho da

²²⁵ No alto, da esquerda para a direita - Plano 1: o primeiro encontro entre Zeca e Ângela; Plano 2: o início dos embates entre Gustavo e Vitinho; Em baixo - Plano 3: O casal escolhe o melhor registro, com o fotógrafo e a criança ao fundo, observando; Plano 4: Marino oferecendo o lenço como possível “ajuda” financeira à família do noivo.

²²⁶ Ator com poucas referências em fontes do filme utilizadas na pesquisa desta dissertação. O que pôde ser evidenciado, a partir da aproximação com os membros de grupos teatrais, é que Benedito Ferraz não fez parte do *Teatro de Arena* durante a realização do longa-metragem.

²²⁷ Segundo Chion, a acusmática se refere ao que ouvimos sem ver a causa originária do som. Por exemplo, 'A rádio, o disco ou o telefone, que transmitem os sons sem mostrar seu emissor, são, por definição, mídias acusmáticas'. CHION, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, Ltda, 2008, p. 61.

radionovela acompanhado por Nair. Os sons que rompem o silêncio na cozinha são gritos de sofrimento de uma voz feminina, demonstrando o clímax da trama vindo do rádio. Sobre essa forma de utilização do som:

Muitas vezes, o som pode vir de fontes fora do quadro, ou seja, são originados por fontes que não aparecem na tela, mas pertencem à diegese, embora não estejam enquadradas pela câmara. [...] Os sons fora do quadro, por sinal, são considerados extremamente importantes para dar tridimensionalidade à narrativa, pois sugerem a existência de todo um mundo ao redor do quadro em que é projetada a imagem do filme. Noel Bürch (1992, p.117)²²⁸ insiste que o som *offscreen* confere um realismo ao filme que é impossível conseguir-se de outro modo.²²⁹

A presença do rádio nessa situação fílmica explora o fenômeno das classes populares do contexto, sendo uma peça obrigatória na vida das famílias brasileiras. Marcos Napolitano comenta sobre esse meio de comunicação: “na segunda metade dos anos 1940, o rádio se consolidou como fenômeno cotidiano, ligado à cultura popular urbana, veiculando principalmente melodramas (novelas) e canções”²³⁰. Roberto Santos utilizou deste objeto como uma ponta para o conflito entre irmãos que resultou em mais uma impossibilidade de saída para os problemas financeiros imediatos da família de imigrantes italianos.

A tratativa para um possível empréstimo sequer se concretiza, em meio à confusão do aumenta e diminui o volume, do liga e desliga o rádio, Zeca dá com a língua nos dentes. Grita aos ventos sobre a impossibilidade de dormir com a “visita chata” em seu quarto, definindo o constrangimento da situação. Agora sim, a comicidade se envolve na cena pela pausa abrupta no som ambiente e na atuação dos personagens. Gonçalo se levanta de forma ríspida e troca olhares com Atílio em meio às fumaças dos cigarros. Roberto Santos utiliza os recursos de campo/contracampo e plano subjetivo em um momento de completo silêncio. A situação oscila entre a dramaticidade da briga e a comicidade na atitude imprevista dos personagens. Com a variação do volume do rádio, cortado por uma ponte sonora – o pedido de silêncio de Cecília; à explosão de raiva de Zeca. Ele desliga o rádio e ao mesmo tempo grita o que não devia; à atuação inesperada do elenco e, por fim, às mudanças de plano feitas na montagem fílmica elevam a situação ao auge:

²²⁸ BÜRCH, NOEL. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

²²⁹ CARREIRO, Rodrigo (org.). *Op. cit.*, p. 23.

²³⁰ NAPOLITANO, Marcos, 2020, *Op. cit.*, p. 13.

Figura 34



A troca de olhares entre Atilio e Gonçalo após constrangimento causado por Zeca.
Fonte: *O Grande Momento*. Montagem feita pelo autor.

Enfim, os trechos analisados definem momentos mais contidos de comicidade na primeira metade do filme. Mesmo que pontuados em certas sequências, o foco principal ainda gira em torno da impossibilidade do casamento. O ponto de alternância no tom do filme ocorre no já analisado passeio de despedida de Zeca com a Caloi 5. A felicidade não só transparece nas feições do rapaz enquanto pedala, mas também se reflete quando ele retorna à oficina do alfaiate.

Os berros e os chutes anteriores de Zeca no local são substituídos por um momento tocante junto ao filho de Domingos. Enquanto amarra o tênis do menino²³¹, os dois conversam sobre a saúde da mãe da criança. Se entreolham e trocam sorrisos, o realismo e humanidade na vida da vizinhança ganha maior fôlego. O noivo retira o terno e se desculpa pela situação de mais cedo, dando fim ao primeiro bloco do filme.

O segundo bloco do longa, seguindo a divisão do filme apresentada na “tabela 1” do primeiro capítulo, se inicia com a interação de Nair e seu irmão, novamente na casa dos Santini. Zeca está terminando de se arrumar no quarto da irmã. A moça entra no cômodo sem bater e o tom conflituoso do último encontro dos dois em tela já não está mais presente. O noivo,

²³¹ Plano que foi utilizado em um dos registros fotográficos presentes no cartaz oficial do filme, recorte à esquerda: ver figura 51.

finalmente vestindo o tão desejado terno, está agora com semblante mais calmo e feliz, debocha do chapéu de Nair: “Teu chapéu parece uma pizza”. A reclamação sobre os preços da época reaparece, mas desta vez na resposta cínica da moça: “Pelo preço, o que você queria, maionese!?”.

Conforme a desconstrução da obra por meio do método proposto pelos pesquisadores do cinema Francis Vanoye e Anne Goliot Lété, indicado no primeiro capítulo, a música tema do filme participa diretamente das divisões dos blocos da película²³². Contudo, cabe expandir essa ideia: a escolha da trilha sonora para separar os quadros do filme feita por Roberto não evidenciam apenas pontos de passagem do tempo diegético. Ela transmite sentidos que vão além desses comentários iniciais.

Durante a primeira meia hora do longa, o trecho alegre do *leitmotiv* musical se fez presente em nenhum momento das situações cômicas analisadas. Ele só é empregado de forma considerável, e até estendida, no trecho catártico de Zeca e sua bicicleta, já no fim do segmento. De fato, os cortes musicais nesse segmento do longa intensificam significados melodramáticos, especialmente destinados aos trechos de insatisfação ou falta de esperança das personagens, sobretudo quando são escolhidos trechos curtos, lentos e mais pungentes da trilha. Sobre a relevância da música como ponto que instiga diferentes sentidos a trama:

Música, quase sempre, busca sugerir ao espectador uma leitura emocional (tristeza, saudade, euforia, desespero, tensão, angústia, etc.) para cada cena. A música de cinema, pois, constitui uma espécie de comentário feito pela instância narradora, muitas vezes, sinalizando a intensidade e a modulação emocional dos momentos em que é ouvida. Trabalhada por um compositor, num departamento autônomo, frequentemente, a música do filme tem natureza diferente dos outros sons, pois não pertence ao universo ficcional – quase sempre é extra-diegética. Isso significa que os personagens de ficção não escutam a música; apenas os espectadores os fazem.²³³

No caso da cena em que os irmãos contracenam, o trecho selecionado da música transmite uma temática alegre, é o mesmo que acompanha todo o trecho dos créditos iniciais do longa. Essa música se mantém mesclada com o *mise-en-scène* até a saída de Zeca em direção a igreja Nossa Senhora da Paz. Para esse recorte, a preocupação dos irmãos Santini deixa de ser exclusivamente o de cobrir as despesas, passando a se concentrar na busca pelas alianças perdidas no quarto.

A impaciência dos padrinhos, enquanto aguardam Zeca, é indicada pelas inúmeras buzinas do lado de fora. Nair, ao sair para acalmá-los, retorna ao quarto com nova provocação ao irmão: “A vizinhança está toda na porta, até parece que você é a noiva!”. O noivo reclama

²³² VANOYE, Francis. *Op. cit.*, p. 14 e 15.

²³³ CARREIRO, Rodrigo (org.). *Op. cit.*, p. 27-28.

do sarcasmo da irmã. A situação cômica enfatiza ainda mais a temática escolhida no contexto do filme, pois a seriedade no tratamento aos problemas financeiros é exposta em paralelo à dinâmica das relações entre as personagens.

Com as alianças no bolso, o noivo sai apressado. A música deixa de acompanhar as cenas seguintes abruptamente. Já a elegância da família Santini é comentada por Nair, como percebemos, é a personagem que rouba a cena durante o início do segundo segmento. A moça olha para o pai e comenta de forma alegre: “Que bacana!”. Todo esse entusiasmo faz com que ela esqueça do pedido do irmão: levar a mala da viagem de lua de mel, criando a possibilidade de um novo desencontro na narrativa, porém, independente da falta de dinheiro da família e analisado com detalhes mais à frente.

A cerimônia religiosa rápida, improvisada e filmada duas vezes, conforme o relato de Roberto Santos no diário de filmagens, mantém o tom. Vera Gertel, com tempo maior de tela até esse momento e prova certo protagonismo. A atriz demonstra toda sua teatralidade ao entrar na igreja e lembrar Zeca de beijar a mão da noiva, sugestão esquecida pelo noivo. A moça é novamente repreendida pela mãe. No altar, os gestos de Nair também causam um pequeno rebuliço. Em plano médio, vemos o noivo, os padrinhos e a mãe da noiva. Marino e Zeca não entendem o recado de Nair, mas a madrinha explica o protocolo para o noivo. O padrinho, de forma debochada, ainda provoca Zeca: “E chega de palhaçada”. No mesmo instante, a mãe de Ângela responde de forma ríspida aos dois: “Palhaçada porque não é a sua filha!”. Ambos se entreolham e seguram as risadas.

Figura 35



O protagonismo assumido por Vera Gertel prova várias situações cômicas no início do segundo segmento do filme.

Fonte: *O Grande Momento*. Montagem feita pelo autor.

Conforme observamos, as reações das personagens na sequência dentro da igreja não são tão constantes até a emblemática despedida de Zeca. No entanto, a teatralidade indicada nas ações de Nair também se faz presente em outros atores e atrizes nos demais blocos do filme. Por esse motivo, a apresentação da cartela do grupo teatral vai além de um simples agradecimento. A seleção do elenco feita pelo diretor e produtores não é arbitrária; ela nos remete à hipótese dos diálogos entre artistas, dramaturgos e cineastas paulistas durante os estágios de pré e pós-produção, bem como as filmagens e o lançamento público do filme. Essa hipótese possibilita então a percepção do intercâmbio entre linguagens artísticas do período.

3.1.1 Os entrelaçamentos entre o espetáculo do Arena e as telas do cinema

André Bazin, no ensaio clássico e prestigiado “Teatro e Cinema”, destaca a capacidade da cinematografia em preservar os elementos teatrais. O teórico define a relação dessas formas de espetáculo em três estilos²³⁴. O primeiro consiste na transposição do teatro para o cinema, mantendo na técnica fílmica a organização de peças, filmando o palco e os espaços de uma casa

²³⁴ BAZIN, André. Teatro e Cinema. In: BAZIN, André. *Op. cit.*, pp. 132-169.

de espetáculo. A segunda categoria proposta pelo teórico explica que a adaptação do teatro ao cinema pode eliminar os moldes que estruturam o teatro em uma obra cinematográfica. Por fim, o terceiro estilo prioriza a reafirmação das características teatrais pelo cinema²³⁵.

Na análise do filme *O Grande Momento*, é identificada a terceira categoria de aproximação entre cinema e teatro proposto por Bazin. Pois, observo os contatos diretos entre as peças teatrais quanto no longa-metragem, como formas que intensificam o diálogo. Apesar das características associadas ao Teatro de Arena proporcionarem uma ruptura no formato de realização dos espetáculos, é a escolha do conteúdo e das temáticas narrativas que permitirá a percepção da replicação de certos códigos teatrais realçados no filme.

Esses pontos são observáveis quando relembramos das sequências analisadas anteriormente nesta pesquisa. Os enquadramentos escolhidos por Roberto Santos para os diálogos mais longos do filme, frequentemente, posicionam os atores de frente para a câmera, mesmo quando um deles aguarda o outro para prosseguir com a fala. Essas situações são evidenciadas na conversa de Zeca e Vitório durante a negociação da bicicleta; nas discussões de Atílio e Cecília, preocupados com a situação financeira no início do longa; no diálogo entre Zeca e Nair enquanto se arrumam para sair em direção à igreja (figuras 16, 30 e 35, respectivamente). Estas situações fílmicas são pontos que já fizeram parte de sequências analisadas, assim, daqui para frente serão abordadas novas características percebidas pelo contexto de produção e das temáticas inspiradas uma na outra.

O historiador Cláudio Aguiar Almeida indica que o diálogo entre o cinema e o teatro em São Paulo passou a se destacar ainda em 1940 com o surgimento entre as duas companhias que marcaram a cultura burguesa na cidade: O Teatro Brasileiro de Comédia e a Vera Cruz²³⁶. Segundo Edécio Mostaço, o TBC foi a representação teatral burguesa que instituiu uma prática renovadora dos hábitos desta linguagem, principalmente em relação com o público. O pesquisador comenta:

Ganham força, nesse sentido, seu pioneirismo e espírito de iniciativa em alicerçar uma teoria e uma prática artísticas desconhecidas na cultura paulista – e mesmo brasileira – fixando novos padrões, irreversíveis aos olhos de uma época que, deslumbrada com suas conquistas, acreditava-se *up to date*. Toda discussão sobre a modernidade no teatro brasileiro deságua, necessariamente, no TBC, seja porque fixou o hábito da encenação (afirmada por intermédio dos diretores estrangeiros contratados), seja porque sistematizou metodologias de interpretação ainda pouco utilizadas (o sistema

²³⁵ O modo de visualizar as relações entre teatro e cinema foi instigado nesta dissertação inspirado na forma em que Pedro Faissol evidenciou a forma que o cinema reafirma o teatro no filme *A palavra* (Ordet, 1955). FAISSOL, Pedro, *A representação do milagre no cinema* : Iconografia, idolatria e crença. Curitiba: A Quadro, 2022, pp. 217-219.

²³⁶ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *Op. cit.*, p.31-37.

de Stanislávski), seja, ainda, porque consolidou uma série de iniciativas anteriores, comprometidas com a introdução da modernidade cênica entre nós.²³⁷

E esta mentalidade se propagou para outras formas de cultura. Assim, a fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz acontece durante a profissionalização e o sucesso do TBC, que, por meio das escolhas de produção, participaram do investimento material e profissional da nova companhia cinematográfica. Estas relações entre o teatro e o cinema também são observadas no longa-metragem *O Grande Momento*, todavia com uma linguagem e forma de produção contrária ao praticado nos anos finais de 1940 e no início da década de 1950, nesse caso, elas se fazem ligadas ao PCB e aos simpatizantes da esquerda. Sobre esse recorte, concordo com a interpretação de Marcos Napolitano, ele diz que:

Duas áreas de expressão artística, a partir da atuação de membros e simpatizantes do PCB, tiveram um papel importante na renovação das artes de espetáculo nos anos de 1950: o teatro e o cinema. Se a cultura de massa da época, como já dissemos, consagrava uma dada imagem do povo brasileiro, ou seja, os membros das classes populares que habitavam o campo e a cidade, alguns jovens dramaturgos e cineastas, que atuavam fora dos grandes esquemas comerciais, desenvolveram algumas variantes dessas representações. Surge então um novo olhar sobre o povo brasileiro, sintetizado na figura humana do operário.²³⁸

Dessa forma, os indícios de diálogos entre as linguagens artísticas no filme de Roberto Santos resgatam a atuação artística dos atores e atrizes durante as produções anteriores ao filme, destacando suas contribuições como agentes históricos presentes no longa. Portanto, esses elementos não apenas refletem a interação entre o teatro e o cinema, mas também evidenciam as possibilidades de intercâmbio de ideias e propostas entre essas diferentes expressões artísticas. É importante destacar que essa convergência buscava apresentar novas propostas temáticas alinhadas com o conceito de 'nacional popular'²³⁹. Essa ideia era incorporada por agentes artísticos e difundida por diversos setores culturais brasileiros daquela época. O objetivo era trazer à tona narrativas e temáticas que representassem as nuances e características da identidade nacional, refletindo as inúmeras facetas do povo brasileiro em suas diversas manifestações culturais.

Além de ser o primeiro longa-metragem de Roberto Santos como diretor e de Gianfrancesco Guarnieri como ator, Vera Gertel²⁴⁰, Cecília Thompson, Milton Gonçalves e

²³⁷ MOSTAÇO, Eldécio. *Op. cit.*, p.23-24.

²³⁸ NAPOLITANO, Marcos, 2020, *Op. cit.*, p. 25-26.

²³⁹ Sobre o conceito de nacional popular utilizo da perspectiva dialética presente em obras artísticas que buscam alcançar, por meio da forma e de conteúdo, ideias nacionais e também mais populares, de certa forma pudessem fazer a população brasileira parte do que estava sendo representado em obras artísticas.

²⁴⁰ Em sua autobiografia, a atriz comenta a participação no filme. Em destaque a “dramédia” observada por Vera: “Ambientado no Brás, narra a história de um trabalhador (Guarnieri) no dia de seu casamento, sem dinheiro para a festa e pedindo emprestado a gente com menos que ele. Miriam Pérsia no papel da noiva, eu no da irmã, Paulo

Flávio Migliaccio também iniciavam suas jornadas no meio cinematográfico brasileiro. O início da carreira deste grupo no cinema revela a aproximação dos artistas com o filme lançado no final da década de 1950.

Nesse caso, todos os nomes apresentados fizeram parte do elenco do Teatro Paulista de Estudantes ou, após a fusão, do Teatro de Arena de São Paulo. Segundo Jacó Guinsburg e Rosângela Patriota, a união entre os dois grupos teatrais combinou as concepções do teatro profissional estabelecidas pela modernização do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) com uma articulação artística permeada pelas tensões políticas e transformações sociais da época²⁴¹. Neiva também compartilha desse entendimento, destacando que foi a partir desse movimento que a temática social passou a integrar os espetáculos da companhia: “essa convergência entre teatro, cinema e engajamento social foi fundamental para a formação e a consolidação desses artistas, marcando o início de suas influentes carreiras no cenário cultural brasileiro.”²⁴².

Para Gianfrancesco Guarnieri, após a conjunção entre TPE e Arena, ainda faltava “uma visão crítica” para o grupo: “alguém que conseguisse traduzir no palco a realidade brasileira daquele período”²⁴³. Tal percepção só foi executada após a chegada do dramaturgo Augusto Boal à companhia, ele comenta:

Em 1956 eu comecei a trabalhar no Teatro de Arena, do qual fui diretor artístico até a data em que tive que sair do Brasil em 1971. *Os atores e eu fizemos um Laboratório de Interpretação no qual começamos a estudar metodicamente os trabalhos de Stanislavski, que era quase desconhecido no Brasil.* A nossa primeira proposta foi a de valorizar a emoção, torná-la primeira e prioritária, que ela pudesse determinar, livremente, a forma final. Não queríamos valorizar o que chamavam naquela época de “técnica”, isto é, representar sem realmente sentir nada do que representava. Queríamos sentir.²⁴⁴

A primeira peça organizada por Boal foi *Ratos e Homens*²⁴⁵, de John Steinbeck, em 1956, e isso ocorre no momento em que o filme de Roberto Santos estava em processo de obtenção de incentivo estatal para o início de execução. Segundo Iná Camargo, o primeiro trabalho de Boal no Teatro de Arena foi uma adaptação do próprio autor da peça de John

Goulart e outras eminências, então pardas, além do elenco do Arena como extras durante a festa do casamento, que, como em toda família proletária e italiana, acaba numa briga fenomenal. *Uma tragicomédia* bem ao estilo do neorealismo italiano. *Tragicomédia* também vivida pela equipe que fazia o filme: filmávamos durante toda a madrugada debaixo de um frio de rachar; para matar a fome, nos serviam um sopão que só Deus sabe o que tinha dentro”. GERTEL, Vera. *Um gosto amargo de bala*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 89-90.

Os problemas vivenciados pela equipe e elenco foi melhor abordado durante o primeiro capítulo desta dissertação.
²⁴¹ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 140-141.

²⁴² NEIVA, Sara Mello, *Op. cit.* pp. 41-82.

²⁴³ GUARNIERI, Gianfrancesco, In: ROVERI, Sérgio *Op. cit.* p. 69.

²⁴⁴ BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, [grifo meu].

²⁴⁵ Informações da peça retiradas do acervo digital de Augusto Boal: <http://augustoboal.com.br/especiais/ratos-e-homens/>. Acesso em 18 de novembro de 2023.

Steinbeck. A obra expõe a luta de classes e mostra as mais variadas formas da solidariedade existente entre os trabalhadores.²⁴⁶

Conforme apontado por Simões, foi durante a exibição desta peça que o papel de Zeca foi definido²⁴⁷. Essa transição na relação entre obras, formas de representação da realidade e da cultura brasileira desempenha um papel crucial na organização, interpretada nesse caso como o molde do intercâmbio de ideias e influências entre diferentes expressões artísticas.

A montagem de *Ratos e Homens* marcou a novidade do Teatro de Arena ao adaptar para o contexto brasileiro as questões sociais norte-americanas com uma linguagem realista. Durante os ensaios da peça, Boal aplicou sua interpretação no estudo sistemático de Stanislavski, abordagem trazida de sua temporada nos Estados Unidos. Conforme destacado por Miliandre Garcia, a interpretação teatral provocada pelo teórico russo enfatizava a importância na construção do personagem pela emoção do ator. Essa abordagem se apoiava em técnicas como a memória afetiva e a observação, visando alcançar a representação do real de forma mais autêntica e impactante²⁴⁸.

A narrativa do romance escrito por John Steinbeck acompanha dois amigos diferentes: George (interpretado por Gianfrancesco Guarnieri), um homem baixo, astuto e perspicaz e Lennie (interpretado por José Serber), um homem grandalhão e ingênuo. O ponto de união entre os dois é a amizade e a posição de marginalizados no sistema social. Ambos são trabalhadores que vivem de empregos temporários durante o período da recessão americana nos anos 1930²⁴⁹.

Segundo Miroel Silveira em artigo da “Folha de Teatro”, localizado no acervo digital de Augusto Boal (embora sem a data de publicação), mesmo sendo uma obra norte-americana, poderia se acreditar que

Boal tenha vencido as barreiras mais importantes, fazendo com que o texto impressionasse e interessasse a assistência. Estava lotado o Teatro de Arena, onde se viam críticos e colonistas como Paulo Mendonça, Horácio de Andrade, Hermilo Borba Filho, Egas Muniz, Regina Helena Paiva Ramos, Max Gold, e atores e diretores como Haidê Bitencourt, Oduvaldo Viana Filho, Pontes de Paula Lima, Rubens Cota, Luis Eugenio Barcelos, Florami Pinheiro, Fada Santoro, além de sócios do T.A. [Teatro de Arena] e figuras da sociedade.²⁵⁰

²⁴⁶ COSTA, Iná Camargo. O Momento Boal. Instituto Augusto Boal (Blog Oficial). Rio de Janeiro, 9 set. 2012. Disponível em: https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2012/07/o_momento_boa_inaccosta.pdf. Acesso em 18 de novembro de 2023.

²⁴⁷ SIMÕES, Inimá, *Op. cit.* 1997, p. 36.

²⁴⁸ SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 18.

²⁴⁹ STEINBECK, John. *Ratos e Homens*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2005.

²⁵⁰ SILVEIRA, Miroel. *Folha do Teatro*. Aplausos para Steinbeck. São Paulo. Sem data. Disponível em: <http://acervoaugustoboal.com.br/ratos-e-homens-7?pag=2#gallery-2>. Acesso em 18 de novembro de 2023.

Para Paula Chagas Autran Ribeiro, o drama social da peça é a característica que apresenta a relação social, política e econômica de opressão na trama. Mesmo que apresente contrapontos por ser uma “fábula trágica”, ainda sim é um “retrato de luta de classes”²⁵¹. Sobre o realismo utilizado por Boal, a pesquisadora comenta:

Esses “respiros” que a peça possui na linguagem realista, *strictu senso*, permitiram que Boal instaurasse uma nova pesquisa de encenação e infundisse a ela, além de sua própria fábula, uma parte da trajetória da classe trabalhadora em choque contra o capitalismo, que apesar de ser retratada ali por personagens norte-americanos, simbolizavam os trabalhadores que sofriam opressão em todo o mundo.²⁵²

Nas redes sociais de Gianfrancesco Guarnieri e no acervo digital de Augusto Boal, encontramos algumas fotografias que instigam a teatralidade e o modo de atuação escolhido pelo diretor, transparecidas, principalmente, nas expressões dos atores – figuras 36 e 37:

Figura 36



Fotografias dos ensaios de *Ratos e Homens* em 1956.
Fonte: Montagem feita pelo autor²⁵³.

²⁵¹ RIBEIRO, Paula Chagas Autran. A montagem da peça *Ratos e Homens*, de John Steinbeck, pelo Teatro de Arena e a apropriação do conceito de realismo stanislavskiano. *Concept.*, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 131-140, jan./jun. 2016, p. 138 e 139.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ As fotografias foram acessadas de forma virtual. À esquerda:

https://web.facebook.com/guarnieriGianfrancesco/photos/guarnieri-e-jos%C3%A9-serber-em-ratos-e-homens-de-john-steinbeck-teatro-de-arena-1956/521209221259479/?_rdc=1&_rdr. Acesso em 18 de novembro de 2023. À direita, acervo: Arquivo Multimeios-Divisão de Pesquisa. In: MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de Teatro em São Paulo*. São Paulo: SENAC, 2000, p. 307.

Figura 37



Fotografias dos ensaios de *Ratos e Homens* em 1956.

Fonte: Acervo digital de Augusto Boal: <http://augustoboal.com.br/especiais/ratos-e-homens/> Acesso em 18 de novembro de 2023. Montagem feita pelo autor.

A última apresentação da primeira temporada do espetáculo ocorreu no dia 16 de dezembro²⁵⁴. Nessa ocasião, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri foram agraciados pela Associação Paulista de Críticos Teatrais, sendo reconhecidos como Revelação de Diretor e Revelação de Intérprete Masculino, respectivamente, o Prêmio aos Melhores do Ano.²⁵⁵ No início de 1957, outra peça do Arena entrou em cartaz: *Marido Magro, Mulher Chata*, também dirigida por Boal e com Guarnieri no elenco²⁵⁶. Entretanto, privilegia a aproximação da peça com estreia em julho e que permaneceria em cartaz durante as filmagens do longa-metragem de Roberto Santos: *Juno e o Pavão*²⁵⁷. Os intercâmbios entre o cinema e o teatro, nesse caso, são direcionados pelos relatos de Roberto Santos no diário de filmagens e, por esse motivo, a escolha da peça do segundo semestre do ano de 1957.

Portanto, no caso das filmagens externas, o ideal seria momentos de tempo bom, pois com chuva, o comentário no fim é sempre o mesmo: “Não houve filmagem devido ao mau tempo”. Segundo Roberto, no 7º dia de gravação, enfim um dia ensolarado, Guarnieri passou

²⁵⁴ Recortes de periódicos do acervo digital de Augusto Boal: <http://augustoboal.com.br/especiais/ratos-e-homens/> Acesso em 18 de novembro de 2023.

²⁵⁵ *Visão*, Teatro, São Paulo, 1 de fevereiro de 1957. <http://acervoaugustoboal.com.br/ratos-e-homens-7?pag=2#gallery-4>. Acesso em 18 de novembro de 2023.

²⁵⁶ A peça não teve maior desdobramento e intercâmbio com o filme desta pesquisa pois contém um número reduzido de atores e atrizes do filme em papéis de protagonismo no espetáculo, assim escolho evidenciar o foco nos espetáculos em que Gianfrancesco foi “escolhido” por Roberto Santos e ao outro que acompanhou as filmagens de grande parte do elenco. Cabe ressaltar que, Augusto Boal também foi o diretor de *Marido Magro, Mulher Chata* (1957) e a peça foi um grande sucesso de público. Sobre o resumo do espetáculo, o acervo digital o diretor indica que: “O espetáculo é uma comédia romântica brasileira que apresenta os “problemas da mocidade”- um rapaz que encanta as mulheres e outro que não tem a mesma sorte, além disso, há ‘A mocinha viva e a outra boboca’, estrelado por Oduvaldo Vianna Filho, Geraldo Ferraz, Hernê Leblon, Riva Nimitz, Vera Gertel. <https://acervoaugustoboal.com.br/marido-magro-mulher-chat>. Acesso em 18 de novembro de 2023.

²⁵⁷ Segundo os recortes de periódicos do acervo digital de Augusto Boal, *Juno e o Pavão* teve estreia no dia 5 de junho de 1957. <https://acervoaugustoboal.com.br/juno-e-o-pavao-4>. Acesso em 18 de novembro de 2023.

cinco horas correndo de bicicleta e ainda teria que “topar em seguida três sessões de teatro. Amanhã vai estar esbodegado”²⁵⁸. Já o trabalho em estúdio, iniciado apenas no final de julho de 1957 – quando já se haviam passados quase 30 dias do início das filmagens, acontecia geralmente durante a noite e a madrugada ou, segundo Roberto: “D’aquí por diante, viramos todos corujas”. No decorrer do dia, os atores e atrizes da companhia de teatro ensaiavam ou apresentavam espetáculos e os outros trabalhavam em programas de rádio e TV²⁵⁹.

Esse intenso cronograma evidencia o compromisso simultâneo de Guarnieri, Vera Guertel e os demais membros do Arena com o teatro e a produção cinematográfica. Miroel Silveira resume a narrativa da peça da seguinte forma:

A peça trata da história de uma família irlandesa, em 1922. Os ecos da Revolução ainda estão bem presentes e não cessaram ainda as guerrilhas e os assassinatos políticos. Nos seus personagens encontra-se bem delineado o conflito entre idealismo que, mesmo mal assimilado, empurra personagens para frente no sentido de uma vida melhor e mais sadia e um apego às tradições e preconceitos obsoletos e inúteis. Juno é a denúncia desses preconceitos e dessa tradição.²⁶⁰

Iná Camargo Costa destaca a origem do dramaturgo irlandês responsável pela obra. Sean O’Casey, membro do Teatro Livre da Irlanda e de origem operária, foi militante do Sindicato dos Trabalhadores em Transportes e participou ativamente da Guerra Civil em 1916. Sua participação nos combates pela independência da Irlanda é o fio condutor da narrativa de 'Juno e o Pavão', que representa a vida daqueles que enfrentaram os desafios após o término do conflito. A peça apresenta uma reflexão sobre o período do pós-guerra e os desdobramentos na vida das pessoas, explorando as complexidades sociais, políticas e emocionais enfrentadas pela comunidade após o fim do conflito, oferecendo um panorama da realidade da época²⁶¹.

Também no acervo digital de Boal, o programa da peça, que inclui o artigo *Juno: ideia e estrutura*, além de textos do autor irlandês e de seu tradutor Manoel Bandeira, contribui para a compreensão da temática escolhida para a montagem do espetáculo. De acordo com o artigo, a peça tinha como características o “o conformismo escapista, da diferença hostil, e do egoísmo”. Apesar de ser uma obra voltada ao processo revolucionário irlandês, a ideia de encenar essa história nos palcos do teatro paulista seria aplicar “uma esperança humana e um estudo psicológico e sociológico de gente, condições e *circunstâncias reais, existentes*”²⁶².

²⁵⁸ SANTOS, Roberto *Op. cit.* 1958. p. 3-8.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ SILVEIRA, Miroel. *Folha do Teatro*. Juno e o Pavão. São Paulo. Sem data. Disponível em: <https://acervoaugustoboal.com.br/juno-e-o-pavao-4?pag=1#gallery-1>. Acesso em 18 de novembro de 2023.

²⁶¹ COSTA, Iná Camargo. O Momento Boal. Instituto Augusto Boal (Blog Oficial). Rio de Janeiro, 9 set. 2012, p. 2.

²⁶² ARENA. *Juno: ideia e estrutura*. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/especiais/juno-e-o-pavao/>. Acesso em 18 de novembro de 2023.

José Gustavo Bononi explica que as fotografias de grupos teatrais do final da década de 1950 não impossibilita a problematização e a memória imagética. O pesquisador, inclusive, analisou a foto de Guarnieri da figura 35: mesmo que a autenticidade do espetáculo não faça parte do registro, o fotógrafo deixa de usar iluminação para realçar as expressões de angústia do ator. E é nesse viés de análise que escolho as fotografias do período para cotejar junto ao filme de Roberto. De acordo com Bononi

O maniqueísmo de luz e sombra está bem presente na elaboração da imagem, o reflexo de luz em cima de Guarnieri, somado ao ângulo de tomada escolhido estão em consonância com a representação artística sugerida pelo ator. A cena foi construída pelo operador da máquina fotográfica tentando forjar um possível flagrante de encenação, o que provavelmente se tratava de um ensaio fotográfico. O fotógrafo se encontra praticamente em cima de Guarnieri registrando o momento de dramaticidade da personagem. Fotografar ensaios se tornou uma prática recorrente.²⁶³

A manutenção das ideias trazidas dos Estados Unidos por Boal pode ser percebida na tentativa de identificar nos personagens “ a sua força motriz, sua motivação psicológica, sua ‘linha’, e relacionar com a motivação central”. Isso pode ser evidenciado também por meio de fotos da encenação das peças, que revelam as emoções na preparação do elenco. Na seleção de imagens do acervo investigado (figura 38), observamos Gianfrancesco Guarnieri, Flavio Migliaccio e Geraldo Ferraz, que integraram o elenco de *O Grande Momento*.

²⁶³ BONONI, José Gustavo. *Teatro Oficina 1958-1964: Índicios fotográficos da constituição de um grupo de vanguarda*. Jundiaí: Paço Editorial, 2014, p. 69.

Figura 38



Seleção de registros fotográficos da peça *Juno e o Pavão*. Nas imagens vemos Gianfrancesco Guarnieri, Geraldo Ferraz e Flavio Migliaccio, atores que dividiam espetáculos, ensaios e filmagens em 1957.
Fonte: Acervo digital de Augusto Boal: <https://acervoaugustoboal.com.br/sistema-coringa-42>

Como diretor em ambas as peças, Boal demonstrou uma preocupação com a temática e a forma de atuação, assim indica-se que, para Stanislavski, a ação do ator em um espetáculo, é o ato da subjetividade revelada através de sentimentos. Para o teatrólogo russo, a ação do ator em um espetáculo depende dos gestos como uma ação psicofísica do ator, em que se encontra o intermédio entre a interioridade (consciência) e a exterioridade (a ação física): “Resumindo: o ponto principal das ações físicas não está nelas mesmas, enquanto tais, e sim no que elas evocam: condições, circunstâncias propostas, sentimentos. Existe uma ligação inexorável entre a ação da cena e a coisa que a precipitou”²⁶⁴.

O enquadramento dos atores no filme também realça tais atitudes. Reorganizando o olhar para a sequência da briga familiar, no primeiro bloco, em um plano médio, os braços de Gianfrancesco sobem e descem diante do plano escolhido pelo diretor. O mesmo ocorre quando Atílio, Cecília e Nair, ao fundo, são colocados em cena. Além disso, o plano subjetivo também é utilizado na sequência, alternando entre o olhar de Zeca e o olhar de Atílio.

Sem resposta, o pai pede ao filho que revele os problemas financeiros à noiva, assumindo assim a impossibilidade da tal “fanfarronada”. Mais revoltado, a personagem de Gianfrancesco gesticula, de maneira intensa expressando fisicamente a resposta ao pai:

²⁶⁴ STANISLAVSKI, Constantin. *Manual do Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 3-4.

“Fanfarronada que o senhor também fez quando casou, que todo mundo quer ter o direito de fazer”. A explicação de Zeca sugere a universalidade do problema vivenciado pelo jovem. Tradicionalmente, o casamento é interpretado na sociedade ocidental cristã como um rito necessário para se alcançar a vida adulta, o jovem tinha esse objetivo.

No trecho da despedida, a câmera e os enquadramentos destacam o último passeio de Zeca e sua bicicleta, revelando a peculiaridade em torno da realidade vivenciada pela personagem. Durante os esforços realizados pelo ator, com intuito em aproveitar os últimos instantes com o objeto que o acompanhou por tantas ocasiões, testemunhamos um jovem genuinamente feliz, alheio às incertezas da vida que haviam sido estabelecidas na narrativa.

Vanderlei Bernardino, em sua dissertação de mestrado que concentra nas atuações dos atores de teatro em obras cinematográficas do Cinema Novo - Gianfrancesco Guarnieri é um dos escolhidos para a análise -, destaca que o método stanislavskiano relaciona mutuamente a ação física e a espiritual da personagem. Segundo Bernardino, o ator revela uma abordagem anímica, da alma, o que é chamado de “encarnação” – criação no momento da encenação, sem interpretações engessadas e extremamente técnicas²⁶⁵. Alguns dos trechos comentados podem ser visualizados na figura 39:

Figura 39



Os movimentos corporais e as expressões fazem parte da atuação de Gianfrancesco Guarnieri em *O Grande Momento*.

Fonte: *O Grande Momento*. Montagem feita pelo autor.

Se as peças *Ratos e Homens* e *Juno e o Pavão* ocorreram durante a fase de organização de elenco, nos primeiros momentos da organização técnica e durante as filmagens, outra peça do Arena se destacou no momento de pós-produção e lançamento do longa, instigando novamente, além da atuação, a temática nacional em uma obra. *Eles Não Usam Black Tie*²⁶⁶

²⁶⁵ BERNARDINO, Vanderlei. *O Ator do Teatro de Arena no Cinema Novo*. Dissertação de Mestrado em Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013, pp. 35-47.

²⁶⁶ A peça teatral é organizada em seis quadros divididos em três atos. A narrativa apresenta Tião e Maria, jovens operários que decidem se casar depois de descobrirem que a moça estava grávida. O avanço do noivado e do casamento acontecem durante o momento de greve na fábrica onde ambos trabalhavam. Otávio, pai de Tião, um

estreou em 22 de janeiro de 1958. Miliandre Garcia define a estreia da peça como um dos pontos da mudança crítica da companhia de teatro, juntamente com a união com o TPE e a chegada de Augusto Boal, tornando-se um grupo porta-voz de uma vertente engajada no teatro brasileiro e defensor da produção dramaturgicamente nacional²⁶⁷. Ao contrário dos anteriores, a obra era uma produção com narrativa nacional, sem adaptações que aproximavam a narrativa da cultura local.

Segundo Guarnieri, a obra foi escrita em meados de 1955 e 1956, resultado de diálogos e vivências durante a época amadora no TPE. Visualizada como uma visão romântica do mundo, o autor buscava apresentar os valores básicos e imutáveis em torno dos problemas causados pelas mudanças sociais vivenciados pela população brasileira²⁶⁸. Ele definia a obra como uma peça que “refletia muitos aspectos da realidade brasileira”, explorando a temática urbana, o conflito de classes, as atuações políticas e os problemas de consciência de classe. No entanto, refletindo ou não a sociedade, foi uma obra que possibilitou uma ruptura formal que, segundo Iná Camargo Costa, residia na contradição entre “forma (conservadora) e no conteúdo (progressista)”²⁶⁹.

Na mesma linha de leitura, o diálogo e as conversas entre a forma e o conteúdo das obras de cinema e do teatro da segunda metade da década de 1950 podem ser percebidos diretamente entre os agentes e produtores do contexto. Para Napolitano:

A emoção e a identificação provocada pela encenação realista dos dramas sociais e humanos deveria ser a base do desentorpecimento e da criação de uma consciência nacional emancipadora. Portanto, nessa perspectiva, a arte deveria buscar uma expressão que provocasse emoção, sem se dissolver no melodrama sentimental. O despojamento e a simplicidade da forma, aliados ao drama humano pungente, seria o contraponto do melodrama alienado, considerado burguês, pois só representava problemas individuais ou dramas privados.²⁷⁰

De acordo com o historiador, um exemplo que evidencia essa emoção e identificação foi a obra escrita por Gianfrancesco. O intercâmbio entre obras se faz junto à atuação do ator e dramaturgo. Em *Eles não usam*, há um embate entre pai e filho, Otávio e Tião. Ambos não

dos líderes sindicais, questiona o posicionamento do filho em relação a família e a mobilização durante a greve. Durante os confrontos junto à classe empresarial e a política, Otávio é espancado e preso e Tião decide furar a greve com medo de perder o emprego e não conseguir mais sustentar a família que estava formando. As ações de ambos causam um conflito interno na família e Tião se vê obrigado a dar explicações ao pai e sua própria namorada que também apoiava o movimento.

²⁶⁷ SOUZA, Miliandre Garcia de. *Op. cit.*, p. 20.

²⁶⁸ As informações de quando Gianfrancesco Guarnieri escreveu a peça se diferenciam. O próprio autor comenta, em sua biografia escrita por Sérgio Roveri e os comentários feitos pelo autor no livro com a peça da Editora Civilização Brasileira.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Teatro de Gianfrancesco Guarnieri: Eles Não Usam Black Tie e Gimba*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975, p. xiii-xiv.

ROVERI, Sérgio *Op. cit.* p. 75.

²⁶⁹ COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 39.

²⁷⁰ NAPOLITANO, Marcos, 2020, *Op. cit.*, p. 25-26.

concordam com os rumos e as possibilidades da militância sindical, pois elas podem interferir na vida em que cada um sonhou. Mesmo que a obra tenha participado da “ruptura formal” no teatro, sua narrativa conversa com *O Grande Momento* não só pelo meio diferente de se produzir uma obra, como o caso da forma de cinema independente, mas pelo que apresenta na narrativa. As tramas se definem pelos dramas e conflitos de uma família operária de imigrantes italianos, tendo os objetos individuais muitas vezes perpassado aos do grupo, colocando à prova a solidariedade entre a classe no avanço da história.

Napolitano identifica e destaca o filme de Roberto Santos como uma obra que desenvolve um tema nacional, enquadrando o homem do povo, em paralelo ao alvorecer da temática progressista no teatro, a partir de *Eles Não Usam Black Tie*. Assim, retomamos a um novo cotejamento entre linguagens artísticas: durante a briga da família Santini após Zeca “dar com a língua nos dentes”, ainda no primeiro segmento de *O Grande Momento*, pai e filho entram em confronto influenciados pelas incertezas financeiras e a conscientização de momento, o jovem esbraveja a real situação:

Pois se adianta resolve a minha... O dinheiro que sobrou não da pra pagar o terno. E é lógico, não é? Faz um mês que é só gastar, gastar, gastar! Vê isso [Zeca atira um papel na mesa]. Móvel, roupa, papelada de cartório, convite, igreja, enfeite, doce, bebida, fotografia, passagem, mala, viagem, o diabo! E o que é pior, tudo caro, tudo difícil, quase tudo a prestação. Resolve!

A interpretação espontânea e os recortes escolhidos se somam aos sentimentos que a imagem e os diálogos proporcionam. Essas características, portanto, fazem parte desta análise filmica e refletem a temática escolhida para o longa. O caráter popular representado nesse caso instiga a realidade. O ponto de encontro entre obras se faz pelo foco na relação entre os personagens, na forma em que a vizinhança, ou a comunidade do morro, se evidenciam.

Assim, os enquadramentos e a montagem selecionados pelo diretor nos permitem avançar na compreensão da relação desta obra com o seu contexto de produção. A teatralidade e a comicidade do longa agora se entrelaçam a novas possibilidades de análise. O realismo presente no filme estabelece conexões com outras obras cinematográficas do mesmo contexto, sejam produções independentes ou mesmo as clássicas chanchadas cariocas. Essas obras destacavam tons nacionais, personagens da classe trabalhadora e exploravam as relações entre indivíduos de uma mesma vizinhança, todas definidas pela crônica local. Por meio desse viés, o próximo tópico do capítulo estabelece novos diálogos entre as situações filmicas da festa e os possíveis intercâmbios com produções culturais e cinematográficas da década de 1950.

3.2 O realismo, os enquadramentos e os “quiproquós” do Brás: “uma história que tenha interesse humano”

No segundo bloco do longa-metragem, conforme analisado anteriormente, as ações instigam sentidos diferentes do primeiro, pois são voltadas, inicialmente, à comicidade da atuação de Vera Gertel como Nair. A personagem assume certo protagonismo ajudando o irmão com as alianças e orientando Zeca sobre o que ele deveria fazer durante a cerimônia. A câmera passa a acompanhá-la e enquadrá-la com mais frequência do que durante a outra metade da película. Conforme os planos apresentados na montagem da figura 34, observamos a atriz sempre sorridente e demonstrando expressões efusivas até a cerimônia.

Após a cerimônia religiosa, o papel de Nair diminui e ela torna-se mais uma entre os convidados e convidadas da festa, incluindo ainda alguns penetras. Parece até que a maioria dos vizinhos decide participar do casamento, dando continuidade no espírito da crônica de bairro e a necessidade de Roberto em enquadrar uma história da “gente do Brás”. Diante da situação, com o aumento na quantidade de pessoas e a possibilidade de faltar bebida, as preocupações do noivo reaparecem. Entretanto, antes de aprofundar a análise voltada ao desfecho desse novo conflito, vale ressaltar um breve protagonismo de outro personagem: o fotógrafo Gustavo.

Contratado por Zeca e Ângela, o papel de Turíbio Ruiz também indica certa relação de Roberto Santos com o seu passado. Enquanto o fotógrafo e o jovem ajudante, mais interessado na bebida da festa do que no trabalho, buscam os melhores ângulos para as fotos, retomamos as atribuições de Eloi Santos e do jovem cineasta. O pai era proprietário de um pequeno estúdio de fotografia em que o filho tinha as funções de auxiliar, retocador e revelador de fotos. A homenagem no filme evoca diferentes significados para os personagens da narrativa, principalmente por Gustavo e seu assistente participarem de novos momentos melodramáticos presente no filme.

Contudo, retomamos o avanço da narrativa. Antes da chegada dos noivos e dos convidados da festa, os dois primeiros personagens a comparecerem na Rua Caravela, nº 652, casa dos pais de Ângela e local da festa de casamento, são Gustavo e seu assistente (encenado por Herne Leblon). O relógio marca a chegada às 18h45min, quinze minutos de atraso conforme o combinado com Zeca. Quem os recebe é uma vizinha da família, ela apresenta a casa aos dois. Gustavo avalia os cômodos e, entre o quintal e a sala de estar, decide montar o cenário dentro da casa. Assim, o fotógrafo encontra a marcação perfeita para os registros. Todavia, quando

inicia a montagem do equipamento, os noivos e os convidados chegam causando tremenda algazarra. Por pouco o tripé e a câmera não são chutados ou pisoteados.

Enquanto Zeca e Ângela são arrastados para o quintal, onde estão os sanduíches, salgados e as bebidas, Gustavo e seu assistente são jogados para o segundo plano do enquadramento da sala de estar. O fotógrafo até tenta interagir com o noivo de passagem rápida, pergunta sobre as flores que seriam utilizadas nas fotos; Zeca responde que elas logo chegariam. Marino, o padrinho e amigo de Atílio, passa por Gustavo saltitante de forma provocativa e leva o noivo para fora. O tom cômico do personagem é mantido, indicado anteriormente no escritório e também na igreja. Nesta sequência, o fotógrafo e seu assistente ficam parados ao fundo da imagem, apenas acompanhando a chegada dos demais convidados. Atílio, falastrão e sempre entusiasmado, passa junto de Bruno (Cavagnole Neto²⁷¹), pai da noiva, esbravejando possíveis problemas do trabalho - novamente uma crítica sutil à estrutura de trabalho no escritório.

Depois, Nair e a mãe da noiva comentam sobre a emoção da celebração. Da mesma forma que no altar, a mãe de Ângela indica sinceridade: “foi tanto dinheiro e a gente parece que vai morrer em pé... [a frase não se completa, pois as personagens estão apenas de passagem]”. O papel de ouvinte de Gustavo e de seu funcionário (figura 40) só termina quando o fluxo de convidados diminui e o rapaz percebe o fio desencapado da luminária trazida por eles. Cabe ressaltar que, mesmo durante um pequeno trecho de uma situação mais leve e banal, a falta de um local melhor para as fotografias, as conversas do cotidiano ou o material de trabalho já desgastado dão continuidade aos problemas financeiros que rodeiam a vizinhança desde o início do longa-metragem, interpretados em um sentido mais leve da pressa e desespero do início do filme.

²⁷¹ Outro ator que não participava do *Arena*, todavia, fez carreira na rádio, ópera, opereta, teatro popular, comédia musical, revista musical e na televisão. Além de *O Grande Momento*, fez parte de extensa lista de obras cinematográficas brasileiras, faleceu em 1991. Informações retiradas do acervo digital do *Museu Mazzaropi*: <https://www.museumazzaropi.org.br/biografias/cavagnole-neto-biografia-do-ator>. Acesso no dia 12 de dezembro de 2023.

Figura 40



Gustavo (Turíbio Ruiz) e seu ajudante (Herne Leblon) são deslocados para o segundo plano, junto dos espectadores, passam a ouvir os convidados da festa. Essa forma de enquadramento é interpretada aqui como uma homenagem ao passado do diretor²⁷².

Fonte: *O Grande Momento*. Montagem feita pelo autor.

Como já mencionado, o papel interpretado por Turíbio Ruiz e seu ajudante não deixa de, possivelmente, ser uma forma de Roberto Santos em conectar sua vida pessoal ao contexto em que fez parte, buscando representar os causos da comunidade em que esteve desde sua infância. Conforme a apresentação de pequenos recortes da vida pessoal do diretor durante o primeiro capítulo, retomamos a sua juventude junto do trabalho de fotógrafo do pai. Olga Futemma, em livro que homenageia os 23 anos de carreira do cineasta, comenta: “adolescente, aprendeu com o pai – agora fotógrafo e retocador de fotografias – a arte e o encanto da imagem impressa e retida num momento”²⁷³. Assim, por mais que os fotógrafos instiguem um viés cômico para o filme, sua concepção pessoal e histórica vai além desse aspecto.

Inimá Simões identifica, de forma até mais sentimental, a relação de Roberto com o trabalho do pai. Segundo a pesquisa do biógrafo, Elói Santos, sempre vestido de paletó e

²⁷² Acima, da esquerda para direita – Plano 1: vemos os fotógrafos empurrados para trás com a chegada de Zeca e Ângela; Plano 2: Gustavo e seu ajudante já estão ao fundo observando os convidados que chegam à festa, nesse caso, Bruno e Atilio são enquadrados em primeiro plano. Abaixo – Plano 3: A posição dos fotógrafos se mantém, agora vemos a mãe da noiva e Nair; Plano 4: Enquadramento em Hernê Leblon, quando o ajudante descobre o fio desencapado da luminária trazida por eles.

²⁷³ FUTEMMA, Olga. *Op. cit.* p. 13.

gravata, se destacava como fotógrafo e retocador de imagens. Como retocador, exercia a função de completar os rostos em fotografias, inserindo adereços como colares, gravatas ou lapelas. Essa “categoria de artesão” possibilitou diversas encomendas e certo reconhecimento na vizinhança. A função de fotógrafo ganhou força a partir da segunda metade da década de 1940: “A partir de 1945 os negócios de Seu Elói expandiram mais para o lado fotografia mesmo, multiplicando o registro das primeiras comunhões, casamentos, formaturas e crismas. O filão das formaturas de ginásio, colégio e escola normal rendeu muito trabalho e bons lucros”²⁷⁴. Mesmo que o acesso às fotografias desses eventos ou os retoques realizados por pai e filho sejam inalcançáveis para esta dissertação, é evidente que a juventude de Roberto, junto a essa forma de registro da realidade, seja referenciada pela homenagem no seu longa de estreia.

A sequência no estúdio de fotografia, localizado em uma área comercial do bairro, complementa essa análise. O embate entre Gustavo e Vitinho acontece no interior de um modesto estúdio. A dificuldade financeira do estabelecimento é remetida pela frase da placa: “as encomendas só serão efetuadas mediante 50% pagos adiantadamente”, com o recado enquadrado de frente, possibilitando a visibilidade ao espectador. Além da simplicidade do local, vemos várias fotografias espalhadas pelas paredes, a maioria delas são retratos de elegantes homens e mulheres. Além dos registros espalhados pelas paredes do estúdio, a sala de jantar e quarto de Zeca na casa dos Santini também é repleta de fotografias e registros familiares.

Mais um aspecto que interliga cinema e fotografia no contexto de Roberto Santos é a presença dos enquadramentos de locais do bairro do Brás, conforme já observado no primeiro capítulo nas figuras 7 a 13. Diálogo que se intensifica com o olhar à produção artística dessa comunidade exercida pelo fotógrafo German Lorca²⁷⁵, conterrâneo e contemporâneo de Roberto.

Nascido no bairro do Brás em 1922 e falecido em 2021, Lorca ganhou destaque a partir da segunda metade da década de 1940 fotografando a cidade de São Paulo, incluindo o bairro

²⁷⁴ SIMÕES, Inimá. 1997, *Op. cit.*, p. 23.

²⁷⁵ A relação entre cinema e fotografia, a partir do que se vê em *O Grande Momento* e a atuação artística de German Lorca surgiu durante o 11º Seminário Internacional Cinema em Perspectiva, no Simpósio Temático 02 - Moderno e contemporâneo: história e estilo no cinema. No evento apresentei o trabalho “De miséria basta a minha’: imagens de desigualdade social como representação de traumas estruturais”, identificando no filme de Roberto Santos a representação da desigualdade social de seu contexto de produção. Durante o debate, a pesquisadora do cinema muitas vezes referenciada nesta pesquisa, Mariarosaria Fabris, instigou a presença do realismo e das questões sociais do Brás em fotografias de Lorca.

onde nasceu e viveu. A criação de imagens feita por Lorca busca mesclar os registros da urbanização e modernização da cidade com experimentações dadaístas e surrealistas.²⁷⁶

No fim da década, Lorca passa a integrar o Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB)²⁷⁷, voltando seu olhar para cenas da vida cotidiana, momento em que o artista participa diretamente de um processo de renovação da fotografia moderna em São Paulo e no Brasil²⁷⁸. Nesse caso, as questões sociais, os personagens de grande força expressiva, as imagens que se organizam por meio de uma narrativa e a geometria rigorosa visualizada na arquitetura moderna são algumas das temáticas escolhidas por Lorca.

Em 1952, abre um estúdio próprio e dois anos depois é escolhido como o fotógrafo oficial do IV Centenário da Cidade de São Paulo²⁷⁹, onde passa a registrar a urbanização e a arquitetura da cidade. Uma de suas fotos de 1954, inclusive, recebe o título de *Brás*, que registra em ângulo panorâmico o bairro operário. Com temática urbana da cidade de São Paulo, é uma obra que dialoga diretamente com as filmagens externas do longa de Roberto Santos. Todavia, não visualizamos o bairro de forma horizontal, e sim verticalmente. O ponto de aproximação acontece de forma prática quando Tito sobe a escada e vemos o Brás ao fundo, no parque Shanghai. A figura 41 possibilita a aproximação entre obras.

²⁷⁶ Informações retiradas na página de German Lorca: GERMAN Lorca. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21819/german-lorca>. Acesso em: 14 de novembro de 2023. Verbetes da Enciclopédia.

²⁷⁷ O Foto Cine Clube Bandeirantes foi criado em 1939 por um grupo de fotógrafos e interessados pela fotografia. Inspirados na figura do bandeirante, buscavam desbravar a modalidade artística da fotografia no Brasil. Ver: COSTA, Helouise, RODRIGUES, Renato. A fotografia moderna no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1995, p. 36

²⁷⁸ LIMA, Solange Ferraz de. *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo*. São Paulo: Fapesp, 1997. p. 64-81.

²⁷⁹ GERMAN Lorca. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21819/german-lorca>. Acesso em: 14 de novembro de 2023. Verbetes da Enciclopédia.

Figura 41



Aproximação entre a fotografia e cinema. À esquerda vemos o registro feito por Germán Lorca e a direita o trecho do filme filmado nas instalações do Parque Shaguai.

Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra62486/bras>. Acesso em 21 de novembro de 2023 e *O Grande Momento* (1958).

Nos dois registros do Brás vemos os prédios do centro da cidade de São Paulo ao fundo. A escolha do enquadramento do filme para a figura 41 intensifica o tom de aproximação por meio do ângulo mais aberto, todo o trecho de Zeca no parque Shanghai, também podemos identificar estruturas presentes na fotografia de Lorca. As chaminés das indústrias da região e a arquitetura também intensificam o diálogo.

Além do ângulo e da urbanização da imagem anterior, outra forma de dialogar com o filme de Roberto são as fotografias selecionadas que focalizam as questões sociais, pois, conforme já observado, as vivências do bairro não deixam de ser um dos pontos em destaque em *O Grande Momento*.

Figura 42



LORCA, German. *Revolta dos passageiros*, 1947.
Acervo: (Museu de Arte Memória, 2014)²⁸⁰.

Figura 43



LORCA, German. *À Procura de Emprego*, 1941.²⁸¹

Nessa perspectiva, cabe ressaltar que os registros da população do bairro do Brás são escolhidos por Lorca com um enquadramento realista, evidenciado em fotos que capturam o cotidiano do elemento humano em suas imagens. De acordo com Adriane Acosta Baldin, o fotógrafo prezava por

[...] imagens, com riqueza poética, deixam na história da cidade o seu real cotidiano, a mescla cultural e étnica que sempre foram marcantes na cidade, porém ausente nos álbuns fotográficos oficiais. O Brás, o Cambuci, o Bixiga eram bairros operários e industriais que não se distinguiam como bairros de elite mas como a força produtora da cidade. Eram dessas regiões que saía o capital que fez de São Paulo a grande metrópole.²⁸²

Daniela Ribeiro da Silva, em pesquisa de mestrado “*Verdade ou Mentira: considerações sobre o flagrante, o pseudoflagrante e a composição na fotografia de German Lorca*”, seleciona e analisa diversas fotografias de Germán Lorca. A partir da organização das imagens feita pela pesquisadora, tive acesso a algumas obras do bairro operário, sendo assim, sou instigado a observá-las com o intuito de dialogar com o filme de Roberto Santos. *Cortiço no Brás* (1949), *Malandragem* (1949), *Homem na Chuva* (1950) e *Menina na Chuva* (1950):

²⁸⁰ Fonte: <https://www.otempo.com.br/hotsites/a-revolta-dos-centavos/revolta-no-transporte-publico-1.1998185>. Acesso em 21 de novembro de 2023.

²⁸¹ Fonte: <https://www.mutualart.com/Artwork/A-Procura-de-Emprego/C396BA79D45D72F7>. Acesso em 21 de novembro de 2023.

²⁸² BALDIN, Adriane Acosta. A cidade de São Paulo contada através das imagens Militão Augusto de Azevedo no século XIX e German Lorca no século XX. Associação Nacional de História – ANPUH - XXIV Simpósio Nacional de História, 2007. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548210413_5528c3ecae57119d094d6341cf519681.pdf. Acesso em: 21 de novembro de 2023.

Figura 44



LORCA, German. *Cortiço no Brás*, 1949²⁸³.

Figura 45



LORCA, German. *Malandragem*, 1949²⁸⁴.

Figura 46



LORCA, German. *Homem na Chuva*, 1950²⁸⁵.

Figura 47



LORCA, German. *Menina na Chuva*, 1950²⁸⁶.

Após visualizarmos as fotos, os pontos de intercâmbio entre as fotografias de Lorca e a representação do bairro do Brás em *O Grande Momento* são identificados de diversas formas. A arquitetura das casas e dos comércios germinados, com janelões altos em relação à rua e a estrutura e pintura com aspecto desgastado, como vemos na casa dos Santini ou da família de

²⁸³ SILVA, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da. *Verdade ou Mentira? Considerações sobre o flagrante, o pseudoflagrante e a composição na fotografia de German Lorca*. Dissertação de mestrado em Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2006, p. 136.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 176.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 133.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 34.

Ângela. As ruas ainda não estão pavimentadas, diferente da Radial Leste, trecho onde Zeca e Atílio costumam caminhar ou os locais que o noivo escolheu para a despedida. Inclusive, na sequência que ele saiu do banco, nos primeiros cinco minutos de filme, vemos as obras nas calçadas e a pavimentação da rua, instigando o processo de urbanização dessa região da cidade.

No caso de *Cortiço no Brás* e *Menina na Chuva*, lembramos das crianças brincando na calçada logo no início do filme, ou até mesmo dos garotos, Vitinho ou o filho do alfaiate, correndo pelas calçadas. Segundo a análise de Daniela Ribeiro da Silva, a ideia de fotografar as peculiaridades do bairro e os seus problemas sociais levou Lorca a fotografar *Cortiço no Brás*. A presença da criança valorizaria o simbolismo do cotidiano, também presente nos registros do homem e da criança na chuva.²⁸⁷

Em *Malandragem*, apresenta-se o reflexo de dois homens em frente a um bar ou casa noturna. Eles estão vestidos com trajes muito semelhantes aos convidados da festa de casamento, com terno e chapéu. Não é difícil de imaginar que estão a caminho da rua Caravela, 652. Mesmo com a composição da imagem de German Lorca, o entrelaçamento com o filme também se destaca por lembrar da “Padaria Severa” do “seu Antunes”, onde Zuza (Milton Gonçalves) atende Zeca desolado com um possível calote de Vitório. Portas em ambos os lados da esquina, o balcão ao fundo e uma entrada sugestiva para um copo de chopp no fim da noite.

A partir desses aspectos, Helouise Costa comenta que German Lorca busca instigar em suas obras o conceito de fotografia associado a um foco fiel da realidade estendida à temática definida, incorporando assim o real, que é definido por meio de uma codificação, seja ela composta ou não, para se tornar uma imagem. Sobre o real nas obras de Lorca a pesquisadora afirma

Na verdade o que German Lorca discute é a característica essencial imputada à fotografia de “re-produção” do real. Sua intenção é precisa: mostrar que a fotografia registra o real, mas que esse real é codificado para ser imagem. Se o observador desvelar as intenções ideológicas da perspectiva terá em mãos, com a fotografia, um poderoso meio de análise de natureza.²⁸⁸

Portanto, o real enquadrado por German Lorca se intercala à “re-produção” que Roberto Santos buscou executar em *O Grande Momento*. A história que os registros fotográficos contam também coloca em primeiro plano pessoas que fazem parte da crônica do bairro. Em entrevista para Elísio Valverde publicada na Revista de Cine Clubes em 1960, o cineasta define suas escolhas na hora de contar uma história:

²⁸⁷ SILVA, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da. *Verdade ou Mentira? Considerações sobre o flagrante, o pseudoflagrante e a composição na fotografia de German Lorca*. Dissertação de mestrado em Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2006. p. 175 e 176.

²⁸⁸ COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. *Op. cit.* p. 46 e 47.

Se há influência, está no gênero que escolhi, de expor as coisas simplesmente como elas acontecem, nos seus próprios cenários, muito à maneira neo-realista. Eu resumo a fórmula de fazer cinema do seguinte modo: simplicidade da história + simplicidade da sua narração. Sobretudo, que haja uma história para contar. No meu caso, escolho sempre uma história que tenha interesse humano a extrair-se. Gosto da humanidade e das coisas simples.²⁸⁹

Embora admita a simplicidade em narrar a luta dos noivos para celebrar o evento tão esperado, enquadrando, assim, um rito de passagem comum nos padrões tradicionais da sociedade brasileira, a ideia de se escolher “uma história que tenha interesse humano a extrair-se”, permite visualizar a humanidade em gestos simples. Inclusive, algumas sequências são realizadas no próprio “coração do Brás” junto de moradores e pessoas que não tinham nenhuma relação com o cinema.

O diretor comenta no diário de filmagem que o trabalho realizado nesse espaço foi resultado do contato direto com a vizinhança. As filmagens externas, ocorridas em 08 de julho de 1957, destacam esse envolvimento. Segundo Roberto: “Caimos de sola em pleno Brás. A equipe chega nos locais de filmagem, e sempre encontra certa reserva por parte daqueles que nos emprestam suas casas, suas oficinas e suas calçadas”.²⁹⁰ Ele completa que essa reserva, ou desconfiança, desaparece quando as pessoas percebem como o “nosso trabalho é igual a qualquer outro: e como tal exige, disciplina, atenção e método.”²⁹¹

Nesse caminho, a forma do realismo é predominante na maneira como são representadas as relações entre os personagens e os espaços onde viviam. A crônica do bairro é evidente no primeiro segmento do filme a partir da negociação de serviços, dos pequenos encontros, das idas e vindas, seja de bicicleta ou a pé. Esses momentos banais ainda são coroados na parte final, pois, durante a festa, nos momentos de brinde, de algazarra e até mesmo da confusão entre os homens já embriagados, permitindo olharmos para a “humanidade das coisas simples”.

3.2.1 Os “quiproquós” e o realismo de crônicas de bairro no cinema nacional

O percurso utilizado por Roberto, ao apresentar as relações comuns do bairro e, gradativamente, desenvolver os personagens e os conflitos por ele enfrentados, se assemelha à

²⁸⁹ SANTOS, Roberto. 1960. In: FUTEMMA, Olga, *Op. cit.* p. 20.

²⁹⁰ SANTOS, Roberto *Op. cit.* 1958. p.3.

²⁹¹ *Ibid.*

estrutura narrativa do longa-metragem *Agulha no Palheiro* (Alex Viany, 1953)²⁹². O filme de estreia de Ale Viany também acompanha as personagens pelas ruas do Rio de Janeiro. Apesar do narrador, em *voz-over*, contextualizar as motivações e indicar ao espectador os caminhos, também somos apresentados à humanidade daqueles que viviam no subúrbio carioca. Mesmo que a motivação para os passeios de bonde, as caminhadas pelas ruas e a os enquadramentos de diversos pontos da cidade, entre eles a visita da família de ítalo-brasileira morador de um dos morros da cidade, não seja uma busca incessante por dinheiro, vemos também uma forma de enquadrar a crônica em torno da relação comunitária entre vizinhos e amigos.

Marcos Napolitano identifica o filme de Viany como um marco no cinema brasileiro. É por meio das histórias cotidianas vividas por pessoas comuns que são incorporados os aportes “realistas” na forma de história romântica²⁹³. Concordo com o pesquisador que a estética realista instigada entre grupos de esquerda durante os anos de 1950, participaram da construção da linguagem cinematográfica popular. Conforme já comentado nesta dissertação, alguns críticos e realizadores que trabalharam em *Agulha no Palheiro* já debatiam e organizavam obras por meio dessa forma cinematográfica. Quando assistimos ao filme de Viany, vemos os enquadramentos da cidade e daqueles que vivem na vizinhança em que as personagens perambulam:

²⁹² O acervo digital da Cinemateca Brasileira apresenta o seguinte resumo de *Agulha no Palheiro*: “Mariana, moça simples do interior de Minas Gerais chega ao Rio de Janeiro à procura de um noivo carioca, que lhe dera um endereço em Copacabana. Seu nome é José da Silva. A moça hospeda-se na casa de uma tia, Dona Adalgisa, mãe de Baiano e de Elisa, moradores do subúrbio carioca. Sabendo dos problemas da prima, e após se certificarem de que o endereço dado pelo rapaz não existe, os parentes tentam encontrá-lo através da lista telefônica. Desânimo total, ao constatarem a quantidade de “José da Silva” existente na lista. Ao mesmo tempo, Mariana começa a vivenciar outro problema: está grávida. Essa gravidez foi a gota d’água: convictos de que o rapaz se aproveitou da ingenuidade da moça, os primos, mais Eduardo, colega de Baiano que se apaixona por Mariana ao vê-la na rodoviária, onde fora buscá-la, empreendem tenaz busca por todo o Rio de Janeiro ao possível pai da criança. Seria o mesmo que procurar uma agulha no palheiro. Enquanto isso, a mocinha também se apaixona por Eduardo, tudo caminhando para um acerto entre os dois. Até que, após algumas *peripécias de praxe*, sabendo da existência de um José da Silva, frequentador da boate onde trabalha Juca, outro amigo da família, é providenciada a ida do casal até aquele local. O conquistador não aparece. No dia seguinte, não podendo contar com Mariana, em estado acentuado de gravidez, vão os primos e Eduardo. Desta vez o suposto José aparece. Preparando-se para abordá-lo, Eduardo recebe a notícia de que Mariana está no hospital para ter o bebê. Todos se encaminham para lá, inclusive José da Silva, que se mostra desinteressado do caso. Depois do parto, Dona Adalgisa, a pedido da sobrinha, pede ao sedutor para entrar no quarto. Eduardo fica arrasado, disposto a ir embora. Não demora, porém, o rapaz deixa o quarto, negando ser o José da Silva procurado. Nos finais, após também ser chamado ao quarto, Eduardo se aproxima de Mariana, procurando-lhe as mãos por cima da colcha.” Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>. Acesso em: 23 de novembro de 2023.

Segundo Napolitano, sobre os participantes da produção do longa: “Este grupo de críticos e realizadores – Alex Viany, Moacyr Fenelon, Nelson Pereira dos Santos e Alinor Azevedo – tinha posições comuns e todos, de uma forma ou de outra, estavam envolvidos nos filmes em questão. No caso do filme analisado por Napolitano – “*Agulha no Palheiro*”, o roteiro e a direção eram de Viany, com Nelson Pereira na assistência de direção, tendo Moacyr Fenelon na produção e Alinor Azevedo como mentor intelectual. Ver: NAPOLITANO, Marcos. As interferências do real no melodrama musical de esquerda: uma análise do filme *Agulha no Palheiro* (Alex Viany, 1953). *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH* • São Paulo, julho 2011, p. 3.

²⁹³ *Ibid.*

Figura 48



Seleção das filmagens externas do filme de Viany que apresentam o subúrbio carioca.
Fonte: *Aguilha no Palheiro* (Alex Viany, 1953). Montagem feita pelo autor.

Nas sequências na boate Baiúca, presente na obra dirigida por Viany, Napolitano destacou o desenvolvimento de “diálogos improváveis e encenações ricas sobre o ‘popular’, especialmente devido aos números musicais de Carmélia Alves e Elisa Doris Monteiro”²⁹⁴. Glauber Rocha comentou no tópico reservado aos filmes independentes de *Revisão crítica ao cinema brasileiro* a comparação do realismo nos filmes desse grupo de cineastas: “Em São Paulo, Roberto Santos realizara, melhor que Alinor Azevedo e Alex Viany, um filme que esta dupla tanto ansiava no *realismo carioca*. E *O Grande Momento* não é prosaico, discursivo, demagógico”.²⁹⁵ Provocado por esses comentários, evitando qualificar as obras da mesma forma de Glauber Rocha, procuro a aproximação entre os filmes de Roberto e Alex Viany na possível relação com o popular de diversas maneiras durante a festa do casamento, realizada no pequeno quintal da casa dos pais de Ângela.

A festividade tem início apenas com os gritos de boa sorte aos noivos acompanhados de um brinde entre os convidados. Nesse plano aberto, com todos os convidados, enfim vemos

²⁹⁴ *Ibid.* p. 6.

²⁹⁵ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.,p. 115.

o bolo de casamento e os “noivinhos” em cima dele. Logo que os gritos cessam, o ambiente sonoro se altera e a caixa de som, pendurada na parede no lado de fora da casa, começa a reproduzir melodias de tangos, boleros e sambas²⁹⁶. A felicidade se faz de forma genuína no rosto dos presentes, pelo menos na maioria, pois Zeca não para de olhar no relógio, aguardando ansiosamente a chegada de Vitório.

Com o avanço da celebração, vemos mais e mais convidados entrando. O fotógrafo é quem os recebe, a contragosto, pois continua organizando, ou pelo menos tentando organizar, o cenário para as tão aguardadas fotos. O tom cômico em torno de Gustavo se mantém: a cada novo convidado que chega à festa, temos uma nova provocação à sua competência. A câmera que acompanha a personagem faz com que fique evidente o progresso no seu desânimo e cansaço com a situação. O cabelo bagunçado, a expressão séria e os gestos corporais enquanto carrega os móveis acrescentam nova carga climática para o “quiproquó” que está prestes a acontecer.

Nesse meio tempo, outro convidado conhecido pelo público aparece: Tito e a “turminha do parque”. A chegada deles escancara o desânimo sincero de Zeca. Sabemos que ele estava à espera de outro amigo. Agora, o “chope” só tende a diminuir com o quintal ainda mais lotado.

Os convidados trazidos por Tito proporcionam certa homenagem ao parque Shanghai, iniciada ainda no primeiro segmento do filme, quando Zeca cobra “seu” Lorenço. Além de ser o ponto de registro, observado nesta pesquisa, junto aos enquadramentos de German Lorca, colocar Zeca para interagir novamente com o colega de trabalho aproxima o espectador e os personagens a um espaço de encontros, de diversão e vivência cultural no Brás²⁹⁷. Henan Gessi apresenta a função social dos espetáculos artísticos do parque durante os anos de 1940 e 1950:

[...] além dos brinquedos mecânicos, o Parque Shanghai ofereceu ao público cinema, teatro, ilusionismo e música. O circo também passou a compor sua extensa lista de atrativos nos anos 1940, revelando a hibridez desse ambiente de lazer, diante da incorporação de outras formas de manifestações culturais, absorvendo, ressignificando e edificando novas linguagens em seu espaço.²⁹⁸

²⁹⁶ SALVADORE, Waldir. *Op. cit.* p. 99.

²⁹⁷ As anotações do diário de filmagem feitas por Roberto Santos durante as filmagens no parque Shanghai comentam sobre a utilização de atores e atrizes pouco conhecidos, indicando os moldes neorrealistas. O comentário buscava enfatizar as características de um elenco que não se enquadrava no padrão das estrelas de Hollywood: “Terminamos nosso trabalho no parque. O porteiro nos pergunta quando é que nossos atores vão chegar. Apontamos ‘nossos’ atores, e ele fica entre satisfeito e decepcionado, a constatar que eles parecem realmente, mais funcionários do parque, do que ‘artistas’”. SANTOS, Roberto *Op. cit.* 1958. p. 3.

²⁹⁸ GESSI, Henan. *A iniciativa privada promove o lazer em São Paulo: o caso do Parque Shanghai (1937-1968)*. Dissertação de mestrado em História da Universidade Federal de São Paulo, 2017, p. 153. O pesquisador apresenta diversos recortes de periódicos que convidam a vizinhança para participar de “apresentações de artistas como: Las Golondrinas; Walter Gonçalves; Grande Otelo; Adoniran Barbosa; Ataulfo Alves; Trio Tamoyo; Orlando Silva; Francisco Amor; Emilinha Barbosa e Francisco Alves” que eram realizadas

Os encontros que o espaço do parque proporciona foram expandidos para o quintal da casa de Ângela.

Com a chegada de mais gente, a escassez de bebidas torna-se inevitável. Atílio, apesar de relutante, tenta persuadir as pessoas a trocar o chope pela comida ou a se deslocarem para outro cômodo, nada feito. A montagem fílmica auxilia a percepção nessa urgência. Ao som da música ao fundo, Zeca e Ângela são enquadrados olhando apreensivos para os lados. Eles veem o que nós vemos: uma força tarefa em torno do barril de chope. As garrafas de cerveja não param nas mesas e até mesmo o ajudante de Gustavo é enquadrado enquanto toma goles em um copo cheio (figura 49).

Diante da falta de bebida, Bruno e Zeca decidem encomendar mais engradados de cerveja, pagos com o dinheiro que estava para chegar com Vitório. A estratégia de Zeca agora incluía Tito na brincadeira, designando-lhe a função de porteiro. Ele aguardaria a chegada do amigo, que traria o montante pendente da bicicleta. A noiva se preocupa, porém, o moço mais uma vez disfarça a real situação. O mais novo plano mirabolante está prestes a terminar em mais uma “peripécia de praxe”²⁹⁹.

em seu grande auditório. Em um dos enquadramentos feitos por Roberto Santos na sequência no parque, vemos ao fundo uma grande porta com um grande letreiro acima dela escrito “Teatro”: 10’17” – também pode ser visualizado na imagem à direita da figura 40.

²⁹⁹ Termo que remete aos conflitos e enganos vividos pelos personagens do filme e que é inspirado no resumo de *Agulha no Palheiro* conforme destaque na nota de rodapé nº291 página 136 desta dissertação.

Figura 49



O consumo das bebidas durante o casamento é detalhado em diversos cortes, instigando um dos conflitos finais do longa.

Fonte: *O Grande Momento*. Montagem feita pelo autor.

As imagens de consumo de chopp organizada pela montagem da figura 49 são acompanhadas pelo hino cantado pela turma. Enquanto o ritual do “vira-vira” e das várias “baterias” deixa Zeca desesperado pela última cerveja que resta, Roberto Santos inclui na narrativa outro elemento que caracteriza a realidade em que viviam. Diferente dos sambas interpretados por Carmélia Alves, Dalva de Oliveira, Linda Batista, Virgínia Lane, Blecaute e Marlene, durante o sonho de Ananias em *Tudo Azul* (Moacyr Fenelon, 1951)³⁰⁰, ou a

³⁰⁰ MELO, Luís Alberto Rocha, *Op. cit.*, p. 115.

O resumo de *Tudo Azul* do acervo digital da Cinemateca Brasileiro: “Homem simples e dedicado marido sonha ver suas composições gravadas. Após uma crise conjugal, tenta o suicídio tomando barbitúricos. Entra em transe e, através de um sonho, vê suas músicas fazendo sucesso. Quando acorda, percebe que tudo não passou de uma

apresentação de Carmélia Alves e Elisa Doris Monteiro, em *Agulha no Palheiro*, agora somos apresentados ao hino popular cantado pelos homens na festa, enquanto consomem tudo que resta da bebida. O trecho no filme é intercalado com o embate entre Gustavo e Vitinho, iniciado ainda no estúdio durante o primeiro bloco do filme. A criança tenta molhar o equipamento de fotografia de todas as formas possíveis, mas o fotógrafo consegue impedir o menino a tempo.

Após o fim da cantoria, a campainha toca. Agora sim, é Vitória? Nada, são só as flores. E quanto à venda de bebidas de forma fiada? Sem negócio. Ao menos o cenário para a foto pôde ser finalizado quando Vitinho sai de cena (pelo menos por enquanto), não antes da explosão de Gustavo, quando o noivo cobra pela demora no serviço³⁰¹.

Enfim, Zeca e Ângela estão prontos para o registro. Roberto Santos inicia o plano da sequência focando nos noivos, visivelmente preocupados com o momento. Em um leve recuo de câmera, ele apresenta o cenário completo. A colcha faz a parede da casa desaparecer em seu enquadramento. As flores foram distribuídas nos jarros postos sobre móveis também cobertos com toalhas, um em cada lado. Os curiosos ao redor dos recém-casados observam tudo com atenção. Enquanto Gustavo faz os últimos retoques, o silêncio da sala só é interrompido pelo murmúrio dos convidados no quintal. Atenção, a foto será tirada.

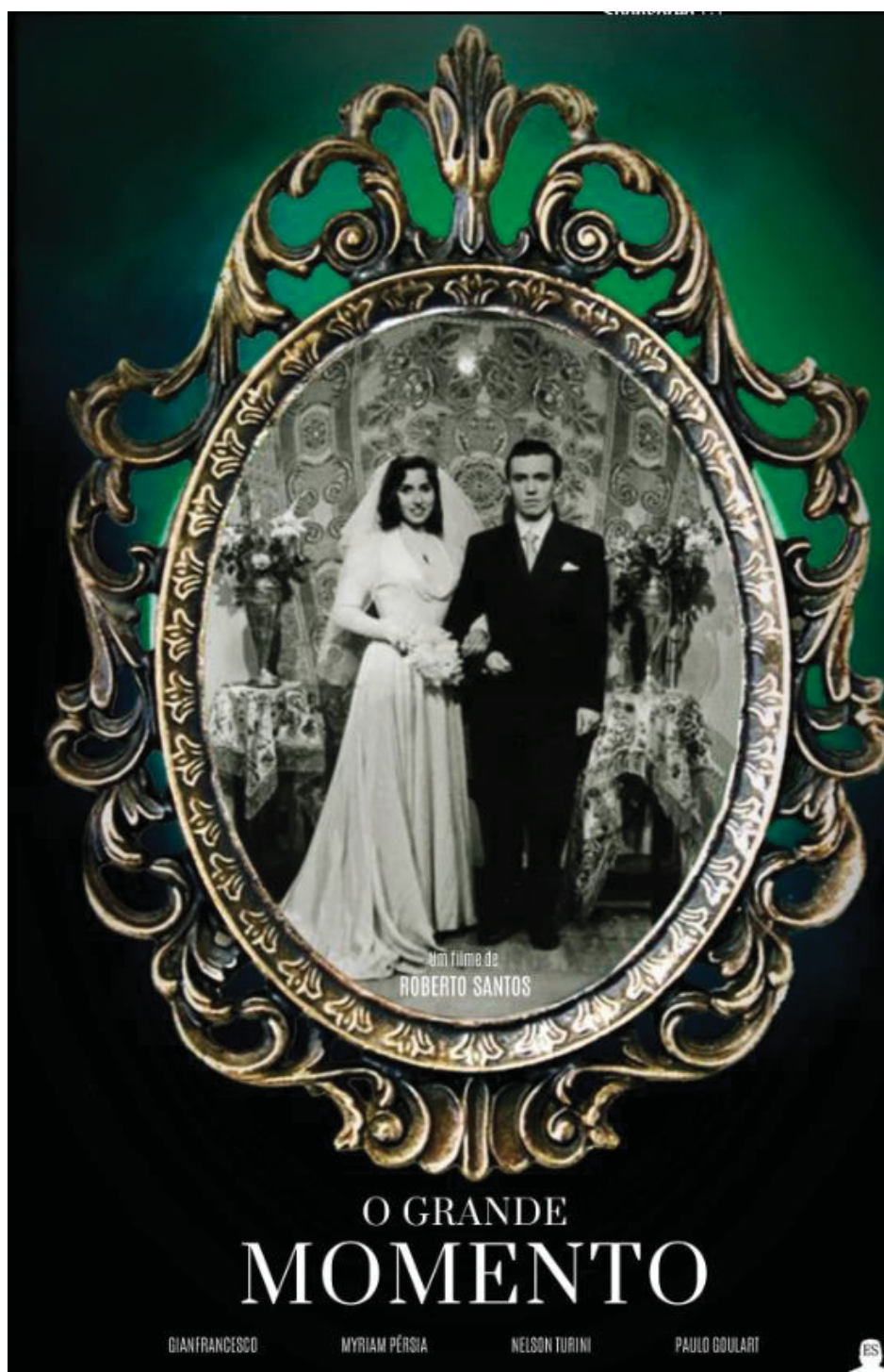
Na verdade, ainda não. Um problema já conhecido reaparece. Vitinho vence a disputa. O progresso de tensão, por meio do silêncio e da espera da luz que capta o momento, é substituído pela escuridão após o curto no sistema elétrico causado pelo garoto. O silêncio dá lugar aos gritos e gargalhadas de todos que esperavam ansiosamente pela foto. Quem se desespera é Gustavo. Será mesmo que o serviço sai?

O conflito do trecho só se completa com a chegada tão esperada. Vitória aparece, mas é recebido por Gustavo, não por Tito. O primeiro dos Santini que ele encontra não é Zeca, e sim Atílio, que junto de Bruno propõe um “brinde especial” ao convidado de honra. O dinheiro mal chegou e já se distancia de Zeca novamente, em contrapartida, a luz volta e a foto sai. A seguir, vemos dois cartazes do filme com o registro fotográfico do casal:

ilusão, mas sua vida não será mais a mesma”. Disponível em: <https://bases.cinamateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>. Acessado no dia 25 de novembro de 2023.

³⁰¹ A dificuldade em sair a fotografia também aconteceu nos bastidores das filmagens de *O Grande Momento*. Roberto Santos relata que em um dos dias do trabalho nos estúdios do Jaçanã: “O ator Turíbio Ruiz, convocado para as 7:00 da manhã, só foi encontrado às 15 horas fazendo um programa na TV#3. Foi levado ao estúdio onde chegou às 16:30, tendo ainda que improvisar um bigode postiço, pois havia raspado o próprio para atuar como Abraão Lincoln num programa de televisão. Ver: SANTOS, Roberto, *Op. cit.*, 1958, p. 8.

Figura 50



O registro fotográfico feito por Gustavo faz parte do cartaz de *O Grande Momento* presente no site do o IMDB³⁰². É importante comentar que esta imagem, em plano que evidencia apenas o casal, não faz parte de nenhum recorte do filme. A forma de apresentação dos noivos evidencia o ângulo escolhido por Gustavo³⁰³.

Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0049275/>. Acesso no dia 13 de dezembro de 2023.

³⁰² Site que apresenta vasta base de dados online de informação sobre cinema, TV, música e games.

³⁰³ A fotografia original, sem os letreiros, o nome do elenco e o título, de forma física ou digital, não foi encontrada durante a visita às fontes do filme nos acervos da Cinemateca Brasileira e do Museu de Imagem e Som em São Paulo.

Figura 51



Cartaz oficial do filme que apresenta ao público o nome do diretor e dos atores principais do filme, com destaque a Gianfrancesco Guarnieri. As fotografias das filmagens que fazem parte do cartaz apresentam três importantes momentos de cada um dos segmentos organizados para esta pesquisa³⁰⁴.

Fonte: Acesso digital no site: <https://www.cinemateca.org.br/exibicao/o-grande-momento/>. Acesso no dia 13 de dezembro de 2023.

³⁰⁴ Vemos à direita a cena em que Zeca amarra o tênis do filho do alfaiate, ao centro a fotografia do casal registrada na sala da casa dos pais de Ângela e à direita o recorte do plano final do longa-metragem.

Acessei o cartaz original na visita ao acervo físico do Museu da Imagem e do som em São Paulo, em novembro de 2022. Poucas informações faziam parte dos registros, sem informações de quem organizou o design e criou a arte do cartaz. O material estava bem conservado e suas dimensões são 56 cm. de altura e 75 cm. de largura.

Tudo indica que caminhamos para a resolução dos conflitos: a falta de bebida vai ser resolvida com a chegada de Vitório, os noivos enfim poderão aproveitar juntos o momento. Todavia, as reviravoltas da vizinhança continuam. Tito mente para Zeca e o rapaz decide sair em busca do amigo – e do restante dinheiro, sem antes dar mais uma desculpa para a esposa. Nesse caso, o diálogo não é exposto ao espectador; descobrimos depois que ele iria buscar a mala que Nair havia esquecido. Vemos, enfim, o primeiro beijo do casal após quase uma hora de filme. Na verdade, somos sugeridos a acreditar, pois a situação é toda teatralizada por Gianfrancesco e Myriam Persia.

Conforme o enquadramento escolhido por Roberto Santos para a cena, dificilmente os lábios se encontraram. A cabeça de Zeca encobre o rosto de Ângela, e os corpos estavam posicionados como um casal apaixonado; todavia, quando o ator se distancia da atriz, ela continua curvada com o rosto paralisado. De sentimental, apenas a sombra ao lado dos dois sugere o melodrama da cena. Quando o rapaz caminha até a saída, temos um novo enquadramento, um plano subjetivo de Ângela. O noivo sai de cena e voltamos para o plano anterior, com Ângela parada, de frente, olhando para a porta com expressões de desgosto no rosto. Todo o diálogo e a despedida acontecem com o som de um bolero em ritmo mais dramático vindo do lado de fora.

Os desencontros visualizados, em grande medida, neste segundo segmento do filme, possibilitam a percepção dos sentidos propostos pela escrita de roteiro realizada por Roberto Santos e Norberto Nath. Conforme já mencionado, o processo da escrita ocorreu ao longo da década de 1950, sendo finalizado e enviado como parte do “copião” que viabilizaria o empréstimo para a produção do longa. De acordo com a análise do roteiro feito por Natasha Romanzoti, há momentos que os conflitos do filme parecem se resolver, mas logo novos dilemas aparecem e bagunçam as sequências seguintes, segundo ela: “A resolução do conflito principal é lenta: até a penúltima sequência, Zeca ainda não conseguiu dinheiro suficiente para pagar as contas do casamento e da lua de mel”³⁰⁵.

Romanzoti complementa indicando que as situações em tela são fiéis ao roteiro original. Tanto os diálogos quanto as descrições de ações quase nada se diferenciam, tendo apenas algumas continuações de cena diminuídas e recortadas e sem nenhuma possível cena adicionada ou improvisada posteriormente³⁰⁶. Roberto Santos não comenta no diário de filmagens novas gravações e regravações após o trabalho de montagem filmica, lembramos que

³⁰⁵ ROMANZOTI, Natasha. *A cultura do roteiro no cinema brasileiro dos anos 1950: uma introdução*. Dissertação de mestrado em Multimeios no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2018, p. 61.

³⁰⁶ *Ibid*, p. 61-62.

pelo molde de produção, era impossível conseguir mais aportes financeiros para essa possibilidade. Os trechos que foram regravados só foram necessários pelo problema na câmera principal de filmagem, como já explorado no primeiro capítulo.

A fidelidade em seguir o roteiro técnico para a filmagem possibilita a aproximação com o método de produção de roteiros e a necessidade de elaborar obras com função estética e temática, discutida entre o grupo de cineastas em que Roberto Santos dialogou durante os anos de 1950. Tais percepções resultaram, segundo Bernardet, como o “ideal” do que seria um “cinema independente” da década de 1950, a junção de diretor, roteirista e produtor de uma obra³⁰⁷.

De acordo com a interpretação de Luís Alberto Rocha Melo, Roberto Santos concordou com Bernardet sobre os moldes independentes da década de 1950 quando relatou sua percepção em entrevista para Maria Rita Galvão. O diretor evidenciou que os trechos e o conflito do filme já faziam parte da sua interpretação sobre o cinema independente³⁰⁸. Para este caso, com as afirmações do diretor e do teórico do cinema, interpreto que o filme foi realizado, seja tecnicamente ou tematicamente, em formato reconciliador ao seu contexto de produção e à maneira possível de realização. As dependências de realização em diferentes moldes encaminham esta percepção.

Se Roberto interpreta que a gestação de ideias do cinema independente e também autoral foi “longa e penosa”³⁰⁹, ou muitas vezes “contraditória”³¹⁰, com resultados concretos apenas na década de 1960 com o Cinema Novo, em seu longa-metragem vemos a tentativa em aplicar os parâmetros que estavam ao seu redor. Os contratempos, “quiproquós”, “peripécias”, “idas e vindas” percebidos na manutenção do que está no roteiro técnico e em tela, possibilitam evidenciar aquilo que o autor comentou alguns meses após o lançamento do longa.

Na entrevista para Elísio Valverde, alguns meses após o lançamento do longa, Roberto Santos afirma: “quando vim fazer cinema, mais de sessenta anos de experiências estavam inseridos na história do Cinema [...], muita coisa ficou em minha mente”³¹¹. Quando o diretor admite sua intenção de apresentar em tela as histórias daqueles que conviveu durante toda a vida: “o Brás está representado em meu filme como o seio de uma família humana e laboriosa, cheia de alegrias e decepções, mas habitado por seres humanos – úteis, acima de tudo, e

³⁰⁷ BERNARDET, Jean-Claude, *Op. cit.* 1994, p. 22-23

³⁰⁸ MELO, Luís Alberto Rocha, *Op. cit.*, p. 204.

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ GALVÃO, Maria Rita, 1980, *Op. cit.*, p. 17.

³¹¹ SANTOS, Roberto, *apud.*, FUTEMMA, Olga. *Op. cit.*, p. 28

sensíveis. A minha frustração está em que o Brás merece muito mais!”³¹², também possibilita uma possível forma de se reportar aos colegas ao redor. Essa idealização em se representar o popular indica, no discurso, uma possibilidade de alinhamento aos moldes de produção e as temáticas combinadas aos outros cineastas independentes ligados de algum modo com o PCB.

Todavia, por meio da análise filmico-histórica, percebemos novas possibilidades que vão além das inspirações e dos discursos. Os enquadramentos e o roteiro técnico do longa são organizados pela relação com a fotografia moderna, pela cultura de bairro, pelos grandes shows, pelo teatro político em ascensão e pelo sucesso nacional. As particularidades do primeiro filme de Roberto dependem, não só dos moldes propostos pelo produtor do filme e os críticos ao seu redor, mas também uma certa especificidade, quando o cineasta faz parte de um contexto cultural que aborda temáticas convergentes.

Se ele convivía com produtos culturais de inspiração, também consumia obras culturais que possibilitavam desencontros. Isso se fez, principalmente, nas temáticas abordadas em filmes com moldes industriais do início da década. O descontentamento do diretor com a forma em que foram realizadas produções mais comerciais se intensificaram com a forma de representação do Brás no longa-metragem *Esquina da Ilusão* (Ruggero Jacobbi, 1953). Por mais que Roberto Santos dialogue com a forma de produção, inspirado e instigado por Nelson Pereira, percebemos uma posição própria na obra como resposta à realização da Vera Cruz dirigida por Jacobbi³¹³.

Portanto, é por meio da baliza analítica e filmica do contexto utilizadas até aqui que o próximo, e último tópico do capítulo é organizado. Estabeleço novos diálogos entre *O Grande Momento* e o filme produzido pela companhia cinematográfica industrial comentado por Roberto. Procuro evidenciar o que foi interpretado pelo cineasta como “o filme mais falso e difamador que já se fez” e a possível “resposta concretizada em imagens” do que ele percebia como forma de realidade. Por meio das sequências e situações filmicas finais do longa de 1958,

³¹² *Ibid*, p. 20.

³¹³ *Esquina da Ilusão* foi dirigido por Ruggero Jacobbi e lançado em 1953. O resumo disponível no acervo digital da Cinemateca Brasileira “Na noite de 15 de fevereiro de 1952, Dante Rossi, o dono de uma cantina no Brás, com vergonha da péssima situação econômica, escreve uma carta ao irmão italiano, em que afirma ser um grande industrial. Um ano depois, o irmão decide fazer uma visita ao Brasil. Desesperado e orgulhoso, Dante resolve não revelar a farsa e pede ajuda aos imigrantes do Brás. Todos colaboram para sustentar a mentira. Com a ajuda de Alberto, o chofer do capitalista Atílio Rossi, Dante assume o papel de industrial e passa a visitar a fábrica deste com o irmão. A farsa permanece até o dia em que Atílio Rossi retorna de viagem e se vê envolvido em confusões, com garçons cobrando contas consumidas por Dante e credores exigindo confirmação de negócios assumidos por Alberto. Furioso, o verdadeiro industrial decide resolver a situação, mas sua esposa explica os motivos da farsa e o convence a ajudar Dante e Alberto. Tudo termina bem com Atílio abençoando a união de Alberto com a sobrinha italiana de Dante, que radiante continua seu trabalho na cantina do Brás”. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>. Acessado no dia 25 de novembro de 2023.

poderemos indicar as possíveis relações com a cinematografia e a busca pelo realismo voltado à representação do seu contexto.

3.3 “E o Zeca, onde foi? Me procurá, procurá dinheiro”: as consequências da falta de dinheiro e o tom de esperança com as “cartas postas à mesa”

O sumiço de Zeca durante o seu próprio casamento causa certa hesitação nos convidados, principalmente no futuro do casal, e, não era para menos, o rapaz havia relatado diferentes motivos para deixar a festa. À noiva, comentou que apenas iria em casa buscar a mochila da viagem de lua de mel. Para Nair, precisava sair para “tratar de negócios”. A irmã, de forma ingênua, comenta o destino de Zeca para Ângela causando mais um novo “rebuliço”. Nesse caso, além do espectador, apenas Vitório e Atílio percebem a enrascada que Zeca se colocou.

Os desencontros e as “peripécias” que o rapaz se meteu, e que o roteiro organizou estrategicamente, causam o crescimento do conflito deste segundo segmento do longa. Ângela, joga o buquê com desgosto e prefere se esconder da vergonha. Vitório e Atílio não conseguem resolver o problema de Zeca e, pior, dona Isabel repassa informações falsas para o restante dos convidados. O clima de tensão é alterado então para a violência. Marino, o padrinho do noivo, é arrastado pela família da Ângela para outro quarto, novamente, pai e amigo são encarregados de tentar apaziguar a situação.

Os homens da família de Ângela aguardavam os dois em um quarto separado da festa. No enquadramento organizado por Roberto Santos e sua equipe, vemos vários convidados rodeando a porta, Bruno, sogro de Zeca, é um deles, e a alegria percebida anteriormente no convite para um trago de bebida junto do pai e do amigo do noivo, desapareceu. Quando Atílio e Vitório entram no recinto, o silêncio persiste entre todos, ouvindo-se apenas um burburinho do lado de fora. A imagem do longa neste momento está um pouco desfocada, não sendo possível determinar se foi um problema com o equipamento durante as filmagens ou durante a digitalização da película. Há a possibilidade da primeira opção, pois segundo o diretor, as filmagens finais da briga aconteceram de forma bastante exaustivas, realizadas só no último dia de trabalho dos estúdios da Maristela³¹⁴.

Jaime Barcellos, acompanhado apenas de um companheiro, demonstra a coragem de seu personagem diante da situação. Apaga o cigarro, olha para todos e decide quebrar com o

³¹⁴ De acordo com o diário de filmagens: “Não há mais dinheiro para óleo do gerador, para qualquer transporte, ou para a alimentação”. SANTOS, Roberto. *Op. cit.*, 1958, p. 9.

silêncio: “Os senhores queriam falar comigo?”. Bruno inicia o interrogatório, pergunta sobre o paradeiro de Zeca. Debochado, Atílio vira o jogo e explica que o filho está atrás de Vitório, apontando para ele. O amigo, compreende a estratégia e continua: “Teve um desencontro, eu ia me encontrar com Zeca... negócios. Quando eu cheguei, o senhor[aponta para Bruno] e seu Atílio me convidaram para beber alguma coisa que o senhor tinha aqui no quarto, tá lembrado?”.

Figura 52



Atílio e Vitório entram no quarto onde eram aguardados pela família de Ângela. Bruno, o pai da noiva, é quem lidera os questionamentos aos dois.

Fonte: *O Grande Momento*. Montagem feita pelo autor.

A estratégia funciona, pelo menos para desviar a atenção na situação de Zeca para o segundo plano. Os familiares de Ângela se revoltam, reclamando da falta de divisão na bebida especial, com reviravolta, a briga explode, todos contra todos. Empurrões, socos e pontapés se espalham pela casa, com todos os convidados e penetras de alguma forma no rolo. Enquanto isso, as mulheres se fecham no quarto, esperando uma possível trégua.

Travesseiros, móveis da casa, garrafas e até o bolo da festa são usados como armas durante a confusão. Vitório, entre as penas esvoaçantes pela casa, agarra Marino pelo colarinho, o padrinho e amigo dos Santini. Essa ação demonstra que não existem lados diferentes na briga. A cena intensifica-se pela característica de um “pastelão pobre”³¹⁵, sem antagonismos ou disputa entre famílias.

O tumulto generalizado instiga um temperamento explosivo e, até certo ponto, anárquico aos significados do que vemos em tela. Alguns personagens se aproveitam da situação e decidem jogar cadeiras para cima, destruindo a mesa onde estavam os doces, salgados

³¹⁵ SALVADORE, Waldir. *Op. cit.*, p. 101.

e o bolo. Nesse recorte, o samba, o bolero ou o tango de antes não são mais ouvidos. O som ambiente é definido pela violência e gritos de provocação.

Figura 53



As penas dos travesseiros acompanham a briga entre os convidados, a confusão é liderada por Atílio e pelos primos da noiva.

Fonte: *O Grande Momento*. Montagem feita pelo autor.

O rápido escalonamento da briga entre os convidados dependeu também das limitações de filmagem nos estúdios do Jaçanã. De acordo com o diretor do filme, toda a sequência aconteceu no último momento em que a equipe estava liberada para trabalhar no local, no dia 16 de setembro. As filmagens começaram às 10 horas e foram finalizadas apenas às 6 horas do dia seguinte: “O cenário, um quintalzinho, ficou praticamente destruído. Não sobrou uma cadeira, um doce, uma garrafa”³¹⁶.

Na narrativa, os ânimos só foram diminuídos quando Vitório assume protagonismo. Enquanto ele e Marino se empurravam, por acidente, entram no quarto onde estavam as mulheres. Ao perceber que todas estavam ali, ele pergunta de forma ríspida: “E vocês, por que não vão separar a briga em vez de ficar aí em forma de estátua!?”. Algumas delas preferem não arriscar, mas ele as provoca novamente. Primeiro, questiona a mãe de Ângela se ela ficaria feliz em saber que a família teria fama de arruaceira. Em seguida, revela que Atílio é um dos pivôs da confusão. Finalmente, Vitório expõe a situação financeira do amigo, direcionando a fala para Ângela: “E você Ângela, não é o teu casamento? E o sacrifício do Zeca!?”.

Ela pergunta o que todos queriam saber, afinal onde o noivo estava? Vitório responde de forma direta: “Ele saiu me procurá, procurá dinheiro!”. Em meio a discussão, a única personagem que não demonstra medo e desconforto é Nair; ela olha compenetrada e em

³¹⁶ SANTOS, Roberto. *Op. cit.*, 1958, p. 9.

admiração para o personagem de Paulo Goulart. Nas imagens montadas a seguir, vemos Vitório cobrando a atitude das mulheres da festa. A tristeza e preocupação de Ângela é alterada com a revelação dos problemas do esposo. Importante detalhe novamente na atuação de Vera Gertel como Nair, que diferente dos olhares assustados de todas, olha apaixonada para Vitório:

Figura 54



Vitório decide cobrar as mulheres no quarto, provoca uma atitude para que a confusão chegue ao fim. Além dessa liderança, o amigo de Zeca revela para a noiva os problemas que acompanham Zeca.

Fonte: *O Grande Momento*. Montagem feita pelo autor.

Logo após os gritos de Vitório pedindo reação das mulheres no quarto, a cena do quarto é cortada e, retornamos ao quintal todo destruído. Nele, a algazarra que se alterna entre brincadeira e coisa séria. Tito grita após ser empurrado: “Acabou a brincadeira”. Os trajes batidos e simples, mas arrumados do início da festa, são substituídos por roupas sujas de bolo ou de penas; alguns têm até as roupas rasgadas. No entanto, a confusão só chega ao fim quando as mulheres assumem o controle da situação. Os baldes de água fazem com que os homens encerrem a algazarra; alguns até tentam continuar, mas acabam virando piada diante de todos. Já o drinque misterioso de Bruno se revela como um vinho, bebida comum entre italianos e seus descendentes, servindo como uma nova “salve” a felicidade dos noivos.

Após a água encerrar a disputa entre os arruaceiros, várias situações instigam diferentes sentidos para esse trecho do filme. Os baldes de água alteram o tom de selvageria, transformando a sequência em uma provocação entre os conhecidos, vizinhos e amigos do bairro, ou seja, aqueles que se encontravam cotidianamente. Há trechos em que, mesmo em meio à violência, vemos os personagens se divertindo com a situação, Atílio é um deles. É o pai do noivo que usa o travesseiro como arma, golpeando todos que cruzam o seu caminho. Outro personagem escolhe jogar bolo nos outros e é ridicularizado pela risada dos colegas, com Roberto Santos cortando a situação fílmica para a atuação dos dois. Os diferentes ângulos filmados confirmam as provocações e gargalhadas:

Figura 55



Os enquadramentos nas gargalhadas durante a briga no fim do casamento evidenciam os diferentes sentidos da sequência fílmica.

Fonte: *O Grande Momento*. Montagem feita pelo autor.

A escolha de finalizar o “quiproquó” com os homens lado a lado, rindo juntos da situação e demonstrando certa embriaguez após as diversas “baterias” e o “vira-vira” de copos, intensifica as decisões pessoais de Roberto Santos. Ao optar por provocar a situação colocando

a bagunça causada pelos personagens, ele potencializa as formas de representação da humanidade daqueles que viviam no Brás, sendo uma forma de resposta a filmes que, na visão dele, não souberam enquadrar a população do bairro. Retornamos à entrevista do diretor para Elísio Valverde:

Certa vez, ouvi falar num filme que ‘retratava’ o Brás. Estava se exibindo na cidade e se chamava *Esquina da Ilusão*, dirigido por Ruggero Jacobbi. Era muito justo que fosse ver. Mas, meu Deus, que ‘coisa’ absurda!” – levanta os braços e cerra os cenhos. Prossegue fechado as mãos diante do rosto – “O filme mais falso e difamador que já se fez. Um amontoado de bobagem, de mediocridade, tudo ruim. O Brás estava ‘retratado’ por quem não sabia dele. O ‘coração de São Paulo’ transformado daquela maneira, num antro de perversão! Não pude engolir aquilo e uma resposta àquela calamidade passou a nascer na minha cabeça.”³¹⁷

Os comentários ácidos de Roberto Santos indicam alguns pontos importantes a serem considerados. O filme citado foi realizado pela Companhia Vera Cruz, roteirizado e dirigido por Ruggero Jacobbi. Podemos notar algumas conexões entre os diretores: Roberto menciona a Viany que havia recebido uma oportunidade na Multifilmes recomendado por Jacobbi, o que sugere que ambos se conheciam desde meados de 1952. Além disso, há a relação de Jacobbi com Gianfrancesco Guarnieri e os outros atores e atrizes que fizeram parte do Teatro Paulista do Estudante, pois o cineasta era uma figura fundamental na atuação política e cultural do grupo antes da fusão com o Teatro de Arena de José Renato, conforme pesquisa de Sara Mello Neiva³¹⁸.

Jacobbi, de origem italiana, tornou-se um teórico teatral de relevância na passagem pelo Brasil. Ele chegou ao país em 1946 como um dos representantes de uma geração de diretores italianos que vieram durante o processo de ascensão e renovação do teatro profissional, influenciados pelo Teatro Popular de Arte e o Teatro Brasileiro de Comédia, na década de 1950³¹⁹. Sua experiência profissional no cinema brasileiro envolveu funções tanto de roteirista quanto de diretor, trabalhando na Maristela e na Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Além do filme *Caiçara* (1950), Ruggero esteve envolvido em *Suzana e o Presidente* (1950) e *Presença de Anita* (1951), nesses dois últimos citados, juntamente com *Esquina*, ele exerceu as duas funções mencionadas.

No filme sobre o Brás de Ruggero, encontramos personagens de diversas origens: italianos, espanhóis, brasileiros, árabes. A intenção na narrativa era representar o bairro operário como uma região cosmopolita de São Paulo. De acordo com a pesquisa feita por Romanzoti, a

³¹⁷ SANTOS, Roberto, *apud.*, FUTEMMA, Olga. *Op. cit.*. p. 15

³¹⁸ NEIVA, Sara Mello, *Op. cit.* pp. 41-82.

³¹⁹ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *Op. Cit.* p.31-37.

publicidade do filme realizada pela Vera Cruz pretendia capturar o “ambiente nacional” presente no bairro. Os elementos e estereótipos que representam esses personagens de origens distintas são bastante carregados durante o longa³²⁰.

A comédia do filme é baseada em erros, desencontros e confusões em boa parte da trama. Todavia, essas situações são geradas devido às trocas de identidade e às farsas arquitetadas por Dante Rossi, sua família e parte da vizinhança próxima do dono da cantina. Se Roberto criticou tanto o filme, apontando-o como “falso e difamador”, partimos para a investigação de tal perspectiva.

Na trama, o protagonista era dono de uma cantina endividada no bairro. Enciumado ao descobrir que o irmão, que vivia na Itália, havia se tornado um empresário importante no ramo metalúrgico, decide criar uma mentira para ser bem visto. A estratégia de Dante foi aproveitar que o seu sobrenome era o mesmo do dono de uma indústria paulista, chefe de Alberto – amigo e morador do bairro - e passar-se pelo magnata enquanto este estivesse em viagem. Entre idas e vindas, peripécias e “quiproquós”, a farsa se mantém até próximo do desfecho, quando Dante Rossi, o presidente da empresa, retorna de Montevideú e descobre toda a artimanha.

Nesse intervalo, os habitantes do Brás eram representados como pessoas alheias ao luxo e à estrutura burguesa de São Paulo. Esse ponto é evidenciado por meio das vestimentas, pela falta de habilidade ao se comportarem em uma mesa refinada ou pela tentativa de fugir da situação quando a verdade está prestes a ser revelada. No desfecho, Dante e Alberto são perdoados pelo industrial, que ainda ajuda os trapaceiros pagando as dívidas da cantina e recontratando o empregado. Conforme a história avança, testemunhamos um romance gradual entre Alberto e Luísa, sobrinha italiana de Dante, da cantina. O jovem que se passa como um grande empresário e engana a moça durante a maior parte do filme, ele estava envergonhado de admitir quem realmente era.

Romanzoti destaca que a película da Vera Cruz divergiu consideravelmente do planejado no roteiro em relação ao que foi enquadrado em tela: “duas seqüências de cenas envolvendo transporte público – e, portanto, todas as locações dessas cenas - estão ausentes no filme. Locações como “corredor da pensão”, por exemplo, também foram geralmente cortadas, partindo direto para a ação na locação principal”³²¹. Dessa forma, ao tentar compreender a razão por trás de uma crítica tão áspera de Roberto, percebemos que o protagonismo do Brás e das pessoas que lá viviam não é a principal temática do longa de Jacobbi.

³²⁰ ROMANZOTI, Natasha. *Op. cit.* p.99.

³²¹ *Ibid*, p. 101.

O Brás de Ruggero, na leitura de Roberto, passa a ser uma região da cidade onde não é difícil encontrar trapaceiros e pessoas dispostas a participar desses “trambiques”. Além disso, não se orgulham do local onde vivem, sempre buscando escapar do bairro ou evitar serem associados a ele. É fato que a maioria dos moradores se uniu pela causa de um dos vizinhos, todavia, no final das contas, optam por fugir, como no caso da esposa de Dante, ou não assumir suas verdadeiras identidades.

A vergonha da origem é percebida já no início do longa, quando Alberto é solicitado pela esposa de Dante, o empresário, a entregar um trabalho para a sua mãe, uma especialista em “ciências ocultas”. A atuação de Alberto Ruschel demonstra a falta de apreço pelo trabalho de cartomante de sua mãe, especialmente quando ele ironiza a função; além da atuação, quando ele comenta onde a mãe mora, a câmera faz close direto no rosto do ator, saindo do plano médio enquanto Angelina questiona, para um plano fechado destacando a fala do ator: “No Brás”. Em seguida, temos um corte direto para a placa com o endereço mencionado por ele, seguido por uma sequência mostrando o comércio do Brás, mais uma vez contando com a intensificação do estereótipo da vizinhança.

Figura 56



A atuação de Alberto Rushel evidencia o desgosto de seu personagem em relação a profissão da mãe e do bairro de origem. Quando o personagem cita o nome do Brás há um corte direto para a representação estereotipada deste espaço.

Fonte: *Esquina da Ilusão* (Ruggero Jacobbi, 1953). Montagem feita pelo autor.

A temática do filme se confunde e se perde durante a narrativa avança, principalmente ao apresentar ideias de crítica à concentração de riqueza e ao defender o trabalho árduo como única forma válida e justa de enriquecimento. Isso é posto desde início, quando ouvimos o relato de Atílio Rossi sobre Dante. O irmão torcia pelo sucesso em São Paulo no presente, pois enquanto viviam juntos na Itália, o personagem principal não obtinha êxito, resultando

possivelmente em uma “fábrica de nuvens” – instigando a má vontade durante o trabalho, em pequeno trecho do passado ainda em Milão. Concordamos com Natasha Romanzoti, que interpreta a mensagem da seguinte forma:

Essa é uma mensagem um pouco absurda quando levamos em consideração o resto dos personagens muito batalhadores do Brás caracterizados na história. Eles se solidarizam com Dante justamente por terem vindo para o Brasil em busca de resultados parecidos, e não se pode dizer que são um “bando de preguiçosos”.³²²

Os sentidos se diferenciam também quando há crítica aos personagens burgueses; Romanzoti indica que o roteiro evidencia a manutenção do domínio dessa classe por meio de heranças, como no caso do empresário Dante Rossi. Contudo, a história segue um caminho diferente à medida que se desenrola. Apesar dos momentos de farsa vivenciados por Dante, Alberto e seus colegas, eles permanecem como protagonistas, evidenciado pelo desfecho do filme. O pessimismo em relação à situação do personagem principal é construído progressivamente ao longo da narrativa, à medida que Dante se vê incapaz de escapar da mentira e é abandonado pela esposa, levando-nos a crer que o desfecho poderia trazer problemas para ele.

Entretanto, o desfecho não reflete essa expectativa. Mesmo com os erros e longe da vida que almejava, ele consegue alcançar a felicidade, especialmente quando Dante é perdoado pelo industrial sendo agraciado pelo “milagre” do burguês dono de uma grande corporação. O otimismo presente na última sequência do longa, mostrando a cantina reorganizada e Dante assobiando, da mesma forma que a sequência inicial, mas, agora, feliz olhando para a mesa cheia, sugerindo o seu lugar de felicidade. Isso também é evidente quando Alberto aceita sua origem humilde, e o romance com Luísa é concluído com um beijo já no fim do filme.

Portanto, a mensagem de ganância do início se altera quando os personagens aceitam e optam pela vida comum. Mesmo distantes dos sonhos que alimentavam, se conformam com o lugar onde estavam desde o começo do longa. Assim como no filme de Santos, a cultura popular apresentada em *Esquina da Ilusão* se faz de forma direta. A radionovela e o teatro são representados no longa em uma sequência com os personagens nos estúdios da rádio. O circo é mencionado por Dante, lembrando do palhaço Piolim, e o comércio do Brás enquadrado em momentos de passagem do tempo diegético, mas sem interferir na narrativa dos personagens. Por outro lado, a partir da análise fílmica feita durante essa dissertação, em *O Grande Momento*, são os detalhes sutis que enquadram a cultura e os costumes da vizinhança sempre participando do avanço e dos conflitos da narrativa. Ao contrário de um certo conformismo e da resolução

³²² *Ibid.* p. 99.

do conflito com uma caneta e um cheque, destaca-se um sentimento maior de humanidade, nas palavras de Roberto, e agora provocado nesta dissertação, por meio do processo de conscientização e esperança dos personagens.

A briga e o desconforto causado pelo sumiço do noivo são solucionados através da intervenção das mulheres e do amigo Vitório, acabando com a festa. Eles se aproximam por meio de colaboração da vizinhança após a briga, unidos aos gritos de comemoração para a noiva e à solidariedade da família em torno de Zeca.

Por falar no noivo, ele reaparece em cena somente quando as coisas já estão resolvidas na casa de Ângela. Atilio vai até a residência dos Santini e acompanhamos novamente o ponto de partida do filme encontrando Zeca dormindo no quarto de Nair. O tema da conversa entre pai e filho, ainda em casa, dá início ao diálogo que será concluído pelo casal na rodoviária. Ao admitir que todo o desespero e a insegurança pode ser “um pouco de medo da vida”, especialmente das incertezas do futuro, percebemos a humanização em torno da situação e dos pensamentos dos personagens.

3.3.1 O medo e a esperança nas “cartas postas à mesa”

De volta à casa de Ângela, o casal se despede dos familiares e amigos que ficaram. Apesar da lua de mel não ser muito longa ou em lugar tão distante, a característica de “pendura” se mantém, ainda mais porque a simplicidade e os problemas financeiros continuarão após o retorno para o Brás. Mesmo com o fim da “fanfarronada que todo mundo tem o direito de ter”, as dívidas e a luta diária para pagar as “bugigangas” ainda farão parte da vida do casal. Cecília lembra a mãe da noiva que em breve eles estariam de volta para morar com eles. Percebemos, enfim, detalhes que ainda não haviam sido evidenciados, ou seja, o casal não teria uma casa própria no início da vida matrimonial.

Agora, no terceiro e último segmento do longa, os diálogos de consciência e esperança se destacam, pois é neles que Zeca admite para a esposa os problemas financeiros vivenciados por ele e sua família, indicados a nós desde o início do filme. A sequência se inicia com a chegada do casal à rodoviária. Logo de cara, eles se deparam com mais um desafio: o ônibus que os levaria para a praia de Santos já havia partido – o enquadramento no relógio da rodoviária tem a intenção de mostrar ao espectador os seis minutos de atraso.

Os problemas com o prazo ocorrem da mesma forma que antes, com os desencontros na festa. Atílio havia ajustado seu relógio de pulso com o de parede, na casa de Ângela, que estava atrasado. Zeca, enquanto estava conversando com o pai em casa, decidiu também acertar o seu objeto, resultando em um atraso geral dos personagens. Com todo o desencontro de horários, Zeca decide, com o pouco dinheiro que resta, comprar os últimos bilhetes para a tão sonhada lua de mel. Ele olha de forma preocupada para a esposa e comenta: “Já não compramos mais nada.” (figura 57).

Figura 57



O relógio se torna um objeto direto no conflito e na tomada de consciência e de esperança entre Zeca e Ângela. O enquadramento no objeto define a nova necessidade de se comprar novas passagens.

Fonte: *O Grande Momento*. Montagem feita pelo autor.

Os planos e a montagem fílmica utilizada indicam a preocupação das personagens. No primeiro plano aberto da figura 58, com o casal ao fundo, observa-se a sala de espera do embarque. A iluminação utilizada contribui com essa percepção: a luz lateral direciona o feixe de luz sob Zeca e Ângela. Apesar de haver outros elementos na cena, eles perdem importância devido ao enquadramento escolhido pela montagem. Esse recurso técnico permite perceber, apesar da distância, os traços faciais de ambos. Os sentimentos transmitem a relevância da situação: a felicidade do “grande momento” é substituída pela incerteza. Zeca está com os ombros encolhidos e com a cabeça inclinada para baixo, enquanto Ângela, com os braços agarrados ao marido, esboça um sorriso tímido. Como não é correspondida, sua expressão muda: ela fica séria, com o olhar fixo em Zeca.

Toda a ação - desde a caminhada do guichê ao banco de espera, a substituição da felicidade pela incerteza e a falta de diálogo, remete ao desconforto da situação. A alegria dos gritos e risadas do casamento já não existem mais. O som enfatiza os passos e ruídos das outras pessoas na rodoviária. Essa descrição tem uma duração de 30 segundos. A organização da

montagem filmica e o tempo, a partir das imagens e som apresentados, convidam à reflexão, seja por parte dos personagens ou dos espectadores.

Figura 58



Plano aberto com Zeca e Ângela ao fundo, destaque para o ângulo da luz. O trecho aproxima a câmera dos atores revelando o desânimo e as incertezas de ambos.

Fonte: *O Grande Momento*. Montagem feita pelo autor.

No aguardo do ônibus para Santos, em plano conjunto mais próximo, com o casal ao centro (imagem à direita da figura 58), a expressão de desânimo e preocupação ganham ainda mais destaque. Zeca, sem resposta para sua situação econômica, e Ângela preocupada com um possível arrependimento do rapaz. Enfim, o silêncio é interrompido pela moça:

Ângela: Arrependido?

Zeca: Não.

Ângela: E então?

Zeca: É a nossa situação Ângela. Eu não esperava que fosse acontecer isso. Você entende?

Ângela: Não é bem isso!

Zeca: Você quer saber?

Ângela: Fala!

Zeca: O dinheiro que eu tenho não dá pra nada! Quanto muito, para as passagens de volta e um dia lá na pensão.

Ângela: Continua!

Zeca: Eu ia explica quando a gente voltava.

Ângela: E depois Zeca?

Zeca: Depois? É tudo mais fácil com você do meu lado!

Ângela: Quer dizer que a gente não vai ter nada assim? Logo nos primeiros dias...

Zeca: Mais ou menos... ou melhor, é isso mesmo. Nada! Só uma porção de dívida, quer ver?

A interrupção no diálogo do casal é crucial aqui para notar dois significados da narrativa. Primeiramente, Zeca tenta explicar o seu desânimo devido ao atraso; Ângela quer ir além; assim, ele admite seu desconforto com a situação econômica de ambos, preocupando-se com o presente e o futuro, mesmo tentando convencer a esposa com o comentário afetuoso. Além disso, o diálogo então modifica o sentido do que se vê: a reflexão anterior no

enquadramento é substituída por um processo de compreensão, o que ocorre através da atitude do rapaz. Ele finalmente decide admitir toda a situação. Tira do bolso e entrega à esposa alguns papéis dobrados com dívidas do casal. Assim, o diálogo continua:

Ângela: Por que não me contou isso antes?

Zeca: Medo.

Ângela: Eu teria compreendido.

Zeca: E agora, você compreende?

Para esse trecho não é mais necessário o foco na imagem do papel, ao contrário do que foi feito quando a câmera focalizou a caderneta de poupança no início do filme. As situações vivenciadas pelas personagens ao longo do filme e a interpretação de Myriam Pérsia expõem o conteúdo presente na lista de dívidas. A figura 59 apresenta planos que não seguem uma sequência cronológica do filme, mas possuem um significado próximo. No entanto, o primeiro plano tem a intenção de destacar o problema que ainda não foi apresentado e vivenciado, enquanto o segundo é o resultado de todas essas situações. Este último modifica a compreensão do que está sendo observado, permitindo criar a noção de conscientização da situação social do casal.

Figura 59



A diferença que Roberto Santos utiliza na hora de demonstrar ao público os problemas financeiros no início e no final do longa.

Fonte: *O Grande Momento*. Montagem feita pelo autor.

Este trecho remete ao conflito final de outra narrativa contemporânea ao filme já comentada aqui. Conforme dialogado no primeiro tópico deste capítulo, os intercâmbios entre o filme de Roberto Santos e o Teatro de Arena ocorrem através do mesmo elenco, na teatralidade dos atores e na temática nacionalista pautada pelas esquerdas da época. De todo modo, o conflito final da história de um casal inserido em um grupo de trabalhadores,

moradores de um bairro operário e que enfrentam as incertezas da vida, também é um tema abordado na obra de Gianfrancesco Guarnieri.

Em *Eles Não Usam Black Tie*, o diálogo que demonstra as indecisões entre Maria e Tião ocorre logo após a moça descobrir que o amado havia furado a greve e que ele não pretendia continuar vivendo no morro, traíndo ela, o pai e todos os colegas. O diálogo entre os dois é mais dramático e, embora desprovido de um tom de esperança, se apresentada da seguinte forma:

MARIA - Eu acreditei... eu acreditei que tu ia agi direito. . . Não tinha razão pra brigá com todo mundo... Tu tinha emprego se perdesse aquele. .. Tu é moço. .. Tinha o cara do cinema...

TIÃO (irrita-se cada vez mais. Uma irritação desesperada) Mariinha, não adiantava nada!... Eu tive... eu tive...

MARIA - Medo, medo, medo. . .

TIÃO (num grande desabafo) - Medo, está bem Maria medo! . . . Eu tive medo sempre! . . . A história do cinema é mentira! Eu disse porque eu quero sê alguma coisa, eu preciso sê alguma coisa!... Não queria ficá aqui sempre, tá me entendendo? Tá me entendendo? A greve me metia medo. Um medo diferente! Não medo da greve! Medo de sê operário! Medo de não saí nunca mais daqui! Fazê greve é sê mais operário ainda!...

MARIA - Sozinho não adianta!... Sozinho tu não resolve nada! ...Tá tudo errado!

TIÃO - Maria, minha dengosa, não chora mais! Eu sei, tá errado, eu entendo, mas tu também tem que me entendê! Tu tem que sabê por que eu fiz!

MARIA - Não, não... Eu não saio daqui!

TIÃO (num desabafo total) - Minha Miss Leopoldina, eu quero bem!... Eu queria que a gente fosse que nem nos filmes! . . . Que tu risse sempre! Que sempre a gente pudesse andar no parque! Eu tenho medo que tu tenha de sê que nem todas que tão aí! .. Se matando de trabalhá em cima de um tanque! .. Eu quero minha Miss Leopoldina. .. Eu te quero bem! Eu quero bem a todo mundo!. .. Eu não sou um safado! .. Mas para de chorá! Se você quisé eu grito pra todo mundo. .. que eu sou um safado! (Gritando para a rua) Eu sou um safado!... Eu traí... Porque tenho medo.. Porque eu quero bem! Porque eu quero que ela sorria no parque pra mim! Porque eu quero viver! E viver não é isso que se faz aqui!

MARIA - Tião!. . .

TIÃO - Mariinha, minha dengosa (Atira-se sobre ela. Abraçam-se.) E agora, Maria, o que vou fazer?

MARIA - Não posso deixá o morro... Deixando o morro, o parque também ia ser diferente! Tá tudo errado!... Reconhece!

TIÃO - Não posso ficá, Maria. .. Não posso ficá!.. .

MARIA (pára de chorar. Enxuga as lágrimas) - Então, vai embora. .. Eu fico. Eu fico com Otavinho... Crescendo aqui ele não vai tê medo... E quando tu acreditá na gente...por favor... volta! (Sai.)

TIÃO - Maria, espera!... (Correndo, segue Maria. Pausa.).³²³

Da mesma forma que em *O Grande Momento*, antes mesmo do diálogo final do casal, o medo, como sentimento de incerteza, já havia permeado a narrativa da peça. Assim como Atílio e Zeca, enquanto tomam café, Otávio questiona o motivo de Tião não parecer animado e disposto a participar da greve. O filho tenta desconversar, falando que estaria nervoso e

³²³ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Op. cit.*, p. 103-104.

apaixonado pelo que estava por vir com Maria. A preocupação é semelhante em ambos os casos: como pagar as contas, manter a família, e pensar em prosperar sem emprego ou perspectiva de futuro? No fim, é inevitável que Zeca tenha um pouco de Tião e Otávio tenha um pouco de Atilio, da mesma forma que o longa de Roberto e a peça de Gianfrancesco Guarnieri.

O tom pessoal do que se vivia na época foi assimilado e reconhecido pelo diretor do Brás anos após o lançamento do filme. Em entrevista para Sérgio Groissman em agosto de 1978, ele relembra o sentimento de insegurança e medo³²⁴ que experimentou durante a produção do longa-metragem e nos anos seguintes ao seu lançamento. Para Roberto Santos, o final da década de 1950 e o fracasso de público de *O Grande Momento* resultaram em um sentimento profundo:

Acho que fiquei com medo. Eu e o Nelson, fizemos um filme que a crítica recebeu muito bem, que o público não recebeu muito bem. Pensava que estava fazendo um filme popular e, de repente, me desencontrei. Não estava fazendo um filme popular, estava fazendo um filme sobre uma realidade, tentando imitar o neo-realismo italiano, tentando ser o filho de imigrante que sou... e descobri que tudo isso não é fazer um filme popular. Então, me amedrontei. Isso aconteceu junto com o processo do meu casamento, eu me sentindo obrigado a sustentar minha namorada como minha mulher, eu tendo que pagar um monte de dívidas. [...] Não sei se é inconsequência ou não, eu sei que pra mim não significou tragédia. Foi um momento tão feliz na minha vida, os filhos que nasceram, essa coisa toda, eu acho que não parei.³²⁵

Se Roberto Santos admite os seus sentimentos, mesmo que na leitura de alguns anos após a estreia do filme, Zeca também se encorajou a confrontar sua situação financeira, assim como Tião, que teve de explicar sua insegurança para Maria em *Eles Não Usam Black Tie*. O fato de Gianfrancesco Guarnieri interpretar ambos os personagens não é mera coincidência; isso se direciona novamente ao conceito da relação entre teatro e cinema proposto por Bazin³²⁶ e da relação cultural que uma obra cinematográfica faz parte em seu momento de execução³²⁷.

Cabe ressaltar que a omissão de Zeca em abordar a questão financeira com a esposa durante várias situações do longa, potencializa o protagonismo dela no final do longa. Pois, logo que o rapaz assume seu medo com toda a situação é Ângela que toma atitude inesperada e surpreende o marido. Ela levanta e volta ao guichê; Zeca tenta interrompê-la, perguntando para onde ela estava indo, mas é interrompido pela corte na mudança de plano.

Ângela: O senhor poderia devolver esse dinheiro?

³²⁴ O tema do medo perpassou a vida profissional de Roberto e vai fazer parte da temática de outro filme produzido entre os anos de 1969 e 1970, todavia, voltado aos sentidos de angústia, insegurança e agonia vivenciados durante a Ditadura Militar brasileira. O filme em questão recebeu o título de *Vozes do Medo*, lançado em 1972, censurado pelo governo, e relançado com cortes em 1974.

³²⁵ SANTOS, Roberto, *apud.*, FUTEMMA, Olga. *Op. cit.* p. 24.

³²⁶ BAZIN, André. *Op. cit.* p. 132-169.

³²⁷ XAVIER, Ismail. *Op. cit.*, 2007, p. 17-23.

Funcionário da rodoviária: Moça, o regulamento não permite nem troca nem devoluções

Ângela: Eu sei, mas o senhor não é regulamento, é? [Zeca aparece ao fundo]. Nós precisamos desse dinheiro.

Funcionário da rodoviária: Tá! Troca, compra, devolve...

Ângela: Obrigada!

No retorno de Ângela ao guichê, o enquadramento já não é mais o mesmo da cena de compra dos bilhetes. Encara-se a alteração de ângulos de diferentes significados. De início, pelo destaque do funcionário da rodoviária em primeiro plano. Ele está contando o dinheiro, indicando o controle da situação. A jovem surge atrás das grades, do lado de fora, separada do funcionário e também da ação que pretende realizar. Essa separação física transmite a impossibilidade e as barreiras que foram impostas durante todo o longa, as negativas nas negociações dos doces, do terno, da bicicleta, da cerveja...

Após convencer o funcionário e ter o dinheiro devolvido, tudo muda. O som ambiente da rodoviária é substituído pela trilha romântica do filme, o enquadramento não está mais junto ao funcionário da rodoviária, retornando para o lado de fora³²⁸. Ângela vira-se para Zeca com um sorriso tímido e esperançoso, coloca o dinheiro no bolso do casaco do esposo. As expressões faciais se transformam, os dois trocam olhares e sorriem juntos.

Figura 60



Momento do filme em que Ângela assume o protagonismo. A sequência que separa a moça e o cobrador se aproxima da forma que *Cara de Fogo* (Galileu Garcia, 1958) também enquadra trechos do filme realizados em uma rodoviária. As grades distanciam os personagens de seus objetivos inicialmente, quando o plano se altera, o tom de esperança cresce.

Fonte: *O Grande Momento*. Montagem feita pelo autor.

A situação fílmica transmite otimismo para o futuro, pois conversa diretamente com a situação final do longa-metragem. Zeca avista o bonde e grita: “O bonde, Ângela! Corre Ângela! Pará!”. Quando alcançam o meio de transporte, o cobrador grita: “Calma que o Brasil

³²⁸ Situação enquadrada em parte do cartaz oficial do filme, esta é a imagem à direita: ver Anexo 1.

é nosso!”. Zeca agradece e, assim que ele e a noiva se acomodam, o funcionário volta a gritar: “Vá em frente!”. E o bonde, com o letreiro “Mooca”, segue pela avenida até desaparecer na escuridão (figura 61).

Figura 61



Planos finais do filme que enquadram o bonde se perdendo na escuridão da cidade de São Paulo.
Fonte: *O Grande Momento*. Montagem feita pelo autor.

As últimas falas, somadas à temática e a atuação dos atores, agora exaltam um sentido de esperança para o futuro, evidenciado pela reação de felicidade dos casal recém-casado e pela mensagem presente no comentário do cobrador. A fala escolhida enfatiza a decisão de mostrar em tela histórias das “nossas terras”, das “histórias humanas” e da “realidade do povo do Brás”. A filmagem do bonde seguindo em frente e desaparecendo na escuridão da noite paulista permite estabelecer relações com a idealização de um futuro melhor, associando-se a uma conclusão da história.

Contudo, os caminhos presentes na narrativa e o seu desfecho já haviam sido poetizados no próprio filme. Logo após a despedida dos noivos, ainda no ambiente da festa e após a briga, Vitório e Nair conversam sobre o romantismo em um casamento. A irmã do noivo expressa o quanto gosta de histórias de amor. Vitório, ao descobrir que a moça adora ler, comenta que irá emprestar-lhe alguns livros: “Livros de amor?”, a personagem indaga entusiasmada. A resposta sinaliza as intenções propostas por Roberto Santos no filme, observadas na sequência destrinchada acima e em outros paralelos traçados ao longo desta dissertação: “É, de amor... Amor, sacrifício, luta, esperança, tudo misturado, você vai gostá!”, Vitório finaliza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os elementos mencionados por Vitório em sua conversa com Nair, logo após a festa, servem de inspiração para os comentários finais desta pesquisa. Quando o personagem interpretado por Paulo Goulart comenta sobre os livros de história com temáticas de amor, sacrifício, luta e esperança, todos eles entrelaçados, percebemos os paralelos com a narrativa vivenciada por Zeca, sua esposa e seus familiares. A analogia se manifesta nos sentimentos experimentados por Roberto Santos e pelo grupo de cineastas ao seu redor, representado diretamente pelo produtor e entusiasta do filme, Nelson Pereira dos Santos, bem como pelo elenco de atores, incluindo integrantes do teatro político, do rádio ou da TV.

Assim, o amor nunca deixou de fazer parte da história: mesmo diante de vários desencontros, o sentimento entre o casal permeou a maioria das interações entre eles. Isso tornou-se visível através da excelente interpretação de Gianfrancesco Guarnieri e Myriam Pérsia; o carinho foi concebido inclusive quando o noivo se esqueceu de “beijar a mão da noiva” diante do altar da igreja. A “fanfarronada que todo mundo tem o direito de ter” foi, desde o início da história, o elemento que provocou as atitudes do personagem principal. Mesmo que a falta de dinheiro seja, aos olhos de Jean-Claude Bernardet, o *leitmotiv* narrativo³²⁹, ela se fez presente apenas por ser parte das escolhas romantizadas na vida do casal principal do longa-metragem.

Em paralelo a esta interpretação, há ainda o amor pela cinematografia e pelo Brás. Isso foi evidente no discurso do realizador, na temática instigada pelo produtor, ou na significativa conexão com aqueles que participaram, direta ou indiretamente, da película. Mesmo de forma sarcástica, Roberto demonstrou em carta para Alex Viany que finalmente recebeu a tão esperada oportunidade de trabalhar no cinema em 1952, quando foi admitido na Multifilmes. Seus esforços em viver do “nosso cineminha”³³⁰ potencializaram a trajetória do profissional que transitou por diferentes formas de produções filmicas, tanto industriais quanto independentes, mas permaneceu no círculo de cineastas que também acreditavam de forma esperançosa em apresentar, em tela, narrativas se “se for um conteúdo de características nacionais.”³³¹. Mesmo enfrentando inúmeras dificuldades, com obstáculos e contratemplos durante a pré-produção, as

³²⁹ BERNARDET, Jean-Claude. 2007. *Op. cit.*, p. 111.

³³⁰ SANTOS, Roberto. 1960, *Op. cit.*, p.1.

³³¹ SANTOS, Nelson Pereira dos Santos. *O Problema do Conteúdo no Cinema Brasileiro* (1952). Tese apresentada no *I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro* em 1952, p. 2. Disponível em: <http://www.alexviany.com.br/busca/visualiza_item.php>. Acesso em 30 de março de 2023.

filmagens e a pós-produção, o filme se concretizou. Tornou-se uma obra que instigaria os espectadores por meio de “uma história que tenha interesse humano”³³².

A oportunidade em filmar a vida daqueles que viviam ao seu redor, ou de certa forma, de representar parte da sua própria vida, surgiu em 1956. Roberto Santos transformou o período de crise das grandes empresas cinematográficas paulistas em uma possibilidade de reconciliação e é assim que este objeto se conecta com o seu tempo. A pré-produção do filme foi viabilizada pelo empréstimo estatal, mas também foi resultado da confiança depositada ao diretor e produtor da Maristela, Mauro Audrá Jr³³³. O cinema independente, por mais “paradoxal que possa parecer”³³⁴, afastou-se de suas inspirações neorrealistas e retornou aos estúdios, adotando o “vai na brasileira”³³⁵ de maneira legítima. O sonho tornou-se realidade, o amor pelo bairro de infância enfim saiu do papel, junto do auxílio e do esforço da equipe e de “amigos que fizemos no Brás”³³⁶. Dessa forma, a investigação do contexto que levou à resposta positiva para a realização do filme perpassa a forma de historicizar a obra e seu realizador no primeiro capítulo. Por meio da análise filmico-histórica, foram retomados planos e enquadramentos do longa que auxiliaram na compreensão das escolhas, dos significados e do contexto em que a história foi filmada.

Além do amor entre Zeca e Ângela, do Brás e do cinema, o sacrifício escolhido por Zeca também foi identificado na análise aqui proposta. Esse sacrifício se deu na difícil decisão da venda da bicicleta, instigando diferentes perspectivas no “emblemático passeio de despedida”³³⁷. Quando o amigo do noivo pergunta ao noivo: “ei Zeca, perdeu a bicicleta rapaz?”, antecipa-se o futuro da Caloi de Zeca, permitindo que o segundo capítulo desta dissertação se concentrasse nas relações entre o filme de Roberto Santos e a obra cinematográfica *Ladri di Biciclette*. Este filme, representante do neorrealismo italiano, permitiu a inclusão dos diferentes olhares dos cineastas brasileiros no sucesso da tendência cinematográfica internacional. Todavia, para além desta interpretação, cabe ressaltar o caráter conciliador e inovador do filme em relação ao cinema neorrealista pensado pelos cineastas brasileiros entre as décadas de 1940 e 1950. Concordando com Mariarosaria Fabris, primeiramente, considero ele conciliador por inspirar Roberto Santos e seus colegas cineastas e críticos a possibilitarem novas atitudes morais e possíveis novos moldes na realização de um

³³² SANTOS, Roberto. 1960. Apud: FUTUREMA, Olga, *Op. cit.* p. 20.

³³³ CATANI, Afrânio Mendes. *Op. cit.*, p. 301.

³³⁴ SANTOS, Roberto *apud.*, GALVÃO, Maria. 1981, *Op. cit.*, p. 216.

³³⁵ SANTOS, Roberto. 1958, *Op. cit.*, p.1.

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ FABRIS, Mariarosaria, *Op. cit.*, 1994. p. 85.

longa-metragem, encarando, assim, a possibilidade em esquadrar a realidade local, da crônica e das questões de bairro. Em um segundo ponto, inovadora pois a partir da postura ética a relação técnica e inspirada nas teorias neorrealistas, instigaram mais um novo elemento deflagrador na busca de parte da cultura brasileira, principalmente de grupos da esquerda, em representar uma forma da identidade nacional³³⁸.

Por meio de possíveis aproximações e distanciamentos entre as películas, destacamos principalmente as questões sociais presentes na narrativa brasileira, indicando assim certa proximidade com outros filmes produzidos no Brasil. O intercâmbio de ideias entre o neorrealismo italiano, o realismo carioca e o teatro ainda permitiram a evidência dos problemas mundanos que envolveram a vizinhança, o cotidiano do bairro nas vivências dos personagens interpretados por atores de teatro e confundidos com trabalhadores do parque Shanghai. Nesse ponto, reforçamos pontos que perpassaram por toda esta dissertação e que foram os nuances da obra cinematográfica junto aos realismos dos anos de 1950. Em um primeiro momento, o realismo do nacional-popular, vinculado as conexões encontradas diante das fontes disponíveis entre Roberto Santos e sua equipe com o PCB em momentos anteriores ao início da produção do filme e, assim, o amadurecimento desse embasamento ideológico ter se defrontado com o neorrealismo italiano, já comentado. Por fim, destacamos também o realismo social voltado aos pontos que se deparam aos problemas financeiros, a luta dos trabalhadores e as mazelas em torno dos personagens organizados pelo teatro político e a fotografia moderna, nesse caso representada por German Lorca, e que também fizeram parte dos entornos de produção e temática do filme aqui analisado.

O sacrifício das personagens revelou-se como parte do progresso da trama. Relembro das dificuldades enfrentadas por Zeca e sua família, assim como por Ângela e seus parentes, que também precisaram sacrificar-se para viabilizar o casamento: Atílio tenta ajudar o filho, mesmo a contragosto; Cecília assume o papel de mãe conselheira e suporta as grosserias de todos – um ponto que, embora não analisado nesta pesquisa, seria válido uma investigação nos traços machistas e patriarcais presentes no modo como que ela é tratada pela família; Ângela sacrifica seus próprios sonhos para enfrentar os problemas financeiros dela e do marido; e até mesmo a sua família, que já não tinha mais recursos para ajudar financeiramente na hora da festa.

Os dilemas, as peripécias ou os “quiproquós” são resultados dos sacrifícios que integraram a crônica do bairro sob o olhar de Roberto Santos. São esses trechos que diminuem

³³⁸ FABRIS, Mariarosaria. *Op. cit.*, p.84.

o tom dramático da primeira meia hora do filme e permitem os primeiros sentimentos de felicidade em torno do casal. A mudança no estilo das interações do personagem foi notada na maneira como o elenco principal assumiu um papel central durante a festividade. Mesmo que Zeca e Ângela recebessem a atenção dos convidados, o *mise-en-scène* destacou outras personagens. Assim, o último segmento do filme, carregado de confusões que remetem aos filmes realistas, paulistas ou não, anteriores à obra de Roberto Santos, direcionou o olhar analítico para outras linguagens artísticas. Os diálogos com o próprio cinema e, agora, com o teatro e a fotografia, permitiram que o terceiro capítulo desta dissertação situe a obra escolhida como parte constituinte do seu momento de realização.

Foi impossível não intercalar os pontos de sacrifício já relatados com a luta do grupo representado nesta obra cinematográfica. Seja na luta diária pelo trabalho, nos dilemas em relação ao futuro, nas conquistas momentâneas ou na forma de abordagem do bairro sem estereotipar fortemente aqueles que representavam a vivência do Brás. A luta também foi percebida de forma literal quando os convidados se envolveram em confronto físico, expressando os conflitos por meio de socos, pontapés e empurrões. Todavia, não se pode esquecer o sacrifício e a luta necessários para a realização fílmica dessa história. Nesse caso, para além de independente ou neorrealista, ela se fez como parte de seu contexto, às duras penas e no âmago dos debates políticos, culturais e pessoais do fim da década de 1950.

O desaparecimento de Zeca em seu próprio casamento gerou diversas dúvidas entre os convidados, amigos, familiares, provocando incertezas de futuro para sua recente esposa. Quando Vitório grita indignado aos ventos que o noivo havia saído: “Me procurá, procura dinheiro!”, permitiu-se a reunião das peças que estavam desencontradas durante toda a narrativa. Ângela finalmente compreendeu a razão da preocupação do marido. Os brigões ficaram sem chopp pela falta de dinheiro, da mesma forma que o último dia de filmagens. Roberto Santos fez questão de enfatizar no diário de filmagens: “Não há mais dinheiro para óleo do gerador, para qualquer transporte, ou para a alimentação”³³⁹.

O dilema financeiro, portanto, permeou a vida dos Santini, dos amigos e da vizinhança do Brás. Ele esteve presente nos dias que envolveram as filmagens do longa-metragem. A analogia dos últimos recursos durante a festa não é nenhuma coincidência; ela também evidencia a luta e o sacrifício enfrentados por toda a equipe. Por meio dos relatos do diretor, os sanduíches, as sopas e toda a alimentação do elenco e dos trabalhadores do cinema só foram possíveis graças à ajuda daqueles que acompanhavam atentamente as filmagens. Quanto mais

³³⁹ SANTOS, Roberto. *Op. cit.*, 1958, p. 9.

as fontes e o contexto extra fílmico permitiram acessar os relatos dos percalços entre os meses de julho, agosto e setembro de 1957, mais o discurso de Vitório direcionado a Zeca durante a negociação da bicicleta poetizou o que se passava atrás das câmeras. Durante a pesquisa desta dissertação, o “comício” do personagem interpretado por Paulo Goulart abriu o caminho para as investigações e a interpretação realizada nas sequências selecionadas do filme. Retomo a fala provocativa da personagem:

Quem joga de bandido sou eu, sempre assim todo dia. Aquele ali [apontando para o ajudante da oficina] faz dois mês que tá desempregado. Filho, mulher com outro na barriga, aluguel correndo. *E depois das bicicleta, o que vocês vão vender?* A roupa, a vergonha? Não vê que tá tudo errado. Existe outro caminho, não existe?

Embora o sacrifício tenha sido entrelaçado à luta de todos, seja na diegese ou no dia-a-dia de trabalho, a história também provocou anseios para um futuro melhor. Se Zeca não encontrou uma resposta para a resolução dos problemas após a venda da bicicleta, esta pesquisa provocou uma possível resposta refletida nas expectativas de Ângela no desfecho do filme. O sentimento de esperança e otimismo, quando o casal abdica da lua de mel para enfrentar o que estava por vir, possibilitou um caminho para as dúvidas do futuro. As reações entusiasmadas dos sorrisos do casal recém-casado, aliados às palavras do cobrador lembrando que “O Brasil é nosso”, foram uma forma de incentivar a todos a seguirem em frente. Nesse sentido, o final do filme expressa os sentimentos que permitiram vislumbrar um possível “Momento Feliz” no “Coração do Brás”³⁴⁰.

Retomando a apresentação dos caminhos que me levaram a realizar este estudo, presente na introdução desta dissertação, reposiciono a frase poética de Vitório à trajetória vivenciada por pessoas que se esforçaram e permitiram que tudo isso fosse possível. O amor, o sacrifício, a luta e a esperança se distribuem, não necessariamente nessa ordem e nem nos mesmos níveis do filme, na relação com meus familiares. Na primeira vez que tive contato com essa obra, os diversos problemas enfrentados por Zeca e Ângela retomaram em minha memória histórias, relatos e fotografias dos “quiproquós” enfrentados por meus pais, José e Regina, no dia do casamento deles. O fusca que emperrou no meio do caminho; o buquê de rosas substituído nos últimos instantes por orquídeas murchas; as preocupações com os familiares que poderiam faltar à festa; a dificuldade em conseguir pagar as bebidas e o churrasco; o pequeno espaço para a festa, nos fundos do “Polentão”³⁴¹. Se minhas escolhas analíticas e

³⁴⁰ Registro realizado por Roberto Santos na seção de Registros Autorais da Biblioteca Nacional: disponível em: < <http://arquivo.bn.br/portal/index.jsp?plugin=FbnBuscaEDA> >. Acesso em 08 de abril de 2023.

³⁴¹ O bairro da Rondinha, na cidade de Campo Largo-PR, foi parcialmente formado por imigrantes italianos que se estabeleceram na região por volta de 1870. O principal ginásio da região, situado ao lado da Igreja de São

metodológicas se valerem na busca em entender os sentidos escolhidos por Roberto Santos e sua equipe, minha intuição se fez valer por meio das analogias da narrativa do filme com a história das pessoas que amo.

Portanto, se na introdução desta dissertação foi mencionado que o objetivo da pesquisa era encontrar no filme *O Grande Momento* a percepção dos problemas financeiros, das relações pessoais e da crônica de bairro, foi por meio da análise fílmico-histórica que busquei historicizar tais perspectivas no início da carreira cinematográfica de Roberto Santos. No entanto, permito ainda finalizar que a pesquisa buscou elevar o sentido proposto pelo diretor no fim do filme. O sentimento de esperança e otimismo reconduz o futuro de Zeca e Ângela no Brás, ou, até mesmo, de José e Regina na Rondinha. Em certo modo, de pessoas que vivem sem perceber os processos de transformação social em meio à luta e ao sacrifício diário, mas que mantêm em suas memórias o amor pela família e pelas crônicas de um passado ligado às origens e à classe social à qual pertencem.

Sebastião, é conhecido como “Polentão” em homenagem ao prato típico consumido pelos descendentes ítalo-brasileiros locais.

FONTES

1. Filmes

AGULHA NO PALHEIRO. Direção: Alex Viany. Produção: Moacyr Fenelon. Intérpretes: Fada Santoro, Jackson de Souza, Roberto Batalin, Sarah Nobre, Dóris Monteiro, Hélio Souto, Helba Nogueira, César Cruz, Zizinha Macedo, Renée Bell, Manoel Rocha, Israel Garcia, Augusta Moreira, Savina, Marques, Lucilla Reys, Waldemiro Costa, Jaudet Cury. Roteiro: Alex Viany. Rio de Janeiro: Flama Produtora Cinematográfica, 1953. Longa-metragem, 35mm, cópia digital, vídeo online (95 min), son., P&B.

ESQUINA DA ILUSÃO. Direção: Ruggero Jacobbi. Companhia produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz S.A. Intérpretes: Alberto Ruschel, Ilka Soares, Waldemar Wey, Luiz Calderaro, Renato Consorte, Josef Guerreiro, Nicete Bruno, Benedito Corsi, Rubens Costa, Marina Freire, entre outros. Roteiro: Ruggero Jacobbi. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz S.A, 1953. Longa-metragem, 35 mm, cópia digital, vídeo online (90 min), son., P&B.

O HOMEM DOS PAPAGAIOS. José Carlos Burle. Local: São Paulo. Multifilmes S.A.; Memória Civelli Produções Culturais Ltda. Distribuído por U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira S.A. Longa-metragem, 35mm, 96 min, sonoro, ficção, preto e branco.

LADRI DI BICICLETTA. Direção e produção: Vittorio De Sica. Intérprete: Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carell, Elena Altieri, Gino Saltamerenda, Giulio Chiari, Vittorio Antonuvvi, Michele Sakara, Fausto Guerzoni, Emma Druetti, Carlo Jachino. Roteiro: Vittorio De Sica e Cesare Zavattini. Italy, 1948. Longa-metragem, 35mm, cópia digital, vídeo online (90 min), son. P&B.

O GRANDE MOMENTO. Direção: Roberto Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos. Intérpretes: Gianfrancesco Guarnieri, Myriam Pércia, Vera Gertel, Jaime Barcellos, Paulo Goulart, Turíbio Ruiz, Angelito Mello, Norah Fontes, Geraldo Ferraz, Milton Gonçalves, Flavio Migliaccio, Lima Duarte. Roteiro: Roberto Santos, Norberto Nath. São Paulo: Santa Clara Filmes, 1958. Longa-metragem, 35mm, cópia digital, vídeo online (80 min), son., P&B.

TUDO AZUL. Direção: Moacyr Fenelon. Produção: Rubens Berardo. Intérpretes: Marlene, Luiz Delfino, Laura Suarez, Milton Carneiro, Antônio Nobre, Benito Rodrigues, João Martins, Elias Kaiuca, Zizinha Macedo, Nogueira Sobrinho, Arnaldo Coutinho. Roteiro: Alinôr Azevedo e Henrique Pongetti. Rio de Janeiro: Flama Produtora Cinematográfica, 1951. Longa-metragem, 35 mm, cópia digital, vídeo online (80 min), son., P&B.

2. Fontes de periódicos

ABCC: HOJE. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 28 de out. de 1958.

ANDRADE, Joaquim Pedro de; SOUZA, Cláudio Mello. Nelson Pereira dos Santos: “O Grande Momento”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 de jan. 1959.

CINEMA. Cartaz – Hoje. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de dez. de 1958.

CINEMA. Pôster – O Grande Momento. *Correio Paulistano*, São Paulo, 31 de dez. de 1958.

CINEMA. Foto de premiação: O Diretor e a Estrela. *Cinelândia*, Rio de Janeiro, 1º fev. 1959.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Teatro Popular e Cinema: Entrevista. *Diário do Paraná*, Curitiba, 3 abr. 1960. Letras & Artes.

MILLIET, Sérgio. Portinari. *O Estado de São Paulo*, 14 dez. 1948.

O GRANDE MOMENTO. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 31 de out. de 1958.

OTTONI, Décio Vieira. Roteiro de “O Grande Momento”... Dificuldades de Um Casamento Num Filme Feito Com Sacrifício. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 04 de jan. de 1959.

SILVEIRA, Miroel. *Folha do Teatro*. Aplausos para Steinbeck. São Paulo. Sem data. Disponível em: <http://acervoaugustoboal.com.br/ratos-e-homens-7?pag=2#gallery-2>. Acesso em 18 de novembro de 2023.

SILVEIRA, Miroel. *Folha do Teatro*. Juno e o Pavão. São Paulo. Sem data. Disponível em: <https://acervoaugustoboal.com.br/juno-e-o-pavao-4?pag=1#gallery-1>. Acesso em 18 de novembro de 2023.

Visão, Teatro, São Paulo, 1 de fevereiro de 1957. <http://acervoaugustoboal.com.br/ratos-e-homens-7?pag=2#gallery-4>. Acesso em 18 de novembro de 2023.

3. Fontes de Roberto Santos

Entrevista com o diretor de cinema Roberto Santos no programa *Roda Viva*, da TV Cultura, em 1986. Acervo físico da Cinemateca Brasileira. Cópia digital. Televisão. 58 minutos.

SANTOS, Roberto, NATH, Norberto. O Grande Momento. Argumento de Roberto Santos. São Paulo: s.n., 1957

_____, Roberto *O Grande Momento*: diário de filmagem. São Paulo, 16 de fevereiro de 1958. Acervo da Cinemateca Brasileira.

_____, Roberto. *Carta de Roberto Santos para Alex Viany*. São Paulo, 5 de julho de 1960.

_____, Roberto. Entrevista para Elísio Valverde. Revista de Cine Clubes. 1960 In: FUTEMMA, Olga T. *Roberto Santos: 23 anos após, O grande momento, Os amantes da chuva*. Caderno 11, São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1982., pp.16-25.

4. Fontes diversas

ARENA. *Juno: idéia e estrutura*. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/especiais/juno-e-o-pavao/>. Acesso em 18 de novembro de 2023.

BAZIN, André. De la política de los autores. Paris: *Cahiers du Cinéma*, nº 70, April, 1957.

FERREIRA, Manuel Cintra. *Cinemateca Portuguesa-museu do cinema Histórias de objetos, objetos na história*. Evento de 15 e 18 de setembro de 2021.

FELLINI, Federico. *Le Notti di Cabiria*. Bolonha: Capelli, 1957.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Teatro de Gianfrancesco Guarnieri: Eles Não Usam Black Tie e Gimba*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975.

GERMAN Lorca. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21819/german-lorca. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

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

SANTOS, Nelson Pereira dos. *I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro*. São Paulo, 15 de março de 1952. Disponível em: <http://www.alexviany.com.br/>. Acesso em 05 de abril de 2023.

STEINBECK, John. *Ratos e Homens*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2005.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Ministério de Educação e Cultura e Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1959.

5. Fotografias

Redes sociais de Gianfrancesco Guarnieri (*in memoriam*). Disponível em: https://web.facebook.com/guarnieriGianfrancesco/photos/guarnieri-e-jos%C3%A9-serber-em-ratos-e-homens-de-john-steinbeck-teatro-de-arena-1956/521209221259479/?_rdc=1&_rdr. Acesso em 18 de novembro de 2023.

Arquivo Multimeios-Divisão de Pesquisa. In: MAGALDI, Sábado; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de Teatro em São Paulo*. São Paulo: SENAC, 2000, p.307.

Fotografias do acervo digital de Augusto Boal: <http://augustoboal.com.br/especiais/ratos-e-homens/> Acesso em 18 de novembro de 2023

LORCA, German. *Brás*, 1954. Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra62486/bras>. Acesso em 21 de novembro de 2023

_____, German. *Revolta dos passageiros*, 1947. Acervo: (Museu de Arte Memória, 2014). Disponível em: <https://www.otempo.com.br/hotsites/a-revolta-dos-centavos/revolta-no-transporte-publico-1.1998185>. Acesso em 21 de novembro de 2023

_____, German *À Procura de Emprego*, 1941 Disponível em: Fonte: <https://www.mutualart.com/Artwork/A-Procura-de-Emprego/C396BA79D45D72F7>. Acesso em 21 de novembro de 2023.

_____, German. *Cortiço no Brás*, 1949. Disponível em: SILVA, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da. *Verdade ou Mentira? Considerações sobre o flagrante, o pseudoflagrante e a*

composição na fotografia de German Lorca. Dissertação de mestrado em Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2006.

_____, German. *Malandragem*, 1949. Disponível em: SILVA, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da. *Verdade ou Mentira?* Considerações sobre o flagrante, o pseudoflagrante e a composição na fotografia de German Lorca. Dissertação de mestrado em Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade, 2006.

_____, German. *Homem na Chuva*, 1950. Disponível em: SILVA, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da. *Verdade ou Mentira?* Considerações sobre o flagrante, o pseudoflagrante e a composição na fotografia de German Lorca. Dissertação de mestrado em Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade, 2006.

_____, German. *Menina na Chuva*, 1950. Disponível em: SILVA, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da. *Verdade ou Mentira?* Considerações sobre o flagrante, o pseudoflagrante e a composição na fotografia de German Lorca. Dissertação de mestrado em Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade, 2006.

REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *Cultura e sociedade no Brasil: 1940-1968*. São Paulo: Atual, 1996.

AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____, Arthur. Panorama da historiografia do cinema brasileiro. *ALCEU* – v.7 – n.14 – p.17 a 30 – jan./jun. 2007.

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

_____, José Carlos. *O grande momento*. texto escrito para o seminário *Neorrealismo na América Latina*, organizada pela revista *Cinemas* para a nona edição do Cinesul, Festival Latino-americano de Cinema e Vídeo, realizado no Rio de Janeiro em junho de 2002.

BALDIN, Adriane Acosta. A cidade de São Paulo contada através das imagens Militão Augusto de Azevedo no século XIX e German Lorca no século XX. Associação Nacional de História – ANPUH - XXIV Simpósio Nacional de História, 2007.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense, Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

_____, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007[1967].

_____, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERTONHA, João Fábio. *Os Italianos*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2010.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

BONONI, José Augusto. *Teatro Oficina 1958-1964: Índicios fotográficos da constituição de um grupo de vanguarda*. Jundiaí: Paço Editorial, 2014.

BORDWELL, David. A aparência dos filmes: a importância da história estilística. In: *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

BRUNETTA, Gian Piero. *Guida alla storia del cinema italiano – 1905-2003*. E-book. Roma: Einaudi, 2014.

BÜRCH, NOEL. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARREIRO, Rodrigo (org.). *O som do filme: uma introdução*. Curitiba: Editora UFPR, 2018.

CARVALHO, Daniel Alencar de; OLIVEIRA, Gilberto Gilvan Souza; BRAÚNA, José Dércio; ALMEIDA NETO, José Maria. (Orgs). *Em torno da narrativa*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019.

CATANI, Afrânio. *A Sombra da Outra: A Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50*. São Paulo: Panorama do saber, 2002.

CHION, Michel. *A audiovisual: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, Ltda, 2008.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996

_____. Iná Camargo. O Momento Boal. Instituto Augusto Boal (Blog Oficial). Rio de Janeiro, 9 set. 2012.

COSTA, Helouise, RODRIGUES, Renato. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1995.

FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1994.

_____, Mariarosaria. *O Neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1996.

_____, Mariarosaria. *A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas*. ALCEU - v.8 - n.15 - p. 82 a 94 - jul./dez. 2007.

FAISSOL, Pedro, *A representação do milagre no cinema : Iconografia, idolatria e crença*. Curitiba: A Quadro, 2022.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

FERREIRA, Cláudio Jansen; VARGAS, Rosane. *Ladrões de Bicicletas*. HACER - História da Arte e da Cultura: Estudos e Reflexões, Porto Alegre, 2016.

FRANQUETO, Vinícius José. Diálogos entre história, cinema e ficção: a representação dos dilemas sociais em *O Grande Momento* (Roberto Santos, 1958).In: BAGGIO, Eduardo Túlio; KAMINSKI, Rosane. *Anais do II encontro cinemagem: cinema, vídeo, Brasil*. Unespar: Curitiba, 2022. p. 152-164.

_____, Vinícius José. As consequências da corrida por dinheiro em *O Grande Momento: a radionovela, a cachaça, o quarto e a rapadura*. In: *Anais de artigos completos – 10º Seminário Nacional Cinema em Perspectiva*. Unespar: Curitiba, 2023, p. 107-122.

FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane. *História e arte: encontros disciplinares*. São Paulo: Intermeios, 2013

FUTEMMA, Olga T. *Roberto Santos: 23 anos após, O grande momento, Os amantes da chuva*. Caderno 11, São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1982.

GALVÃO, Maria Rita. *O desenvolvimento das ideias sobre o cinema independente*. Cadernos independentes da cinemateca: 30 anos de cinema paulista, 1950-1980. Cinemateca Brasileira, São Paulo, nº4, p. 13-23, 1980.

_____, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema Brasileiro: 1930-1964. In: PIERUCCI, Antonio Flavio de Oliveira; (et al). *O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

GERALDO, Sheila Cabo. *Fronteiras: arte, imagem e história*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2014

GERTEL, Vera. *Um gosto amargo de bala*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

GESSI, Henan. *A iniciativa privada promove o lazer em São Paulo: o caso do Parque Shanghai (1937-1968)*. Dissertação de mestrado em História da Universidade Federal de São Paulo, 2017

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GUIMARÃES, Clotilde Borges. *A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960*. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2008, pp. 182

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

KAMINSKI, Rosane. *Reflexões sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes*. In: FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane. *História e arte: encontros disciplinares*. São Paulo: Intermeios, 2013.

_____, Rosane. *A formação de um cineasta: Sylvio Back na cena cultural de Curitiba nos anos 1960*. Curitiba: Editora UFPR, 2018.

_____, Rosane. Os curtas-metragens de Paulo Sacramento e o debate sobre a violência no Brasil dos anos 1990. *Revista Antíteses*, v. 12, 2019

_____, Rosane. *Poética da angústia: cinema e história em Sylvio Back*. São Paulo: Intermeios, 2021

LEME, Caroline Gomes. *Um certo cinema paulista: entre o Cinema Novo e a indústria cultural (1958-1981)*. São Paulo: Alameda, 2019.

LIMA, Mônica Cristina Araújo. *Anos 1950/1960: sonhos de autonomia*. ALCEU - v.8 - n.15 - p. 82 a 94 - jul./dez. 2007.

- LIMA, Solange Ferraz de. *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo*. São Paulo: Fapesp, 1997.
- MELO, Luís Alberto Rocha. *Alinor Azevedo e o cinema carioca*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022.
- MOIX, Miquel Porter i. Os clássicos do cinema. *Ladrões de bicicleta*. Barcelona: Altaya, 1997?. P. 195 – 205. 40 fascículos/vídeos.
- MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M. (orgs.). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios, 2018.
- MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos: História e Audiovisual: formação e percursos de um grupo de pesquisa. *Antíteses*, Londrina, v.12, n.23, jan.-jul. 2019.
- MOSTAÇO, Eldécio. Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião. 2ªed. São Paulo: Annablume, 2016.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 4. Ed. – São Paulo: Contexto, 2020.
- NAPOLITANO, Marcos. As interferências do real no melodrama musical de esquerda: uma análise do filme Agulha no Palheiro (Alex Vianny, 1953). *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH* • São Paulo, julho 2011.
- NEIVA, Sara Mello. *O Teatro Paulista do Estudante nas origens do nacional popular*. Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2016, pp. 224.
- PARANAGUÁ, Paulo Antônio. *A invenção do cinema brasileiro: modernismo em três tempos*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.
- PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: *VI Congresso SOPCOM*, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos... Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 01 de agosto de 2023.
- PENAFRIA, M., Baggio, E.; Graça, A. R.; Araujo, D. C. (2016). *Ver, ouvir e ler os cineastas. Teoria dos cineastas, Vol 1*. Covilhã: Livros Labcom.IFP.
- PEREIRA, Juliana Rodrigues, Cinema italiano: crise, reconstrução e novas formas de representação. In: *A aventura: notas sobre o estilo de Michelangelo Antonioni*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História. Curitiba, 2018.
- RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50,60,70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- RIBEIRO, Paula Chagas Autran. A montagem da peça Ratos e Homens, de John Steinbeck, pelo Teatro de Arena e a apropriação do conceito de realismo stanislavskiano. *Concept.*, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 131-140, jan./jun. 2016.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

ROMANZOTI, Natasha. *A cultura do roteiro no cinema brasileiro dos anos 1950: uma introdução*. Dissertação de mestrado em Multimeios no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2018.

ROVERI, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SALVADORE, Waldir. *São Paulo em preto & branco: cinema e sociedade nos anos 50 e 60*. São Paulo: Annablume, 2005.

SALOMANI, Anita; DEBENEDETTI, Emma. *Arquitetura italiana em São Paulo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. O Centro Sperimentale di Cinematografia e a revista Bianco e Nero: arquivamento, historiografia e usos do passado na Itália fascista. *Faces da História*, Assis/SP, v.9, n.1, p.32-57, jan./jul.,2022.

SCHIEL, Mark. *Italian neorealism: rebuilding the cinematic city – short cuts*. London: Wallflower, 2006.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; (Org.). *Brasil: Uma biografia*. 1ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da. *Verdade ou Mentira? Considerações sobre o flagrante, o pseudoflagrante e a composição na fotografia de German Lorca*. Dissertação de mestrado em Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2006.

SILVA, Jaison Castro. A imagem transfigurada: Cinema Novo, realismo cinematográfico e a apropriação documental da realidade (1959-1963). In: CARVALHO, Daniel Alencar de; OLIVEIRA, Gilberto Gilvan Souza; BRAÚNA, José Dércio; ALMEIDA NETO, José Maria. (Orgs). *Em torno da narrativa*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019.

SIMÕES, Inimá Ferreira. *Salas de cinema de São Paulo*. São Paulo: PW/Secretaria Municipal de Cultura/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

_____, Inimá. *Roberto Santos: a hora e vez de um cineasta*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

SORLIN, Pierre. *Italian National Cinema: 1896-1996*. Londres: Routledge, 1996.

STANISLAVSKI, Constantin. *Manual do Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

VANOYE, Francis; LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. - 7ªed. - Campinas, SP: Papirus, 2012.

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

_____, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª ed. São Paulo, Paz e Terra, 2005.

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

_____, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo, Casac & Naify, 2012.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.