rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

O roteiro e suas relações com os modos de produção no cinema brasileiro dos anos 1950: uma análise a partir de quatro estudos de caso[1]

Natasha Romanzoti[2]

ANO 9. N. 1 – REBECA 17 | JANEIRO - JUNHO 2020

[1] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).
[2] Natasha Romanzoti é bacharel em Comunicação Social pela UFPR, especialista em roteiro de ficção audiovisual pelo Senac-SP, mestra em Multimeios pela UNICAMP e doutoranda em Multimeios pela UNICAMP, onde pesquisa a cultura do roteiro no cinema brasileiro.
Email: nat.romanzoti@gmail.com

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

Resumo

Os anos 1950 foram marcados por uma polarização de ideias no campo cinematográfico brasileiro. As discussões teóricas da década foram diversas vezes contextualizadas na oposição entre um cinema pretensamente industrial versus outro mais artesanal ou independente. O roteiro cinematográfico, por sua vez, se mostrou um ponto importante de separação ideológica entre essas duas vertentes. Enquanto o debate sobre a precisão e utilidade desses termos – cinema industrial e independente - é amplo e ainda não foi esgotado, este artigo pretende analisar como as supostas diferenças (se é que existem) entre estes modos de produção no contexto sociocultural brasileiro dos anos 1950 podem ter influenciado diferentes características da narrativa, como a técnica e o formato do roteiro nacional, bem como aprofundar a discussão até hoje complexa sobre cinema industrial versus independente, a partir de quatro estudos de caso: as análises dos roteiros de *O homem do Sputnik* (1959), *O grande momento* (1958), *Esquina da ilusão* (1953) e *Agulha no palheiro* (1953).

Palavras-chave: roteiro no cinema brasileiro; anos 1950; cinema industrial; cinema independente.

Abstract

The 1950s were marked by a polarization of ideas in the Brazilian film field. The theoretical discussions of the decade have often been contextualized in the opposition between a supposedly industrial cinema versus a more artisanal or independent one. The film screenplay, in turn, proved to be an important point of ideological separation between these two strands. While the debate on the accuracy and usefulness of these terms - industrial and independent cinema - is broad and not yet exhausted, this paper aims to analyze how the supposed differences (if any) between these modes of production in the Brazilian sociocultural context of the 1950s may have influenced different narrative features, such as the technique and format of the national screenplay, as well as deepening the complex discussion to date of industrial versus independent film, from four case studies: the analyzes of the scripts *O homem do Sputnik* (*The Sputnik Man*, 1959), *O grande momento* (*The Great Moment*, 1958), *Esquina da ilusão* (*Corner of Illusion*, 1953) and *Agulha no palheiro* (*Needle in a Haystack*, 1953).

Keywords: screenplay in Brazilian cinema; 1950s; industrial cinema; independent cinema.

ANO 9. N. 1 – REBECA 17 | JANEIRO - JUNHO 2020

Introdução

Os anos 1950 foram marcados por uma polarização de ideias no campo cinematográfico brasileiro. Ortiz Ramos (1983) acredita que, nesta década, começaram a se delinear dois grupos principais que iriam pensar o cinema brasileiro: um mais aberto ao capital estrangeiro, que queria acercar-se do cinema clássico americano (os adeptos dessa vertente foram taxados pelo autor de "universalistas"); e outro que não considerava o cinema brasileiro ruim, nem cultural nem esteticamente - o problema para tal cinema não prosperar era justamente a concorrência com o estrangeiro e a falta de proteção do Estado (os adeptos dessa vertente, por sua vez, foram nomeados "nacionalistas").

O primeiro grupo seria composto por diversas empresas cinematográficas que desejavam industrializar a atividade no país, encabeçadas pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, cuja criação Anita Simis (1996) considera ter satisfeito o "mito do cinema industrial" no Brasil graças aos seus modernos e enormes estúdios, abundância de capital, maquinário adequado, equipes assalariadas fracionadas em especialidades etc. Na época, foi a empresa que chegou mais perto de consolidar um modo de fazer industrial no cinema brasileiro.

Tanto a Vera Cruz quanto outro estúdio importante do período, a Atlântida Cinematográfica, tinham o objetivo de fazer cinema comercial, imitando ou parodiando com frequência o cinema americano hollywoodiano. Embora a escala da companhia carioca fosse bem menor que a da paulista, Renato Ortiz, no prefácio de *Tristezas não pagam dívidas: cinema e política nos anos da Atlântida* (2001), afirma que a Atlântida foi um "ensaio de dar ao cinema nacional uma infraestrutura industrial" (ORTIZ in BASTOS, 2001: 9).

> A Atlântida, desde o período anterior a Luiz Severiano Ribeiro, seguiu os passos da campanha de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima em relação a preponderância do mercado interno como base fundamental para a produção nacional. Segundo José Carlos Burle, a empresa fazia cinema "como indústria", daí a necessidade de realizar mais comédias musicais do que dramas, pois o público preferia as primeiras, só assim seria possível cobrir os gastos com a produção dos filmes. (AUTRAN, 2005: 195).

Essa intensa produção de comédias, principalmente musicais carnavalescos, "não encontrava eco positivo na crítica do Rio de Janeiro ou de São Paulo" (VIEIRA, 1987: 164), mas vinha com um sucesso de público que as tornava bastante rentáveis. A companhia carioca tinha um sistema de produção posto em prática que funcionava

regularmente e que gerava grande bilheteria, um sistema sustentável bem adaptado à realidade do mercado brasileiro.

É importante frisar que essas duas empresas não eram os únicos estúdios ativos do período. Em especial, é preciso mencionar a Cinematográfica Maristela, fundada em 1950 por Mario Audrá Junior, e a Cinédia, fundada em 1930 por Adhemar Gonzaga, uma produtora em constante atividade até o início dos anos 1950.

Em contraposição a esse pensamento denominado de industrial ou universalista, existia um segundo grupo que repudiava o cinema meramente comercial e defendia a ideia de transpor para o cinema brasileiro um tipo de nacionalismo, de libertá-lo das "amarras" do imperialismo americano. Ou seja, defendiam a criação de um projeto cultural que fosse "a cara" do país, um projeto de "homem brasileiro".

> Aprofundava-se assim a divergência entre uma proposta de industrialização que reconhecia e aceitava a penetração do capital internacional no campo cinematográfico, e a postura nacionalista que se colocava a favor de medidas que legislassem de forma favorável a uma industrialização cinematográfica, mas que marcava uma posição contrária aos "trustes e monopólios" que já dominavam o mercado, propunha um cinema centrado em "temas nacionais", e vinha, desde 1951, colocando a proposta de um "cinema nacional independente e democrático". (ORTIZ RAMOS, 1983: 27-28).

Como é possível perceber, no meio da discussão entre esses grupos opostos começa a circular o termo "cinema independente", que se torna uma outra forma de distingui-los.

> Se fosse preciso estabelecer uma linha histórica qualquer que nos permitisse compreender melhor a maneira como as coisas se passaram, no que diz respeito ao cinema, creio que poderíamos apontar como eixo a linha formada pelas duas tendências, opostas e permanentes, que marcaram o desenvolvimento do cinema brasileiro em geral e do cinema paulista em específico: a contraposição entre o cinema industrial e o cinema artesanal, independente. (GALVÃO, 1981: 13).

No Brasil, de acordo com Luis Alberto Rocha Melo (2014), a discussão sobre cinema independente se iniciou no final dos anos 1940 e deve ser entendida no interior das disputas políticas travadas no meio cinematográfico (entre produtores, distribuidores

e exibidores), cujo contexto caracterizava-se pela "marginalidade do setor da produção de filmes, que não encontra em seu próprio mercado espaço suficiente para fazer retornar seu investimento, e pela intermediação do Estado", que tentava compensar a presença excessiva do produto estrangeiro sem atingir o gargalo da distribuição e da exibição, setores tradicionalmente dominados pelas *majors.*

A partir de 1955, esse panorama se transformou ainda mais, pois o Estado passou a financiar mais diretamente projetos cinematográficos.

> Se até a década de 1940 a corporação cinematográfica pautou-se, na sua forma de reivindicar junto ao Estado, pela referência a um grande pai encamado, sobretudo, na figura de Getúlio Vargas, bem outra seria sua atuação a partir dos anos de 1950. Acompanhando as próprias transformações políticas, econômicas e sociais do país, assim como o aumento da consciência da complexa problemática da industrialização do cinema, as relações com o Estado tornaram-se mais institucionalizadas. (AUTRAN, 2005: 91).

O fato de o governo apoiar mais projetos cinematográficos significava mais possibilidades de realização de filmes fora dos grandes estúdios[3]. E, com isso, apareceram as figuras de cineastas que defendiam, além da ajuda econômica, que o Estado também criasse diretrizes culturais para a produção brasileira. Esses cineastas estariam mais preocupados com um projeto nacional de cinema, embora não objetassem sua industrialização. Ainda assim, por conta dessa diferença principalmente ideológica, foram categorizados em um grupo oposto ao cinema industrial – o cinema independente.

A simplificação do pensamento de muitos cineastas para fazê-lo caber em uma de duas caixas – industrial ou independente -, entretanto, é perigosa. Por exemplo, embora Ortiz Ramos tenha identificado apenas um grupo contra o "imperialismo cinematográfico", a vertente ligada ao cinema industrial também considerava o cinema estrangeiro seu maior inimigo – na forma de concorrente, não de rival[4].

[3] É importante esclarecer que o apoio do Estado à produção cinematográfica já ocorria antes da década de 1950. Por exemplo, nas décadas de 1920 e 1930, a produção fílmica não ficcional se intensificou no Brasil em partes para atender a uma demanda de propaganda do governo, que financiava as chamadas "cavações". Nos anos 1950, no entanto, há mais diversificação nos tipos de fomento, e o incentivo vem não somente através do governo federal, mas de governos municipais e estaduais também. Por exemplo, financiamentos oficiais começaram a ser dados pela Prefeitura de São Paulo em 1955 e pelo Banco do Estado de São Paulo em 1956 (ROCHA MELO, 2014: 1040).

[4] No caso, Ortiz Ramos (1983) considera o grupo "nacionalista" contra a invasão estrangeira nos cinemas do Brasil. No entanto, os estúdios cinematográficos do período, como a Vera Cruz, identificados com a vertente "universalista", também lutavam abertamente contra essa invasão, por motivos comerciais.

E, embora os independentes fossem contra o tipo de cinema industrial e comercial da Vera Cruz e da Atlântida (na maior parte), suas propostas para um cinema independente dependiam destas companhias. O que se chama de "cinema independente", na época, é na verdade um cinema dependente do Estado e dos próprios estúdios. Inclusive, os independentes, na hora de articular suas ideias e sugestões, admitiam a necessidade (ainda que ocasional) de recursos industriais.

> O que interessa aos independentes? Três coisas já vimos: mercado desafogado, censura no Ministério da Educação, facilidades de exportação. Interessam mais: facilidades de importação de película virgem, facilidades de importação de material técnico-moderno. Nada mais. Estúdios não estão nos programas dos independentes. Por quê? O cinema moderno, desde 1945, prefere o realismo da natureza ou dos interiores autênticos. É claro que precisamos de um estúdio aparelhado. Temos a Vera Cruz. Muitos independentes recorrem à Vera Cruz, quando necessário. No Rio, fatalmente se dará a ampliação dos estúdios de Herbert Richers. Em Jacarepaguá existe um estúdio moderno de Adhemar Gonzaga: a estes os independentes recorrem. Filmes como *Mulheres e milhões*, *Assalto ao trem pagador* e *Boca de Ouro* foram realizados lá: os filmes, tecnicamente, atestam que os estúdios são bons. (ROCHA, 2003: 173).

Se a proposta parece contraditória, é porque é. Explica Maria Rita Galvão:

> Como se vê, a oposição dos independentes à produção de empresas é bastante ambígua. Ao mesmo tempo opõe-se à produção independente a produção industrial e coloca-se como meta dos independentes a industrialização do cinema brasileiro; aspira-se à autenticidade das filmagens em exteriores e à qualidade técnica que só se obtinha no momento em estúdios. (GALVÃO, 1980: 16).

Para cineastas independentes como Alex Viany, a industrialização era vista como uma necessidade premente para o cinema brasileiro, "porém ela não é um fim, mas um meio. O perigo de cair no ramerrão de Hollywood é assinalado, como solução surgem os independentes" (AUTRAN, 2003: 80). Se a simples repetição do cinema estrangeiro é um problema, isso indica que a diferença entre os dois tipos de cinema é mais complexa do que distinções claras de condições financeiras e econômicas de produção:

> Para ser qualificado de independente um filme deve ter um conjunto de características que frequentemente nada tem a ver com seu esquema de produção – tais como temática brasileira, visão crítica da sociedade, aproximação da realidade cotidiana do homem brasileiro. (GALVÃO, 1980: 14).

Ou seja, essa diferença, na verdade, pode ter mais a ver com o conteúdo do que com a forma de produção. Segundo Rocha Melo, nos primórdios do sistema de produção independente, os cineastas buscavam "compromisso ético e estético a partir do qual a realização de filmes no Brasil fizesse parte de um sentido maior de reflexão em torno das condições sociais, econômicas e culturais do próprio país" (ROCHA MELO, 2014). O que acontece é que muitos cineastas acreditavam que isso não podia ser feito dentro dos estúdios da época. Suas histórias simplesmente não eram histórias que as companhias desejavam financiar. Falando sobre os filmes independentes, Roberto Santos disse:

> A diferença entre eles e o cinema que se fazia nas empresas em São Paulo era flagrante, acintosa. E àquela altura todos nós já havíamos tido a nossa experiência maior ou menor dentro dos estúdios, não dava mais para ter a ilusão de que se pudesse fazer um cinema daqueles dentro de uma estrutura empresarial. (SANTOS apud GALVÃO, 1981: 217).

Curiosamente, Roberto Santos observou que, devido ao tipo de equipamento utilizado no Brasil na produção de longas-metragens naquela época, "era mais fácil, rápido e barato filmar em estúdio do que em locação" (AUTRAN, 2005: 148). Ou seja, como já foi comentado extensivamente, o problema não era simplesmente filmar dentro de estúdios, mas sim filmar dentro da estrutura empresarial que eles implicavam.

> Pondo de parte o amontoado de contradições envolvidas, o que havia realmente era um anseio muito grande de autenticidade, e a aspiração de uma maior acuidade psicológica e sociológica no retratar o povo brasileiro no nosso cinema. Isto se traduzia numa desesperada procura de caminhos para o cinema brasileiro, fundamentalmente na sua temática e nas formas de produção. É esta a base das ideias sobre cinema independente em São Paulo nos anos 50 (GALVÃO, 1980: 23).

Se a questão tinha pouco a ver com o modo de produção em si, de que forma o cinema brasileiro independente da época diferia de fato do industrial? Um ponto

importante que separava esses cineastas – e por conseguinte essas produções cinematográficas – era o roteiro. A temática (ou seja, os temas trabalhados pelas tramas dos filmes) era um tópico frequente nas discussões e teorizações dos pensadores e críticos do cinema no Brasil nessa época, especialmente no que diz respeito à sua ligação com o contexto de produção, o que pode ser constatado através das leituras dos documentos usados nos debates dos congressos cinematográficos da década, como as teses apresentadas no I Congresso do Cinema Nacional de 1952 e no II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro de 1953 e nas "mesas-redondas" sobre cinema brasileiro da Associação Paulista de Cinema[5].

Além da discussão temática, o roteiro pode fornecer também muitas informações relevantes sobre o contexto de produção. Apesar de ser um modelo narrativo, é um documento que inevitavelmente nos passa informações importantes sobre o processo de produção cinematográfica ao qual está atrelado, tendo em vista que a função primária de qualquer roteiro é facilitar a produção de um filme. Se, no contexto do cinema industrial, o roteiro sempre foi uma peça fundamental, isso não significa necessariamente que ele não representa uma etapa decisiva no processo de realização cinematográfica no âmbito do cinema independente também. À primeira vista, é mais clara a importância do roteiro no cinema industrial, ao passo que, no cinema independente, uma maior flexibilidade decorrente da autonomia artística parece atenuar a relevância do roteiro. Este artigo pretende justamente questionar tais diferenças no contexto do cinema nacional dos anos 1950. Seriam os roteiros de estúdio mais ou menos rigorosos do que os roteiros de produções independentes? E de que modo isso se relaciona com o fato desses grupos não serem homogêneos, mas sim cineastas e empresas com projetos diferentes? É possível enxergar nos roteiros reflexos de um movimento industrial ou independente, apesar dessa falta de homogeneidade?

Para elucidar características narrativas e possíveis relações com os modos de produção presentes no cinema brasileiro do período, serão examinadas neste artigo quatro narrativas da década de 1950, sendo dois roteiros de produções consideradas industriais ou de estúdio - *O homem do Sputnik*, dirigido por Carlos Manga, escrito por José Cajado Filho e produzido pela Atlântida Cinematográfica, e *Esquina da ilusão*, dirigido por Ruggero Jacobbi, escrito por Ruggero Jacobbi e Jorge Kraisky, com diálogos de Gustavo Nonnenberg e produzido pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz – e

[5] Por exemplo, o documento que Rodolfo Nanni apresentou em 1951 durante uma mesa-redonda da Associação Paulista de Cinema na qual defende que seu filme *O Saci* (1951) seria independente por ser "estritamente nacional", ou seja, "baseado em autor nacional, com personagens bem brasileiras vividas por artistas brasileiros, filmado por técnicos brasileiros em cenário verdadeiro do interior paulista, com capital nacional e temática tipicamente brasileira: a vida simples e autêntica das nossas fazendas e sítios" (GALVÃO, 1980: 14).

dois roteiros de produções consideradas autorais e independentes - *O grande momento*, escrito e dirigido por Roberto Santos, e *Agulha no palheiro*, escrito e dirigido por Alex Viany.

Vale notar que as análises e comparações feitas aqui não pretendem de forma alguma ser exaustivas. Embora almeje-se observar quatro roteiros que possam ilustrar um pouco da pluralidade das produções realizadas nesta década, estes exemplos certamente não dão conta de todos os problemas de pesquisa que podem ser levantados sobre as relações do roteiro com os modos de produção cinematográfica nos anos 1950 no Brasil. Não obstante, os estudos de caso podem ser usados para traçar algumas hipóteses interessantes que revelem novas informações sobre a cultura do roteiro no cinema brasileiro.

Quatro roteiros e suas marcas dos modos de produção dos anos 1950

O roteiro técnico de *O grande momento*[6] é assinado por Roberto Santos e Norberto Nath, oriundo de um argumento de Roberto Santos. Nesta narrativa, o protagonista Zeca vê os seus problemas financeiros quase estragarem o dia de seu casamento. Ele não tem dinheiro para pagar os últimos preparativos e se vê forçado a vender tudo que possui de mais valor, inclusive sua bicicleta, para arcar com a festa e a noite de núpcias.

O principal tema do roteiro/filme, como é possível aferir a partir desta breve descrição, é a dificuldade financeira de um jovem paulista de classe média baixa. A ação se passa no bairro proletário do Brás; Roberto Santos realiza uma espécie de "aguda observação psicológica e social dos habitantes daquela zona, conflagrados entre a falta de dinheiro e um sentimento pequeno-burguês" (ROCHA, 2003: 115). Glauber Rocha caracterizou *O grande momento* como uma "experiência de antiespetáculo, captação de um universo" – e, de fato, no roteiro, não há grandes surpresas, conflitos fantasiosos ou dramalhões. A história possui um reconhecido estilo neorrealista, estruturado em torno de problemas econômico-sociais concretos.

> Tendo como inspiração o neorrealismo italiano, tanto em termos de temática como de forma de produção, *O grande momento* é, segundo Jean-Claude Bernadet, o filme mais significativo desta produção "independente" paulista do fim dos anos 50, uma importante incursão no universo urbano via classes populares (ORTIZ RAMOS, 1983: 37).

[6] Disponível para consulta na Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

A linguagem dos indivíduos é informal e espontânea, uma característica visível nos diálogos do roteiro. É interessante notar, no entanto, que, embora o neorrealismo tenha servido de modelo ou influência para *O grande momento*, o filme opera majoritariamente na chave do realismo-naturalismo inerente ao cinema narrativo-dramático clássico[7]. De forma geral, mostra um universo (neste caso, do proletariado paulista) sem embelezamentos ou excessos, agindo pela tentativa de apagamento do caráter discursivo da narração através da apresentação "direta" do mundo diegético: são os acontecimentos falando por si mesmos.

Isso não quer dizer que esses acontecimentos não passem uma certa mensagem ideológica. Ainda que não seja demagógica nem militante, a narrativa trabalha alguns aspectos da cultura e da sociedade sobre os quais se podem fazer algumas reflexões. Por exemplo, o final do roteiro é um resumo da eterna questão que aflige as camadas mais populares da sociedade: dinheiro traz felicidade? A narrativa parece defender que as pessoas não precisam de dinheiro para serem felizes. O casal abdica da lua de mel, mas isso não é motivo de tristeza, pelo contrário; estarem juntos é o que importa.

Agulha no palheiro[8] trabalha em uma chave semelhante, seguindo uma ideologia política de valorização do popular, da mesma forma que *O grande momento*, possui uma forte ligação com o movimento do cinema moderno europeu. O próprio Alex Viany, roteirista da história, afirmou que o "neorrealismo italiano foi a inspiração máxima do filme" (VIANY, 1993: 136).

Na narrativa, a protagonista Mariana sai de Minas Gerais em direção ao Rio de Janeiro onde pretende encontrar seu noivo José da Silva. Ela não tem o endereço nem o telefone dele, apenas uma fotografia. Instalada na casa de parentes. Mariana, que está grávida, recebe ajuda de tios, primos e amigos para buscar o misterioso pai da criança.

Viany era adepto do realismo, e acreditava que a temática social era a sua principal característica. Baseando-se em William Wyler, considerava o roteiro o elemento fundamental do realismo cinematográfico, "entendido como história, voltado para questões sociais relevantes e suas possíveis soluções" (AUTRAN, 2003: 42). A

[7] Por cinema narrativo-dramático clássico, entendemos o modelo narrativo estabelecido como clássico nos primórdios do cinema nos Estados Unidos. Kristin Thompson defende que tal sistema de narrativas básicas e premissas estilísticas já estava totalmente consolidado em 1917 (THOMPSON, 2005: 246), pautado principalmente por duas exigências: verossimilhança e clareza narrativa (THOMPSON, 2005: 247). Isso faz com que a narração clássica delegue às convenções de causalidade a maior parte do fluxo de informações do filme, que se desenrolam em ordem temporal e com poucos indícios de interferência da câmera, de maneira que o resultado pode ser considerado realista ou naturalista.
[8] Disponível para consulta na Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

narrativa de uma menina ingênua sofrendo com uma gravidez indesejada certamente envolve muitas questões sociais, e o roteirista de fato trabalha possíveis soluções.

Existem diversas cenas didáticas no roteiro. Por exemplo, uma italiana que também engravidou fora do casamento dá uma palestra a Mariana, revelando como "tudo ficou bem no final". Além disso, há uma discussão sobre se Mariana deve ser julgada ou responsabilizada por essa gravidez precoce. A narrativa defende claramente que não. Inclusive, há ênfase no fato de que Mariana continua sendo "moça para casar", uma visão bastante progressista para a época em que a narrativa foi concebida.

O final feliz pode ser considerado uma marca do pensamento ideológico de Viany, que acreditava que os filmes brasileiros não podiam ser pessimistas. Para ele, filmes "legitimamente brasileiros" tinham que "ser positivos, (...) mostrar o povo e seus problemas, (...) buscar na vida do povo as características de uma arte nova e essencialmente popular" (VIANY apud AUTRAN, 2003: 65). Misturando otimismo com possibilidades concretas, Mariana termina ao lado de seu verdadeiro amor, Eduardo, apesar das dificuldades que, supõem-se, vão ter que enfrentar para criar a criança.

Já a narrativa de *O homem do Sputnik*, por se tratar de um tipo de comédia, a chanchada, não explora em profundidade conflitos sociais e econômicos, uma vez que o foco natural desse gênero cinematográfico é nas situações cômicas. A Atlântida é uma companhia bastante conhecida por sua produção extensa de chanchadas, e análise sistemática desses filmes indica a existência de personagens recorrentes e tramas bastante semelhantes, o que não se deve à falta de criatividade, mas à certeza do sucesso de fórmulas conhecidas e aceitas pelo grande público (BASTOS, 2001: 79).

O roteiro de José Cajado Filho[9] expõe as peripécias de um homem simples, Anastácio, que pensa que o satélite russo Sputnik 1 caiu no telhado de sua casa. Ele é perseguido por espiões de diferentes nações até que a verdade vem à tona.

Entre outras características, *O homem do Sputnik* segue um estilo identificável de comédia popular associada à Atlântida Cinematográfica, que incluía transportar assuntos "estrangeiros" para uma realidade brasileira, como a empresa fez com várias sátiras e paródias americanas. *O homem do Sputnik* não é releitura de nenhum filme hollywoodiano, aborda tópicos de pauta internacional e frequentemente zomba de estereótipos nacionais e estrangeiros, como a morosidade do serviço público brasileiro ou a arrogância tecnológica estadunidense. Além disso, muitas das cenas cômicas trazem críticas veladas aos governos mais poderosos do mundo naquela época: os EUA capitalista e a União Soviética comunista. De acordo com Monica Bastos, a sátira foi um "recurso extremamente utilizado nos roteiros dos filmes da Atlântida", sendo que alguns

[9] Disponível para consulta na Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

deles “chamavam atenção para o fato da elite nacional valorizar aquilo que era importado, principalmente o produto norte-americano, em detrimento do nacional” (idem, 2001: 123).

Em outras palavras, a imitação do estrangeiro, nas produções da Atlântida (incluindo *O homem do Sputnik*), vem muitas vezes aliada a uma crítica social bem-humorada e a uma brasilidade que assume uma cara propositalmente precária, vinculada a camadas mais populares da sociedade, o público-alvo da companhia.

O roteiro revela a vontade da companhia de fazer um filme que incorporasse características hollywoodianas, contendo intrigas internacionais, conflitos éticos entre um vilão e um mocinho (Alberto versus Nelson) e sedução, mas pincela esses elementos em uma comédia bastante fundamentada na realidade brasileira. Por exemplo, apesar de conter uma gama de personagens forasteiros, os protagonistas de *O homem do Sputnik* (como os de todos os filmes da Atlântida) são tipos bem brasileiros, que vão do malandro e do pilantra até cidadãos comuns de classes populares. Aqui, temos um caipira ingênuo e sua mulher que sonha com uma vida “chique” no centro da confusão.

Esquina da ilusão é uma comédia de erros que também apresenta muitos estereótipos. Este é o roteiro[10] escrito a mais mãos dentre os aqui analisados: é assinado por Ruggero Jacobbi e Jorge Kraisky, com diálogos de Gustavo Nonnenberg.

A história narra as confusões criadas por Dante Rossi, dono de uma cantina no Brás, homônimo de um poderoso industrial de São Paulo. Essa coincidência permitiu-lhe mentir para seu irmão na Itália, dizendo que "tinha feito a América". Quando o irmão resolve visitar o falso milionário, uma rede cada vez mais complicada de equívocos é iniciada.

Baseada em troca de identidades, confusões e farsas[11], a publicidade que a Vera Cruz fez da história favorecia o “ambiente internacional” do Brás, algo que de fato é acentuado no roteiro, que prevê muitos personagens estrangeiros, em sua maioria imigrantes. A representação desses personagens é fundamentada, geralmente, em comportamentos-clichê, por vezes negativos. Por exemplo, o personagem Jamil, de origem árabe, é o “mão-de-vaca” que empresta dinheiro com juros e contratos, enquanto Pepe, o espanhol, é falante, galanteador e bebedor.

A temática central é o “sonho da América”, ou seja, a busca por uma vida melhor em um novo continente. Nem todos conseguem o que esperam – embora contenha a

[10] Disponível para consulta na Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

[11] Apesar do mote da “troca de identidades” ser também comum nas chanchadas, é importante diferenciar a comédia da Vera Cruz dos filmes deste gênero produzidos pela Atlântida. As chanchadas são narrativas fílmicas com uma estrutura clara, dividida em quatro partes, conforme explica o diretor Carlos Manga, um dos principais nomes da Atlântida: mocinho e mocinha se metem em apuros; cômico tenta protegê-los; vilão leva vantagem; vilão é vencido (REVISTA MUNDO ESTRANHO, 2018).

história de Atílio, filho de um imigrante que ficou milionário, o destino da maioria dos personagens é mais modesto. Vale notar que, enquanto o roteiro é pautado em um discurso meritocrático de afirmação do sucesso através do esforço e do trabalho, alinhado com a ideia capitalista de que todos têm uma chance de ficar ricos – ideologias provavelmente defendidas pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, empresa privada fundada por industriais -, a narrativa não ratifica isso, pelo contrário. Atílio é um herdeiro que acaba perdoando Dante e lhe doando dinheiro para iniciar uma indústria própria ao lado de seu irmão.

Por fim, a intenção da Vera Cruz de realizar superproduções imponentes como as dos grandes estúdios estadunidenses é algo que pode ser constatado mesmo no roteiro do filme, menos por conta de sua estratégia narrativa do que por seu estilo formal. O número de páginas do documento já pressupõe um longa-metragem de maior duração (são 213 folhas, em formato Master Scenes), bem como sua escrita revela a necessidade de um uso extensivo de técnicas cinematográficas e cenografia. Por exemplo, o roteiro prevê muitas "panorâmicas descritivas" para focalizar aspectos como a degradação e simplicidade da cantina de Dante, ou o tamanho gigantesco da sala do presidente Atílio. Há ainda diversas cenas de diálogo simples com múltiplas indicações supérfluas de mudanças de plano. Isso está de acordo com a ideia expressada por Maria Rita Galvão (1981: 241) do rebuscamento formal da Vera Cruz, "o bem-feito acintoso, um quase barroquismo de linguagem que aparece de tempos em tempos com função essencialmente ornamental".

Vale observar que, no que concerne o cinema independente brasileiro dos anos 1950, além da atuação fora dos estúdios da década, conforme já foi comentado, o conceito é bastante ligado ao conteúdo das narrativas, particularmente à ideia de um nacionalismo na arte e à expressão de uma ideologia política de esquerda. Sendo assim, os dois roteiros de produção independente aqui analisados corroboram essa noção. Tanto *Agulha no palheiro* quanto *O grande momento* possuem narrativas que privilegiam elementos nacionais, como a representação de costumes brasileiros como o samba, por exemplo. Quanto ao fator político, ambas as histórias possuem uma prevalência de personagens das classes sociais mais populares. *Agulha no palheiro* se mostra um pouco mais militante neste sentido, tendo em vista que a história confere claros valores morais a diferentes classes sociais, contrapondo pobres (valor positivo) a ricos (valor negativo) – por exemplo, os personagens pobres (Mariana, Eduardo, Baiano, Dona Adalgiza) são humildes e solidários, enquanto os ricos (José da Silva e sua mãe) são fúteis e egoístas. *O grande momento* é bem mais comedido neste aspecto, buscando salientar a inocência, os anseios e as dificuldades da classe popular brasileira.

Ainda que esses roteiros estejam alinhados com a proposta independente da década, essa conceituação não é suficiente para diferenciar um cinema independente de um cinema industrial nos anos 1950. Não há prerrogativa para admitirmos que somente os filmes de produção independente se utilizavam de elementos nacionais nas suas obras, ou que filmes de produção industrial nunca expressavam uma ideologia política de esquerda, por exemplo. Tanto *Esquina da ilusão* quanto *O homem do Sputnik*, apesar de possuírem elementos internacionais e uma ideologia mais condizente com a direita política da época (a título de exemplo, no roteiro de *Esquina da ilusão*, o mundo industrialista e a meritocracia são enfocados sob luz positiva), também exibem ambientações tipicamente brasileiras e figuram certos problemas das classes sociais populares, intencionalmente ou não (como os problemas financeiros dos personagens Dante e Alberto em *Esquina da ilusão*).

Já no que diz respeito ao formato, uma tendência curiosa desponta: *Agulha no palheiro, O homem do Sputnik* e *O grande momento* possuem estruturas semelhantes, inspiradas em um modelo conhecido como "formato europeu", também chamado de "formato de áudio e vídeo" ou "formato rádio e TV", no qual o roteiro é separado em duas colunas, uma correspondente à imagem, à esquerda da página (com descrições de ações), e outra correspondente à banda sonora, à direita da página (com descrições de diálogo e/ou trilha sonora), enquanto *Esquina da ilusão* segue um modelo de roteiro conhecido como "formato americano", também comumente chamado de "formato Master Scenes". Este formato, padrão no cinema industrial norte-americano e hoje muito difundido também no Brasil, tem uma aparência próxima da peça teatral e mesmo da prosa literária, com cabeçalho informando locação e tempo, seguido de descrição de ação em texto corrido justificado, com diálogos centralizados e possíveis rubricas, em coluna única.

Dado que Hollywood é frequentemente citada como inspiração para a Vera Cruz por pesquisadores como Maria Rita Galvão (1981) e mesmo por profissionais que trabalharam no estúdio paulistano, como Anselmo Duarte, faz sentido que este fosse o padrão adotado pela companhia. Só que *Esquina da ilusão* se mostrou singular dentre os diversos roteiros dos 18 filmes produzidos durante a época áurea da Vera Cruz (ou seja, de 1949 a 1954)[12]. Apenas dois dos 18 são sem dúvida formatados no modelo Master Scenes: *Esquina da ilusão* e *Luz apagada* (1953, direção de Carlos Thiré). 12 são bastante aparentados com o modelo europeu, e os outros quatro possuem formatos idiossincráticos, por vezes híbridos entre os modelos europeu e americano. *O*

[12] Todos os 18 roteiros podem ser consultados na Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

Cangaceiro (1953, dir. Lima Barreto), por exemplo, separa os diálogos em uma coluna à direita, mas mantém as descrições de imagens centralizadas.

O fato de muitos roteiros da Vera Cruz terem sido escritos no formato europeu pode ser devido à presença de profissionais europeus trabalhando nestes filmes. Alguns autores, como o crítico de cinema Amir Labaki, apontaram inclusive que a referência da companhia não era Hollywood; pelo contrário, seriam primordialmente modelos europeus de estúdio:

> A estrutura de estúdio, planejada por Zampari e estabelecida por Cavalcanti, foi apressadamente estigmatizada como de matriz hollywoodiana. (...) A Vera Cruz sob Cavalcanti jamais espelhou-se no modelo dos grandes estúdios, já então em plena decadência. As referências básicas vieram da longa experiência europeia de Cavalcanti. (LABAKI in MARTINELLI, 2002: 160).

Vale ainda notar que, como a maioria dos roteiros consultados da década de 1950, no geral, estão em um formato europeu, isso sugere que, pelo menos à época, este podia ser um modelo comum adotado por cineastas no Brasil.

Outra observação pertinente sobre os formatos dos roteiros é que a maioria deles poderia ser classificada como idiossincrática. Tal falta de padronização pode ter relação com a falência das tentativas de estabelecer um modo industrial de se fazer cinema no país.

Rocha Melo argumentou que o fracasso da indústria cinematográfica no Brasil pode ter colaborado para afastar roteiristas e argumentistas de um processo mais rigoroso de formatação (2006: 180). Esta argumentação, feita a partir dos depoimentos de dois cineastas que trabalharam em filmes da Vera Cruz – Rex Endsleigh e Geraldo Santos Pereira - no contexto de uma dissertação de mestrado sobre a atuação do roteirista Alinor Azevedo nas décadas de 1940 e 1950, diz respeito a mesma época enfocada por este artigo. Os quatro exemplos aqui analisados parecem confirmar a visão de que não havia uma padronização mais rigorosa no formato de roteiros no cinema brasileiro do período.

Outro dado que chama a atenção é o número de locações internas e externas previstas nos roteiros. As narrativas se passam em ambientes bastante diferentes – no caso de *O homem do Sputnik*, há uma mistura de ambiente rural e urbano; em *O grande momento*, vemos um ambiente urbano bem demarcado (o Brás paulista); e em *Agulha no palheiro* e *Esquina da ilusão*, os ambientes também são urbanos, mas oscilam constantemente entre dois cenários contrastantes. No primeiro caso, seguimos uma família de classe média baixa que mora em um bairro popular carioca, mas frequenta zonas mais ricas do

Rio de Janeiro em busca de um indivíduo chamado José da Silva. No caso de *Esquina da ilusão*, temos um confronto entre dois universos economicamente distantes: o bairro predominantemente imigrante e popular do Brás paulistano, em oposição à suntuosa sede das Indústrias Rossi, bem como os ambientes luxuosos que seus donos frequentam.

Apesar dessas diferenças, o número de locações internas é parecido em três dos roteiros (15 em *O homem do Sputnik* e *O grande momento*, e 16 em *Agulha no palheiro*), mas muito maior no caso de Esquina da ilusão (32), o que pode ser um reflexo do fato de que os roteiristas contavam com o aproveitamento das grandes instalações da Vera Cruz em São Bernardo do Campo para gravar as cenas. Há ainda outra possível explicação: o sentimento de megalomania que envolvia o projeto da Vera Cruz. É provável que, dado o desejo de realizar filmes grandiosos, de padrão internacional, os próprios roteiros já nascessem recheados de cenas que contassem com muitas locações diferentes.

Já no caso das locações externas, as diferenças entre os quatro roteiros são menos acentuadas. É interessante notar, porém, que *O grande momento* é o roteiro que fez maior uso de locações externas (18, contra 10 em *O homem do Sputnik*, 13 em *Agulha no palheiro* e 16 em *Esquina da ilusão*). Isto parece estar de acordo com a tendência cinematográfica na qual a narrativa se inspira, conhecida como neorrealismo italiano, um movimento que preza a filmagem de cenas com luz natural em locações. Outra observação relacionada é de que o roteiro mais econômico no aspecto das locações (no geral) é justamente *O homem do Sputnik*, o que condiz com a notória reputação de baixo custo e grande aproveitamento da Atlântida.

> Embora a ambição da Atlântida fosse de fato trabalhar dentro de parâmetros industriais, seus fundadores tiveram de lidar com precárias condições materiais, a começar pelo próprio estúdio – construído no terreno em que funciona um antigo frontão de pelota basca – e pelos equipamentos, adquiridos de segunda mão. (ROCHA MELO in SUPPIA, 2013: 116).

Além do formato, vale a pena mencionar também o tamanho dos roteiros. É impossível somente olhar para os números e tirar conclusões a partir deles, uma vez que cada roteiro está escrito em um tipo e tamanho de fonte diferentes. As opções de formato também impactam a extensão dos roteiros. *O grande momento* e *O homem do Sputnik* possuem, respectivamente, 125 e 124 páginas, o que não quer dizer que possuam duração ou ritmo parecidos. O tamanho da fonte usada para escrever *O grande momento* é muito menor, de forma que esse dado se torna enganoso.

Agulha no palheiro, por sua vez, possui 172 páginas. Essas páginas se traduzem muitas vezes em sequências longas, com diversas cenas, o que parece condizente com o pensamento do realizador do roteiro. Conforme comenta Rocha Melo (2006: 253), Alex Viany possuía uma ideia do que seria um "ritmo brasileiro" ou "tropical", diferente do ritmo acelerado dos faroestes americanos, por exemplo. Viany cita Lima Barreto e Humberto Mauro como exemplos de cineastas brasileiros que fizeram uso desse ritmo com "tempo mais justo" em suas obras, algo que ele próprio defendia.

Já *Esquina da ilusão* é o maior dos roteiros. Esta é mais uma tendência observada nas produções da Vera Cruz: dos 18 roteiros feitos na época áurea da companhia, somente cinco possuíam menos de 130 páginas: *Caiçara* (1950), *O Cangaceiro* (1953), *Terra é sempre terra* (1951), *Nadando em dinheiro* (1952) e *Candinho* (1954). Em depoimento a Maria Rita Galvão, Anselmo Duarte explicou que os roteiros da Vera Cruz de fato eram longos, e que suas leituras eram tão demoradas e maçantes que ao final "tinha gente dormindo". O ator, que já tinha experiência em ler roteiros e pensá-los em termos de tempo, traduzindo-os em imagens e sons, conta a história da leitura do script de *Tico-Tico no Fubá* (1952), que demorou oito horas, comentando: "Aquilo era tão claramente coisa de principiante que eu desanimei. Se filmado tal qual, daria 10 horas de projeção" (DUARTE apud GALVÃO, 1981: 137). As 213 páginas de *Esquina da ilusão,* se filmadas integralmente, provavelmente ultrapassariam quatro horas de projeção, mas se converteram em apenas 1h35min de filme. Embora *Agulha no palheiro* e *O grande momento* ambos possuam cenas escritas que não estão presentes no filme (especialmente *Agulha no palheiro*), *Esquina da ilusão* é obviamente o roteiro mais cortado. *O homem do Sputnik*, por outro lado, possui cenas a mais no produto audiovisual final.

A tendência veracruzana de escrever roteiros muito longos pode ser devida a diferentes fatores - entre eles, a eventual inexperiência dos profissionais envolvidos nas produções (Anselmo Duarte utiliza a expressão "claramente coisa de principiante"), ou ainda a já comentada "ideologia megalomaníaca" que permeava a companhia.

Voltando a falar sobre a transposição dos roteiros em obras audiovisuais, três deles revelaram muita correspondência com os filmes de fato exibidos, quanto ao conteúdo: *O homem do Sputnik, Agulha no palheiro* e *O grande momento*.

Vale notar que os roteiros melhor planejados para filmes de baixo orçamento foram os menos alterados - no caso, *O homem do Sputnik* e *O grande momento*. Em comparação com esses dois roteiros, o de *Esquina da ilusão* possui um número muito superior de cenas, locações e elementos cenográficos reconhecidamente dispendiosos – como um automóvel Cadillac, uma fábrica de moldes industriais, uma mansão etc. -, e foi o mais alterado de todos. Já *Agulha no palheiro*, que também possuía elementos

cenográficos possivelmente mais onerosos, como uma mansão e uma boate suntuosa frequentada pela classe alta, foi mais modificado que *O homem do Sputnik* e *O grande momento*, no que se refere à correspondência com o produto final.

Existe uma relação clara entre roteiro e orçamento do filme, tendo em vista que o roteiro funciona como um guia para a produção cinematográfica. Quando há limites financeiros para essa produção, é muitas vezes necessário mexer na estruturação da história para cortar gastos. Por exemplo, o roteiro do filme *O Invasor* (2002), de Beto Brant, precisou ser alterado ao vencer um edital de apoio à produção de baixo orçamento do Ministério da Cultura em 2000. Orçado inicialmente em dois milhões de reais, foi reestruturado para poder ser realizado com um milhão de reais, valor do prêmio concedido.

> Os limites financeiros impostos pelo edital de longa-metragem de baixo orçamento obrigam uma necessária adequação do projeto do filme que pode começar já na concepção do roteiro, passando pela escolha do elenco, pela definição das locações, pela delimitação do número de integrantes da equipe e ainda pela escolha do suporte técnico empregado na realização do filme (BRUM; PUCCINI in SUPPIA, 2013: 142).

O mesmo ocorreu com o filme *Bang Bang* (1971), dirigido por Andrea Tonacci. Conforme explica Fava,

> Tonacci escreveu um roteiro detalhado com planificação decupada e diálogos da maneira como ele achou que seria filmável. No entanto, o que aconteceu é que logo se deu conta de que, com os preços de São Paulo, a filmagem era inviável, e seu sócio Sylvio Lanna lhe ofereceu facilidades e barateamento de custos para gravar em Belo Horizonte. Para recomeçar o projeto, abriu mão, também pelos custos, de selecionar todos os atores em São Paulo (FAVA, 2017: 106).

Curiosamente, o fato de ter um financiador influenciou em certo grau a obra de Tonacci. Por exemplo, a família de Sylvio Lanna, insatisfeita com a demora para o início das filmagens, pressionou o diretor, que realizou todas as gravações em apenas 11 dias. Por conta disso, o cineasta passou a privilegiar o plano-sequência, a fim de filmar várias cenas de uma só vez. “Ele [Tonacci] agregou que acreditava que teria filmado de forma decupada se tivesse tempo, dinheiro e negativo na época. Mas o plano-sequência é fundamental para a dinâmica atoral do filme” (FAVA, 2017: 106).

As formas de financiamento dos filmes cujos roteiros foram estudados aqui também podem ter afetado seu desenvolvimento. Enquanto os filmes industriais eram bancados por estúdios (no caso de *Esquina da ilusão*, com o investimento de capitalistas; e *O homem do Sputnik*, com lucro da própria produção), os filmes independentes tinham modelos de financiamento alternativos, normalmente baseados em sistemas de cotas, empréstimo bancário e/ou fomento do Estado. *O grande momento*, por exemplo, obteve financiamento oficial através do Banco do Estado de São Paulo, enquanto *Agulha no palheiro* foi produzido pela Flama Filmes, uma pequena produtora carioca com tradição de baixo custo. Essas diferenças de financiamento podem implicar, por exemplo, em diferenças de controle autoral sobre a obra. No caso dos estúdios, o roteiro é normalmente produzido por um funcionário assalariado ou então encomendado, sendo mais tarde submetido a toda uma cadeia de produção cinematográfica sob coordenação geral de um produtor, podendo ser, portanto, considerado o resultado anônimo de uma produção coletiva em linha de montagem. Já roteiros de filmes independentes são muitas vezes escritos sem remuneração antes mesmo de o roteirista conseguir financiamento para a produção. Ao menos no Brasil, a realidade precária dessa produção é de constante acúmulo de funções, ao contrário da crescente separação de funções observada em um cenário industrial.

O grau de controle artístico de uma obra, por sua vez, pode influenciar na transposição de um roteiro em filme, sendo que diretores-autores independentes têm a possibilidade de manter suas visões do papel à câmera, e desta à montagem - não somente por conta do mencionado acúmulo de funções, mas também por estarem livres da estrutura industrial de estúdio. Em outras palavras, a falta de hierarquia e de um financiador privado costumam levar a menos interferências.

Enquanto o fator econômico seja, talvez, mais determinante na manutenção de uma visão artística planejada no papel, tendo em vista que o cinema é uma arte custosa, é também verdade que os roteiros de produções consideradas independentes analisados aqui não sofreram modificações ideológicas. O mesmo não pode ser dito de *Esquina da ilusão*.

O homem do Sputnik, embora não tenha sido muito modificado, pode ser menos representativo do que ocorre em uma transposição roteiro-filme dentro de uma produção industrial, e mais resultado do conhecido entrosamento profissional entre o roteirista do filme, José Cajado Filho, e seu diretor Carlos Manga. Uma das mais prolíficas parcerias da Atlântida, Cajado Filho assinou diversos roteiros que Manga dirigiu na década de 1950, entre eles *Vamos com calma* (1956), *Colégio de brotos* (1956), *De vento em popa* (1957), *Garotas e samba* (1957), *Esse milhão é meu* (1959) e *O homem do Sputnik* (1959). Manga chegou a afirmar em entrevista que tanto ele quanto Cajado Filho

gostavam de utilizar a crítica social em suas narrativas, o que os levou a trabalhar em vários filmes juntos:

> Fiz meu primeiro filme em abril, não tinha nada a ver com o Carnaval. O que se apossou de mim foi a crítica aos filmes americanos. Porque vi que aquilo era uma mentira, uma terrível enganação do próximo, então comecei a diluir a crítica ao Brasil também, aproveitando que o Cajado queria exatamente isso. (MANGA apud REVISTA INTERLÚDIO, 2015).

Sem dúvida, o interesse artístico alinhado de ambos os cineastas contribuiu para que *O homem do Sputnik* fosse pouco corrompido ao pular da página para a tela. Mas, enquanto isso é verídico para o conteúdo, não o é para a forma. Além de ser o roteiro com menos indicações técnicas, estas são raramente seguidas por Manga. Isso se deve provavelmente à já comentada tradicional separação de funções vista em produções industriais. Cajado Filho, inclusive, embora tenha tido mais sucesso como roteirista, tentou uma carreira como diretor também, o que pode demonstrar seu desejo de experimentar esse tipo de controle autoral. Em resumo, é provável que roteiros de produções chamadas independentes sejam, de uma forma geral, menos alterados no momento da transposição audiovisual por se tratarem normalmente de obras tanto com alto controle artístico quanto de baixo orçamento.

No outro extremo, *Esquina da ilusão* se mostrou o roteiro mais desmantelado: de alto orçamento e com três mãos diferentes trabalhando nele, acabou muito diferente na versão filmada. De acordo com o documento arquivado pela Cinemateca Brasileira, o roteiro foi escrito por Ruggero Jacobbi e Jorge Kraisky, com diálogos de Gustavo Nonnenberg, embora não tenha ficado claro o grau de participação que cada um teve na elaboração da história - por exemplo, se algum autor escreveu mais que o outro. Ainda que pareça, à primeira vista, estranho que a narrativa tenha se transformado tanto quando o diretor foi um de seus roteiristas, existe a possibilidade de que Jacobbi não tenha sido tão participativo no desenvolvimento do roteiro. Contudo, é sabido que ele de fato colaborou, uma vez que o ator Renato Consorte afirmou que o papel de Atílio foi criado pelo diretor especificamente para ele: “Depois disso fiz ‘Esquina da ilusão’, que foi escrito um papel especialmente para mim pelo Rugero Jacobbi, maravilhosa figura que perdemos...” (CONSORTE apud MARTINELLI, 2002: 31), “[e] eu muito bobalhão fazia um industrial muito rico, e eu achava que industrial muito rico devia ser muito posudo, né?” (p. 32).

A grande transformação da história pode ter se dado por motivos financeiros no momento da produção. Consorte, que também foi diretor de produção na companhia,

afirmou que gastos desnecessários e até incoerentes eram feitos durante as gravações, com o intuito de manter uma certa "imponência":

> Também havia esse tipo de coisa: havia um objeto que parecia autenticamente de ouro, eu vou alugar... 'Ah! mas esse não é de ouro não!, precisa ser de ouro...'. Então me obrigavam a procurar um objeto de ouro mesmo – o quê que é isto, sabe? O que se gastava de roupas e tecidos, tecidos pesados – tinham que ser pesados, tinha tecidos ingleses, tinham cenas que se passavam na Suíça, tinha que ser um tecido pesado. (CONSORTE in MARTINELLI, 2002: 33).

Entretanto, como há também uma profunda mudança ideológica no final da história[13] que independe de fatores econômicos, fica evidente que uma interferência artística ocorreu nesse processo de transposição. Enquanto é possível que o próprio diretor tenha mudado de ideia ao gravar as cenas, pode-se igualmente supor que essa interferência tenha vindo de uma estrutura industrial de estúdio, ou seja, tenha sido imposta por alguma figura acima do diretor do filme, como o produtor-geral ou até mesmo Franco Zampari, um dos fundadores da Vera Cruz. Assim, da mesma forma que roteiros de produções independentes podem ter uma tendência a manter uma certa integridade artística, roteiros de produções industriais podem acabar mais modificados ao navegar pela cadeia de produção cinematográfica.

Considerações finais

Procurou-se, neste artigo, seguir um percurso de investigação histórica e estética do cinema brasileiro que privilegiasse o roteiro e suas relações com os modos de produção nos anos 1950. Essa opção metodológica visou a ampliar a nossa percepção da cultura do roteiro no cinema brasileiro do período.

[13] No roteiro, Atílio chega à casa de Dante com uma solução pronta para seus tormentos: uma oportunidade de sustentar a mentira que ele vinha contando e de gerenciar uma indústria junto a seu irmão no Brasil. Dante aceita a ajuda passivamente. Já no filme, Dante decide que não quer mais ser um rico capitalista, pois não entende de assuntos industriais - pelo contrário, quer dizer a verdade a seu irmão Camillo. Curiosamente, Dante toma essa decisão por ter ouvido a história do avô de Atílio, que veio para a América em busca de uma vida melhor, e não para ficar rico. Essa história está no roteiro, de forma quase idêntica, mas não leva Dante a mudar de ideia. No filme, Dante recusa a ajuda de Atílio, dizendo que vai arranjar um emprego qualquer. Isso leva o milionário a oferecer a Dante a quitação de suas dívidas, para que possa manter sua cantina. A última cena do filme mostra Dante, distraído da comemoração que estão fazendo para a inauguração do negócio de seu irmão no Brasil, enquanto enxuga um copo sorridente, assoviando. A moral implícita é a de que toda a sua felicidade se concentra em ser dono de uma cantina simples, e de trabalhar humildemente nela – o que não poderia estar mais distante do roteiro, cujo final tem Dante no centro da comemoração, alegre por finalmente ser um capitalista ao lado de seu irmão na América, para quem continua mentindo.

É essencial destacar, em primeiro lugar, que não é possível falar de um "cinema independente brasileiro" utilizando-se de uma definição estanque. Embora esse termo tenha sido navegado neste artigo, referiu-se principalmente a uma noção de cinema independente brasileiro dos anos 1950 bastante ligada a um projeto de brasilidade e de construção de uma linguagem cinematográfica nacional. Outras experiências de cinema brasileiro que optaram por determinado modo de produção independente ao longo da história podem ter características diferentes, por exemplo.

De forma geral, no que diz respeito aos modos de produção, este artigo pretendeu demonstrar que, enquanto os roteiros exibiam algumas importantes marcas desses modos, se tratavam de quatro projetos muito diferentes. Embora os trabalhos das companhias Vera Cruz e Atlântida possam ser generalizados como pertencentes a um mesmo tipo de produção – a industrial -, seus padrões eram provavelmente distintos, o que está evidenciado nos roteiros aqui examinados. Por isso, é também possível considerá-los como duas correntes cinematográficas distintas:

> Uma delas [Vera Cruz] exigia das películas um padrão hollywoodiano: produções esmeradas, com cenários e figurinos impecáveis e, principalmente, um cinema sério na escolha de tema e roteiro e na execução. A outra acreditava na impossibilidade de se fazer cinema sério no país e procurava diferenciar sua produção contrapondo-a à de Hollywood. (BASTOS, 2001: 100).

O mesmo pode ser dito dos roteiros dos filmes de produção independente. Embora tenham sido escritos com um contexto de produção específico em mente, são projetos individuais de autores com características únicas.

Além das peculiaridades de cada projeto, o que dificulta sua categorização, é importante enfatizar a fluidez das fronteiras entre essas experiências diversas. Alex Viany, por exemplo, trabalhou como roteirista contratado no estúdio Maristela antes de dirigir filmes de produção independente. O trânsito de profissionais entre os meios "industrial" e "independente" é apenas um exemplo de sobreposição; o conteúdo das narrativas é outro. Filmes de conteúdo nacional-popular não foram produzidos apenas de forma independente, mas também por estúdios - por exemplo, *Modelo 19* (1950, direção de Armando Couto e roteiro de Millôr Fernandes e Mario Civelli), primeiro longa-metragem da Multifilmes -, do mesmo modo que filmes baseados em modelos hollywoodianos não foram produzidos somente em estúdios, mas também de forma independente, como as chanchadas realizadas por cineastas como Ronaldo Lupo ou Luís de Barros. Logo, o conteúdo "brasileiro" de uma obra pode ser mais uma "intenção"

dos independentes (ligada ao mencionado projeto de independência dos anos 1950) do que uma diferença prática entre estes dois modos de produção.

O que não significa que não haja nenhuma distinção entre eles. O que este artigo almejou evidenciar é que existem pontos tanto de junção quanto de separação.

Uma característica frequentemente citada como um diferencial do cinema independente é o baixo orçamento. Contar com uma produção pouco onerosa é um fator quase imprescindível para o cinema independente, por se tratar de um modo de produção que não possui respaldos financeiros. Embora este artigo tenha mostrado que o orçamento influenciou no resultado final, este, por si só, não é um fator que qualifica uma produção independente: produções industriais também podem ser realizadas com baixos orçamentos, conforme os trabalhos da Atlântida demonstram. Embora detentora de um estúdio e com uma produção em massa, os filmes da companhia não contavam com grandes orçamentos. E, em casos raros de generosas doações financeiras, seja por meios privados ou públicos, produções independentes podem eventualmente ter um orçamento incomumente alto também.

O que as análises aqui realizadas parecem demonstrar é que o controle autoral da obra seria o ponto capital de separação entre esses tipos de cinema, ao menos no período estudado. Sem dúvida, na passagem entre roteiro e filme, as obras independentes mantiveram maior integridade artística, na forma e no conteúdo. Mesmo que as tentativas industriais das companhias Vera Cruz e Atlântida não tenham sido exatamente duradouras e/ou de grande porte, elas conseguiram imprimir uma estrutura industrial a suas produções e essa estrutura teve impacto nos filmes, tanto na forma quanto no conteúdo. Em especial, pareceu acarretar em menor controle autoral da obra, seja por maior separação de funções ou por imposição de um projeto cinematográfico corporativo, algo que ficou claro a partir dos roteiros estudados, embora mais exemplos precisem ser examinados para que essa afirmação seja generalizada.

Uma possibilidade, então, é que o cinema independente brasileiro seja pautado na ideia de liberdade artística e influenciado por fatores financeiros e sociopolíticos, como baixo orçamento e viés narrativo social. Na década de 1950, tal cinema buscava a formação de uma identidade nacional e, para alcançar tal objetivo, se valeu da manifestação de valores nacionais na arte e de esquemas de produção de baixo custo. Como resultado, se tornou um modelo alternativo ao cinema que era feito dentro dos estúdios brasileiros da época.

Enquanto as considerações feitas neste artigo não encerram a discussão sobre a cultura do roteiro no cinema brasileiro dos anos 1950 ou sobre as possíveis definições de um cinema independente ou industrial brasileiro, tornam possível um aprofundamento

da discussão através dos estudos de caso. Os apontamentos feitos podem ser futuramente verificados e confirmados por meio de análises mais abrangentes.

Referências bibliográficas

AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2003.

_____. O pensamento industrial cinematográfico brasileiro. Campinas: tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Multimeios, do Instituto de Artes, Unicamp, 2005.

BASTOS, Mônica Rugai. *Tristezas não pagam dívidas: Cinema e política nos anos da Atlântida*. São Paulo: Olho d'água, 2001.

CATANI, Afrânio M. "A aventura industrial e o cinema paulista" (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (org.). História do cinema brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1987.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Editora Artenova/Embrafilme, 1976.

FAVA, Fernanda A. A fábula, o tempo e o jogo: cotejos entre Cinema Marginal, Grupo de los Cinco e Cine Subterráneo (1968-1971). Campinas: dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas, 2017.

GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

_____. *Burguesia e Cinema: o Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. "O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente. 30 anos de cinema paulista, 1950-1980". São Paulo: Cinemateca Brasileira, Cadernos da Cinemateca, n. 4, 1980.

GONÇALVES, Mauricio R. *Cinema e identidade nacional no Brasil. 1898-1969*. São Paulo: LCTE Editora, 2009.

MARTINELLI, Sérgio (org.). *Vera Cruz - Imagens e história do cinema brasileiro*. São Paulo: Abooks, 2002.

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

ROCHA MELO, Luis A. Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo. Niterói: dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, 2006.

_____. Cinema independente no Brasil: anos 1940-50. IV Congreso AsAECA - Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Universidad Nacional de Rosario, 13, 14 e 15 de março de 2014.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: ANNABLUME, 1996.

SUPPIA, Alfredo (org). *Cinema(s) Independente(s): cartografias para um fenômeno audiovisual global*. Juiz de Fora: Editora UFRJ, 2013.

THOMPSON, Kristin. “The formulation of the classical style, 1909–28”. In: BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. The classical Hollywood cinema: film style and mode of production to 1960. Londres: Routledge, 2005.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

XAVIER, Ismail. “Introdução”. In: ROCHA, Glauber. Revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Submetido em 10 de janeiro de 2020 / Aceito em 10 de julho de 2020.