# Oswaldo Massaini
## um produtor na história do cinema brasileiro

Luciano Vaz Ferreira Ramos

Campinas
2014

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes

Luciano Vaz Ferreira Ramos

# Oswaldo Massaini
## um produtor na história do cinema brasileiro

Tese apresentada ao Instituto de Artes da
UNICAMP para obtenção do grau de Doutor
Em Multimeios sob a orientação do Prof. Dr.
Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos

Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos

Este exemplar corresponde à versão final da Tese
defendida pelo aluno Luciano Vaz Ferreira Ramos
e orientada por Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos

Campinas
2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

R147o

Ramos, Luciano Vaz Ferreira, 1946-
Oswaldo Massaini - Um produtor na história do cinema brasileiro / Luciano Vaz Ferreira Ramos. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Massaini, Oswaldo, 1919-1994. 2. Cinema - Brasil - História. 3. Cinema - Distribuição. 4. Filme cinematogáfico - Produção e direção. I. Ramos, Fernão Vitor Pessoa de Almeida,1957-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Oswaldo Massaini - A producer in the brazilian cinema history
**Palavras-chave em inglês:**
Massaini, Oswaldo, 1919-1994
Motion Pictures - Distribution
Motion pictures - Production and direction
Motion pictures - Brazil - History
**Área de concentração:** Multimeios
**Titulação:** Doutor em Multimeios
**Banca examinadora:**
Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos [Orientador]
Nuno Cesar Pereira de Abreu
Sergio Alberto Rizzo Júnior
Andre Piero Gatti
Arthur Autran Franco Sá Neto
**Data de defesa:** 26-08-2014
**Programa de Pós-Graduação:** Multimeios

FOLHA DE APROVAÇÃO

**Instituto de Artes**

**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pelo Doutorando Luciano Vaz Ferreira Ramos - RA 096355 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos
Presidente

Prof. Dr. Sérgio Alberto Rizzo Júnior
Titular

Prof. Dr. Andre Piero Gatti
Titular

Prof. Dr. Nuno Cesar Pereira de Abreu
Titular

Prof. Dr. Arthur Autran Franco Sa Neto
Titular

## Resumo

Esta tese consiste num levantamento acerca da história da produção e da comercialização de filmes de entretenimento em São Paulo, tomada como vertente específica da história do cinema brasileiro e elegendo como protagonista, ou eixo central da narrativa a trajetória de Oswaldo Massaini e das empresas às quais ele esteve vinculado: a Cinédia e, principalmente, a Cinedistri. Foi ele o produtor de *O Pagador de Promessas* em 1962, o único filme brasileiro a ser agraciado, até hoje, com a Palma de Ouro do Festival de Cannes. O período abordado se inicia nos anos de 1930, com a origem da Cinédia onde Oswaldo Massaini ingressou, em 1943, e termina com a sucessão da Cinedistri pela Cinearte na década de 1980. Mas avança no tempo um pouco mais, porque Massaini deixou sucessores ainda em atividade. Focalizando em detalhe suas estruturas de produção, esta pesquisa procura conhecer melhor os meandros e a lógica dessa trajetória empresarial comprometida com a produção e a distribuição de filmes unicamente brasileiros, marcada por uma continuada estabilidade ao longo de quase meio século.



## Abstract

This thesis consists of a survey on the history of the production and marketing of filmed entertainment in Sao Paulo, taken as a specific aspect of the history of Brazilian cinema and electing as the protagonist, or central axis of the narrative the trajectory of Oswaldo Massaini and the firms to which he was bound: the Cinédia and especially the Cinedistri. He was the producer of "O Pagador de Promessas" in 1962, the only Brazilian film to be awarded, to this date, with the Palme d'Or at the Cannes Film Festival. The period covered begins in the 1930s, with the presence of Oswaldo Massaini at the Cinédia, which began in 1937 and ends with the succession of the Cinedistri to Cinearte in the 1980s. But advances in time a bit longer, because Massaini left successors still active. Focusing in detail their production structures, this research seeks to better understand the intricacies and logic that committed to the production and distribution business history of only Brazilian films, marked by a continued stability, during over nearly half a century.

# SUMÁRIO

1. Introdução

2. Massaini no período anterior à Cinedistri.
   A serviço da Distribuidora de Filmes Brasileiros e da Columbia Pictures
   Trabalhando na Cinédia diretamente com Adhemar Gonzaga
   O período de instabilidade que antecedeu à fundação da Cinedistri

3. Primeira fase da Cinedistri: uma distribuidora que passa a produzir
   A distribuição de filmes nas décadas de 1950 e 1960
   Teoria e prática da distribuição segundo Oswaldo Massaini
   Primeiras intervenções nas atividades políticas da categoria
   A tese sobre a distribuição apresentada para o meio cinematográfico
   Um prestígio conquistado entre os pares e colaboradores
   A acumulação de capital necessária ao salto de produzir
   A iniciação de um produtor com olhar de distribuidor
   A primeira e traumática tentativa como produtor principal

4. Segunda fase da Cinedistri, em busca da autossuficiência como produtora.
   Trinta e oito filmes produzidos em meia década − 1956 a 1962
   De *Quem sabe sabe!* (1956) a *Absolutamente Certo! (1957)*
   Um ponto de inflexão − a escalada rumo ao prestígio
   De *A baronesa transviada* (1957) a *Dona Xepa (*1959)
   A gestação de *O Pagador de Promessas* (1962), ápice da carreira de Massaini

5. Terceira fase da Cinedistri a caminho da estabilidade.

   *O Pagador de Promessas*: o antes e o depois da consagração internacional
   De *Lampião o Rei do Cangaço* (1965) a *Corisco o Diabo Loiro* (1969)
   Adaptações de obras literárias de temática religiosa
   *O Santo Milagroso* (1967) e *A Madona de Cedro* (1968)

6. Quarta fase da Cinedistri: a conturbada convivência com o estado.
   O sucesso e os equívocos de *Independência ou morte* (1972)

7. A Distribuidora da Embrafilme e o ocaso da Cinedistri
   *O caçador de esmeraldas* (1978) e o sonho da *Pequena Notável*
   A aposentadoria jamais assumida e a sucessão para a Cinearte

8. Conclusão

*Dedico este trabalho*
*a cinco Marias:*

*Gilda,*
*Emília,*
*Escolástica,*
*Conceição e*
*Aparecida.*

# AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos. Não somente pelo norte e pelo direcionamento, mas também pelo impulso com que ele enriqueceu o projeto, ao incentivar a pesquisa em cada uma de suas etapas, insistindo na valorização e na crítica das fontes primárias. Aos integrantes da banca de defesa Profs. Drs. André Piero Gatti, Arthur Autran Franco Sá Neto, Nuno Cesar Pereira de Abreu e Sergio Alberto Rizzo Junior, agradeço por todas e cada uma das palavras ditas por eles a respeito deste trabalho.

Aos Profs. Drs. Ernesto Giovanni Boccara, Fernão Ramos, Francisco Elinaldo Teixeira, Marcius Cesar Soares Freire, Michel Marie e Nuno Cesar Abreu – docentes do programa de Pós-graduação, que alargaram os meus horizontes e contribuíram para a aquisição das condições intelectuais necessárias para a execução desta tarefa. À Prof Dra. Leda Maria de Oliveira Rodrigues, que analisou, apontou erros e discutiu comigo o texto como um todo.

Agradeço também aos amigos e colegas com quem troquei ideias e debati pontos importantes do trabalho, como Alberto Bitelli, Cynthia Schneider, Edson Cosac Bortolai, Giovani Aldasi, José Roberto Walker, Mauricio Kus, Rosana Catelli, Regis Rasia, Ricardo Dias e Ugo Giorgetti. Meus agradecimentos também ao Prof. Dr. José Álvaro Moisés, na pessoa de quem cumprimento os companheiros do Núcleo de Pesquisas em Políticas Públicas da USP.

Minha profunda gratidão à família Massaini, muito especialmente a Aníbal Massaini Neto, que me confiou seu arquivo particular e partilhou comigo preciosos depoimentos e informações que ele vinha recolhendo pessoalmente, além da infinita paciência de aturar centenas de entrevistas de todas as durações, sobre o passado dele, do pai e da Cinedistri. Sem falar de inúmeros documentos, fotos, imagens e lembranças essenciais para a elaboração dessa tese esta tese.

À minha família, nas pessoas do meu filho Leandro, de meus irmãos Márcio e Adriana e, de todo o coração, à minha mãe Gilda Maria, pelo indispensável apoio afetivo e pela confiança a mim prestados.

Aos Funcionários da Cinedistri, do Centro Cultural de São Paulo, da Fundação Cinemateca Brasileira, da Fundação Padre Anchieta, do Acervo de O Estado de São Paulo e do Acervo da Folha de São Paulo, sem os quais esta pesquisa não existiria. À CAPES, pela bolsa de doutoramento e aos funcionários do Instituto de Artes da Unicamp.

# LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Escadaria do Passo – Salvador (BA)

FIGURA 2 – Anúncio em O Estado de São Paulo – 16/11/1938

FIGURA 3 – Anúncio em O Estado de São Paulo – 28/01/1934

FIGURA 4 – Cartaz do filme *Alo Alô Carnaval*

FIGURA 5 – Filmagem de *Bonequinha de Seda*, no estúdio da Cinédia

FIGURA 6– Cumprimento de Massaini a Adoniran

FIGURA 7 – Logomarca da Cinedistri

FIGURA 8 – Filmes de cinema - Manual de Instrução

FIGURA 9 – A Cinedistri na Rua Dom José de Barros

FIGURA 10 – A marca na tela

FIGURA 11 – Encarte de Natal

FIGURA 12 – Cartazes de *O Ébrio* na estreia de 1946 e no relançamento promovido por Massaini

FIGURA 13 – Cartaz de *Tudo Azul*

FIGURA 14 – Cena de *Tudo Azul*: "Deixa Essa Mulher Chorar"

FIGURA 15 – Anúncio institucional

FIGURA 16 – Cartazes dos 1º e 2º filmes

FIGURA 17 – O Fuzileiro do Amor

FIGURA 18 – Aníbal Massaini: Macedo e Massaini assinam contrato de produção

FIGURA 19 – *O Noivo da Girafa* e *Rio Fantasia*

FIGURA 20 – Cartaz de *Metido a Bacana*

FIGURA 21 – Cartaz *Quem sabe... Sabe!*

FIGURA 22 – Cartaz e anúncio de jornal de *Absolutamente certo!*

FIGURA 23 – Dercy em papel duplo

FIGURA 24 – Dercy e Otelo: "caras e bocas" que funcionavam muito bem na tela

FIGURA 25 – Pátio da Vera Cruz em *Baronesa Transviada*

FIGURA 26 – O lado dramático de Dercy Gonçalves

FIGURA 27 – *Cala a Boca Etelvina*

FIGURA 28 – Chuvisco e Maria Vidal

FIGURA 29 – Dercy é Minervina

FIGURA 30 – Odete Lara, Herval Rossano, Alda Garrido

FIGURA 31 – Luciano Gregori, Ruth de Souza, Massaini, Odete Lara, John Herbert e Aurélio Teixeira, na inauguração da nova sede da Cinedistri, em agosto de 1959.

FIGURA 32 – Odete Lara e Maria Della Costa

FIGURA 33 – O filme da oposição janista.

FIGURA 34 – Na Cinedistri reinava Dercy, na foto acima, fora de caracterização

FIGURA 35 – *Dona Violante Miranda*

FIGURA 36 – Cena de *A Morte Comanda o Cangaço*- Cartaz de *Virou Bagunça*

FIGURA 37 – cartaz de *A Moça do Quarto 13*

FIGURA 38 – Cerimônia de premiação em Cannes, com Massaini, Norma Benguel, Leonardo Villar e Anselmo Duarte

FIGURA 39 – anúncio da Folha de São Paulo em 10 /07/ 1062

FIGURA 40 – Anúncio da Folha de São Paulo - 26 de agosto de 1962

FIGURA 41 – Nota em O Estado de São Paulo - 04/09/1965

FIGURA 42 – Villar e Azevedo em *O Santo Milagroso*

FIGURA 43 – Anúncio de *O Santo Milagroso* na FSP

FIGURA 44 – Detalhe de anúncio de *O Santo Milagroso*

FIGURA 45 – Anúncio das sete semanas em cartaz

FIGURA 46 – Anúncio de *Cangaceiros de Lampião* (Folha de São Paulo – 03/ 09/ 1967)

FIGURA 47 – Anúncio de *Os Maridos traem...*

FIGURA 48 – Anúncio *Se Meu Dólar...*

FIGURA 49 – Anúncios *A Marcha* e *A Infidelidade*

## LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – Principais Filmes distribuídos pela Cinedisti entre 1949 e 1953

QUADRO 2 – Coproduções da Cinedistri até 1962

QUADRO 3 – Filmes próximos a *Absolutamente Certo*

QUADRO 4 – Comparativo: produtividade da Cinedistri e Atlântida

QUADRO 5 – Comparativo de carreiras Gonzaga, Viany e Massaini

QUADRO 6 – Títulos produzidos pela Atlântida Cinematográfica entre 1959 e 1961

QUADRO 7 – Produção da Cinedistri durante a gestação de *O Pagador* de Promessas

QUADRO 8 – O produtor e os seus diretores

QUADRO 9 – Filmes lançados pela Embrafilme na cidade de São Paulo

QUADRO 10 – Rio de Janeiro ***X*** São Paulo

# LISTA DE APÊNDICES E ANEXOS

LISTA DE APÊNDICES

APÊNDICE 1
*Romance Proibido*: primeiro filme distribuído por Massaini

APÊNDICE 2
Adhemar Gonzaga

APÊNDICE 3
Complemento à análise do filme "Tudo Azul"

APÊNDICE 4
Complementação do depoimento de Miguel Farias Jr

APÊNDICE 5
Nota sobre a distribuição de filmes até as últimas décadas século XX

APÊNDICE 6
A Tese de Massaini no Congresso do Cinema Brasileiro: a distribuição de filmes brasileiros apenas para distribuidoras brasileiras e o código de ética para a distribuição.

## LISTA DE ANEXOS

ANEXO A
O sistema de coprodução por núcleos entre 1956 e 1962

ANEXO B
Crítica publicada Jornal da Tarde (*O Signo de Escorpião*)

ANEXO C
Crítica publicada na Folha de São Paulo (*Mulher Objeto*)

ANEXO D
Crítica publicada na Folha de São Paulo (*O Caçador de Esmeraldas*)

ANEXO E
Crítica publicada na Folha de São Paulo (*Amor Estranho Amor*)

ANEXO F *a* Contrato de Distribuição entre Mazzaropi e Massaini (A)

ANEXO F *b* Contrato de Distribuição entre Mazzaropi e Massaini (B)

# 1.Introdução

FIGURA 1 – Escadaria do Passo – Salvador (BA) – (Foto de Giovanni Eldasi – 2010)

Como espinha dorsal do trabalho e protagonista desta narrativa, coloca-se o empresário Oswaldo Massaini – historicamente um dos mais importantes produtores do cinema brasileiro[1]. Foi o único do Brasil a conquistar a Palma de Ouro no Festival de Cannes, com o seu projeto *O Pagador de Promessas*, fruto de seu esforço como empresário. A foto acima, porém, demonstra que esse fato foi esquecido, ou ainda é ignorado por muita gente, como parece ser o caso das autoridades públicas do município de Salvador que, em 2002, afixaram uma placa comemorativa na Escadaria do Passo, no centro histórico da cidade, designando o filme como sendo "do cineasta Anselmo Duarte". O período a ser abordado se inicia em 1937, quando o jovem Massaini começou a trabalhar na Distribuidora de Filmes Brasileiros como auxiliar de contabilidade, e conclui com o

[1] Somente em 1958 Massaini produziu e colocou sete filmes no mercado. Para fins de comparação, naquele ano a Atlântida gerou apenas duas produções, enquanto a norte-americana Columbia Pictures lançou somente um longa-metragem, "Sortilégio do Amor". Da Warner estrearam apenas três: "A Mulher do Século", "O Parceiro de Satanás" e "Esse sargento é de morte". E essa empresa manteve esse ritmo até 1979, quando atingiu a marca de 62 filmes.

encerramento jurídico das atividades da sua empresa Cinedistri, nos anos de 1980[2]. No entanto, avança no tempo um pouco mais porque essa firma teve como sucessora a Cinearte, fundada por seu filho Aníbal Massaini Netto a qual se encontra em atividade até hoje – o que atesta a sobrevivência do empreendimento familiar ao longo das décadas. A empresa distribuiu 211 filmes, dos quais 104 foram por ela produzidos ou coproduzidos, sendo que 62 destes receberam acompanhamento direto de Oswaldo Massaini [3].

Em 1949, Massaini gerenciava o escritório paulista do Departamento de Distribuição da Cinédia, empresa de Adhemar Gonzaga que tinha como endereço telegráfico a sigla CINEDISTRI – abreviatura de "Cinédia Distribuição". Ao fechar esse departamento, Gonzaga legou a Massaini o direito de montar uma nova entidade jurídica usando aquela mesma sigla como nome da firma a ser fundada, bem como toda a sua agenda de contatos em São Paulo e no sul do país. Os clientes só perceberam a mudança ao emitir a primeira nota fiscal contra a nova distribuidora. Isso significa que estamos diante de uma empresa distribuidora e produtora de filmes que, na prática, teve o seu verdadeiro início em 1930, com a fundação da Cinédia da qual se desprendeu, como um ramo que brota do tronco de uma árvore para gerar novos frutos. Este pode ser visto, portanto, como um raro caso de continuidade empresarial em termos de negócios cinematográficos no Brasil: um empreendimento que se estendeu de 1930 até agora, ou seja, dez vezes mais tempo do que durou a tão celebrada e estudada Companhia Cinematográfica Vera Cruz e seis vezes mais do que a Atlântida Cinematográfica.

A trajetória da Cinedistri se mostra tão rica em acontecimentos de diversas naturezas e tão movimentada, ao variar conforme as turbulências históricas por ela atravessadas, que permite uma divisão em quatro fases distintas. Entre 1949 e 1954, a empresa se manteve dedicada apenas à distribuição de filmes, consolidando uma palpável clientela e tomando conhecimento do mercado cinematográfico. Numa segunda fase, de 1954 a 1962, já familiarizada com todo aquele universo formado por público, imprensa,

[2] Os últimos filmes nos quais o nome da Cinedistri aparece como distribuidora são *Os Campeões* (Carlos Coimbra, 1983), *EU* (Walter Hugo Khoury, 1987) e *A maldição do Sampaku* (José Joffily, 1992)
[3] Na edição de 26 de maio de 1994 (página 99), o jornal O Estado de São Paulo informa que ele produziu 65 filmes, enquanto em 09 de agosto de 1999, o mesmo jornal (página 69) afirma que a Cinedistri distribuiu cerca de 300 títulos. A relativa imprecisão dos números com os quais trabalhamos aqui se deve à provável imprecisão dos dados trabalhados anteriormente à informatização dos órgãos de imprensa.

produtores e exibidores, deu início a uma linha de produção, por meio da montagem de diversos núcleos produtivos. Para operá-los, ele se associava a outros empreendedores, entre os quais Herbert Richers, Watson Macedo, a Cinelândia Filmes dos irmãos Ramos e a Brasil Filmes de Abílio Pereira de Almeida. O resultado dessa estratégia empresarial levou à marca de 38 títulos produzidos em apenas cinco anos. Alcançado esse patamar e fixada uma imagem positiva junto ao grande público de cinema, a diretriz central da empresa passou a apresentar a dupla meta de conquistar a autossuficiência produtiva, sem eliminar a eventualidade de novas coproduções, e ascender para um nível mais socialmente elevado de prestígio. Esse objetivo foi alcançado com filmes como *Depois eu Conto* e *Absolutamente certo,* para tomar uma dimensão internacional com *O Pagador de Promessas*.

Nesse momento, ou seja, em 1962 iniciou-se uma terceira fase, na qual o ponto principal era manter a estabilidade e a constância na esfera da produção – garantida pela continuidade na distribuição de filmes – o que foi obtido por meio da diversificação, dentro da qual se destacaram duas modalidades principais de espetáculo: os enredos "de ação" ligados ao tema do cangaço e as adaptações de obras teatrais e literárias brasileiras. Ambas essas linhas caracterizavam-se por uma confecção cuidadosa, e sempre com a preocupação de aproveitar artistas e técnicos que tinham participado da extinta Companhia Cinematográfica Vera Cruz e da conquista da Palma de Ouro – cuja imagem passou a integrar a marca visual da empresa. Com a entrada da Embrafilme no cenário do mercado cinematográfico em 1969, a Cinedistri ingressou numa quarta e nova fase em que foi obrigada a conviver com a presença do estado nos negócios do cinema.[4]

Nesse período que, por sua vez, apresentou diferentes etapas, as articulações com a esfera do governo federal se faziam necessárias. Até 1975, aquela empresa estatal manteve-se concentrada principalmente nas atividades de fomento e apoio, mas a partir de então, ocupou-se mais agressivamente do financiamento e também da distribuição de filmes. Esse fato significava que a Cinedistri passaria a ter uma poderosa estatal funcionando, de modo quase simultâneo, como uma possível parceira na produção, mas também como uma

[4] Essa periodização coincide com a que vemos em Fernão Ramos, *Enciclopédia do cinema brasileiro.* São Paulo, Senac, 2000, p.169 (verbete CINEDISTRI), diferindo apenas na passagem da 3ª para a 4ª fase, em que aparece a data de 1972 (lançamento de *Independência ou morte!*) para indicar o que seria o início de uma decadência. Adotamos como marco de uma nova etapa, porém, a fundação da Embrafilme em 1969, com a Cinedistri coexistindo com a presença do Estado no cinema.

implacável concorrente na área da distribuição. Essa parceria na prática não aconteceu, mas a dura competição com a distribuidora estatal nunca faltou, levando Massaini a apostar todas as suas fichas em uma produção de grande porte e difícil retorno financeiro. Até o encerramento das suas atividades por volta de 1981, a Cinedistri manteve-se numa espécie de enfrentamento com a estatal, distribuindo títulos que não se alinhavam com a Embrafilme e planejando uma nova superprodução que seria um épico musical sobre a biografia de Carmem Miranda.

Além da pesquisa bibliográfica, bem como da investigação em arquivos jornalísticos e documentais, foram entrevistadas dezenas de pessoas que tiveram contato direto, e fundamentalmente profissional, com o nosso personagem. Todas essas vozes ajudam a desenhar um esboço de quem foi Oswaldo Massaini; onde e quando ele se fez presente; por quais ambientes sociais e econômicos ele se movimentou; qual o seu estilo de trabalho e de que forma ele se relacionava com os demais; como se define a sua obra e de que maneira ele a construiu e defendeu. Enfim, como a sua atuação se articula com os processos e movimentos essenciais na trajetória do cinema brasileiro. Sua morte em 1994 coincide com o encerramento das atividades da Embrafilme, durante as quais a empresa estatal tomara posse do espaço que anteriormente era ocupado pelas empresas distribuidoras e produtoras de filmes brasileiros. Durante a chamada "época da Embrafilme", grande parte dos diretores de filmes passou a produzir os seus próprios projetos, provocando certo distanciamento entre a cinematografia brasileira e a esfera comercial. Nota-se aí um gradativo, porém notório "esquecimento" da arte de produzir e distribuir, praticada nas décadas anteriores por personagens como Adhemar Gonzaga, Watson Macedo, Abílio Pereira de Almeida e pelo próprio Oswaldo Massaini.

Ele se iniciou nesse ofício num tempo em que as grandes empresas particulares voltadas para a produção de filmes duravam pouco, como aconteceu, por exemplo, com a Atlântida e a Vera Cruz. Ainda que capazes de movimentar menos recursos do que os chamados "grandes estúdios", nos anos de 1950 apareciam empreendedores individuais na função de "produtores independentes" − como então eram designados os novos realizadores − em geral provenientes do corpo de funcionários ou colaboradores daquelas grandes companhias. Esse era o caso de profissionais como Moacyr Fenelon, Herbert Richers,

Carlos Alberto de Souza Barros, Carlos Manga e Amácio Mazzaropi – este, aliás, foi o outro produtor do período que, além do próprio Massaini estruturou também um mecanismo estável e duradouro de distribuição para comercializar os seus próprios produtos. Mas aquilo que Mazzaropi fazia na prática, porque só distribuía os filmes dele mesmo, tinha para Massaini outro sentido, ou seja, ele foi o único distribuidor de seu tempo a erguer a bandeira ideológica de trabalhar exclusivamente com títulos nacionais.

Essa fidelidade absoluta ao cinema brasileiro é um dos traços distintivos da identidade de Massaini como empresário porque, afinal, esse compromisso implica num componente afetivo que, a rigor, poderia representar um obstáculo à indispensável racionalidade do comércio capitalista. Pretendemos utilizar esse aspecto como argumento em favor da hipótese da incomparável longevidade e da *continuidade* da Cinedistri. A empresa se origina de fato nos anos de 1930, porque suas raízes se acham nos passos iniciais da produtora Cinédia de Adhemar Gonzaga − a companhia da qual se desprendeu em 1949 e com a qual apresentava uma ligação operacional e ideológica até agora desconsiderada pelos estudos de história do cinema. A maioria das análises trata a década de 1950 como um período tanto de crescimento quanto de crise no campo cinematográfico. O público crescia e a produção aumentava, trazendo novos artistas, técnicos, produtores e empresas, mas a grande dificuldade residia na sustentação econômica da atividade como um todo. Por isso, a decisão de Massaini trabalhar somente com filmes brasileiros se mostra ainda mais radical e valiosa, dos pontos de vista político e ideológico. Por trás dela se acha a resolução de investir na competência e na capacidade criativa das pessoas que faziam cinema neste país. E, ao lado dessa decisão, manifestava-se a vontade de não depender do cinema americano e seus agentes para se afirmar como empresário. Cumpre esclarecer, entretanto, que essa opção não foi fruto apenas de ousadia e coragem, mas de seu profundo conhecimento acerca do mercado. Para o pesquisador Hernani Heffner, ele foi "um dos sustentáculos do cinema brasileiro, no final da era clássica dos anos 1950 e nos momentos de transformação que ocorreram ao longo dos anos 1960". [5]

[5] Em depoimento inédito de Hernani Heffner, Conservador do Arquivo de Filmes do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM).

Vale saber o que pensava um personagem contemporâneo dele, o produtor Herbert Richers[6] que aponta para outro importante diferencial na postura de Massaini, considerando-o como parte de uma categoria na qual ele também se incluía: a dos produtores que, independente de qualquer outra motivação, fazem cinema – segundo ele, "como indústria", ou seja, produzem filmes para o grande público. Seu depoimento nos transporta para um tempo em que nem se sonhava com incentivos fiscais para a produção. O horizonte mais amplo que se apresentava aos produtores, em termos de apoio por parte do estado, era o estabelecimento de uma reserva de mercado para os filmes brasileiros, além de certas facilidades para financiamento e algum estímulo financeiro, sob a forma de "adicionais de renda":

> Oswaldo se acha incluído nesse grupo de produtores de cinema que está acabando no Brasil. Hoje o filme é feito para o produtor ganhar dinheiro na confecção do filme – por meio de incentivos, do governo ou de particulares. Isto é, obter uma receita só com a elaboração do filme. Oswaldo era aquele produtor que filmava porque o filme precisava dar dinheiro e, para isso, tinha que agradar ao público. Antes dos tremendos sucessos de *O pagador de promessas* e *Independência ou Morte*, ele fazia comédias com Dercy e Mazzaropi. Eram recordistas de bilheteria, [por meio de] títulos que levaram muita gente ao cinema. (Herbert Richers, depoimento gravado para este projeto em 2009)

Essa mesma apreciação entusiasmada, aliás, é desenvolvida pela própria Dercy Gonçalves (Rio de Janeiro, 1907-2008). Se Richers via em Massaini uma espécie de colega de profissão e, nesse sentido, elogiá-lo poderia parecer algo como advogar em causa própria, Dercy mantinha com ele uma relação de "capital versus trabalho". Ela foi uma das grandes estrelas do elenco que costumava trabalhar nas produções de Massaini. Para ele, a atriz filmou uma série de comédias de sucesso na década de 1950 − todas elas como protagonista e vivendo personagens cujos nomes terminavam com as mesmas sílabas: Gonçalina, Minervina, Etelvina, Valentina etc. Foi o próprio produtor quem teve essa ideia de sublinhar para o público a *continuidade* de seu empreendimento por meio dos nomes das várias personagens interpretados por essa comediante que era para a Cinedistri o mesmo

[6] Antes de falecer em novembro de 2009, Herbert Richers (Araraquara, 1923 – Rio de Janeiro, 2009) gravou depoimento para a pesquisa. Transcritos em forma de texto, todos os depoimentos incluídos neste trabalho acham-se arquivados pelo autor, podendo ser consultados a pedido.

que Oscarito representava para a Atlântida [7]. Aliás, também foi produção de Massaini o derradeiro título que ela protagonizou no cinema e do qual também participou como coprodutora, *Se meu dólar falasse* (1970), ao lado de Grande Otelo – o mais frequente parceiro de Oscarito. Aqui, ela exprime seu ponto de vista numa linguagem direta e desabrida:

> Eles foram pessoas que trabalhavam pra trazer o cinema pro Brasil. Primeiro foi o Adhemar Gonzaga que abriu a Cinédia, um sonhador. Nunca teve apoio de ninguém e quase morreu na falência. Eu nunca soube que o Massaini levasse subvenção do governo e ele foi um daqueles grandes lutadores. Fazia-se cinema bom, com muito pouco dinheiro. Era uma luta tremenda pela sobrevivência. Na hora do almoço, a produção mandava todo mundo embora, pra comer em suas casas. Eles não tinham patrocínio, não tinham quem ajudasse... Faziam com o dinheiro deles, ou até mesmo sem dinheiro, numa dificuldade danada... Esses são os verdadeiros homens do cinema. Eram heróis e imprensa ainda metia o pau. (Dercy Gonçalves, depoimento gravado para o projeto em 2008)

Intérpretes dos mais diversos níveis e personalidades são unânimes na identificação de algumas peculiaridades do nosso personagem: simplicidade, franqueza, competência, generosidade, gentileza e esperança no progresso do cinema brasileiro. Por exemplo, a atriz Vanja Orico (Rio de Janeiro, 1931), que o acompanhou de perto durante o "ciclo do cangaço" sintetiza a sua admiração na frase: "para mim, o maior produtor brasileiro de todos os tempos". Para Sonia Clara (Rio de Janeiro, 1949), intérprete de *Corpo Ardente* (1966), Massaini "perseguiu o seu sonho fielmente e acreditava no cinema brasileiro até o último momento da vida." Ator que protagonizou o filme agraciado com a Palma de Ouro, Leonardo Villar (Piracicaba, 1924) afirma que ele foi produtor "mais atencioso em matéria de assistência à técnica e aos atores, cercando a produção de condições para um bom trabalho; era uma pessoa simples e generosa, que fazia amizade com todo mundo, atores e

[7]Em 1946, quando Oswaldo já trabalhava para Adhemar Gonzaga, este produziu uma comédia musical ambientada no "Carnaval da Vitória", destinado a celebrar o fim da 2ª Guerra. A protagonista era Dercy Gonçalves, fazendo o papel de Rita Naftalina. É possível que tenha sido essa a origem de todos os nomes com os quais Massaini passou a batizar as personagens da atriz, na década seguinte – um pormenor a mais para enfatizar a continuidade entre Cinédia e Cinedistri. Fato curioso: em 1970, em "Salário Mínimo", o derradeiro filme dirigido por Gonzaga e coproduzido pela Cinédia e pela Cinedistri, a personagem central se chamava Evangelina e era interpretada por Renata Fronzi, uma comediante que viera do teatro de revista, assim como Dercy.

técnicos.” [8]. Já Antonio Pitanga (Salvador, 1939) que atuou em *O Pagador de promessas,* acha-se convencido da contribuição do produtor para o avanço do cinema nacional:

> Foi preciso existir um Oswaldo Massaini pra plantar a semente, com aquela vontade de empresário. Ele era uma pessoa que ganhava com o cinema e não aplicava na bolsa de valores, não comprava imóveis. Investia na cultura deste país. Se o cinema brasileiro hoje está onde está, deve muito a ele. Com aquela maneira de trabalhar que nos respeitava como um membro da família. Tinha uma relação humana, uma sensibilidade que nos comovia a todos. Essa visão de família, de fraternidade, de todos nós envolvidos num único projeto, fez do Oswaldo Massaini o grande produtor desse país. Acho que ele foi o maior cineasta de todos, sem nunca ter dirigido um filme. (Antonio Pitanga, em depoimento gravado para o projeto, em 2014.)

Talvez uma das atrizes brasileiras mais longevas, Ruth de Souza (Rio de Janeiro, 1921) nunca filmou diretamente com Massaini, mas sempre admirou seu trabalho como distribuidor, desde *A Morte Comanda o Cangaço* (1961) − produzido Aurora Duarte e Marcello de Miranda Torres, também comercializado pela Cinedistri − filme que impulsionou o então nascente “ciclo do cangaço”. Ela aponta a importância que, para os artistas brasileiros, assumia a “dimensão industrial” que Massaini conseguiu imprimir ao seu negócio naquele momento, ou seja, uma distribuição volumosa e constante de produtos nacionais, capaz de absorver continuadamente a força do trabalho de artistas e técnicos brasileiros:

> O Massaini era um grande produtor e distribuidor. Independente de ter feito filmes muito bons e outros não tão bons, era uma quantidade de distribuição que não temos mais hoje em dia. O público brasileiro via muito filme americano. Podia ter no cinema do lado um filme brasileiro muito bom, que preferiam ver um filmeco americano. Mas a distribuição constante abriu um caminho para o público brasileiro começar a gostar do nosso cinema e começar a prestar atenção no nosso trabalho. (Ruth de Souza, em depoimento gravado para o projeto em 2009)

Refletindo sobre o conteúdo dessas e de muitas outras vozes que, praticamente em coro, consideram o sistema de trabalho e as produções de Oswaldo Massaini de caráter fundamental para a história do cinema, fica uma indagação: por que motivo ele não é estudado como deveria? Provavelmente porque, de modo geral, tenha sido mais atraente

[8] Os artistas Vanja Orico, Sonia Clara e Leonardo Villar também gravaram depoimentos para este trabalho.

investigar as rupturas do que as continuidades no universo cinematográfico. Uma linha central deste trabalho é justamente a tarefa de identificar aí uma continuidade de produção cultural tão duradoura e firme quão pouco analisada até agora [9]. Desatando os nós em sua linha do tempo, vemos que esse núcleo produtivo [10] se origina nos anos de 1920, ainda na juventude de Adhemar Gonzaga (Rio de Janeiro, 1901 - 1978), quando ele se dedicava à crítica e a militância em defesa de um cinema brasileiro. Em seguida se diversifica ao ingressar nas áreas da criação, produção e distribuição de filmes, até gerar a Cinedistri como rebento, e prosseguir em sua própria trajetória que atualmente ainda persiste, sob o comando de Alice, filha de Adhemar Gonzaga.

Pode parecer estranho que o legado de Massaini tenha sido tão escassamente analisado pela pesquisa acadêmica na área do cinema, uma vez que em São Paulo ela se iniciou com notável vitalidade desde o princípio dos cursos de graduação em Comunicação e Artes da USP, nos anos de 1960, e de pós-graduação, na década seguinte. O historiador Fernando Mascarello fornece uma pista para entender essa limitação, ao apontar a coincidência cronológica entre os inícios do Cinema Novo e dos nossos cursos universitários de cinema. Essa contingência teria contribuído para que, ao despontar na década de 1970, a pesquisa acadêmica tivesse priorizado em seus trabalhos aquele movimento estético e ideológico com o qual tinha mais identidade. E assim tratou de estudá-lo em profundidade − "sobretudo a obra glauberiana... essas investigações emolduraram a sua institucionalização como objetos acadêmicos de referência nos estudos brasileiros de cinema". O autor se mostra ainda mais incisivo ao definir o que chama de "canonização do glauberianismo":

> Examinando-se o número seja de teses e dissertações produzidas, livros e artigos publicados ou comunicações realizadas em congressos como os da Socine e da Compós, verifica-se o predomínio de trabalhos ou sobre Glauber e os diretores e obras cinemanovistas, ou sobre cineastas, filmografias e problemáticas

[9] Segundo Arthur Autran, "Essa falta de registro em torno dos produtores salta à vista na bibliografia do cinema brasileiro. Nada existe sobre Adalberto de Almada Fagundes, Alberto Byington Jr, Herbert Richers, Franco Zampari, Mario Civelli, Alfredo Palacios e Oswaldo Massaini..." (Arthur Autran. *O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro*. São Paulo, Editora Hucitec, 2013, p.246).

[10] Mais adiante veremos que a expressão "núcleo produtivo" adquire importância crescente neste estudo e deverá ser entendida não apenas nos aspectos materiais, ou seja, quanto a meios de produção (operacionais e financeiros), matéria prima (argumentos e estilos) e força de trabalho (técnicos e artistas), mas também naquilo que representa em termos de vontades, ideal e intenções.

> que com o seu universo estético dialogam (o cinema moderno e sua ascendência ou descendência), no plano nacional ou internacional. Por outro lado, tendo em vista que tal predominância objetual não é absoluta... ela se faz acompanhar, no campo da sociabilidade acadêmica, de um poderoso circuito sócio-axiológico de valorização do corpus canonizado e desvalorização daquilo que lhe faz margem ou oposição. (MASCARELLO, F. 2006, p. 8)[11]

Mascarello reforça essa postulação emparelhando-a às críticas de Noël Carrol e David Bordwell ao absolutismo das teorias cristalizadas como paradigma intelectual desde o fim dos anos de 1960, no âmbito dos estudos cinematográficos internacionais. Do mesmo modo como no Brasil, as temáticas que não se enquadrassem naquele *mainstream* eram taxadas de "politicamente perniciosas". Entre os exemplos que o historiador recorre para identificar a "segregação de objetos e áreas" na pesquisa brasileira, por meio de respostas como "a tolerância surda, o silenciamento e mesmo a censura", encontramos:

> ...a obra "bergmaniana" do Walter Hugo Khouri dos anos 1960, o chamado Neon-Realismo dos anos 1980, o lúdico e o cômico, gêneros como o *trash*, o horror, o filme juvenil e a ficção científica, o cinema de entretenimento, o cinema pós-moderno, a teoria dos gêneros cinematográficos, a historiografia de Hollywood, as convergências estéticas entre cinema e televisão, a distribuição, a exibição e, finalmente, a espectatorialidade e o contexto de recepção cinematográfica. (idem. 2006)

Alguns dos elementos essenciais do nosso objeto de estudo recebem menção na lista acima, como assuntos costumeiramente segregados pelas correntes dominantes nos estudos acadêmicos do país: o cinema de entretenimento, a distribuição e a exibição, além da mediação entre o produtor e o público – o que nos provoca a estimulante sensação de percorrer uma trilha até aqui pouco explorada. Esta e todas as demais ilações apresentadas neste texto também procuram atender da melhor forma possível ao oportuno apelo de Fernão Pessoa Ramos, publicado no XIIº Livro de Estudos de Cinema e Audiovisual da SOCINE, [12] segundo o qual "a análise fílmica tem que encontrar a história do cinema na carne do seu trabalho":

[11] Fernando Mascarello. Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à universidade brasileira*?* In: *UNIrevista* - v. 1, n° 3, julho - 2006, p. 6.
[12] Fernão Pessoa Ramos. Os quatro cavaleiros do apocalipse nos estudos de cinema no Brasil, In: *XII* livro de *Estudos de Cinema e Audiovisual*. São Paulo, SOCINE, 2011, p. 54.

> (...) pesquisadores devem sair da frente de seus computadores e se locomover em direção a arquivos históricos, arquivos pessoais, cinematecas, produtoras, sindicatos, cartórios de registros, juntas comerciais, órgãos de imprensa etc. em busca de fontes primárias diferenciadas que tragam material de referência inédito. É a partir desse material primário novo que poderemos estabelecer intuições sistematizadoras realmente estimulantes. O que se vê hoje é o acúmulo de formulações especulativas, derivadas de batidos campos teóricos, roendo até o osso materiais de pesquisa levantados há décadas, percorridos em segunda mão. (RAMOS, 2011, p. 54)

Além de tentar seguir o roteiro de investigação descrito neste chamamento de Fernão Ramos, para desvendar a história de Oswaldo Massaini já foram gravados mais de 50 depoimentos, incluindo manifestações de jornalistas, produtores, distribuidores, gestores públicos, exibidores, cineastas, artistas, técnicos − gente que observou de perto a sua carreira. Mesmo correndo o risco de contaminar a integridade historiográfica da pesquisa com uma formação anterior na área das ciências sociais e do jornalismo, assumimos essa limitação e procuramos convertê-la em algum tipo de vantagem. Assim, por exemplo, na composição do perfil pessoal de Massaini, menos do que ocorrências pontuais e pormenores de sua vida pessoal, demos preferência a dados que marcam a sua trajetória enquanto personalidade pública, ou seja, a informações que se referem à sua interação com aquele ambiente social em que ele se colocava quase como uma instituição. Veja-se, a propósito, este pano de fundo ritualístico à frente do qual se movimentava esse personagem, consciente de seu papel na sociedade em que vivia.

Em absolutamente todos esses depoimentos, aparece uma saudosa referência às comemorações de fim de ano e aos festivos lançamentos de filmes, às reuniões informais a todo final de tarde e, principalmente, aos cartões que Massaini postava a cada ano novo, aniversário e datas significativas para cada um. Ainda não havia a mecanicidade da internet e, assim, todos podiam reconhecer a caligrafia do remetente, atestando um sentimento de camaradagem único e pessoal. Mas essa aura de simpatia e cordialidade era somente um dos aspectos, uma das várias feições com as quais se articulava aquela figura de empresário − que incluía a do cinéfilo apaixonado pelo cinema brasileiro e a do administrador a um só tempo ousado e rigoroso. Na coordenação de todas essas faces, entretanto, sempre esteve a incansável pessoa do negociante racional e calculista.

Massaini e sua empresa revelaram-se um caso a um só tempo único e representativo de uma determinada tendência empresarial nos campos da distribuição e produção de filmes entre as décadas de 1940 e 1980 – uma linha de atuação que operava essas instâncias de forma integrada e de modo a embasar os investimentos na área da produção. Para os dias de hoje, em que a instituição do patrocínio via renúncia fiscal se acha tão fortemente arraigada no país, pode parecer estranho e distante aquele tempo em que, geralmente, só se produzia um novo filme quando o resultado financeiro do anterior fosse positivo. A *unicidade* desse sistema se verifica diferenciando-o em relação à Vera Cruz – que estruturou apenas a produção, negligenciando a exibição e a distribuição – e também ao movimento do Cinema Novo, que só tardiamente decidiu criar uma distribuidora, com o propósito de viabilizar a exibição dos filmes que tinha produzido. Ou seja, a Vera Cruz e o Cinema Novo se igualavam ao trilhar um movimento inverso ao do produtor paulista. Por sua vez, Amácio Mazzaropi também comercializava seus próprios filmes, mas apenas eles, mantendo o seu departamento de distribuição numa estatura "caseira", ainda que obtivesse invariavelmente grandes números em seus resultados de bilheteria. O fato de a PAM Filmes (Produções Amácio Mazzaropi) ter lançado somente 21 títulos, porém, impede a sua inclusão numa mesma categoria em que fosse situada a Cinedistri. Isso porque, além de ter alcançado uma quantidade de títulos três vezes maior e de ter comercializado centenas de filmes de outros produtores, Massaini estruturava a sua própria produção em vários núcleos, sempre em parceria com diversos empresários. Essa estratégia permitiu a realização de trinta e oito filmes em apenas meia década, de 1956 a 1962. Já a distribuidora UCB (União Cinematográfica Brasileira) dependia da rede de exibição de seu proprietário Luiz Severiano Ribeiro Junior para escoar a sua produção própria e entrou em ocaso, ao estancar o seu crescimento em 1962 com o fim da Atlântida, que também pertencia a ele. [13]

Este trabalho não se destina a aprofundar histórica e conceitualmente as diversas questões envolvidas na problemática específica da indústria cinematográfica brasileira. Oferece, porém, elementos empíricos que podem fertilizar a discussão sobre ela, ao constatar que o nosso personagem tornou-se um produtor de grande porte sem imobilizar capital em estúdios e equipamentos ou em contratos de longa duração – especialmente os

[13] Em 1960, a UCB distribuiu a comédia *Aí vem a alegria,* com direção de Cajado Filho. Depois disso, só voltaria timidamente à atividade em 1974, com *Adultério – as regras do jogo,* dirigido por Ody Fraga.

de natureza trabalhista. Esse sistema, aliás, se aproximava um pouco da maneira como agia a Atlântida, que também tratava cada projeto quase como se fosse como um investimento relativamente isolado. Digo "relativamente" porque, no caso da Cinedistri, a *continuidade* do empreendimento como um todo dependia exclusivamente do retorno financeiro de cada projeto de filme, cujo rendimento auferido deveria ser suficiente para fornecer os recursos necessários ao projeto seguinte. E também porque, mesmo sem "carteira assinada", durante períodos mais ou menos largos, toda uma categoria de artistas e técnicos se mantinha neles empregada. Profissionais que, mesmo trabalhando em outras frentes, complementavam a sua renda de modo a se manter presentes e atuantes na atividade cinematográfica. Por outro lado, ainda que possuísse uma rede própria de salas de exibição, a Atlântida estancou o seu (único) núcleo de produção em 1962 – no mesmo ano, portanto, em que a Cinedistri alcançava o apogeu em termos de prestígio e respeitabilidade com *O Pagador de Promessas*.

Uma pista para diferenciar essas duas trajetórias empresariais pode ser encontrada no campo da estratégia de produção que, no caso de Massaini, se achava organicamente ligada à distribuição − área em que se articulam as tarefas de promoção, divulgação, publicidade, propaganda, assessoria de imprensa e relações públicas das quais cada lançamento de filme necessita. Por sua vez, desde 1947 a produtora Atlântida era dirigida por Luis Severiano Ribeiro Junior, um empresário essencialmente dedicado à exibição – setor no qual as ações publicitárias e de comunicação como um todo são sempre muito mais restritas e reduzidas − quantitativa e qualitativamente − se comparadas às que fazem parte da distribuição. Ou seja, para Massaini, o conhecimento das plateias proporcionado pelo contato com seus mediadores era muito mais dinâmico e cotidiano do que para Severiano Ribeiro que, provavelmente, só entrava em relação presencial com o público consumidor, na eventualidade das filas ou no vazio das suas salas. Essa diferença se associa a outra ainda mais profunda: enquanto a Atlântida praticamente se dedicava apenas à comédia musical e carnavalesca, a Cinedistri trabalhava também com outras modalidades de espetáculo. No momento em que a chanchada deu os primeiros sinais de entrar em declínio, Massaini mudou de rumo e investiu num drama social que lhe rendeu a Palma de Ouro em Cannes: um espetáculo mais sério e que, no entanto, apresentava também muitos e

poderosos elementos de cultura popular, numa história em que um sertanejo devoto de Iansã é praticamente crucificado numa igreja baiana[14].

Verificamos que – procurando não perder a identidade (*unicidade*) e visando à *continuidade* e à *estabilidade* da empresa – Oswaldo Massaini e seus sucessores cultivavam essa estratégia de *flexibilidade* que, como veremos, não seria aplicada pela primeira e nem pela última vez na ocasião acima mencionada. Vejamos: a primeira produção da Cinedistri foi *Rua Sem Sol* (1953), um drama social e realista sobre a prostituição, dirigido pelo crítico Alex Viany, que foi aplaudido por um alguns jornalistas, mas fracassou na bilheteria e não redundou em retorno do capital investido. Já na segunda experiência, a linha foi alterada radicalmente com *O Rei do Movimento* (1954) uma comédia ligeira, familiar e musical com Ankito. Anos mais tarde, no final da década de1970, com o declínio na lucratividade dos filmes de cangaço e da comédia erótica, modalidades com a qual a empresa vinha se movimentando, seu sucessor Aníbal Massaini faria o bem sucedido *Mulher Objeto* (1981), um drama psicanalítico altamente erotizado que foi unanimemente bem recebido pelo grande público, pela crítica e também pelos formadores de opinião ligados aos grupos sociais de mais poder aquisitivo. Ao analisar esse procedimento, identifica-se uma determinada constante no seu *modus operandi*.

Não se trata aqui de uma simples mudança de foco no aspecto de conteúdo, algo que poderia ser traduzido como o expediente de "passar de uma linha elitista para outra mais popular" ou vice-versa. O que se observa é um trabalho consciente, intencional, no sentido de promover a ampliação de plateias, ao adicionar ao produto faixas alternativas de interesse para os possíveis espectadores. Por exemplo, *O Pagador de Promessas* tratava de temas que faziam sentido para um público menor e mais exigente que o das chanchadas, isto é, para os admiradores do Cinema Novo*,* na época em seu início. Mas também era acessível aos frequentadores do Marabá e do Ipiranga [15]. Nota-se, enfim, uma preocupação

[14] Leve-se em consideração que Dias Gomes, autor da peça em que se baseou *O Pagador de Promessas*, oito anos depois do filme dava início à carreira na qual seria canonizado o mais popular redator de telenovelas na TV Globo. Tanto que, para o remake de "Saramandaia" (1976) produzido em 2013, o adaptador Ricardo Linhares criou um santo fictício chamado "Santo Dias", cuja imagem na igreja da matriz tinha o rosto idêntico ao do dramaturgo Dias Gomes. Desde 1970, ele tinha abandonado o seu pseudônimo de Stela Calderon para assinar *Verão Vermelho*, a primeira novela ambientada em Salvador, na Bahia.

[15] Imensas salas do centro de São Paulo, com milhares de poltronas que, nos anos 1950 e 1960, exibiam filmes a preço mais baixo e, portanto, voltadas para as grandes plateias.

constante no sentido de atender a diferentes setores do público. [16] Daí a busca de uma espécie de *sincretismo*, algo como uma síntese (ou mera convivência) de diversas formas, temas e estilos que já tivessem obtido resposta positiva nas bilheterias. Colocando esse fato numa forma condizente com a época, isso seria equivalente a chamar atenção tanto dos espectadores da TV Tupi quanto do público que frequentava o Teatro Brasileiro de Comédia.

Outro caso: alinhavando o seu roteiro, *Mulher Objeto* (1980) mostrava 18 cenas eróticas, quase todas com a exibição de um ato sexual se desenrolando do começo ao fim. Mesmo assim, a par de um intuito abertamente sensacionalista, o filme aparentava ser um ensaio psicológico ou uma elegante peça de autoajuda. Tanto, que foi elogiado pelo psicanalista Flávio Gikovate na TV Cultura [17] e aprovado publicamente por socialites como Eleonora Mendes Caldeira e artistas plásticos de prestígio como Wesley Duke Lee.

> Na verdade é o público quem sustenta todos nós: atores, técnicos, produtores diretores, estúdio e laboratórios. De sorte que a minha preocupação principal é sempre pesquisar a tendência popular para saber que tipo de espetáculo ele deseja ver. Eu não posso obrigar o público a aceitar um tipo de filme que seja do meu gosto ou da minha intenção e que não seja do gosto de quem paga para assistir. (Oswaldo Massaini, depoimento no MIS-SP em 15/09/1989)

A declaração acima pode dar a entender que Massaini adotava uma postura sempre passiva em relação ao que ele chama aqui de "gosto do público" – que de resto constitui matéria dificilmente mensurável ou tangível, geralmente mutável e que pode se transformar durante o intervalo entre o início de uma pesquisa e a comercialização do produto para ela orientado. O que se observa em sua trajetória de produtor é uma plasticidade apoiada em duas qualidades complementares: de um lado uma ostensiva receptividade em relação à cultura popular e, de outro, a ousadia de mudar o rumo conforme as circunstâncias ou a intuição lhe sugerem – como, de fato, aconteceu em várias ocasiões. Ele dizia: "eu não

[16] Estamos falando de "comunicação de massa", que também a televisão viria praticar, como nota Arthur Autran: "Ainda sobre a representação do telespectador [em *Absolutamente Certo*] é de observar como o filme trabalha com a ideia de vários tipos de público para o mesmo programa, do mais popular – os televizinhos, – passando pelos remediados, – os pais da namorada de Zé do Lino, – até a classe média alta – o italiano que conversa com o aparelho." (Arthur Autran. *O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro*, São Paulo. Hucitec. 2102, pp.334-335)

[17] Emissora pública de televisão mantida pela Fundação Padre Anchieta, entidade pública de direito privado, ligada ao governo do Estado de São Paulo.

nasci produtor, nasci distribuidor. E até creio que seja mais distribuidor do que produtor. Eu sou produtor por intuição..." [18]

Esse modelo empresarial envolve, portanto, um dado de *flexibilidade* que permitiu à Cinedistri adaptar-se às transformações conjunturais do ambiente empresarial cinematográfico. Isso se manifestaria mais claramente em determinados momentos dos anos de 1950 e 1960, quando os planos da empresa não apresentaram os resultados esperados. Foi o que aconteceu, por exemplo, no episódio em que Massaini "comprou o passe" de Mazzaropi, para fazer frente à Atlântida, que dispunha de Oscarito, sem dúvida o comediante que mais admiradores atraia em todo o país. Mas o cômico paulista – que de caipira e ingênuo nada tinha – não cumpriu o acordo firmado e acabou seguindo carreira própria, passando de colaborador para concorrente. A solução para Massaini foi trabalhar para erguer o cartaz de Ankito e investir em outros comediantes mais experientes, como Zé Trindade e Dercy Gonçalves, que, aliás, apresentaram excelente rendimento junto ao público, como testemunha Chico Anísio (Maranguape, 1931 – Rio de Janeiro, 2012):

> O Zé Trindade estava na [Rádio] Mayrink Veiga e o Massaini o levou para fazer *O Camelô da Rua Larga* (1958). Então o Zé me indicou para escrever o roteiro do filme. Foi onde o Zé bateu a bilheteria do Oscarito. No Brasil, só o Zé conseguiu ficar à frente do Oscarito, ainda que apenas por um tempo.
> (Chico Anysio, em depoimento gravado para a pesquisa em 2011)

Para quem supõe que tomadas de decisão como essa tenham sido fruto de improviso ou oportunismo, veremos adiante que, bem antes de dirigir *O Pagador de promessas*, o então galã Anselmo Duarte já se achava em preparação para exercer esse novo ofício por Massaini, para quem dirigiria *Absolutamente certo* (1957). Os dois tinham se aproximado por volta de 1956 quando, além de colaborar no argumento e na produção, Anselmo protagonizara a chanchada elegante (já visando a classe média alta) *Depois eu Conto* (1956) numa coprodução de Massaini e Watson Macedo livre da Atlântida, com direção de José Carlos Burle. Aquela já conseguiu ser considerada uma comédia musical "classe A", que Anselmo assinou como assistente de direção e que já estabelecia uma ponte com assuntos que interessavam a grupos sociais geralmente refratários à chanchada. Isto é,

[18] Oswaldo Massaini depoimento no MIS-SP em 15/09/1989.

inspirava-se na biografia do cronista social Ibraim Sued e tinha como tema a crescente permeabilidade entre as classes sociais, que marcava aquela época:

> E sempre que podia eu pensava num cinema mais sério, mais evoluído, uma coisa que sobressaísse. Porque também a televisão me obrigou a tomar outro rumo. Ou seja, aquele espetáculo de gênero eminentemente popular, que eu produzia, começou a aparecer pela televisão! Então aquele público que ia assistir aos filmes [musicais] para ver os seus ídolos, começaram a ver em casa! (Oswaldo Massaini depoimento no MIS-SP em 15/09/1989)

Dados como esses confirmam a hipótese de *intencionalidade* dessas atitudes e de movimentações empresariais que, para o público leigo e até para os jornalistas, aconteciam como mero fruto do acaso ou de uma inspiração momentânea dos envolvidos no processo produtivo. Essa rota de Anselmo Duarte como cineasta em formação assim se resume: em 1956, o galã Anselmo participou no roteiro, na produção e na assistência de direção em *Depois eu Conto*. Em 1957, ele escreveu e dirigiu *Absolutamente Certo*, como laboratório para a realização de *O Pagador de promessas* em 1962. O mesmo movimento de escalada pode ser observado duas décadas mais tarde, em torno de *Mulher Objeto* (1981), cujo diretor – o então ator teatral Silvio de Abreu "formou-se" na prática da comunicação audiovisual trabalhando nos filmes da Cinedistri – primeiro como ator em *A super Fêmea* (1973); depois como assistente de direção em *O Marginal* (1974); roteirista em *Gente que Transa* (1974); editor em *Assim era a Atlântida* (1974) e diretor em *A Árvore do Sexo* (1977). Pode-se considerar essa experiência formadora de oito anos como equivalente a um curso superior em dramaturgia e direção de cinema. Tanto foi assim que, durante a filmagem de *Mulher Objeto,* em1980 Abreu foi chamado pela Rede Globo para escrever *O Jogo da Vida* (1981), a sua primeira novela como redator principal. Agora, ao desfrutar o privilégio de redigir um *remake* de uma novela de sua própria autoria lançada há 30 anos [19], ele afirma que pretende enfatizar ao máximo as ligações de estilo entre a série televisiva *A Guerra dos Sexos* e as antigas chanchadas. A linearidade ascendente dessa carreira revela que, em sua retaguarda, se achava a *estabilidade* de Massaini e de uma empresa da qual

[19] No âmbito da TV Globo, somente a novela *A Guerra dos Sexos*, de Silvio de Abreu teve um *remake* redigido pelo próprio autor. Em *Saramandaia,* a primeira versão foi escrita por Dias Gomes e a segunda por Ricardo Linhares. *Ti-ti-ti* de Cassiano Gabus Mendes teve o *remake* feito por Maria Adelaide Amaral. *O Astro* de Janete Claire foi refeita por Alcides Nogueira e Geraldo Carneiro. *Gabriela*, de Walter George Durst ficou para Walcyr Carrasco, enquanto *Selva de Pedra* de Janete Clair passou para Regina Braga e Eloy Carvalho.

nunca foi funcionário, mas que durante tantos anos ofereceu-lhe as oportunidades de que necessitava para a sua ascensão profissional.

> *Rio fantasia,* um dos filmes que ele produziu eu seguramente devo ter visto seguidamente umas vinte e cinco vezes. Digo isso porque foi o número de semanas que o filme ficou em cartaz aqui em São Paulo. Até hoje acho que, junto com *Sinfonia Carioca* e *Depois eu Conto,* são filmes que têm uma mágica muito grande. Esse cinema popular, que era feito aqui nos anos 1950 e 1960, foi o que motivou toda essa geração da minha idade a fazer cinema. (Sílvio de Abreu – depoimento gravado para o projeto em 2010.)

Em todas as suas entrevistas e declarações, Massaini dá a entender que a trajetória empresarial por ele desenvolvida não obedecia a um planejamento prévio detalhado e anterior aos acontecimentos. Seu modo de trabalho, porém, obedecia a uma lógica cujas bases estamos apresentando, antes mesmo de expor a sequencia de acontecimentos. Esses fundamentos têm origem numa espécie de sistema composto de conhecimentos práticos, bem como de princípios éticos e metodológicos a ele legados por Adhemar Gonzaga (Rio de Janeiro, 1901 - 1978) com quem trabalhou em seus anos de iniciação como distribuidor e produtor. Esse arcabouço, entretanto, foi se construindo ao longo de um permanente diálogo com as ideias e os valores de outros personagens com quem ele partilhou experiências profissionais. Entre esses se destacam Moacyr Fenelon (Muriaé - MG, 1903-1953) – produtor e diretor do cultuado *Tudo Azul* (1952) um dos primeiros filmes em que Massaini atuou como produtor associado, e Alex Viany (Rio de Janeiro, 1918 - 1992) – diretor de *Rua sem Sol* (1954), o primeiro filme que ele foi o produtor principal [20]. Ou seja, pessoas caracterizadas por pontos de vista diferentes entre si e, de certa forma, antagônicos acerca do cinema. E além destes, pode-se incluir gente com quem ele viria a colaborar em seguida, como José Carlos Burle, Herbert Richers, Watson Macedo, Abílio Pereira de Almeida e Carlos Manga.

Identifica-se, assim, o jogo de influências constituintes dos filtros e das lentes conceituais pelas quais Massaini foi se acostumando a observar o cinema. Considerado

[20] Em alguns bancos de dados, Massaini aparece como produtor em dois filmes anteriores: *O Pecado de Nina* (1950) e *Tudo Azul* (1950). Em ambos os casos, ele atuou apenas como produtor associado, sem influência marcante na esfera executiva ou de criação.

"como um deus" [21] pelo jovem distribuidor em formação, as ideias e as atitudes de Adhemar Gonzaga formam o "núcleo duro" do seu quadro de referências profissionais. Gonzaga era um empresário por muitos taxado de "sonhador", mas capaz de atitudes enérgicas e financeiramente pragmáticas. Já Alex Viany, na figura de um dos precursores do Cinema Novo privilegiava as questões ideológicas e formais, atribuindo mais importância às dimensões culturais e críticas do cinema – o que acontecia também com Moacyr Fenelon e Abílio Pereira, ainda que sem a mesma conexão partidária [22]. Por sua vez, Burle, Macedo, Richers e Manga se notabilizaram como hábeis realizadores de comédias populares, preocupando-se sempre e cada vez mais intensamente com os aspectos comerciais do filme, geralmente ligados ao entretenimento e à comunicação com o grande público.

A partir da constatação de que a gênese da Cinedistri aconteceu por intermédio da distribuição dos produtos da Cinédia, delineia-se uma linha de ação contínua entre as duas empresas. Isto é, estamos observando um empreendimento cinematográfico que se iniciou juridicamente em 1930, com a fundação da Cinédia, e se prolonga até hoje na atuação da Cinearte, a empresa sucessora da Cinedistri. A ocorrência real dessa conexão verifica-se pela comparação das duas trajetórias empresariais, bem como pela identificação dos meios e modos pelos quais esse legado de fato aconteceu. No interior de uma organização social complexa, como uma grande companhia industrial ou uma universidade, conhecimentos, hábitos e valores arraigados costumam ser transmitidos de uma geração a outra por meio de sistemas institucionalizados de socialização interna. No caso da Cinédia e da Cinedistri, porém, os mecanismos e canais que ligam geneticamente aquelas duas realidades apresentam natureza pessoal e informal. Foram reforçados, entretanto, por meio de compromissos profissionais e relações de amizade, bem como pela atuação política em congressos, sindicatos e demais associações de classe.

Nesses eventos, seus integrantes expunham seus pensamentos e suas propostas em teses e debates que eram registrados em atas e, muitas vezes, publicados em jornais e

[21] Sylvia Bahiense Naves. *Luzes Câmera*: transcrição da entrevista de Oswaldo Massaini para o programa da TV Cultura, 1976-1977. São Paulo, Arquivo da Cinemateca Brasileira.
[22] Viany ingressaria no Partido Comunista Brasileiro em 1951, dois anos antes de sua parceria com Massaini, na direção de *Rua Sem Sol*, conforme informa Arthur Autran em Alex Viany e Guido Aristarco: um caso das ideias fora do lugar, In: *Estudos Socine de cinema*, ano III, 2001, p. 63.

revistas. [23]Isso para dizer que, no caso de Massaini, as atividades especificamente profissionais sempre estiveram imbricadas com a sua vida social e sua atuação política. Na qualidade de distribuidor e produtor, situava-se em geral de modo discreto "por trás das câmeras", mas fazia questão de incluir o seu nome e o da Cinedistri nas telas, nos cartazes e nos anúncios. Suas raras manifestações iam criando o contorno de uma figura pública que, na época era o que mais se aproximava daquele estereótipo de um "magnata" dos negócios cinematográficos, divulgado entre nós pelos próprios filmes americanos. Ele se tornou presença habitual tanto nas colunas sociais quanto nos cadernos de cultura, ou seja, circulava pelas recepções, jantares e coquetéis de lançamentos, com a mesma constância com que aparecia nos momentos em que se discutiam questões referentes à atividade do cinema, tais como de legislação, censura, tributos e políticas de estímulo.

Este empreendimento de produção e distribuição que durou várias décadas se caracterizava por um conjunto de procedimentos que, ao longo do tempo, foi se revelando mais adequado às condições concretas da época do que o modo de operação da Vera Cruz, o da Atlântida e outras grandes empresas daquela ocasião, como a Maristela, a Multifilmes e a Kino Filmes. Durante as décadas de 1950, 1960 e 1970, a Cinedistri reunia determinadas características capazes de identificá-la entre as demais e que funcionavam como pilares empresariais (*unicidade ou identidade; continuidade; estabilidade; intencionalidade* e *flexibilidade*) sobre os quais se achava montada. Esse sistema de esteios articulados, entretanto, não foi suficiente para atenuar o impacto econômico da Embrafilme – o principal fato causador do arrefecimento e da mutação qualitativa nas atividades da empresa sediada na Rua do Triunfo, onde se encontra até os dias de hoje, por intermédio da Cinearte. Além do papel radicalmente transformador exercido pela estatal, a Cinedistri enfrentaria fatores históricos que alterariam essencialmente a fisionomia do áudio visual no Brasil – como foram o advento das redes de televisão, a indústria do vídeo e entretenimento doméstico, o governo Collor e a retomada da produção estimulada pelas leis de incentivo à cultura. Desalojada do nicho no qual se dedicava à distribuição, a partir de meados dos anos de 1980, e sob a liderança de Aníbal Massaini Neto, a empresa foi transferindo seus ativos para a Cinearte, sua herdeira e continuadora.

[23] Todo esse material é tão denso e palpável que se tornou uma das principais fontes para *O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro,* pesquisa de Arthur Autran.

## 2. Massaini no período anterior à Cinedistri

Os imigrantes europeus Annibal Massaini e Geny Flanel desembarcaram em Santos ainda no século XIX e se encontraram em São Paulo, onde estabeleceram uma segunda pátria. Casaram-se em 1905 e seu único filho Oswaldo nasceu em 3 de abril de 1920. A família morava no prédio de número 181 da Rua São João, que há anos sofria com obras de alargamento para transformá-la em avenida. Dois anos depois, esta seria inaugurada, repleta de árvores e flores como um majestoso *boulevard* parisiense, para festejar o centenário da Independência. Por coincidência, na década seguinte, naquele mesmo endereço onde Oswaldo nascera, seria inaugurado o Cine Ritz, o melhor e mais luxuoso cinema da cidade. Apesar da origem judaica e polonesa da mãe [24], o garoto recebeu uma formação religiosa católica. O pai dele era um assalariado italiano originário de Barbirollo, na província Mântua, na Lombardia, chefe de uma família por ele definida como "de poucos recursos", mas que nunca descuidou da educação do filho.

Ao lado dos passatempos infantis comuns a qualquer garoto paulistano daquele tempo, o cinema logo se destacou fortemente entre os seus principais focos de interesse. Pelas manhãs de segunda feira, o pequeno Oswaldo percorria as inúmeras salas de cinema do centro da cidade, ainda fechadas antes da primeira sessão do dia, a cata de retalhos de filmes para mais tarde admirar os fotogramas num visor manual como se fossem slides. Era, portanto, um brinquedo que refletia um fascínio pouco comum ao restante da garotada com quem convivia. Tomando o bonde "Estações", ele estendia a sua pesquisa também para a Rua do Triunfo, onde já havia algumas distribuidoras de filmes e muitos pedaços de fitas de cinema nas cestas de lixo. Depois disso, Oswaldo comprou um velho projetor usado de 16 milímetros, numa lojinha da Rua Brigadeiro Luis Antônio, que lhe custou o capital correspondente a dois meses de sessões dominicais de cinema.

> Eu apanhava aqueles retalhos de filmes para olhar num visor manual. Fiquei dois meses sem ir ao cinema só para juntar o

[24] Ao se mudarem para países predominantemente cristãos, as mulheres polonesas de famílias judaicas às vezes trocavam o nome original de Yentl pelos pseudônimos Guelli, Eugênia, ou Geny.

> dinheiro necessário para comprar um projetor usado, que não projetava muito bem porque lhe faltavam peças. (Oswaldo Massaini em depoimento gravado em 1989)

O aparelho tinha perdido o espelho de reversão e o menino tentou reciclá-lo substituindo a peça pela tampa bem polida de uma latinha de graxa para sapatos. Até os 12 anos de idade, ele frequentava com os amigos as sessões gratuitas de cinema que aconteciam na casa de um colega da Escola Normal, o Luis Braga Junior, cujo pai era diretor do "Programa Matarazzo" e possuía um projetor "meio mambembe, mas que funcionava". O projetor de Luis não tinha enroladeira e o filme desenrolava esparramando-se pelo chão, assim como as batatinhas imaginárias da tradicional parlenda infantil. Até 1932, o proprietário das Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo mantinha uma pequena empresa distribuidora de filmes estrangeiros para exibi-los aos funcionários e seus convidados no mencionado "programa", além de alugá-los em cópias na bitola de 16 milímetros. Depois disso, mesmo com o encerramento do cineminha doméstico da Rua Visconde do Rio Branco, pertinho de onde ele morava, o cinema nunca mais saiu da mente e do coração do rapaz. Do mesmo modo como as rimas e as cantigas de roda permanecem na lembrança.

Depois de completar os estudos básicos no Grupo Escolar do Arouche e no Ginásio Normal, Oswaldo se formou em contabilidade na Escola de Comércio Álvares Penteado, situada no Largo de São Francisco – uma instituição pioneira nesse tipo de ensino que foi criado em 1902 para suprir a falta de mão de obra especializada na gestão de empresas. Desde os últimos anos do século XIX, São Paulo passava por um processo de expansão urbana, envolvendo o aumento das indústrias e a multiplicação de casas bancárias e comerciais. Era um tempo em que ainda não havia outros cursos secundários voltados para oferecer uma educação profissional aos alunos, a não ser o chamado Normal ou Magistério, que formava professores – em geral professoras – para o ensino primário. Um dia, quando voltava do trabalho, viajando em pé no estribo do bonde, ao passar pela Rua Santa Ifigênia o senhor Annibal bateu com a cabeça num toldo da rua e caiu ao chão.

## A serviço da Distribuidora de Filmes Brasileiros e da Columbia Pictures.

Oswaldo tinha apenas 17 anos de idade e, com o falecimento prematuro do pai naquele acidente, foi necessário encontrar meios para sustentar a mãe e a si mesmo. E assim, o nosso personagem ingressou profissionalmente na atividade cinematográfica, antes mesmo de completar a maioridade. O acaso o levou para a Distribuidora de Filmes Brasileiros, empresa dirigida por Luis Furtado Braga, pai do amigo Luisinho, e para a qual fora indicado por Leonor − irmã de Iracema, uma moça de apenas 14 anos, que ele vinha namorando firme. Ele a conhecera num domingo, em que voltava para casa ao lado do amigo Dante Albano, eufórico após uma bem sucedida partida de futebol na várzea do rio Tietê. Ao atravessar a linha do trem, os rapazes depararam com as beldades Iracema e Leonor, que se vestiam como as artistas que ele admirava nas telas. Hoje, Leonor confessa que se interessou logo de cara pelo Dante, enquanto Oswaldo se encantava irremediavelmente com Iracema, reparando, porém, que a menina usava meias soquete.

Em pouco tempo, formou-se um vínculo afetivo entre os dois jovens casais de namorados. Eram moços e moças de classe média que as dificuldades econômicas ampliadas pela da Segunda Guerra obrigavam a procurar emprego antes de completaram dezoito anos. Todos os dias depois do expediente, Oswaldo passava pela Rua 25 de Março para apanhar Iracema na empresa Tecidos Paramount, onde a moça trabalhava e a acompanhava até a casa dos pais. Aí, no lar da família Quinto e ao lado de Dante e Leonor, depois do jantar Oswaldo e Iracema namoravam até às nove da noite, sob os cautelosos olhares de Dona Adelina, a dona da casa. Foi assim durante oito anos. No decorrer desse trajeto, quando o relacionamento já demonstrava se firmar, o futuro produtor decretara à namorada: "Ou você desiste das meias soquete, ou nós desmanchamos o namoro!" [25]

Para a moda feminina então vigente, revelar a nudez de canelas e panturrilhas – isto é, as "batatas das pernas" – era uma ousada novidade divulgada pelo cinema americano. E, provavelmente lembrando-se do alvoroço que lhe provocavam aquelas figuras se esparramando pelas telas, Oswaldo já se colocava vigilante como um futuro marido. Com o

[25] Durante a 2ª guerra, as tradicionais meias finas para mulheres deixaram de ser fabricadas porque a seda e o nylon tornaram-se raridades. Nas filmagens, muitas vezes um risco a lápis na parte de trás das pernas nuas imitava a costura das meias de seda. Em seu lugar apareceram as meias soquetes.

pai ainda vivo ele se considerava um "boa-vida", que era como hoje se chamaria um *play-boy:* "Com casa, comida, roupa lavada, além do colégio eu não precisava pensar em coisa alguma". Depois da morte do senhor Anníbal, aquela fase já havia praticamente se encerrado. Ao topar com Iracema, no entanto, junto com os trilhos do trem, ele atravessou aquela linha que separava o adolescente descompromissado do homem sério e responsável. Órfão de pai e filho único, ele se aproximava cada vez mais da família Quinto. Se uma irmã de Iracema lhe indicara para a vaga na Distribuidora de Filmes Brasileiros, foi Mena, outra de suas irmãs, que o apresentou para a firma em que ela trabalhava: a Colúmbia.

Observe-se que os passos iniciais de Oswaldo na profissão aconteceram por força daquilo que chamamos de sorte, ou "feliz acaso". O menino tão fascinado por cinema que fuçava latas de lixo em busca de fotogramas usados e era capaz de consertar ele mesmo um projetor caindo aos pedaços, foi indicado para ocupar uma vaga de contador justamente numa empresa dedicada ao cinema. A roda da fortuna continuava girando acelerada a seu favor, pois nada melhor do que trabalhar num campo para o qual o seu interesse já se voltava. Ainda por cima, morava na Rua Aurora, perto do emprego e dos cinemas da Cinelândia paulista. Um sinal inconfundível dessa "boa estrela" que o acompanhava na juventude aconteceu no dia 16 de novembro de 1938, quando o seu nome apareceu impresso na primeira página do jornal O Estado de São Paulo.

Ganhe um relogio de ouro de 18 kilates e cheques de 50$000 a 200$000

FUMANDO

FLORIDA OU MEU AMOR

Abaixo mais- uma lista dos contemplados nesta ultima semana.

CHEQUES DE 50$000 — João Pamplino Rio de Janeiro, Leonorio Quinarelli, rua Taquary, 1287 — José Couto, av. Tiradentes, 9 — José Cochu'fo, rua 2,2 — José Silveira, rua Itararé, 8 — Pedro Luiz Carneiro, rua Tavares Bastos, 32 — Diomar Mello Torquato, rua Japurá, 44 — Alfredo Paulon, r. Ruy Barbosa, 692 — Waldemar Miotto, rua França Pinto, 40 — Antonio Masullo, rua Corrêa dos Santos, 199 — Herminio Campolongo, rua São Felippe, 5 — Emilio D. Alvarez, rua dos Alpes, 139 — Francisco Baptista, rua da Penha, 122 — Mario Martins, rua Benjamin Constant, 155 - Sob. — Irene Mazzei, rua Bueno de Andrade, 8 — Ernesto Fialdini, rua Lavapés, 1113 — Oswaldo Massaini, rua Aurora, 335 — Dora Maria Carneiro, rua Tucuna, 1004 — Manoel Rodrigues, rua Paulista, 30 — Raffaele de Lipio, rua

FIGURA 2 – Anúncio de O Estado de São Paulo [26]– 16/11/1938

Ele ganhara um cheque de 50$000 (50 mil réis) num concurso de usuários da Fábrica de Cigarros Florida [27].
O gosto que Massaini cultivaria mais tarde pelos jogos, inclusive pelo carteado, pelo hipismo e pelos chamados "de azar", pode ter origem nesse episódio e na maneira sempre afortunada como transcorreu o início de sua vida profissional.

[26] Em matéria de fontes jornalísticas, esta pesquisa se restringe fundamentalmente aos periódicos paulistas, principalmente aos "Diários", à "Folha de São Paulo" e a "O Estado de São Paulo".
[27]Conforme dados do recenseamento de 1920 e que continuariam mais ou menos válidos em 1938, 50 mil réis corresponderiam a 15 dias de trabalho de um operário da área têxtil de São Paulo.

Cinco anos depois da formatura na Álvares Penteado, Massaini já tinha passado por três das empresas mais importantes daquele ramo no Brasil, sempre num movimento ascendente e assumindo novas responsabilidades a cada ano. Essa foi a sua formação básica e específica para o desempenho adequado nos ofícios de distribuidor e produtor de filmes – em termos de tempo, o equivalente a uma faculdade – se já houvesse no país um curso superior voltado para esse tipo de profissão. [28] Foi, portanto, uma aprendizagem à qual ele se dedicou "na prática", convivendo com os profissionais mais experientes, errando e acertando no dia a dia do trabalho.

Da vida em família, Oswaldo absorveu princípios pessoais de conduta que acabaram se tornando marcas identificadoras de sua personalidade, como "jamais falar mal de quem quer que seja", ou "nunca trocar o certo pelo duvidoso" [29] e "sempre ficar ao lado dos amigos, mesmo contra os próprios interesses". A propósito, ele gostava de se lembrar da "lição de moral" que impôs aos franceses quando, na noite de premiação de *O Pagador de Promessas* (1962) com a Palma de Ouro em Cannes, os organizadores do festival lhe comunicaram que havia apenas cinco lugares para o banquete, três para os atores principais e mais dois para o produtor e o diretor. E ele respondeu:

> Mas nós somos dezenove! Eu não vou largar os brasileiros, os amigos que estão chorando, jogando champanha um no outro... Eles [os organizadores] insistiram que só tinha cinco lugares na cabeceira da mesa para os laureados. E eu respondi que seriam os dezenove ou ninguém! Então não foi ninguém. E fomos com o bando num bistrô, comer sanduíche naquele pão de bengalinha, carregando os prêmios debaixo do braço. (MASSAINI, Oswaldo – 1978) [30]

Vinte anos antes da acima mencionada vitória em Cannes, no segundo semestre de 1942, um turbilhão de acontecimentos fazia fervilhar a mente e as emoções do jovem contador. O mundo se achava em guerra e o Brasil tinha acabado de entrar no conflito ao

[28] O artigo 5º do decreto de 1931 que instituiu o regime universitário no Brasil mencionava a obrigatoriedade dos seguintes cursos para a constituição de uma Universidade: Direito; Medicina; Engenharia e Educação, Ciências e Letras.

[29] O filho Aníbal até hoje se recorda do ditado italiano, como um mantra há muito memorizado: "Uno que lascia la strada vecchia per la nuova sa cosa lascia, ma non sa cosa trova".

[30] A intenção aqui não é descrever com precisão os princípios éticos de Massaini, mas exemplificar alguns valores que se revelam na matéria Oswaldo Massaini: O último (ou o único?) magnata do cinema brasileiro - Entrevista que ele concedeu para a *Revista Lui* n. 18, setembro de 1978, p. 83, consultado no Arquivo da Cinemateca Brasileira.

lado dos Estados Unidos, embora a ditadura de Getúlio Vargas tivesse manifestado simpatia pelos regimes da Alemanha e da Itália. Pelas ruas de São Paulo e pela janela em branco e preto dos filmes que assistia, ele observava mudanças impressionantes: o clube de futebol Palestra Itália teve que mudar o nome para Palmeiras e o Colégio Dante Alighieri passava a se chamar Visconde de São Leopoldo. Mesmo assim, a cidade não demonstrava uma animosidade verdadeira contra a Itália, inclusive porque uma grande parte da sua população viera de lá ou descendia de quem veio.

No escritório, teve a noticia de que um patrício de seu pai chamado Francesco Rosario Capra, filho de um plantador de laranja na Sicília, cometera a proeza de se desligar da matriz da Columbia Pictures, em Los Angeles, e fundar a sua própria produtora. Capra foi o diretor que salvara aquele estúdio da crise de 1929 com seus filmes simples, mas divertidos e muito ligados ao cotidiano das pessoas. Nas telas paulistas ainda se exibia a sua primeira produção independente, *Adorável Vagabundo* ("Meet John Doe", 1941) em que Gary Cooper interpretava um mendigo transfigurado em herói. Tudo aquilo seria possível, portanto, também e principalmente naquele Brasil − "o país do futuro", segundo a profecia do austríaco Stefan Zweig em livro de grande repercussão, lançado no ano anterior.

Naquela ocasião Oswaldo já tinha combinado se casar com Iracema, com quem namorava há alguns anos, enquanto cultivava essa outra paixão que ia se instalando cada vez mais profundamente em seu íntimo: o cinema, um dos ramos de atividade mais vibrantes daquele tempo. De onde teria se originado tamanho interesse? O fato é que a sua origem étnica trazia, do lado materno, as raízes judaicas comuns à maioria dos grandes produtores de Hollywood. E do paterno, a marca de outras famílias de proveniência italiana que se fizeram fundamentais para a história do cinema brasileiro[31]. É possível até que ele tivesse assistido alguma criação de Vittorio Capellaro (Piemonte, 1877- Rio de Janeiro, 1943) que montara um estúdio de cinema na Alameda Santos, na capital de São Paulo, onde filmou cenas de *O Caçador de diamantes* (1932) – um espetáculo sonoro ambientado no tempo dos bandeirantes, com trilha de música original do maestro Gaó e aplaudido com

[31] Luciano Ramos. Ciak Gira*!* In: *Corriere de la Sera* – versão brasileira, São Paulo, 1985.
Refiro-me aos pioneiros do cinema neste país. Em sua maioria, eles eram italianos, como Paschoal Segretto, Vittorio de Maio, Paolo Benedetti, Guelfo Andalò e Alberto Traversa, entre tantos outros.

entusiasmo pelo poeta e crítico de filmes Guilherme de Almeida [32]. Mais do que apenas elogiar, ele considera o filme "um pedaço vivo de si mesmo". O título e a temática, aliás, remetem diretamente ao derradeiro filme a ser concebido pelo futuro produtor Massaini: *O Caçador de esmeraldas* (1978).

FIGURA 3 – Anúncio de O Estado de São Paulo (28/01/1934)

Como já se sabe, a Segunda Guerra Mundial ainda não tinha começado quando Massaini experimentou os primeiros passos no mundo do cinema. Numa entrevista à Revista Cultura [33] ele declarava: "Iniciei minha carreira cinematográfica em 1937, trabalhando como assalariado. Galguei todos os escalões começando como bilheteiro". Na verdade, ele começou mesmo como auxiliar de contabilidade, no escritório paulista na DFB - Distribuidora de Filmes Brasileiros, entidade fundada em 1935, por Carmem Santos, Adhemar Gonzaga, Humberto Mauro e outros pioneiros nos anos de 1930 − representantes da elite cinematográfica daquela década. A experiência de bilheteiro corresponde a um "bico" que ele faria certa ocasião para a empresa de Paulo Sá Pinto, como se percebe em outras entrevistas.

> Meu primeiro emprego eu arrumei no dia 5 de agosto de 1937, na Distribuidora de Filmes Brasileiros, que ficava na Rua dos Gusmões, esquina com a Rua dos Andradas. Era uma pequena distribuidora... Eu era uma espécie de factótum, que só não interferia na produção. Quem me arrumou foi um vizinho, o Luis

[32] O Estado de São Paulo, 28/01/1934, p. 2
[33] Luiz Antonio Alves. Oswaldo Massaini: em busca do legítimo cinema brasileiro, In: *Revista Cultura*, n. 24, janeiro a março de 1977.

> Furtado Braga, porque eu estava com 17 anos e queria começar a trabalhar. Ele era o gerente geral e me pagava 100 mil réis, um dinheiro que servia só para a minha manutenção. Mas [quando vivo] o meu pai me dava mais 2 mil réis todo domingo, e eu achava que devia guardar a metade. De modo que eu sempre tive dinheiro no bolso. Mas isso já vem no sangue, porque minha mãe era israelita, polonesa de Varsóvia. Modéstia à parte, números e finanças eu manejo muito bem. [34]

Assim como aqueles *self made men* que só se encontrava por aqui nos filmes americanos, às vezes ele preferia ostentar orgulhosamente aquele romantizado "início" como bilheteiro − tão humilde que poderia até envergonhar qualquer jovem da classe média daquela época, nesta nação de bacharéis onde o trabalho manual indicava uma origem social inferior. Coloca-se aqui a oportunidade para abrir um parêntesis e incluir no horizonte empresarial do período a figura do cearense Luiz Severiano Ribeiro Junior (Fortaleza, 1912 - 1993), outro negociante de cinema cujo histórico profissional correu paralelamente ao de Oswaldo Massaini.

Num roteiro mais característico dos jovens bem nascidos neste país, no ano de 1935, Ribeiro Junior regressava da Europa após ter se formado em "business" numa universidade de Londres e aprendido alemão em Berlim. Entrava no ramo do cinema exibindo para os seus parceiros de Hollywood o fato de ter sido preso pela SS nazista por ter fotografado "material suspeito" para enviar ao Brasil. Aqui chegando, começou no Grupo Severiano Ribeiro – a empresa do pai, naquele momento o mais poderoso exibidor do país – exercendo a função de programador da sua própria cadeia de cinemas e já manifestando o desejo de produzir filmes. Sua meta, portanto, era verticalizar os negócios, unindo produção, distribuição e exibição num único fluxo. Tanto assim que, até 1943, acabaria adquirindo diversas empresas distribuidoras, entre elas a DFB, para fundar a UCB – União Cinematográfica Brasileira [35]. A estratégia de Ribeiro Junior tinha orientação monopolista e sua ideia de distribuição cinematográfica envolvia a montagem de um *trust* para açambarcar o mercado exibidor com seus produtos. Segundo o seu biógrafo Toninho Vaz, "a ideia central era ir aos poucos comprando o controle acionário de pequenas, médias e grandes distribuidoras... para formar uma cadeia":

[34] Oswaldo Massaini: o último (ou o único?) magnata do cinema brasileiro, entrevista para a *Revista Lui*, n. 18, setembro de 1978, p. 6. Arquivo da Cinemateca Brasileira.
[35] Toninho Vaz, *O Rei do Cinema*. Rio de Janeiro, Record, 2008, p. 35.

Enquanto Ribeiro Junior acumulava empresas, Oswaldo aproveitava o tempo livre para enriquecer seu repertório cinematográfico. [36]Como auxiliar de contabilidade da Distribuidora de Filmes Brasileiros, ele possuía uma carteirinha do Sindicato dos Trabalhadores na indústria Cinematográfica que lhe permitia ingresso gratuito em todas as salas exibidoras de São Paulo. Como ele morava com a mãe que tinha se mudado para a Rua Visconde do Rio Branco − a atual avenida do mesmo nome, na capital de São Paulo − era possível circular a pé por todos os cinemas do centro da cidade. Por isso, houve períodos em que, após o serviço, ele "pegava" até três sessões por dia, das seis da tarde até a meia-noite, tornando-se assim um "viciado em cinema". Em meio aos musicais com Fred Astaire e Ginger Rogers ou westerns com Roy Rogers, Buck Jones e John Wayne, ele começava a abrir os olhos para as produções brasileiras. Talvez por força do emprego que tinha, ele fosse levado a prestar uma atenção especial aos espetáculos nacionais e se espantava de ver como o público se relacionava com eles:

> Era só mostrar a carteirinha e ir entrando no Art-Palácio, São Bento, Broadway, Odeon... E fui criando certo pendor para o cinema brasileiro, que eu achava meio fracote. Quando aparecia uma cena de amor em filme nacional, com o galã beijando a mocinha, a plateia vinha abaixo de chacota e isso fazia com que eu ficasse com pena. Era a época dos filmes de Lulu de Barros, do Del Pichia, com Genésio Arruda, Tom Bill. Só depois é que começaram a aparecer os filmes melhores, como o *Bonequinha de seda*. (CAMPOS Jr, 1997) [37]

Bem antes de começar a produzir filmes, quando apenas era contador numa firma que os distribuía, Oswaldo se acostumou a entrar num cinema, mesmo que já tivesse assistindo o filme em exibição, só para sentir a reação da plateia. O cultivo desse hábito foi essencial para o seu futuro desempenho como produtor. Neste depoimento, Massaini se refere aos filmes falados do diretor Luiz de Barros (Rio de Janeiro - 1893-1981), produzidos por José Del Picchia com os comediantes Genésio Arruda e Tom Bill, uma dupla formada desde *Acabaram-se os otários* (1929) − o primeiro filme sonoro e de longa-metragem feito no Brasil − uma dupla mais tarde repetida com *O Babão* (1930). Ao

[36] Neste trabalho, Ribeiro Junior sempre aparece contraposto a Oswaldo Massaini. Mais do que um recurso dramático da narrativa, a insistência com que esse personagem é abordado se explica pela duradoura competição entre as suas empresas Cinedistri e Atlântida – cada uma sempre se colocando como "a sombra" da outra.

[37] Depoimento a Inimá Simões gravado em 1980: Oswaldo Massaini: um produtor cinematográfico. 1997, CCSP, impresso pelo Núcleo de Cinema e Vídeo, Plácido de Campos Junior.

diferenciá-los de *Bonequinha de seda* (1936) o jovem contador começava a erguer os fundamentos do seu gosto pessoal. Identificava a superioridade do filme dirigido por Oduvaldo Viana e fotografado por Edgard Brasil, mas seu coração pulsava de ternura pelas "graças fracotes" do Lulu de Barros.

## Trabalhando na Cinédia distribuidora, diretamente com Adhemar Gonzaga

Antes que a década de 1930 se encerrasse, o contador Oswaldo Massaini já tinha se transferido da Distribuidora de Filmes Brasileiros para o quadro de funcionários da distribuidora multinacional Columbia Pictures, no qual permaneceria entre 1938 e 1942. De lá, passaria para o escritório de distribuição em São Paulo da Cinédia começando, assim, a se envolver por inteiro nas tarefas específicas de comercialização de filmes. Ele que ainda se considerava um aprendiz de cinema aprendia muito, mas ganhava pouco. Pouco demais para quem já planejava se casar.

> Por força das circunstancias, fui obrigado a aceitar uma proposta muito convidativa de outra companhia de cinema. E fui trabalhar na Columbia Pictures, nos áureos tempos dos filmes do Frank Capra, de *Do Mundo nada se leva*, do *Aconteceu naquela noite*. Eu gostava muito de cinema, mas não era bem o que eu queria... Era cinema estrangeiro. Eu não me sentia bem dentro de um gabinete, recebendo filme pronto, ajudando a comercializar filme pronto. Até que, fascinado novamente por outro convite fui trabalhar na Cinédia, uma companhia que se dedicava a filmes brasileiros. Aí eu me realizei, porque estava no meu ambiente. [38]

Vemos, portanto, que Oswaldo se achava dividido entre o desejo de manter contato direto com o cinema nacional e a necessidade de ganhar a vida em momentos difíceis como aquele, em que o mundo se achava em guerra. Na ponta do lápis, o atento contabilista medira o fluxo de "mil réis" se transformando em dólares nos cofres da Columbia Pictures. Por intuição ou tomada de consciência, entretanto, optava por militar em um dos campos nos quais se polarizavam os interesses em jogo na área do cinema: os produtores brasileiros de um lado e, de outro, os distribuidores de filmes estrangeiros, associados à maior parte dos exibidores.

[38] Sylvia Bahiense Naves. *Luzes Câmera*: transcrição da entrevista de Oswaldo Massaini para o programa da TV Cultura, 1976-1977. São Paulo, Arquivo Cinemateca Brasileira.

Em 1º de março de 1943, Oswaldo ingressou na Cinédia, a já vitoriosa produtora criada por Adhemar Gonzaga. [39] Especificamente no escritório paulista da firma, dedicado basicamente à distribuição de seus produtos nos "territórios" do sul do país. [40] Que empresa era aquela e quem era o seu dirigente? Um dos líderes da histórica campanha pelo cinema brasileiro que, já em 1926 defendia a industrialização do cinema com declarações como "o país que tem a indústria cinematográfica melhor aparelhada, é o mais adiantado". [41] Instalada no bairro carioca de São Cristóvão, a Cinédia mantinha uma produção regular e possuía um estúdio dotado de recursos técnicos adequados à época. Comentava-se que este era tão bem equipado quanto os de Hollywood, com palcos simultâneos, equipamentos de qualidade e pessoal contratado em regime permanente. Desde o seu início em 1930, aquela companhia tinha produzido dezenas de filmes de longa-metragem e é bem possível que o contador paulista tivesse assistido o cultuado *Ganga Bruta* (1932) com direção de Humberto Mauro. É também improvável que ele não tivesse visto *A voz do carnaval* (1933), um semidocumentário feito pelo próprio Gonzaga e Humberto Mauro − a estreia oficial de Carmem Miranda no cinema[42]. O jovem Massaini queria saber mais sobre aquele empreendedor que parecia ter vivido outras vidas até chegar esse momento em que dividia com ele o espaço de um escritório no centro de São Paulo, mostrando-se disposto a partilhar o vasto conhecimento que tinha acumulado. [43]

No começo do ano, o prefeito Prestes Maia tinha inaugurado o novo e moderníssimo prédio da Biblioteca Municipal, por sorte pertinho do escritório, ali no comecinho da Rua da Consolação, na Praça Dom José Gaspar. Na hora do almoço, de vez em quando ele lia os artigos de Gonzaga em números antigos da "Cinearte" e, assim, ficou sabendo que, desde os anos de 1920, antes de produzir e distribuir filmes, Gonzaga se

[39] "Porque ele era um abnegado pelo cinema... O pai dele era dono da Loteria Federal do Brasil, que naquele tempo tinha um concessionário. E o Gonzaga não quis tomar conta da Loteria... quem acabou tomando conta foi o cunhado dele, o marido da dona Zélia Gonzaga Peixoto de Castro, o Antônio Joaquim Peixoto de Castro Jr. Que acabou ficando milhardário, inclusive dono da Refinaria de Manguinhos, de petróleo." (Oswaldo Massaini. Depoimento ao MIS-SP em 15/09/1989)

[40] Para efeitos de distribuição, naquele período o país era dividido geograficamente em "territórios cinematográficos", como os de São Paulo, que incluía Paraná, Goiás e Matogrosso, e Porto Alegre, no qual se inseria Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

[41] Adhemar Gonzaga. Filmagem brasileira. In: *Paratodos*, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 369, 9 jan. 1926.

[42] Depois de filmar *O Caçador de Esmeraldas* em 1978, Massaini começou a desenvolver um projeto que nunca pode realizar: a biografia de Carmem Miranda.

[43] No APÊNDICE 2, ao fim do texto, encontra-se mais informação sobre a atividade política e jornalística de Adhemar Gonzaga, antes de se tornar cineasta e produtor.

dedicara à crítica, que exercia de modo combativo: noticiava e comentava fitas de todas as procedências, mas também defendia a produção brasileira. Voltada para o grande público, aquela publicação durou até 1942, sempre com objetivo de "lutar pelos interesses de seus leitores e formar mentalidades cinematográficas" [44]. No ano seguinte Massaini seria contratado para cuidar do escritório da Cinédia em São Paulo. Mas ele já acompanhava a notoriedade do futuro chefe por conta de uma novidade amplamente noticiada pelos jornais: o célebre Orson Welles veio filmar no Brasil e alugou o estúdio da Cinédia para realizar o documentário *É Tudo Verdade*. O jovem Massaini chegou a imaginar que Adhemar Gonzaga abandonara o trabalho como jornalista para poder se dedicar melhor ao necessário apoio que certamente o diretor de *O Cidadão Kane* ("Citizen Kane", 1941) demandaria. Nem desconfiava que aquela empreitada hollywoodiana logo mais fracassasse e o fatídico filme restaria inacabado.

Oswaldo estava trabalhando para o empresário que tinha lutado para atribuir uma dimensão industrial ao cinema brasileiro e, também, contribuíra para plasmar um tipo de filme ligado ao gosto popular. Em outras palavras, Massaini tivera a oportunidade de observar o processo pelo qual a música popular adquiriu protagonismo na temática dominante dos filmes. Em sua infância, o cinema sonoro brasileiro buscava apoio no rádio e na indústria fonográfica para caminhar com as próprias pernas. Tanto a mídia radiofônica quanto o mercado de discos já possuíam no país um considerável público fiel. Tratava-se, então, de carrear essa popularidade para os filmes, criando uma linha narrativa com atores e enredo, capaz de amarrar as principais atrações musicais que, para o público brasileiro da época, não passavam de vozes transmitidas pelo rádio ou pelo gramofone. [45]

[44] Adhemar Gonzaga. Esboço para Minha Biografia, In: Alice Gonzaga e Carlos Aquino. *Gonzaga por ele mesmo*. Rio de Janeiro, Record, 1989. p. 16

[45] Os aparelhos de rádio conjugados com sistema de reprodução fonográfica só seriam fabricados a partir de 1938. Consistiam do rádio receptor, o conjunto de alto-falantes e o toca discos montados em gabinetes em madeira.

Essa integração de mídias veio com *Alô, Alô, Brasil* (1935), um produto da Cinédia, dirigido pelo norte-americano Wallace Downey, representante dos discos Columbia em São Paulo. A história era mínima: um ouvinte se apaixonava por uma cantora que não existia, enquanto outro personagem fazia de tudo para entrar no ambiente radiofônico. O filme, porém, contava com um vasto conjunto de estrelas do rádio e do mercado fonográfico. Em seguida, a fórmula da comédia musical brasileira se consolidaria com *Alô, Alô, Carnaval* (1936) dirigido pelo próprio Gonzaga, com Francisco Alves, Carmem Miranda e Oscarito.

FIGURA 4 – Cartaz do filme

Oswaldo, no entanto, ficou muito mais impressionado com *Bonequinha de seda* (1936). Se não foi o maior da década, como muito se diz, aquele filme representou um ponto alto na trajetória da produtora fundada por esse personagem que, desde 1920 interferia na história do cinema brasileiro. O papel central de *Bonequinha de seda* foi planejado para Carmen Miranda, que não pôde filmar por falta de tempo. Em função disso, o filme marcou a estreia como atriz no cinema da cantora lírica Gilda de Abreu que, mais tarde, se tornaria diretora de cinema. Gilda interpreta a filha de um alfaiate que se passa por francesa rica e desfila pelos salões elegantes, onde é aceita e admirada. O roteirista e diretor Oduvaldo Vianna aproveita para comentar de modo bem humorado a alta sociedade da época, por meio de personagens secundários bem delineados. Segundo o pesquisador Adilson Marcelino que assistiu a cópia recentemente restaurada, o filme é...

> ... uma crítica bem-humorada à colonização de nossa elite da época, para a qual a cultura francesa era o máximo de refinamento... A direção utilizou a fotografia majestosa de Edgar Brasil, que valoriza o cenário rico em moldes hollywoodianos... A vontade explícita de realizar uma comédia no molde americano descamba em resultado híbrido que, em vez de incomodar, diverte os nossos sentidos, ainda mais vista hoje, mais de sete décadas depois.... [46]

Desse comentário que classifica de "híbrido" o resultado de uma tentativa brasileira de filmar dentro de "molde hollywoodiano", fica a impressão de que a noção de "gênero

46 Adilson Marcelino. Longas brasileiros assistidos ou revistos em 2010. Ver blog *Minha Insensatez* do Autor, postado em 2010

cinematográfico" ainda permanece firme entre nós. Mas, se recorrermos ao pensamento do crítico inglês Edward Buscombe − para quem os gêneros só existem enquanto instrumentos e os filmes que deles se utilizam dependem de uma combinação de originalidade e familiaridade − poderemos considerar essa avaliação mais elogiosa do que parece. (BUSCOMBE. 2005) [47] É provável que o sucesso de *Bonequinha de seda* tenha a ver justamente com esse choque entre uma linha hollywoodiana de comédia sofisticada, já familiar ao público, e o jeito brasileiro com que foi filmada. [48]

FIGURA 5 – Filmagem de *Bonequinha de Seda*, no estúdio da Cinédia

Gonzaga enxergava o futuro do nosso cinema no sorriso de Gilda de Abreu, a bonequinha que liderava o elenco daquele foi considerado um dos filmes mais representativos dos anos 1930. Para sublinhar a dimensão daquela obra, bastaria mencionar que ela mereceu uma exibição especial para Getúlio Vargas, no Palácio da Guanabara. O presidente ficou entusiasmado e, por intermédio de Epitácio Pessoa Filho, enviou a Adhemar Gonzaga a seguinte mensagem: "Assistindo *Bonequinha de seda*, sinto-me

[47] Edward Buscombe. A ideia de gênero no cinema americano. In: Fernão Ramos (org). *Teoria Contemporânea do cinema*. São Paulo, Senac, 2005.

[48] É importante considerar que esse tipo de comédia atingira um ponto alto no mercado internacional após Frank Capra ter recebido os cinco Oscars principais com *Aconteceu naquela noite* ("It Happened one night", 1934).

compensado pelo esforço que fiz amparando o cinema nacional". [49] Além da intenção de amparar, na verdade, o ditador pretendia ser amparado pelo cinema, no sentido de que o enxergava como um meio de interferir na cultura e no comportamento da população, de modo a enquadrá-la ideologicamente em seus propósitos de poder. Tratava-se de reeducar os cidadãos para o futuro industrial e urbanizado que julgava próximo, como se observa por um conhecidíssimo discurso que ele proferiu em 1934:

> O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescentando a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola. Associando ao cinema o rádio e o culto racional dos desportos, completará o Governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil dos instrumentos imprescindíveis à preparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil. (SIMIS, 1996) [50]

Cabe agora entender melhor a situação da empresa de Gonzaga no contexto politicamente conturbado em que Massaini se transferiu para lá. Se já havia cinema no país, para o governo federal ele surgia fazendo parte de um "sistema articulado de educação mental, moral e higiênica". Era esse o produto audiovisual com que Massaini começou a trabalhar: comunicação institucional e promoção política, sob a capa da educação. Naquele momento achava-se em processo de estabelecimento, com a lentidão própria da época, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) – vinculado ao Ministério da Educação e Saúde, [51] órgão que produzia filmes de curta-metragem e cinejornais para o Ministério da Agricultura e para o Departamento de Propaganda (DIP).

De fato, o governo não subsidiava os filmes de ficção, mas contratava a confecção dos "complementos nacionais". Fundada em 1930, a Cinédia não apenas era contemporânea ao governo Getúlio Vargas, mas nutria-se da sua política, executando a

[49] Como veremos adiante, na época de *Bonequinha de Seda*, a legislação brasileira de apoio ao cinema se resumia à obrigatoriedade de exibição de um filme de curta metragem "educativo" por programa. (*Filmografia Brasileira* – página do site oficial da Cinemateca Brasileira)
[50] Anita Simis. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo, Annablume/ Fapesp, 1996.
[51] Naquela mesma ocasião, também foi criado o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, em 13 de janeiro de 1937. Seu primeiro presidente Rodrigo Melo Franco de Andrade contou com a colaboração de Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Afonso Arinos, Lúcio Costa e Carlos Drummond de Andrade. O IPHAN está hoje vinculado ao Ministério da Cultura.

produção dos complementos noticiosos "Cinédia Atualidades" (1934), "Cinédia Jornal" (1934-1944) e "Cinédia Revista" (1937-1944) – produtos, como vemos, veiculados durante a 2ª Guerra: filmes que Massaini logo aprenderia a entregar às salas de cinema de seu território. [52] Junto deles se oferecia as 22 fitas de longa-metragem que a empresa de Gonzaga produziu ao longo dos anos em que durou o conflito. Algumas dessas eram explicitamente ligadas às diretrizes doutrinárias do Estado Novo e constavam do cardápio que Oswaldo servia aos clientes: os donos de cinemas na capital e interior.[53]

Talvez o produto mais revelador dessa colaboração entre Cinédia e Estado Novo, porém, tenha sido o drama *Romance Proibido*, um dos 10 títulos que o próprio Gonzaga dirigiu, entre os 48 por ele produzidos. É o que vemos no site da empresa, em texto de Hernani Hefner:

> O nacionalismo gonzagueano flertava com o autoritarismo varguista em sua fase de renovação social e espiritual do homem brasileiro, com direito à presença do projetor cinematográfico em plena sala de aula, como um instrumento fundamental de difusão da educação e da cultura. As grandes qualidades de "Romance Proibido" estão em sua força como documento de época, revelando um desencanto com a elite perdulária, vazia e descompromissada politicamente, e uma adesão ao "novo homem brasileiro" estadonovista.

Esse relacionamento entre estado totalitário e empresa produtora de filmes não se mostrava satisfatório e nem confortável. *Romance Proibido*, por exemplo, começou a ser produzido em 1938 e só pode ser concluído em 1944 – sendo, enfim, um dos primeiros filmes "novos" que Oswaldo precisou programar, copiar, checar, embalar, endereçar e

[52] O "parto institucional" do INCE durou cinco anos. O decreto de 04/04/1932 instituiu o Instituto Brasileiro de Cinematographia Educativa. Um despacho presidencial de 01/03/1936 criou a Comissão Instaladora do Instituto Nacional de Cinema Educativo. O decreto 23/01/1937 alterou a organização do Ministério da Educação e Saúde, incluindo o INCE no quadro dos serviços públicos da seguinte forma: "Art. 40. Fica criado o INCE, destinado a promover e orientar a utilização da cinematografia, especialmente como processo auxiliar do ensino e ainda como meio de educação em geral".

[53] Exemplo típico dessa conexão é o óbvio, desde o título, *Alma e Corpo de uma Raça* (1938), feito de encomenda para enaltecer "a massa" popular e o esporte, no caso o futebol, tal como fora preconizado por Getúlio no pronunciamento acima – ainda que a produção tivesse sido encomendada pelo Clube de Regatas Flamengo. Foi lançado no dia da proclamação da república, numa sessão com a presença do presidente, sua família e membros do governo.

despachar pela a estrada de ferro rumo paras às cidades que o solicitassem[54]. Há um tom de semidocumentário institucional neste drama "patriótico", que ultrapassa a dimensão do mero entretenimento: após uma desilusão amorosa, uma jovem professora vai viver numa cidadezinha do interior e lá desenvolve um belo trabalho educacional. Nota-se nesse esforço de "transmitir uma mensagem" uma curiosa convergência com o trabalho dos cineastas arregimentados em meados daquela década de 1930 por John Grierson no *General Post Office* (Escritório Geral do Correio) do Império Britânico, para realizar filmes destinados a promover a ideia de cidadania e divulgar o modo como o poder público trabalhava para unificar a nação em torno desse valor. Um dos produtos mais marcantes dessa época foi *Correio Noturno* ("Nihgt Mail" - 1936) sobre o trem postal que ligava Londres à Escócia, favorecendo a comunicação entre as pessoas. [55] Esse filme foi dirigido por Harry Watt e Basil Wright, com direção de som do brasileiro Alberto Cavalcanti que, 15 anos mais tarde seria o diretor da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Aqueles cineastas eram, no entanto, funcionários da Coroa Britânica, enquanto Gonzaga ganhava apenas a renda dos cinejornais e, talvez, a promessa de novas leis protecionistas que se limitariam ao artigo 34 do decreto-lei 1949, de 30/12/1939, o qual determinou a cota de exibição de um longa-metragem nacional por ano.

Para Gonzaga, entretanto, *Romance Proibido* deve ter funcionado como o exercício de um cinema cuja produção, o ritmo de feitura e a motivação central não se encaixavam na mecânica do mercado. Foi o ensaio de um projeto que não se resumia a mero empreendimento comercial, mas se aproximava de um alvo moralmente mais elevado, como uma forma de "missão cívica" ou atendimento a uma demanda do interesse público. E, além de tudo, a possibilidade de fazer cinema em troca de um salário fixo de funcionário público. Em outras palavras, um exemplo de ação motivada por uma mentalidade de produtor de emissora pública de televisão, bem antes da TV ser inventada. Algo, enfim, que explique a decisão de fazer, 33 anos mais tarde, um filme como *Salário Mínimo* (1970), o derradeiro de sua carreira de produtor e diretor: uma comédia amarga, realista e crítica sobre o universo humilde da classe média baixa de Jacarepaguá. Impulso parecido se

[54] No APÊNDICE 1 encontra-se mais informações sobre este curioso filme de ficção "edificante", feito de encomenda para o Estado Novo e que pode, de algum modo, ter marcado a formação profissional do jovem Massaini.
[55] O filme pode ser visto em https://www.youtube.com/watch?v=FkLoDg7e_ns&hd=1

manifestaria em Massaini, nas etapas finais da sua carreira, ao se direcionar para os filmes históricos, de cunho educativo. Em sua trajetória de empresário, todos os principais movimentos e atitudes de Gonzaga serviriam para Massaini de exemplos a serem seguidos, ou como atoleiros a serem evitados. Eles fazem parte da rica e complexa experiência profissional que Gonzaga legaria a Massaini e que atribui sentido à maior parte de suas futuras decisões.

No entanto, apesar do natural entusiasmo por esse trabalho que se misturava com idealismo e missão patriótica, o pagamento que Massaini recebia na Cinédia não seria suficiente para que ele se sustentasse sem o apoio da família. Apesar da guerra e do racionamento que transtornavam o dia a dia do paulistano, porém, o próprio cinema reforçava o sentimento de brasilidade e esperança no coração dos jovens. O de Oswaldo se animava com a dupla possibilidade de complementar o salário e, ao mesmo tempo, aproximar-se ainda mais da "sétima arte" e seu público. Porque se abrira a perspectiva de um emprego a mais: a gerência de uma nova sala de exibição de filmes a ser inaugurada em maio de 1943 em plena Avenida São João – por uma incrível concordância, exatamente no endereço onde ele nascera em 1920. O cine Ritz seria o maior e mais elegante de São Paulo, talvez de toda a América Latina. Numa demonstração de camaradagem, seu fundador Paulo Sá Pinto, tinha lhe prometido o posto. Quando o novo cinema começou a funcionar, entretanto, o empresário mudou de ideia e lhe ofereceu a função noturna de bilheteiro. Oswaldo aceitou o serviço porque precisava aumentar a sua renda mensal para se casar e achava que aquela coincidência no endereço poderia significar alguma coisa, além do fato de que, naquela ocasião, São Paulo era ainda uma cidade pequena.

No entender de seu patrão carioca Adhemar Gonzaga, aquela função quase mecânica e braçal não ficava bem para um jovem administrador de promissora carreira. Para Massaini, porém, assim como para a maioria dos descendentes de imigrantes que fizeram a grandeza de São Paulo, qualquer trabalho era digno de respeito. Ali, naquela salinha da bilheteria, na qual o móvel mais importante era a caixa registradora, ele aprendia a ler nos olhos de quem comprava ingresso o tipo de filme que mais agradava às pessoas. E pelos comentários, percebia um grande interesse pelos filmes brasileiros. O serviço adicional, entretanto, não pode se prolongar por muito tempo, porque o ritmo das atividades

na Cinédia crescia progressivamente. Tudo levava a crer que já estava na hora de colocar um ponto final naquele filme de metragem especialmente longa que foi o noivado com Iracema.

Na Igreja Matriz de Santa Cecília, no bairro paulistano de mesmo nome, Geny Massaini casava seu filho Oswaldo com Iracema, filha de Felício e Adelina Quinto, no dia 6 de janeiro de 1945. Em 1º de agosto daquele ano, o recém-casado passava a gerenciar a filial paulista da Cinédia, com um salário cinco vezes maior do que aquele oferecido na época de sua admissão, além de um percentual sobre o faturamento obtido. Junto com a viúva Dona Geny, o jovem casal foi morar na Rua Doutor Elias Chaves número 137, quase na esquina com a Rua Guaianases, no bairro de Campos Elíseos. Lá já viviam Dário e Maria, uma das irmãs de Iracema e, com o compromisso de dividir as despesas mensais de água, luz e gás, os dois casais passaram a partilhar aquela moradia simples, mas confortável, situada naquele que era um dos melhores bairros residenciais da cidade. Como o orçamento doméstico ainda prosseguia apertado, porém, a "peça de resistência" nas refeições diárias era geralmente uma luxuosa omelete de mortadela, especialidade culinária do próprio Oswaldo.

Por trás dos óculos, entretanto, ele enxergava agora um universo de novas possibilidades, de vida e de negócios: a comercialização regional das "fitas" produzidas pela Cinédia. Logo de início, a sorte lhe deu dois filmes carnavalescos e de grande sucesso, *Samba em Berlim* (1943) e *Berlim na Batucada* (1944). No comando da distribuição dos produtos da Cinédia em São Paulo e no sul do país, depois disso, Oswaldo Massaini seria um dos responsáveis pela imensa bilheteria conquistada por *O Ébrio*, escrito e dirigido por Gilda de Abreu (Paris - França, 1904-1979), em 1946. Filme que é considerado o maior sucesso de público do cinema brasileiro de todos os tempos. Segundo o pesquisador Hernani Heffner:

> Ter começado com o pé direito foi extremamente importante para o Oswaldo Massaini acreditar que o cinema brasileiro era viável. Ou seja, toda a carreira posterior dele, a partir do momento que ele saiu da Cinédia em 1949, se desenvolveu em função dessa crença: de que é viável, de que as pessoas gostam do filme brasileiro e que é possível trabalhar só para isso. Com a experiência dele na Cinédia de 1943 a 1949, ele pode conhecer o mercado de cinema no Brasil e

> conhecer pessoa a pessoa, dono de cinema a dono de cinema. Isso lhe permitiu conhecer os gostos dessas plateias, do Sul, do Sudeste, do Norte, do Nordeste. (Hernani Heffner, em depoimento gravado 2010)

Aquele resultado positivo não pode ser visto como pura manifestação das leis de mercado, em que se contrapõem as variáveis da oferta e da procura. Nem como um simples "golpe de sorte", como diziam os amigos de Massaini, para brincar com ele. Desde o fim da Primeira Guerra, o negócio de exibição de filmes no Brasil encontrava-se dominado pelos produtos norte-americanos. O Estado procurava atuar como agente regulador, por meio de leis e regulamentos, como o decreto 21.240 de 1932 que nacionalizava o serviço de censura à exibição de filmes e determinava a inclusão de um filme curto de finalidade educativa ou informativa em cada sessão − medida que possibilitara a criação da Distribuidora de Filmes Brasileiros. Esse fato deve ser creditado também à atuação jornalística e política do próprio Adhemar Gonzaga. Como já vimos, boa parte da produção da sua empresa se beneficiava dessa legislação.

Além dos cinejornais *Cinédia Atualidades* (1934), *Cinédia Jornal* (1934-1944) e *Cinédia Revista* (1937-1944), em sua trajetória a empresa realizaria mais de 50 filmes de longa-metragem, dentre os quais destacamos *Ganga Bruta* (1933, Humberto Mauro), *Alô, alô, Brasil* (1935, Wallace Downey) e *Bonequinha de seda* (1936, Oduvaldo Vianna). O primeiro era um drama que fracassou na bilheteria e hoje é considerado um dos mais importantes clássicos do cinema brasileiro. O segundo foi o grande sucesso comercial que deu início ao ciclo de comédias carnavalescas. E o terceiro, uma comédia de costumes com música e romance, numa produção requintada que encantou multidões, inclusive o jovem Massaini.

Impossível não reparar na coincidência entre essa sequência de produções – *Ganga Bruta*, *Alô, alô Brasil* e *Bonequinha de seda* – e outra que, futuramente, seria reproduzida por seu funcionário e seguidor Oswaldo: o drama social *Rua sem sol* (1954, Alex Viany) que afugentou o público, sucedido por chanchadas como *O rei do movimento* (1955, Victor Lima) e pela comédia musical, a um só tempo popular e requintada *Absolutamente certo* (1957, Anselmo Duarte). Verifica-se que, de certo modo, ambos os produtores, Massaini e Gonzaga experimentaram um percurso parecido. Isto é, após um "sucesso de crítica com

fracasso de público", obtiveram um resultado contrário de "sucesso de público com fracasso de crítica", para em seguida alcançar uma espécie de integração entre esses opostos, com projetos bem sucedidos, tanto em termos de bilheteria quanto de prestígio cultural. Vemos que, apesar das imensas diferenças conjunturais que distinguiam as décadas de 1930 e 1950, mestre e discípulo trilharam caminhos de certa forma equivalentes – o que pode atestar a importância da cultura ou do pensamento empresarial, como elemento agindo em favor da continuidade ou da manutenção do investimento. Ou seja, a busca racional do equilíbrio entre despesa e receita, como um dos requisitos essenciais do empreendimento industrial: um dado a mais a reafirmar a presença do "DNA da Cinédia" se manifestando na história da Cinedistri, ou seja, a já citada "ligação genética" entre as carreiras de Massaini e Gonzaga.

Note-se que essa ligação não se consolidou por conta do acaso. Além de um mero relacionamento de trabalho, Oswaldo tinha Adhemar como mentor e guia profissional, um misto de treinador e modelo de conduta empresarial para o rapaz que se iniciava no negócio do cinema. Ele também cultuava as figuras já então lendárias, e àquela altura ainda distantes, de Carmen Santos (Portugal, 1904-1952) e Moacyr Fenelon (Muriaé - Minas Gerais, 1903-1953). Ela, "a grande dama do cinema brasileiro" e ele, "o cineasta instintivo", no dizer de Alex Viany. Mas respeitava Gonzaga acima de todos, considerando-o "alguém que sempre amou o cinema, renunciou a tudo o que tinha... a vida, a fortuna e até a família em favor do cinema brasileiro" [56]. A par dessa visão dramatizada do personagem pode-se caracterizar Gonzaga como, de fato, um caso de profissional raro no cinema brasileiro. Alguém que foi sucessiva e, às vezes simultaneamente, teórico, crítico, ideólogo, militante de classe, roteirista, diretor, ator, produtor, distribuidor e historiador. E sempre de maneira lúcida e marcante.

[56] Sylvia Bahiense Naves. *Luzes Câmera*: transcrição da entrevista de Oswaldo Massaini para o programa da TV Cultura, 1976-1977. São Paulo: Cinemateca Brasileira

## O período de instabilidade que antecedeu à fundação da Cinedistri

Durante o Estado Novo, a política federal de fomento à produção cinematográfica brasileira foi aprimorada com o Decreto-lei nº 1949, de 30 de dezembro de 1939, pelo qual "os cinemas são obrigados a exibir anualmente, no mínimo, um filme nacional de entrecho e de longa metragem". Tomando o caso específico da Cinédia, seria possível acreditar que essa política realmente fertilizasse um processo de industrialização do cinema no país. Ocorre, porém que no início dos anos de 1940 – acompanhando a problemática econômica da Guerra Mundial – a empresa entrou em crise financeira, por conta principalmente de uma retração no mercado e do aumento nos custos de produção. Pesavam também as restrições das distribuidoras ao produto brasileiro e "as agências regionais e proprietários de cinemas que fraudavam abertamente borderôs e livros-caixa" [57]. Mesmo assim Gonzaga se mantinha fiel às ideias que defendia desde os anos de 1920, ele que foi um dos principais articuladores de um pensamento sobre o cinema brasileiro, no qual predomina o ideal de industrialização, como se depreende desta entrevista de 1940, citada por Arthur Autran Franco de Sá Neto em sua tese sobre "O pensamento industrial cinematográfico brasileiro":

> Aqui na Cinédia, por exemplo, temos neste momento investida nos dois filmes já citados (*Pureza* e *Romance Proibido*) uma soma considerável. É preciso que haja filmes circulando continuamente, fazendo entrar nos cofres do estúdio dinheiro proveniente dos filmes exibidos, dinheiro que represente compensação, lucro, dinheiro de cinema e para o cinema enfim, e que já não nos encontremos na emergência de pôr, durante um ano ou mais, seguidamente, dinheiro particular, paralisado por tanto tempo. [58]

Mesmo tendo construído os estúdios da Cinédia dez anos antes, percebe-se que naquele começo dos anos de 1940, ele já considerava mais importante do que a imobilização de capital em equipamentos e estúdios a circulação contínua de recursos. Isto é, a rentabilidade dos filmes que garantiriam a permanência do investimento em novos projetos. Era justamente essa a concepção de indústria cinematográfica que Gonzaga transmitiu a Massaini e que foi plenamente internalizada e seguida pelo discípulo paulista ao longo de sua caminhada. Com efeito, este se tornaria produtor sem imobilizar capital na

[57] Fernão Ramos, *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, verbete ADHEMAR GONZAGA, p. 350.
[58] Arthur Autran. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. Tese de doutorado em Multimeios, apresentada na Unicamp, Campinas, 2004, p. 89.

construção de estúdios e, além disso, seus esforços pela permanência no mercado concentravam-se na rentabilidade do filme em processo de produção, para que dele viessem os recursos necessários para a realização dos projetos subsequentes.

Naquele ano de 1940, porém, a produção de longas da Cinédia foi temporariamente interrompida e a produtora passava a se manter graças aos complementos de exibição obrigatória, como o cinejornal encomendado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do governo federal. Foi num contexto de retomada da produção, dois anos mais tarde, que aconteceu o já mencionado contrato com a RKO para abrigar o projeto de *É tudo verdade*, bem como o ingresso de Massaini na filial de São Paulo. O crítico e historiador Alex Viany assinala que nessa fase "a produção da Cinédia caiu de nível e de interesse" [59], e faz referências a várias tentativas malogradas, como *Pureza* (Chianca de Garcia, 1940) baseada em obra de José Lins do Rêgo, e *O Cortiço* (Luís de Barros, 1945), adaptação do romance de Aluísio de Azevedo. Tão pouco rendeu dividendos à altura do esforço empreendido aquela trabalhosa tentativa de drama patriótico e engajado no getulismo que foi *Romance Proibido* (1944), apesar de ter merecido o maior lançamento até então do cinema brasileiro, em termos de número de salas.

Se aquelas adaptações de obras literárias amplamente conhecidas não proporcionaram resultado positivo, o mesmo não aconteceu com duas comédias carnavalescas dirigidas por Luiz de Barros que trouxeram novo fôlego para as finanças da empresa – *Samba em Berlim* (1943) e *Berlim na batucada* (1944): o público respondeu bem a essas brincadeiras com alemães, contra quem estávamos em guerra. Este último tinha no elenco Procópio Ferreira, Grande Otelo e o cantor Francisco Alves. A produção era de Adhemar Gonzaga, assim como o roteiro, no qual houve a colaboração do compositor Herivelto Martins. O enredo manifestava a vocação da comédia carnavalesca brasileira para com a paródia crítica e demolidora, ao imaginar um produtor americano de cinema que vem conhecer o carnaval brasileiro em busca de novos talentos e ideias, numa referência à passagem de Orson Welles pelo país.

> A gente imagina que ali no início dos anos 40, os filmes da Atlântida já fizessem muito sucesso, só que na verdade não. E o

[59] Alex Viany – *Introdução ao Cinema Brasileiro.* Rio de Janeiro, Alhambra - Embrafilme, 1987, p. 93.

> maior sucesso de 1944 foi o *Berlim na Batucada*. Quando o Francisco Alves morreu em 1950, o Oswald teve e ideia de remontar o filme. E ele z uma inserção no final da versão de 1952, de um retrato do Francisco Alves, em meio às nuvens, no céu, como um grande santo (...) e o filme voltou a fazer sucesso novamente. (Hernani Hefner, em depoimento para o projeto)

Massaini teve a dupla sorte de observar como essa mudança de diapasão – das adaptações da literatura para divertimentos populares – foi benéfica naquele momento de extrema dificuldade imposto pela guerra, em que faltava até negativo para as filmagens. [60] E de ver ampliada a necessidade da Cinédia investir mais fortemente na distribuição de seus produtos para São Paulo e os estados do sul, já naquela ocasião o maior mercado do país. A propósito, um simples exame nos jornais paulistas da época levará à constatação de que eram escassos os anúncios de filmes do Rio de Janeiro, em relação aos internacionais. De modo geral, a comédia carioca que trazia o carnaval, o samba, o morro e a favela como principais ingredientes eram furiosamente atacados pela imprensa paulista – especialmente no jornal O Estado de São Paulo, como ocorreu com a produção medianamente ambiciosa de *Caídos do Céu* (1946), trazendo um razoável elenco, com Francisco Alves, Dercy Gonçalves, Walter D'Ávila e Adoniran Barbosa [61]. Lançado em 27 de fevereiro de 1946, o filme foi impiedosamente massacrado pelo comentarista do jornal que ocupou quase um quarto de página para desancá-lo como uma demonstração de "cacofonia pornografada" [62]. Nessa matéria sem assinatura, o crítico – que poderia ser o próprio Guilherme de Almeida, à época um colaborador costumeiro do jornal – parece refletir o azedume de seus proprietários e boa parte de seus colaboradores para com o período de intervenção da ditadura varguista a ele imposta no período da Guerra e, nesse texto, atribui ao governo federal todas as mazelas do cinema brasileiro:

> Os grandes responsáveis por este caos em que se debate sufocado o cinema do Brasil tem sido os dips, censuras e censores, que dão o visto "boa qualidade" a qualquer amontoado de baboseiras mais ou menos imorais. Os maiores culpados tem sido esses legisladores de

[60] Dada à falta de matéria-prima, boa parte de *O Ébrio*, por exemplo, foi filmada em negativo de som, conforme informação da Cinédia.
[61] No site da Cinédia, essa comédia é definida como uma revista carnavalesca sobre um casal do século XVIII que vem ao Rio de Janeiro assistir ao Carnaval em plena atualidade.
[62] Dez anos mais tarde, Gonzaga receberia uma homenagem do jornal O Estado de São Paulo, por ocasião do prêmio Saci, em função do conjunto de sua obra, então já com 42 títulos produzidos. Naquela ocasião ele estava domiciliado temporariamente em São Paulo, numa tentativa de mudança da sede da sua empresa.

> gabinete – cogumelos de uma só manhã – que à custa de leis e decretos mais ou menos alinhavados amparam, não a planta frágil nascida de semente boa, mas a tiririca asfixiante, de raízes envolventes; não o profissional honesto ou o técnico competente, mas qualquer ignorante que, de posse de aparelhos mais ou menos antiquados, de cultura mais ou menos primária, se põe a impressionar fitas a torto e a direito, sem o mínimo critério seletivo, sem um laivo de educação artística, sem a menor consideração para com o renome do Brasil, sem a mais rudimentar condescendência para com um público benevolente e por isso sempre ludibriado. A continuar com essa cinematografia poluída, na forma e no espírito, o cinema no Brasil não será mais um caso de censura, mas um caso de polícia, puro e simples. [63]

Aquela recepção tão desfavorável desse lançamento na imprensa de São Paulo deve ter servido de sinal de alerta, no sentido de que a imagem da Cinédia e de seus filmes se achava abalada por causa de sua identificação com o getulismo. Afortunadamente, porém, com a Assembleia Constituinte e a redemocratização, os ventos passaram a soprar a favor: Gonzaga e Massaini, puderam então participar ativamente do maior sucesso de bilheteria que o cinema brasileiro tinha conhecido até então. Não foi uma comédia, mas um dramalhão diretamente inspirado numa canção de Vicente Celestino, dirigido por sua mulher Gilda de Abreu, a demonstrar assim a inegável força do rádio, como veículo de difusão cultural. Junto com Gonzaga, Massaini elaborou uma estratégia inédita para a comercialização daquele filme. O costume dominante na época era lançar os filmes com apenas algumas cópias e, quando o público daquela "praça lançadora" esgotava a sua capacidade de absorver o filme, este era levado para outra cidade. Eles, porém, decidiram encomendar diversas cópias para trabalhar com elas ao mesmo tempo. Isso se espalhou em progressão geométrica para o país como um todo, inaugurando um novo sistema de distribuição. A partir daí, Massaini passaria de mero gerente da filial paulista a assistente de Gonzaga – praticamente o segundo homem da Cinédia. Conforme dados da empresa até hoje em atividade no Rio de Janeiro, em cinco anos foram produzidas cerca de 500 cópias, atingindo perto de 8 milhões de espectadores naquele período entre 1946 e 1951. Massaini costumava afirmar que "nem *E o Vento Levou* conseguiu igualar essa marca no Brasil... eu sei muito bem porque eu recebia um pequeno, aliás, ínfimo percentual na renda do filme e prestava muita atenção nesses números."

[63] "O Estado de São Paulo". Edição de 27/02/1946, página 5. Trecho de matéria não assinada.

É também possível que a carreira de *O Ébrio*, lançado em outubro de 1946, tenha se beneficiado com a nova "lei do três por um". O fato é que ela ampliou a concorrência, estimulando novos investimentos na atividade e trazendo tradicionais exibidores para a esfera da produção. Era a Lei 20.493 (24/01/1946) que criava o Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança pública [64], pela qual todos os cinemas eram obrigados a exibir pelo menos três longas-metragens brasileiros por ano. Em função disso, antes mesmo dos produtores e distribuidores, os primeiros beneficiários diretos da medida foram os proprietários de salas de cinema. O grande exibidor Luiz Severiano Ribeiro Junior, por exemplo, que já possuía a União Cinematográfica Brasileira [65], começou a investir na Atlântida, até se tornar dono da produtora, depois de afastar os primeiros proprietários.

Como informa o seu biógrafo Toninho Vaz, o novo magnata cearense da exibição pediu emprestado para a mãe, Dona Alba, o dinheiro necessário para se apoderar da Atlântida e logo obteria um excelente resultado de público com *Carnaval no Fogo* (Watson Macedo, 1949), considerado de modo geral o mais importante paradigma estilístico da chanchada. [66] A comemoração de Ribeiro Junior deve ter ocorrido em sua mansão no bairro do Leblon, na zona sul do Rio de Janeiro, onde fora instalado um cinema particular e os jantares eram servidos à francesa, com garçons de luvas brancas e o chefe da família sentado à cabeceira da mesa. Enquanto isso, naquele mesmo ano, Oswaldo Massaini estaria festejando a fundação da Cinedistri, jantando com os companheiros e amigos um "mexidinho" à paulista, no Largo do Paissandu, no centro de São Paulo. [67]

Curiosamente, a equipe daquele primeiro sucesso comercial da Atlântida sob o comando de Ribeiro Junior, contava com a presença de Anselmo Duarte, aquele que bem

[64] "Artigo 25. Os cinemas são obrigados a exibir anualmente, no mínimo, três filmes nacionais de entrecho e de longa metragem, declarados de boa qualidade pelo S.C.D.P. do Departamento Federal de Segurança Pública."
[65] Ele possuía 60 das 120 salas do Rio de Janeiro e programava mais de 400 dos 2 mil cinemas do país. Era dono dos laboratórios que faziam as cópias, da gráfica que imprimia os cartazes, da agência que veicula os anúncios etc. (Anita Simis. *Estado e cinema no Brasil.* São Paulo, Annablume/Fapesp, 1996, p. 152)
[66] Toninho Vaz. *O rei do Cinema* – Luiz Severiano Ribeiro. Rio Janeiro, Record, 2008, p 120
[67] Essa nossa insistência em enfatizar as diferenças sociais entre Ribeiro Junior e Massaini visa levantar a suspeita de que nesse ponto talvez se encontre uma das explicações para o fato da Cinedistri ter durado mais tempo do que a Atlântida. Voltadas para o mesmo público, uma dessas empresas se achava mais próxima da racionalidade capitalista do que a outra.

mais tarde iria dirigir para Massaini *O pagador de promessas*. Além de atuar, Anselmo redigira o argumento daquela comédia e, por isso, foi convidado por Ribeiro Junior para dirigir *Amei um bicheiro*. Mas, esse projeto acabou sendo dirigido por Jorge Ileli e Paulo Vanderley porque, momentos antes de assinar o contrato, Anselmo recebeu uma "proposta irrecusável" da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que acabava ser fundada em São Paulo, para trabalhar como ator − trocando então um salário de 13mil (R$16.292,00 em outubro de 2013) por outro de 50 mil cruzeiros (R$62.664,00 em outubro de 2013). [68] Ou seja, em sua insistente caminhada rumo à direção, o ator Anselmo Duarte quase foi conduzido por Ribeiro Junior a essa função, mas seu primeiro trabalho como diretor só aconteceria mesmo sete anos mais tarde, a serviço de Massaini. [69]

No mesmo ano de 1949 em que se fundava a Vera Cruz – companhia paulista que apresentava uma proposta empresarial bem diversa daquela que Gonzaga legara a Massaini – a Cinédia deixava de produzir filmes. Provavelmente desestimulada pelo baixo rendimento obtido pela produção de *Pinguinho de gente* (1949), escrito e dirigido pela mesma Gilda de Abreu de *O Ébrio.* A decepção quanto aquele resultado foi ampliada pelo fato do filme anterior com Vicente Celestino ter sido o maior sucesso da década, assistido por 12 milhões de pessoas. De acordo com Silvia Oroz, [70]este foi um caso excepcional na história do cinema porque, ao contrário do que se verificava nos demais países da America latina, dificilmente o melodrama merecia boa acolhida por parte do público brasileiro:

> No Brasil, a relação cinema/música determina a grande diferença em relação ao resto da América Latina, pois marca o nascimento do filme carnavalesco e a posterior explosão da "chanchada". É claro que esta relação... acentua o desenvolvimento da paródia cinematográfica. Embora seja essa a característica genérica da produção, *O ébrio*, melodrama típico baseado na música de mesmo nome, integra a lista dos grandes sucessos de bilheteria do cinema brasileiro. (OROZ, 1999, p. 122)

Na realidade, esse título ainda teria uma longa sobrevida no mercado. O prosseguimento da comercialização de *O Ébrio* no sul do país, aliás, poderia sustentar a

[68] Toninho Vaz, *op cit*. p. 132.
[69] Neste trabalho, os valores são atualizados conforme instruções do Banco Central, conforme o site https://www3.bcb.gov.br/CALCIDADAO/publico/exibirFormCorrecaoValores.do?method=exibirFormCorrecaoValores
[70] Silvia Oroz. *Melodrama – o cinema de lágrimas da América latina*. Rio de Janeiro, Funarte, 1999, p. 122.

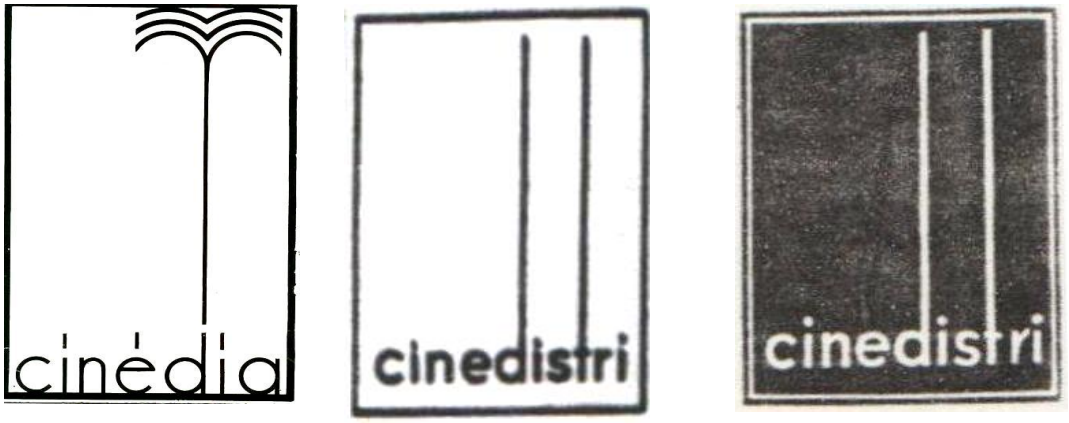
Cinédia por algum tempo, além de alimentar uma atividade de distribuição que, no começo dos anos de 1950, ficaria a cargo de Oswaldo Massaini. Alice, a filha de Adhemar e herdeira da Cinédia atesta que o pai e Oswaldo "sempre foram muito amigos e trocaram muitas ideias" [71]. Oswaldo também fazia sugestões ao seu mestre Adhemar Gonzaga, como por exemplo, a tentativa de relançar *Bonequinha de Seda* em 1948 – o que não foi possível por conta de dificuldades técnicas, envolvendo a deterioração dos negativos. O produtor Adhemar Gonzaga encaminhou então aquele material para o laboratório de Alberto Botelho que só concluiria o trabalho quatro anos mais tarde, a partir da reunião das cópias ainda preservadas. [72]

*O cumprimento de Massaini à Adoniran Barbosa, nos idos de 1946.* (FIGURA 6)

Outro exemplo de iniciativa proposta a Gonzaga por Massaini é a inclusão de atores paulistas nas produções da Cinédia, que costumava se apoiar preferencialmente em temas e talentos do Rio de Janeiro. Algumas vezes, ele levava pessoalmente artistas de São Paulo para filmar no Rio. Foi o caso do comediante (*foto acima*) Adoniran Barbosa (Valinhos, 1910 - 1982), que se iniciou no cinema em *Pif-Paf* (1945) e *Caídos do céu* (1946) − filmes carnavalescos voltados para o grande público e realizados pela dupla Adhemar Gonzaga e Luiz de Barros. Esse episódio exemplifica a importância que o jovem empresário atribuía aos relacionamentos profissionais, investindo neles com o mesmo cuidado com que um financista trataria papéis e ações de futuro promissor. Por isso, a decisão de fechar o escritório paulista sempre foi lembrada por ele com indisfarçada emoção:

[71] Alice Gonzaga, em depoimento gravado para a pesquisa em 2010
[72] Relatório convênio Petrobrás - Cinédia para restauração de *Bonequinha de Seda* e *Berlim na Batucada.* 2010. Arquivo da Cinemateca Brasileira

Trabalhei na Cinédia de 1943 até 1949, quando ela paralisou as atividades [73]. Adhemar Gonzaga foi o meu propulsor, a pessoa que me fez realmente gostar do cinema brasileiro. Ele me disse que a Cinédia ia fechar, que não tinha jeito, não tinha capital, não tinha disposição e que eu devia montar uma empresa para mim. E me pediu para colocar o nome *Cinedistri*, porque era uma continuação da Cinédia e porque o nome dava a ideia de cinema e de distribuição, além de ser a identificação telegráfica da empresa [74]. Eu disse que sim e que ele ia ser o patrono, tanto é que o primeiro logotipo da Cinedistri era plagiado da Cinédia, que deixava de existir como distribuidora. Ele me incentivou. Nunca me deu um centavo, mas me deu condições, me entusiasmou muito, me ofereceu muito conforto moral. (CAMPOS JR, 1997) [75]




A logomarca da nova firma deriva da Cinédia, com a eliminação da referência icônica à palmeira e a inclusão de duas retas que podem aludir aos arranha-céus paulistas. Em 1962, a Palma de Ouro obtida em Cannes toma o lugar delas no símbolo da Cinedistri. Mantinha-se, porém, o mesmo tipo de letra. (FIGURA 7 ) Logomarca da Cinedistri

[73] Essa interrupção seria temporária porque, depois de migrar para São Paulo atraído pela proliferação de grandes estúdios, como a Vera Cruz, Gonzaga retornaria ao Rio de Janeiro com a intenção de reerguer o seu empreendimento.
[74] Pelos jornais paulistanos de 25/9/1945, as empresas foram chamadas nominalmente a solicitar o alistamento eleitoral *ex-ofício* a seus funcionários e colaboradores. A firma de Gonzaga e Massaini aparece com o nome de "Distribuição Cinédia", e não como "Cinédia Distribuidora".
[75] Depoimento de Massaini a Inimá Simões, gravado em 1980. *Oswaldo Massaini: um produtor cinematográfico.* 1997, CCSP, Núcleo de Cinema e Vídeo Plácido de Campos Junior

Como podemos observar, essa ligação "umbilical" entre as duas empresas se realiza no plano simbólico e afetivo, haja vista a escolha das palavras usadas para designar o legado emocional com que o produtor e cineasta carioca brindava o futuro empresário paulista: "incentivo", "conforto moral" e "entusiasmo" pelo cinema brasileiro – sentimento bem diverso daquela compaixão que este sentira dez anos antes, ao testemunhar o desprezo das nossas plateias pelo modo rudimentar de fazer filmes no Brasil. Pretendemos demonstrar adiante que a influência de Gonzaga não fica por aqui e se mostrará de modo cada vez mais presente nas etapas posteriores da Cinedistri. Além do patrimônio imaterial que o prendia afetivamente ao cinema brasileiro e com o qual construiria a sua personalidade como empresário, Massaini herdava o endereço postal da Cinédia e, com ele, o capital mais tangível e concreto de inúmeros e valiosos contatos profissionais no ambiente cinematográfico em que ele começava a se movimentar. No dizer do pesquisador Hernani Heffner, "no tempo em que esteve na Cinédia, ele tinha obtido uma radiografia do mercado de cinema no Brasil e tinha percebido que o cinema brasileiro era viável".

# 3. A primeira fase da Cinedistri: uma distribuidora dedicada ao cinema brasileiro

*Como eu viajava muito naqueles aviões da Real, estava pensando que a empresa poderia denominar-se Real Produtora Cinematográfica. Ele [Gonzaga] disse "acho que você deveria colocar o nome de Cinedistri, porque é o endereço telegráfico da Cinédia e dará impressão de uma continuidade".*
Oswaldo Massaini
em depoimento no MIS-SP em 15/09/1989

## A mecânica da distribuição de filmes entre as décadas de 1950 e 1980

Antes de prosseguir com o relato biográfico de Massaini, é necessário pensar nas condições objetivas dentro das quais se fazia a distribuição de filmes na época em que viveu e trabalhou Oswaldo Massaini [76]. Em seu ensaio *A Distribuição Comercial*

[76] No APÊNDICE 5, há uma nota sobre a distribuição de filmes até as últimas décadas século XX.

*Cinematográfica*, ao colocar em foco o cinema brasileiro em meados do século XX, André Gatti lembra que:

> Os custos logísticos para a manutenção de uma distribuidora podem variar muito em função do porte e da localização da empresa e da infraestrutura do tráfego. Mas uma distribuidora comercial de filmes precisa, necessariamente, conter os seguintes elementos: gerência, setor de programação, setor de publicidade, setor de revisão e envio de cópias. [77]

Nessas duas linhas finais do texto acima se acham condensadas funções das mais variadas e complexas. Dentro do item "gerência", inclui-se as chamadas *atividades-meio*, indispensáveis para a administração da firma enquanto pessoa jurídica (zeladoria, secretariado, comunicações, arquivo, segurança, contabilidade, departamento de pessoal, departamento jurídico para elaboração de contratos etc.). E também todas as sofisticadas *atividades-fim*, como prospecção e escolha dos filmes a serem trabalhados, negociação com seus produtores com vistas à aquisição dos direitos de comercialização das obras, além da oferta, negociação e venda dos títulos para exibidores.

A área da "programação" é composta por tarefas igualmente complicadas, como a discussão e fechamento das agendas de cada título para incluí-lo nas grades de exibição em diversos cinemas. Trata-se de um fluxo geralmente regido pela regra de sempre lançar o filme nas salas mais centrais e rentáveis das grandes cidades, que acabam funcionando também como vitrines de exposição para o produto que, assim mais conhecido e divulgado, irá em seguida ocupar os espaços dos bairros, periferias e cidades do interior. Numa fase posterior aos anos de 1980, seguiria depois para exibição em mercado doméstico em vídeo e DVD, TV paga e, finalmente, TV aberta.

Ainda no nível da superestrutura da distribuição, coloca-se o setor de "publicidade" que abrange a propaganda paga, veiculada pelos "reclames" publicados em jornais e revistas – que no mundo do show business sempre foi vital – e os serviços de assessoria de imprensa. Estes visam ganhar visibilidade na mídia sob forma de entrevistas, reportagens e notícias sobre o filme e os artistas que dele fazem parte. Tão ou mais importante quanto os anúncios, esse espaço aparentemente gratuito só se abre por meio de contatos, informações

[77] André Piero Gatti. A Distribuição Comercial Cinematográfica. In: *Cadernos de Pesquisa*, v. 7. Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 2007.

e motivação jornalística a serem oferecidos constantemente aos órgãos de imprensa, por meio de fotos dos filmes, *press releases* e outros comunicados. Para reforçar ambos os recursos acima descritos, esse esforço deve ser apoiado por eventos de natureza promocional, em geral bastante dispendiosos [78], como pré-estreias beneficentes, coquetéis, jantares e festas de lançamento, além da eventual presença em festivais, simpósios e congressos da categoria – como, aliás, fez Massaini ao participar ativamente do Iº Congresso Paulista do Cinema Brasileiro e da disputa pela direção da Associação Paulista de Cinema.

Para completar o rol das tarefas integrantes da distribuição de cinema, restam a ainda as estafantes providências a serem tomadas quanto à "revisão e envio de cópias". Depois de pronta e revisada, a fita de celuloide contendo o filme precisava ser copiada em laboratórios específicos, a um custo geralmente acessível apenas a empresas que a exploram comercialmente. Por exemplo, *O Ébrio* (1946) foi o campeão daquele período em termos de cópias, porque chegou a 530, "numa época em que as maiores produções estrangeiras alcançavam no máximo 20." [79] Hoje em dia, 65 anos depois, um dos atuais recordistas é *Rio* (2011), o desenho animado da Fox dirigido pelo carioca Carlos Saldanha, com cerca de 1000 cópias. [80] Em dezembro de 2011, um grupo de produtores brasileiros bem sucedidos reuniu-se para criar uma nova distribuidora. Observe-se nota jornalística abaixo que as tarefas da Nossa Distribuidora fundada em 2011, não diferem substancialmente daquelas que acabamos de descrever:

> Entre os serviços da Nossa estão: posicionamento e estratégia de comunicação e marketing; planejamento, negociação e aquisição de mídia; planejamento de circuito; negociação com os circuitos exibidores, marcação, negociação do *film rental;* acompanhamento e negociação da continuidade do filme em cartaz; coleta de dados

[78] Algumas dessas ações promocionais seriam impensáveis atualmente: "Os lançamentos dos filmes do Massaini no Rio de Janeiro eram verdadeiras festas. Ele ocupava um espaço no Copacabana Palace, agregava champanhe, holofotes, banda de música, chamava a imprensa e convidados especiais. Era uma coisa inédita, nenhuma outra distribuidora fazia isso. Diziam que o Massaini era exagerado e que gastava dinheiro demais na difusão, na distribuição, mas ele tinha esse apego à promoção e aqueles eventos tinham sempre uma grande repercussão jornalística." (Maurice Capovilla, em depoimento gravado em 2012). É curioso notar que há exatos 50 anos, Capovilla publicava um artigo conceituando o cinema novo, na Revista Brasiliense - nº 4, em que condenava "os capitais opressores, que medem o gosto do público pelo critério do lucro comercial".
[79] Antônio Leão da Silva Neto. *Dicionário de filmes brasileiros.* São Paulo, IBAC, 2009, p. 358.
[80] Último Segundo - Portal iG, São Paulo - 29/03/2011

> de bilheteria; e administração conjunta com o produtor de uma conta bancária especial na qual será diretamente depositada a receita de bilheteria. [81]

Voltando aos anos de 1950, depois da negociação com os exibidores, para fazer com que um conjunto (em média seis) de latas redondas (de quase 60 cm de diâmetro e 07 cm de altura) contendo cada filme chegasse à sala onde ele seria exibido, a empresa distribuidora precisava contar com transportadores que a trouxessem do laboratório para a sede na Rua do Triunfo e, de lá, para a estação ferroviária. Este último trajeto costumava ser atravessado a pé, por meio de carroças de mão. Despachantes ("remessistas") eram contratados para embarcar a mercadoria nos trens de carga, de modo a que ela chegasse ao endereço correto nos cinemas das cidades do interior. Procedimento semelhante era praticado no âmbito do transporte rodoviário.

Após a exibição e a circulação pelas diversas praças, a película deveria percorrer em segurança o caminho de regresso à sede. Nesse sentido, os funcionários dos cinemas deveriam manipulá-la com cuidado e despachá-la de volta, com o máximo de atenção para evitar danos e dentro do prazo estabelecido. Para garantir isso, nas principais localidades, o distribuidor mantinha agente, ou representante, e controlava com precisão as datas previamente agendadas com cada exibidor. Até o início dos anos de 1960, a Cinedistri contava com 10 agências espalhadas pelo país: Rio de Janeiro, Porto Alegre, Curitiba, Belo Horizonte, Salvador, Juiz de Fora, Recife, Botucatu, Ribeirão Preto e São José do Rio Preto.

[81] *Revista de Cinema on Line* - 05/12/2011

(FIGURA 8)
Filmes de cinema - Manual de Instrução

A imagem acima reproduz o cabeçalho de um folheto de 4 páginas, produzido pela Cinedistri para acompanhar as latas e destinado à leitura por parte do operador da máquina de projeção [82]. Esse complicado serviço de entrega/devolução só fazia sentido se fosse acompanhado por um esforço adicional de divulgação localizada, que envolvia cartazes, folhetos e anúncios em periódicos, além de entrevistas ou reportagens em estações de rádio e veículos jornalísticos locais. A divulgação dos produtos, bem como todo esse trabalho de investir numa marca envolvia despesas com as quais o distribuidor arcava, bem antes de receber a remuneração referente aos resultados de bilheteria.

Conforme o procedimento tradicional, após uma semana de exibição, o número de ingressos vendidos era comunicado ao distribuidor que, em função dele, emitia uma nota fiscal para cobrança da parte que lhe cabia no valor arrecadado na exibição e que costumava ser paga duas ou três semanas depois. Ao acertar contas com os produtores, o distribuidor descontava a percentagem a ele devida e abatia os eventuais adiantamentos. No caso de filmes nacionais, os exibidores ficavam com metade da renda dos filmes, enquanto muitas vezes adquiriam os produtos estrangeiros por preços fixos – o que, na média, representava um custo menor para o preenchimento constante da grade de programação. Afinal eram filmes que já chegavam pagos em nosso mercado. Ou seja, seus custos de produção já tinham sido amortizados pela comercialização em seu país de origem e em diversos outros territórios.

[82] Arquivo da Cinemateca Brasileira.

A descrição desse conjunto de tarefas e rotinas executivas serve para demonstrar o modo como o distribuidor mediava, naquele tempo, a esfera da produção e da exibição de filmes. Trata-se de um sistema que obrigava o profissional a conhecer, da maneira mais profunda possível, tanto o produto que comercializa quanto o público que precisa atingir. Esse conhecimento era indispensável para responder a perguntas essenciais ao negócio, como quanto se deveria gastar em publicidade com determinado filme? Entre um filme contratado e outro, qual deles merecia mais investimento em divulgação e promoções? Qual seria o número de cópias a ser encomendado ao laboratório para este ou aquele filme?

Basta pensar no elevado custo de cada cópia para avaliar o peso desta decisão que sempre cabe ao distribuidor, mesmo depois de consultar os exibidores, com os quais ocasionalmente dividia os custos dos fretes. Em outras palavras, para saber com relativa precisão que parcela do público se interessaria por determinado filme, o distribuidor deveria tê-lo analisado e cotejado com os demais dados que possuía em relação aos frequentadores das diversas salas, os então chamados *habitués.* [83]Seria inadequado, por exemplo, lançar obras mais sofisticadas em cinemas da periferia. Ou, divulgar filmes populares por meio de revistas caras, voltadas para públicos mais requintados. [84].

## A teoria e a prática da distribuição de filmes, segundo Oswaldo Massaini

Massaini afirma [85] que deu início à Cinedistri "com a cara e a coragem, alugando três salinhas para abrigar três empregados, na Rua Dom José de Barros número 337, na esquina com a Avenida São João", com o objetivo imediato de distribuir "complementos nacionais" cuja exibição era obrigatória em todas as sessões de cinema. Os primeiros títulos de longa metragem distribuídos por ele eram, naturalmente, produtos da Cinédia: os antigos sucessos – como *Alô, Alô Carnaval* (1936), *Bonequinha de Seda* (1936)*, Samba em Berlim*

[83] Num relatório exposto no Senado pelo ex-prefeito Lino de Mattos, em 1957, consta que o custo de uma cópia podia variar entre 300 e 800 mil dólares. (Anita Simis, *op. cit.* p. 214). Anibal Massaini, o filho de Oswaldo estima em depoimento que, na década de 1970 o custo médio da cópia tinha caído para algo em torno de 2 mil dólares, o dobro do que custa atualmente. Um lançamento com 30 cópias como foi, por exemplo, *Independência ou Morte*, ficava em 60 mil dólares, só em despesa de copiagem.
[84] *Habitués:* pessoas habituadas a escolher determinada sala, naquele tempo em que predominavam cinemas de rua e de bairro, motivadas por questões de proximidade geográfica e identificação social.
[85] Depoimento no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, em 15/09/1989.

(1943) e *Berlim na Batucada* (1944) – e os recentes, como *Obrigado Doutor* (1948), *Estou Aí* (1949) e *A Inconveniência de ser Esposa* (1950). Prova de uma continuidade concreta, a capitalização inicial da nova empresa se deve basicamente ao rendimento obtido com esses filmes de Gonzaga.

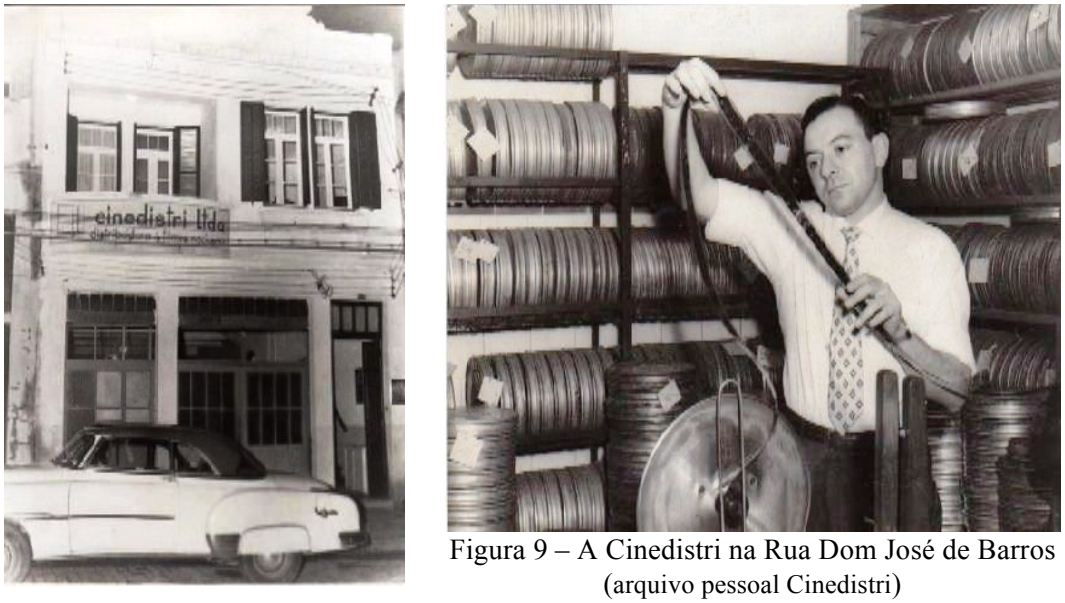



Figura 9 – A Cinedistri na Rua Dom José de Barros
(arquivo pessoal Cinedistri)

Por obra do acaso, porém, os negócios do exibidor Ribeiro Junior acabariam tendo efeito sobre o trabalho de Massaini. Ao se assenhorear da Atlântida, ele provocara a saída de um dos fundadores da empresa: Moacyr Fenelon, que se tornara produtor independente. Associado a Adhemar Gonzaga, a sua primeira tentativa nessa área foi o drama musical *Poeira de Estrelas*, lançado em 12 de abril de 1948. Era uma experiência relativamente ousada para a época, que exprimia a intenção de Fenelon no sentido de se afastar da comédia carnavalesca e de harmonizar mais organicamente música e narrativa. Emilinha Borba e Lurdinha Bittencourt interpretavam uma dupla de cantoras rompida com o casamento de uma delas. O drama ficava enfatizado com a insinuação de um relacionamento amoroso entre as personagens – outro dado de ousadia que marca o temperamento de Fenelon, aparece refletido na própria montagem do elenco musical, com a participação de gente como Cyro Monteiro e o conjunto vocal Os Cariocas [86].

[86] Um dos primeiros a introduzir dissonâncias em suas harmonias, Os Cariocas (Severino de Araújo Silva Filho; Ismael de Araújo Silva Neto; Emanuel Barbosa Furtado; Jorge Quartarone e Waldir Viviani) seriam mais tarde um dos grupos mais importantes da Bossa Nova.

Ao final de setembro daquele mesmo ano seria lançado o bem sucedido *Obrigado Doutor* (1948) [87], estrelado por Rodolfo Mayer e Modesto de Souza. Adaptada de uma série radiofônica de grande audiência, escrita pelo médico Paulo Roberto, a trama mostra um médico que assassinara a esposa e vive em fuga, disfarçado de mendigo, mas salvando vidas por onde passa. Novamente com o apoio de Gonzaga, o projeto atendia à principal proposta de trabalho de Fenelon que, além de evitar a linha cômica e carnavalesca e apostar no melodrama social, era produzir com baixo orçamento sem abrir mão da qualidade e que, por todos esses motivos, obteve excelente resposta na bilheteria. A revista "Cena Muda" o considerou um dos melhores filmes brasileiros realizados até então e a Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos deu-lhe os prêmios de Melhor Filme e Melhor Direção.

Nessas suas duas primeiras produções independentes, Fenelon contou com um jovem, mas experiente diretor de arte, formado pela Escola Nacional de Belas Artes e egresso do teatro de revista e da Atlântida, que se tornaria o primeiro profissional de cinema a ser creditado como *cenógrafo,* responsável pela direção de arte de 42 títulos ao longo da carreira. Mais importante ainda, José Rodrigues Cajado Filho (Rio de Janeiro, 1912-1966) foi o primeiro cineasta negro do cinema brasileiro [88]. Seu primeiro filme como diretor corresponde ao empreendimento seguinte de Fenelon e Gonzaga. Trata-se de *Estou Aí* (1949), estrelado por Emilinha Borba, tendo o rádio e a própria música de carnaval como tema e, mesmo assim, mantendo o desafio de evitar o costumeiro modelo da chanchada. Escrito e dirigido pelo próprio Cajado Filho, este pode ser considerado como o balão de ensaio para *Tudo Azul* (1950), o derradeiro e maior triunfo de Moacyr Fenelon – produção que terá especial importância na trajetória futura de Massaini.

Marcando os primeiros negócios da Cinedistri com filmes de ficção, Moacyr Fenelon, com quem Massaini tinha desenvolvido uma estreita amizade, ofereceu-lhe alguns títulos que tinha dirigido como produtor independente da Atlântida para distribuir em São Paulo: além do drama *Obrigado Doutor* (1948), do drama musical *Poeira de Estrelas* (1948) e da comédia musical *Estou Aí* (1949) que, em seu lançamento, foram distribuídos

[87] Esse título seria relançado em 1952 e 1953 pela Cinedistri.
[88] Mais informações sobre os diretores negros podem ser encontradas em http://www.negromidiaeducacao.xpg.com.br/diretores_negros.htm

pela própria Cinédia, o pequeno "pacote" incluía o drama psicológico *O Homem que Passa* (1949) escrito por Pedro Bloch que, apesar do prestígio desse dramaturgo e da presença de Rodolfo Mayer e Mario Lago no elenco, não despertou interesse do público. Acrescente-se a essa lista o pesado policial *Dominó Negro* (1950) − um dos primeiros filmes inéditos que a Cinedistri distribuiu em seu território paulista e que não agradou plenamente, pela tentativa de imitar o estilo sombrio do *film noir* americano, num filme ambientado no carnaval.

É importante notar que, mesmo passando a comercializar longas metragens de ficção, a Cinedistri continuaria a trabalhar com os "cinejornais", como o *Atualidades Atlântida*, o *Bandeirante da Tela* e o *Esporte em Marcha* – que era, segundo Massaini, "a grande coqueluche do momento". Ele era editado por Milton Rodrigues, irmão do jornalista e dramaturgo Nelson Rodrigues – e que, futuramente, depois de 1959, faria o *Canal 100* de Carlos Niemeyer. Apesar da rentabilidade relativamente baixa, a manutenção dessa linha de negócio se explica por um motivo muito específico e sempre conectado com as demais atividades da empresa. Por conta da obrigatoriedade legal, os exibidores, inclusive os do interior, se acostumaram a visitar a Cinedistri para acerto de contas e outras providências. Nessas ocasiões, muitos desses donos de cinemas até aproveitavam o intervalo da hora do almoço para, depois da refeição, deitar-se num sofá da empresa para a merecida sesta. O senhor Morais, exibidor de Itapira, por exemplo, tinha esse hábito e o filho de Oswaldo, Aníbal Massaini se lembra de que ele roncava muito. E tão alto, que o prédio todo ficava sabendo da sua presença em São Paulo.

Massaini, porém, passou a cultivar deliberadamente esses encontros, com o intuito de trocar ideias e se informar acerca do comportamento do público nas diferentes salas. Ainda um distribuidor de pequeno porte, ele já demonstrava uma aguda visão de futuro ao estabelecer por contrato, com todos eles, a obrigação de incluir antes da exibição de cada produto, um letreiro com os dizeres "Oswaldo Massaini apresenta!"
(FIGURA 10 – A marca na tela (Canal Brasil)

Ou seja, desde o início ele não se preocupava apenas em fixar a sua marca pessoal junto aos clientes imediatos, mas também no relacionamento com os espectadores. Sabia que a confiança dos gestores dos cinemas e do próprio público seria fundamental para seus projetos futuros. Por tratar-se a distribuição de filmes de um ramo de atividade situado na área de prestação de serviços, a quantidade de funcionários alocados na empresa variava bastante conforme o volume e a dimensão dos vários lançamentos. Em pouco tempo, os três colaboradores do início – basicamente uma secretária, um redator e um remessista [89] – logo passariam a seis pessoas. Mais tarde, mesmo quando a empresa atingiu o máximo de sua capacidade de funcionamento esse número dificilmente se mostrou maior do que quinze profissionais [90]. Um dos operadores mais ativos da Cinedistri, entretanto, sempre foi o próprio Massaini. Roberto Ribeiro, que trabalhou como produtor executivo de filmes como *O Pagador de Promessas* e acompanhou a empresa desde os primeiros passos lembra que...

> Ele saía de São Paulo de ônibus, de madrugada e vinha aqui para o Rio. Dormia no banco da Praça Mauá, até a hora dos escritórios abrirem para ir negociar e fazer acontecer. No fim do dia, ele pegava o ônibus e voltava para São Paulo. [91]
> (Roberto Ribeiro em depoimento gravado em 2010)

Numa demonstração de gratidão e amizade, Adhemar Gonzaga continuou lhe cedendo vários de seus filmes já lançados anteriormente, para a Cinedistri retrabalhar − o que possibilitou uma capitalização inicial necessária à empresa que começava. O bom trabalho de Massaini junto às praças da capital e interior permitiu que aqueles filmes se movimentassem novamente no mercado, garantindo-lhes uma sobrevida que foi muito útil ao próprio Gonzaga. Exemplos destes casos: a comédia musical *Estou aí?* (1949), o drama psicológico *O Homem que passa* (1949) – ambos os títulos produzidos por Fenelon – e os sucessos carnavalescos *Alô Alo Carnaval* (1936) e *Berlim na Batucada* (1944).

Para economizar despesas, a Cinedistri costumava alternar lançamentos no Rio e em São Paulo, quase nunca simultaneamente. No período de que falamos, não havia lançamentos de abrangência nacional, porque a divulgação dependia dos jornais que eram geralmente locais e ofereciam descontos para os clientes mais fiéis e habituais, como eram

[89] Encarregado de remeter e recuperar as latas de filmes para os diversos cinemas.
[90] Informação fornecida por Aníbal Massaini Neto.
[91] Essa rotina também é descrita na biografia de Mazzaropi: Marcela Matos. *Sai da Frente!* São Paulo, Desiderata, 2010, p. 68.

os distribuidores de filmes. Televisões e rádios, por outro lado, não podiam (e ainda não podem) oferecer descontos na mesma proporção, porque o seu tempo reservado para anúncios é sempre fixo. Por isso, os lançamentos simultâneos em todo o país só começaram a acontecer nos anos de 1970 com a Embrafilme, que contava com recursos para isso e precisava obedecer a essa nova tendência do mercado. A carreira dos títulos mais importantes começava em São Paulo, porque o mercado do Rio sempre teve uma absorção menor. Depois das grandes cidades, o filme circulava pelas praças menores. Outra medida de economia da Cinedistri era destinar uma cópia para dois cinemas. Assim, um filme que entrava no Ipiranga fazia dobradinha com o cine Paissandu, porque eram endereços próximos. Em cada cinema, a sessão começava com meia hora de diferença. Quando terminava o primeiro rolo, um funcionário corria com ele para a outra sala, e seguia assim por diante o dia inteiro.

## Primeiras intervenções nas atividades políticas da categoria profissional

Figura 10 - Encarte Natal (arquivo Cinemateca Brasileira)

Encarte de fim de ano que Massaini publicava nos jornais e enviava pelo correio, agradecendo primeiro a exibidores, agentes e ao público. Em seguida, aos estúdios, laboratórios, produtores, diretores, artistas e técnicos, solicitando "acolhida" para os filmes com os quais se achava trabalhando e iria comercializar naquele ano: uma dúzia de títulos, em sua maioria por ele produzida. Nenhuma distribuidora brasileira tinha condição de, no fim do ano, prever o que lançaria no ano seguinte – ainda mais nessa quantidade.

Essa preocupação ilustra o fato de que um aspecto fundamental para o seu desempenho como distribuidor era o bom relacionamento com todas as pessoas que faziam parte dessa cadeia de comercialização. Gente que ele tratava como amigos íntimos e sempre atendia com o máximo de atenção. É aquilo que seria chamado hoje de "marketing de relacionamento" em "redes sociais". Em outras palavras, além das técnicas e estratégias, a distribuição eficiente sempre dependeu das relações humanas e institucionais. E assim, mais uma vez seguindo os passos de Adhemar Gonzaga, Massaini iniciou uma atividade de cunho político – fora da esfera partidária, mas no âmbito da sua categoria profissional. Nesse campo, ele foi construindo a imagem de alguém aguerrido, mas generoso e leal, até em relação aos competidores, como afirma Luis Carlos Barreto:

> E tinha também um lado de luta política. Nós lutamos lado a lado dentro do sindicato. Ele foi presidente do sindicato dos produtores de São Paulo e, depois, quando eu era presidente do sindicato do Rio, tivemos muitas ações políticas em conjunto. Porque o cinema brasileiro tem esse lado: enquanto você está produzindo filmes, ao mesmo tempo precisa fazer política, política do setor. Porque você sempre tem problemas, varas curtas e compridas cutucando o tempo todo. Tem que estar sempre atento, que uma dessas pode espetar o teu pulmão, teu coração. O Massaini era um militante muito atento aos problemas políticos e estava sempre disposto a participar, a emprestar a militância dele.
> (Luis Carlos Barreto em depoimento gravado em 2010).

De fato, é inegável que as conquistas do cinema brasileiro em termos de legislação específica e de políticas públicas para o setor acham-se historicamente ligadas à atuação dos profissionais da área. Ainda na década de 1920, o jornalista Pedro Lima considerava "a primeira vitória do nosso cinema": a entrega em 1927 do Medalhão Cinearte para o melhor filme do ano, com a presença de um deputado federal e do presidente da Câmara de Cataguases [92]. Segundo Lima, na ocasião "cimentava-se a colaboração de valores imprescindíveis para a implantação definitiva da nossa indústria cinematográfica". Em outro exemplo colhido quase meio século depois, note-se o tom beligerante com que Glauber Rocha se refere aos conflitos nesse campo, em artigo publicado em 1978, na Folha de São Paulo e como ele interpreta o surgimento da estatal Embrafilme:

[92] Artur Autran, *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. Campinas, dissertação de doutorado em Multimeios, Unicamp, 2004, p 37.

> O movimento do Kynema Novo, começando a atuar em 1958, tomou o poder cinematográfico no Brazyl em 1962 (independente dos fluxos paralelos)... Natural que o Kynema Novo tenha criado a EMBRAFILME e seja responsável por seus destinos. Se o Movimento não existe como Partido, Grupo ou Clube acontece que dá no mesmo porque as pessoas que vivificam e desenvolvem o Kynema Brazyleiro são membros do ex-Movimento... Basta de detratores patrulheiros de esquerda e de direita. Quem nos denuncia de fascistas encastelados no Poder deve verificar nossas fichas policiais para ver que quase todo o movimento foi preso, além dos filmes proibidos, das chantagens econômicas, e do permanente terrorismo cultural, tal o lamentável espetáculo de jornalistas dedo durando cineastas como ladrões, subversivos e corruptos. (ROCHA, 1978) [93]

Por sua vez, Roberto Farias (Nova Friburgo, 1932) diretor de *O Assalto ao trem pagador* (1962), que também foi presidente do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica e o primeiro cineasta a dirigir a Embrafilme (1974 - 1978) tem a seguinte lembrança de Massaini, que conhecera nos anos de 1950, por intermédio de Watson Macedo enquanto trabalhava como assistente de direção em *Carnaval em Marte* (1955), título distribuido pela Cinedistri. Aqui ele também registra o estilo de Massaini se relacionar com os companheiros de categoria profissional, que consistia em cultivar o aspecto pessoal do relacionamento:

> Depois fomos companheiros de luta mesmo, pelo cinema brasileiro, pela lei de obrigatoriedade, enfim, todas as conquistas que o cinema brasileiro alcançou... Toda vez que saia uma notinha, uma palavra a meu respeito num jornal, ou numa revista de São Paulo, ele carinhosamente mandava para mim no Rio, com uma palavra de carinho sempre. Mas fora isso a gente se encontrava nos festivais, em Cannes, em Gramado e nos encontros de cinema, em Brasília, lutando contra a censura, discutindo com ministros, buscando sempre uma forma de consolidar o cinema brasileiro.
> (Roberto Farias, depoimento gravado em 2010)

No princípio da década de 1950, a convocação de congressos era o principal modo pelo qual o meio cinematográfico tentava canalizar seus anseios de organização interna e de pressionar as autoridades governamentais com vistas a uma regulamentação do setor que beneficiasse o cinema nacional. A expectativa social pela industrialização e o nacionalismo demonstrado por Getúlio Vargas em seu novo mandato presidencial pareciam ecoar na fundação de grandes estúdios, como a Vera Cruz e a Maristela. Entre os principais

[93] Glauber Rocha. Guararapes. Artigo publicado na Folha de São Paulo, 07/10/1978, p. 30.

obstáculos à demanda pelo desabrochar da atividade encontravam-se as distribuidoras internacionais e suas práticas lesivas aos interesses dos produtores brasileiros, para as quais contavam com o apoio de boa parte dos exibidores. Havia também muita curiosidade acerca do projeto de implantação de um Instituto Nacional de Cinema (INC) que fora encomendado pelo governo a Alberto Cavalcanti (Rio de Janeiro, 1897-1982) que era, à época, o cineasta brasileiro de maior prestígio internacional. Por meio de mesas redondas reunidas pela Associação Paulista de Cinema que fora criada em maio de 1951, o meio cinematográfico de modo geral rechaçava a ideia do INC, temendo que o órgão viesse a reeditar o intervencionismo estatal do Estado Novo (GALVÃO, 1981)[94]. Esse projeto seria apresentado ao legislativo depois do Iº Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, reunido de 15 a 17 de abril de 1952, mas só seria aprovado em 1966, após muita polêmica no ambiente de cinema. Como veremos adiante, Massaini teria na ocasião uma conduta marcante, alinhada à de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos.

Durante o Iº Congresso Paulista, foram apresentadas 36 teses para debate. Estas levantavam discussão sobre temas como a criação de sindicatos, medidas de proteção ao cinema brasileiro e, por isso, também a conceituação legal de filme brasileiro. Entre outros assuntos discutidos, destacavam-se criação de escolas; formação de mão de obra técnica e artística; formas de financiamento e distribuição. Foi a partir daí que Massaini teve a oportunidade de refletir profundamente a respeito de sua própria atividade e de formalizar por escrito suas ideias e observações sob a forma de uma proposta concreta e claramente definida, isto é, de uma tese a ser apresentada no Iº Congresso Nacional do Cinema Brasileiro em que se reuniam todos os profissionais ligados ao cinema. Ao pensar a respeito da área de distribuição, no entanto, acabou defendendo a saúde do cinema brasileiro como um todo. No encontro do Congresso Paulista, José Carrari e José Carrari Filho da Guarany Filmes − de uma família de tradicionais produtores que, nos anos de 1930, passaram de cinegrafistas para realizadores de cinejornal, incluídos no quadro de funcionários do DIP

[94] Maria Rita Galvão. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981, p. 201. Segundo ela, entre os fundadores da APC, se achavam os futuros cinemanovistas Nelson Pereira dos Santos e Alex Viany, para quem "tudo isso começou com uma associação meio fajuta que nós fundamos, só para poder agir institucionalmente... nem me lembro se a gente chegou a pagar alguma mensalidade... o único objetivo era promover discussões públicas."

(Departamento de Imprensa e Propaganda) getulista − apresentaram uma tese[95] na qual relatavam como se partilhava o rendimento dos filmes no mercado:

> As diversas distribuidoras dividem as casas exibidoras entre si, exibindo assim os filmes e reduzindo o número deles. Além disso, a concorrência entre as distribuidoras faz com que a renda não obedeça às leis em vigor. Isto é, proporcionando 50% para os produtores, mas sobrecarregando-os com um desconto de 20% em sua renda da capital e 30% do interior do país para a remuneração das distribuidoras, além de arcarem com toda e qualquer despesa executada para fins de publicidade das fitas de longa-metragem. (CARRARI, 1952)

A impressão dada pelo texto é de que os distribuidores fossem algo como atravessadores, que abocanhavam a maior parte dos rendimentos obtidos pelos filmes. Provavelmente seu papel formal de mediadores entre produtores e exibidores ficasse de fato obscurecido pela circunstância de que certa parte das empresas distribuidoras se achasse associada ao cinema estrangeiro e que, dessa forma, não atendessem aos interesses da produção brasileira. A proposta central dessa tese dos Carrari consistia na criação de uma "distribuidora única" a ser constituída pelo conjunto dos produtores em regime de cooperativa. Essa mesma tese seria mais tarde defendida por Alex Viany no Iº Congresso Nacional do Cinema Brasileiro.

Embora não tenham vingado, sugestão semelhante de uma distribuidora única e central, mantida pelos produtores e que não objetivasse o lucro apareceu também em outras duas teses naquele mesmo congresso: a de Leo Ribeiro de Moraes [96]e a do dirigente cineclubista Carl Schell. A ousadia dessas investidas tão unilaterais em defesa dos interesses próprios dos produtores em sua interface com a comercialização poderia ter ficado sem resposta, se ninguém se manifestasse pelo lado dos distribuidores. Tratava-se de enfrentar essa tentativa de hegemonia por parte de uma esfera econômica em detrimento das demais, dentro de uma mesma indústria cinematográfica em formação. Ou seja, era preciso evitar a hipertrofia num determinado elo da corrente. Essa voz que se fez compreender por meio de argumentos, defendendo pontos de vista que nunca tinham sido

[95] J. Carrari. *Distribuição e classificação dos filmes de pequena e longa metragem*. A tese apresentada no Congresso Paulista era originalmente chamada "Problemas da produção à exibição". Cópia do texto original encontra-se no Arquivo do Centro Cultural São Paulo.
[96] Um dos fundadores da Revista Brasiliense em 1955.

expostos antes, foi a de Oswaldo Massaini. Assim, por coincidência, Massaini e Viany se colocariam em campos contrários, pouco antes de trabalharem juntos.

## A tese sobre a distribuição apresentada para o meio cinematográfico

Seis meses mais tarde, no Iº Congresso Nacional do Cinema Brasileiro reunido entre 22 e 28 de setembro de 1952, no Rio e Janeiro, o crítico e cineasta Alex Viany foi relator de duas teses – "Responsabilidades e direitos do escritor de cinema" e a já comentada ideia dos Carrari, agora com o título de "Distribuição Única dos Filmes Brasileiros". Colocava-se, dessa forma numa posição política oposta à do distribuidor para quem, no ano seguinte, dirigiria o seu primeiro título como produtor. Para responder à pressão provavelmente emanada de um ou mais grupos ligados à produção[97], Oswaldo Massaini inscreveu em parceria com Hermantino Coelho [98] uma tese sobre a distribuição cinematográfica nacional, em que ele define e explicita quase didaticamente a sua concepção acerca dessa especialidade, assim como o estilo de trabalho que iria pautar toda a sua trajetória profissional. Essa autoconceituação aparece no longo preâmbulo elaborado para apresentar uma proposta construída sobre o princípio de que os filmes brasileiros fossem distribuídos por empresas brasileiras:

> Sendo esse o setor mais complexo e o de maior responsabilidade, envolvendo relações entre os produtores e exibidores, dirimindo as eternas divergências comerciais entre ambos, sem nunca colocá-los face a face para evitar choques maiores, procurando sempre, com trabalho inteligente e persuasivo, harmonizar o interesse de todos em favor do bom nome do cinema nacional, valendo-se para tanto − quase sempre – de amizades pessoais que o trabalho conquistou e o tempo alicerça... [99]

Aqui o distribuidor é descrito por Massaini como uma espécie de engrenagem, que articula as esferas por vezes conflitantes da produção e da exibição, recorrendo

[97] Por exemplo, em 1949, Gilda de Abreu se queixava para a revista *Cena Muda* de que "a parte do leão cabia aos distribuidores que, em alguns casos, como o de Severiano Ribeiro, também controlam os cinemas". (Maria Rita Galvão, 1981, op. cit., p. 52).
[98] Poeta campineiro que trabalhava em São Paulo como divulgador e distribuidor de filmes.
[99] Trecho da tese "Aspectos econômicos: distribuição", apresentada por Oswaldo Massaini e Hermantino Coelho. Documento encontrado em Arquivo Centro Cultural São Paulo.

sistematicamente aos lubrificantes da amizade e da persuasão. Neste caso é oportuno lembrar que, a par de eventuais camaradagens pessoais, no Brasil os objetivos comerciais dos exibidores eram geralmente opostos aos dos que produziam e distribuíam filmes brasileiros. De modo geral, para os proprietários de salas de cinema, interessava muito mais trabalhar com filmes estrangeiros, aos quais o público já estava acostumado, e que geralmente custavam menos.

Na realidade, alguns exibidores eram considerados verdadeiros antagonistas do cinema brasileiro, como era o caso do grupo Serrador em São Paulo e da empresa UCB, ligada à Atlântida de Ribeiro Junior, que tinha sede no Rio de Janeiro, mas atuava como agente das empresas multinacionais (Warner, Fox, Paramount etc.) nos estados do norte e nordeste. Até o ingresso da Cinedistri no mercado, a única distribuidora funcionando razoavelmente era a UCB (União Cinematográfica Brasileira) que, desde 1947, era propriedade do chamado de "inimigo número 1 do cinema brasileiro" – Luiz Severiano Ribeiro Junior. [100]O depoimento a seguir de Florentino Llorente − na época diretor proprietário da Cia Serrador, que mantinha uma cadeia de cinemas em São Paulo − oferece uma ideia clara a respeito dos conflitos próprios daquele período:

> A relação do Oswaldo com os exibidores era boa, na medida em que era profissional, porque ele exigia efetivamente uma realidade de bilheteria. Quando se exibia um filme de distribuição dele, o Oswaldo mandava fiscais ficarem na porta de entrada dos cinemas com um marcador, para registrar o número de espectadores que entravam. No fim do dia, esses fiscais confrontavam o número de bilhetes marcado no borderô com o número de pessoas que tivessem entrado na sala. Porque efetivamente havia muitos exibidores que vendiam 500 entradas e faziam borderô de 200. Essa era a falcatrua: ao invés de ser rasgado, o mesmo bilhete ia e voltava para a bilheteria. Com isso, o produtor e o distribuidor perdiam muito dinheiro.
> (Florentino Llorente, em depoimento gravado em 2008)

Por outro lado, Oswaldo conseguia se entender muito bem com a maioria dos donos e gerentes das salas de cinema. Era o que acontecia com Florentino Llorente, proprietário dos cinemas do circuito Serrador. O pai de Florentino e magnata da exibição Julio Llorente morava num casarão na Rua Iguatemi (atual Avenida Faria Lima), na zona sul de São

[100] Maria Rita Galvão. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981, pp. 44-45.

Paulo, onde tinha construído uma sala especial para exibição de filmes com 60 lugares, tela ampla em formato *cinemascope* e equipamentos de última geração. E ali ele assistia a um filme diferente quase todo dia, sempre com um grupo de amigos que frequentava a casa, entre eles o casal Oswaldo e a esposa Dona Iracema era dos mais assíduos. Esse exercício diário de bom relacionamento com os exibidores, até com os mais combativos e atuantes, garantia-lhe a disposição para servir de "engrenagem do meio" entre a produção e a exibição de filmes – tarefa na qual o *fair play* seria essencial para o bom funcionamento do sistema como um todo.

Analisando a sua tese no Iº Congresso do Cinema Brasileiro, verifica-se como ele se dedicava ao já mencionado "trabalho inteligente e persuasivo" de convencer os congressistas quanto à importância estratégica da distribuição e propor formalmente que essa função fosse entregue...

> ...tão somente a distribuidores brasileiros, e primordialmente como prêmio de tradição, àqueles que vêm exercendo há dilatados anos, com honestidade, perseverança e sacrifício. Sacrifício sim, pois na indústria do filme – quer nos estúdios, quer nos laboratórios – e, principalmente para a distribuição não há, nem pode haver, as limitadas oito horas regulamentares de trabalho. (...) Para tanto precisa cercar-se de uma equipe numerosa e selecionada e funcionários, que, por serem especializados, merecem paga remuneradora. Além de contato ininterrupto e constante com os exibidores dos mais distantes pontos do país através de custosas comunicações, viagens e correspondência postal e telegráfica, pelos meios mais rápidos e, portanto, mais caros. (MASSAINI, 1952)[101]

À primeira leitura, o texto denota um sentimento de orgulho por fazer parte desse ofício, associado a uma demanda por reconhecimento público. Mas logo se evidencia a intenção de ressaltar a sua seriedade e credibilidade como negócio. A tese como um todo era formada por sete propostas que não apenas representam a visão particular de Massaini sobre a conjuntura operacional do seu empreendimento, mas uma formulação genérica e abstrata quanto ao modelo ideal de distribuição de filmes brasileiros. Ou seja, um sistema

[101] Tese de Oswaldo Massaini apresentada no Iº Congresso do Cinema Brasileiro. *Aspectos econômicos – distribuição*. p. 2. Curiosamente, mais tarde em 1978, Roberto Farias – o presidente da Embrafilme que decidira em 1974 abrir o departamento de distribuição da estatal – arrependeu-se da ideia, enumerando as dificuldades do governo em assumir justamente esse perfil aqui descrito por Massaini.

que ele supunha ser de interesse geral para todas as categorias envolvidas no processo, incluindo público, produtores e exibidores. A proposta central solicitava que:

> A distribuição de filmes nacionais de curta e longa metragem só deva e possa ser exercida por firmas e distribuidores brasileiros – principalmente os já estabelecidos no ramo – e que distribuam filmes brasileiros sem mesclar a sua programação com filmes de procedência estrangeira. (MASSAINI, 1952)

De um lado, essa demanda procurava fazer valer a senioridade dele e de outros colegas mais antigos para o exercício de um determinado tipo de exclusividade no mercado, de maneira a evitar que a ação de possíveis arrivistas pudesse incorrer em perda de credibilidade. De outro, defendia a proibição da mesma empresa distribuir filmes nacionais e estrangeiros partia do pressuposto de que estes eram, no fundo, produtos de natureza diversa, exatamente porque competiam entre si pelo mesmo espaço nas telas. [102] A título de ilustração, vejamos a seguinte manobra que era comum no mercado. Como foi dito acima, a divisão legalmente convencionada do rendimento de cada filme estabelecia uma metade para o exibidor e outra para o produtor, sobre a qual incorria a comissão (de 20 a 30%) devida ao distribuidor. Ocorria, entretanto que frequentemente as distribuidoras cediam os direitos de exibição de pacotes de filmes estrangeiros a preço fixo, tornando-os assim menos dispendiosos que os nacionais para os cinemas.

Na prática, o exibidor não escolhia os filmes de longa-metragem isoladamente, mas todo um pacote que podia chegar a 52 títulos, ou seja, 01 por semana durante um ano. Antes do decreto 4.064, de 29 de Janeiro de 1942, que também criava o Departamento de Imprensa Propaganda (DIP) e o Conselho Nacional de Cinematografia (CNC) a renda global era dividida igualmente entre todos os filmes. Por exemplo, a bilheteria de *Barro Humano* foi partilhada com todas as outras fitas da Paramount, que foi a empresa contratada para distribuir esse filme de Gonzaga – que teve resultado superior a quase todos os filmes do pacote. Se, no entanto, o proprietário do cinema se recusasse a participar do esquema, invariavelmente era ameaçado de não mais receber os produtos estrangeiros de que também necessitava para atender ao público. Para exibir um filme premiado com o

[102] Atualmente dentre as cinco maiores distribuidoras do país, as quatro primeiras, são estrangeiras que abrangeram 76,61% do público dos cinemas em 2009. Por ordem decrescente: Fox, Sony/ Disney, Pramount/ Universal e Warner. A quinta, atingindo 7,23% do público foi a brasileira Paris.
(ANCINE: *Ranking das Distribuidoras - Por títulos, lançamentos, cópias, salas, público e renda – 2009)*

Oscar, em suma, era necessário comprar um lote cheio de "abacaxis". Portanto, a exigência de exclusividade se justificava para evitar que:

> [...]sirvam os filmes brasileiros de cabeça ou parte de lotes de filmes estrangeiros negociados englobadamente a preço X e em cuja subdivisão de renda venha o filme nacional a ser prejudicado, como atualmente acontece; [e que] fique o exibidor impossibilitado de contratar determinado filme nacional – ainda que em cumprimento da lei – se não negociar conjuntamente certo número de filmes estrangeiros e a mais das vezes de inferior qualidade e que necessitam do apoio do filme nacional para circular. (MASSAINI, 1952) [103]

Em seguida, esse misto de denúncia e justificativa do conceito de exclusividade de empresas brasileiras para distribuir filmes brasileiros se amplia para um raciocínio macro econômico pelo qual se deduz que quem estaria pagando a conta das irregularidades acima descritas seria exatamente o distribuidor. Era também comum que, por força de contrato, um filme brasileiro que estivesse obtendo uma boa bilheteria fosse retirado de cartaz para dar lugar a um título estrangeiro sem o menor interesse. Como vemos, em sua racionalidade, a proposta visava estabelecer um sistema que, em termos lógicos, seria mais adequado para todos os elos da corrente – inclusive para as distribuidoras internacionais, que passariam a se movimentar num terreno menos conflituoso, pavimentado por regras mais claras e por uma competição mais franca e honesta. Em outras palavras, já em 1952, Massaini pensava a distribuição como integrante de uma política pública, transparente e democrática para o setor. Por meio dessa tese, além disso, ele aproveitava a oportunidade do Congresso para divulgar à comunidade cinematográfica brasileira os compromissos corporativos que assumia para com o mercado.

O efeito dessa iniciativa foi fixar a imagem da Cinedistri como uma distribuidora séria, bem intencionada e, acima de tudo disposta, a colaborar com os demais empreendedores da área, tendo em vista o bem comum. Ainda que só tivesse três anos de funcionamento, ela demonstrava ser detentora da respeitabilidade que trazia da Cinédia. [104]

---

[103] Por exemplo: o diretor Walter George Durst lembra que entrou para a Vera Cruz já em crise, em 1954, e viu que "*O Cangaceiro* encabeçava um lote de 25 fitas ridículas (da Columbia). E todo o lucro do filme não voltou para a Vera Cruz. Também era um pouco tarde quando se fez a descoberta, não havia remédio mesmo". (Galvão, 1981 *op. cit.* p. 183)

[104] Veja no APÊNDICE 6 mais detalhes desta Tese de 1952: a proposta de exclusividade da comercialização de filmes nacionais para empresas brasileiras e do "código de ética" da distribuição sugerido por Massaini.

Se tivesse vingado, a ideia de facultar o comércio de filmes nacionais apenas para empresas brasileiras teria sido útil para sanear o mercado e defender o produtor brasileiro contra os abusos das multinacionais. Quanto ao código de ética – que, na verdade explicitava a maneira como a Cinedistri já vinha trabalhando desde o tempo em que era apenas um departamento da Cinédia – se tivesse recebido divulgação mais intensa, teria ajudado numa ampla campanha pela eliminação das irregularidades que prejudicavam distribuidores, realizadores e toda a cadeia produtiva do cinema nacional.

As mencionadas fraudes eram, de fato, uma das principais dores de cabeça dos produtores. São inúmeros os exemplos dessas práticas já registrados pela imprensa. Para acrescentar um colorido pessoal, entretanto, escolhemos algumas delas conforme relato de um produtor e distribuidor paulista, contemporâneo de Massaini e que foi o seu rival e concorrente − Amácio Mazzaropi, um empresário astuto e influente a ponto de obrigar as salas de cinema a sempre programarem uma reprise de seus filmes antigos, como condição prévia para exibir um lançamento inédito. Em sua biografia, aparece o caso de uma sala que estava com mais de 500 espectadores e, no borderô referente àquela sessão, constava apenas a venda de 12 entradas e inteiras e 20 meias:

> Muitas vezes vendia-se, na portaria, um ingresso inteiro que era computado como meia-entrada. Outras vezes, subornava-se o porteiro para que ele não rasgasse os ingressos já vendidos e recolhidos na entrada, devolvendo-os à bilheteria para serem revendidos. Podia-se, ainda, falsificar o próprio borderô, alterando-se os valores registrados – no documento referente a uma sessão que havia rendido um milhão, constaria o registro de 200 mil, por exemplo. (MATOS, 2010) [105]

Nas resoluções do Congresso foi incluída a solicitação de proibir a distribuição por pacotes de filmes, mas a sugestão de uma distribuidora única foi ignorada, o que pode ser considerado uma vitória para Massaini. Representando os distribuidores, ele foi nomeado para uma comissão encarregada de encaminhar as propostas aprovadas para a Comissão de Cinema da Câmara Federal. No mesmo grupo, Moacyr Fenelon representava os produtores e Alex Viany os trabalhadores. Nada ficou registrado acerca dos bastidores daquela missão.

[105]Marcela Matos. *Sai da Frente! – a vida e a obra de Mazzaropi*. Rio de Janeiro, Desiderata, 2010, p. 105

Mas é lícito imaginar que, pelo menos durante os cafezinhos, eles conversaram sobre projetos comuns que brevemente se realizariam.

Já no IIº Congresso Nacional do Cinema Brasileiro realizado em São Paulo, no final de 1953, foi solicitado o veto à colocação de títulos brasileiros como "cabeças de lote" que contivessem filmes estrangeiros. A demanda acima mencionada de exclusividade de firmas brasileiras para comercializar filmes nacionais, porém, acabou não sendo implementada – fato que mais tarde seria lamentado por alguns produtores. Caso típico, o premiado filme "O Cangaceiro", produção da Vera Cruz lançada no ano seguinte teve distribuição contratada com a Columbia Pictures, que também comprou os direitos de comercialização do filme no exterior. A renda obtida pelo filme no mercado internacional ficou com a Columbia, ainda que fosse suficiente para "saldar duas vezes"[106] a dívida da Vera Cruz que, por causa deste e outros motivos, encerrou suas atividades em 1954. [107] Vejamos o que pensa a respeito Jean-Claude Bernardet:

> Eu acho absolutamente fundamental considerar experiências como as da Vera Cruz, que são experiências milionárias, em que essa base de distribuição, essa base de exibição não foi nem pensada. Um dos males do cinema brasileiro é evidentemente a ocupação pelos filmes americanos. Mas há também certo despreparo e também certo descuido em relação ao sistema de distribuição e ao contato com o público. (Jean-Claude Bernardet em depoimento gravado)

Atualmente, as distribuidoras internacionais sediadas no Brasil têm aproveitado os incentivos fiscais oferecidos pela atual legislação para também produzirem filmes no país. A maioria deles, com expressivos resultados de público. Por outro lado, em função das facilidades de transporte e comunicação, surgem agora pequenas distribuidoras que são chamadas de "independentes" por não terem ligação com as *majors*, isto é, as grandes multinacionais. Na *news letter* da crítica Maria do Rosário Caetano, o proprietário da distribuidora Downtown, Bruno Wainer [108] publica uma nota mostrando que ele também adota o mesmo lema de Massaini, no sentido de trabalhar apenas com produtos nacionais para promover uma melhor identificação da sua empresa no mercado:

---

[106] Frase de Walter George Durst (São Paulo, 1922 – 1997) cineasta que trabalhou na Vera Cruz, dita no programa "Última Sessão de Cinema", que este pesquisador dirigia entre 1976 e 1980, na TV Cultura de São Paulo.
[107] Antonio Leão da Silva Neto, *op. cit.* p. 180.
[108] Filho do celebrado jornalista Samuel Wainer, fundador do jornal *Última Hor*a.

> As independentes tomaram pra si o cinema nacional – ao menos a partir de 2010. Pelo o ranking geral deste ano, das 20 maiores bilheterias, 15 foram distribuídas por independentes. Mas só a Downtown é 100% nacional. Vendemos 7,2 milhões de ingressos, com o 1º e o 2º lugar do ranking. [109]

## Um prestígio conquistado entre os pares, colaboradores e até concorrentes.

Aquela atuação de Massaini no Iº Congresso do Cinema Brasileiro, em suma, serviu pra consolidar no mercado uma imagem de lisura e eficiência, ancorada na racionalidade da sua conduta empresarial – o que era inédito no campo da distribuição de filmes no país. Na tese proposta por Massaini, a propósito, estava contida a ideia de uma auto-regulamentação no setor – procedimento que, na década de 1930, tinha se mostrado indispensável para a consolidação da indústria do cinema nos Estados Unidos. Além de um código de ética firmado pelas maiores produtoras, foi proibido o acúmulo das atividades de produção, distribuição e exibição na mesma empresa. [110] Vejamos o que diz a respeito de Massaini o produtor e cineasta húngaro radicado no Brasil, George Jonas (Budapeste, Hungria - 1927) que foi proprietário do laboratório Líder e diretor de *O Auto da Compadecida*, coproduzido e distribuído pela Cinedistri:

> Ele fazia parte junto comigo de todos os movimentos em prol do cinema brasileiro. A contribuição dele foi muito importante porque nós não tínhamos um orçamento padrão para longas metragens e ele tinha um *feeling* excepcional em relação ao gosto popular. E a distribuidora dele também era revolucionária, porque ele instituiu uma série de regras que antes não havia. Ele incentivava realizações que ninguém queria, ou seja, fazia muito mais que o governo no momento. Ele tinha imaginação, QUADROuma visão de longo alcance. Era um homem com os pés no chão e a cabeça nas nuvens. (George Jonas:depoimento gravado 2010)

[109] Maria do Rosário Caetano em sua newsletter *Almanakito* de 21/12/2011. Os filmes campeões foram *Tropa de Elite 2* (José Padilha) e *Chico Xavier* (Daniel Filho)

[110] A Associação de Produtores e Distribuidores Cinematográficos passou a congregar apenas as maiores empresas: Paramount, Metro, Fox, Warner, RKO, Universal, Columbia e United Artists. In: Lewis Jacobs. *La Azarosa Historia Del Cine Americano*. Barcelona, 1972, v. 2, p. 191.

Outra confirmação disso é o depoimento de Glauco Mirko Laurelli (São Paulo, 1930), produtor e diretor de *A Moreninha* (1970) [111]. Ele lembra que o filme esteve durante 13 semanas no cine Ipiranga, obtendo uma das dez maiores rendas do país, graças ao entusiasmo e a dedicação de Massaini que também comercializou outros filmes dele, como *O caso dos irmãos Naves* (1967)*, Panca de Valente* (1968) e *Cassy Jones, o magnífico sedutor* (1972) [112]:

> A distribuição sempre foi muito organizada na Cinedistri. Tinha um controle que na época era o melhor possível. Sabia-se onde o filme estava e recebíamos os relatórios completos de todas as exibições. Foi sempre um relacionamento de trabalho muito bom. Ele se dedicava muito, tinha um verdadeiro carinho pelos filmes. Acho que a Cinedistri foi a empresa mais perfeita em termos de distribuição de filmes, com a qual eu tive um relacionamento de trabalho.
> (Glauco Mirko Laurelli em depoimento gravado em 2011)

Esse mesmo ponto de vista era partilhado por diversos profissionais de especialidades e gerações diferentes, como é o caso do escritor Sílvio de Abreu (São Paulo, 1942), que participou de vários projetos da Cinedistri nos anos de 1970, como ator, assistente de direção, roteirista e diretor:

> O Massaini era tão querido, aglutinava tantas pessoas a sua volta, que era amigo de todos os distribuidores de São Paulo e do Brasil. Ele se preocupava muito com isso. Daí vinha a facilidade que a Cinedistri tinha de colocar os filmes no cinema. As melhores datas e as melhores salas eram reservadas aos filmes da Cinedistri. Eu me lembro que *Mulher objeto* (1980) [113] estreou em mais de 20 salas em São Paulo, com enorme sucesso. Na época, *Eles não usam black-tie* da Embrafilme só conseguiu uma. Distribuir um filme não é jogá-lo em qualquer cinema. Cada sala tem o seu público e você tem que saber que tipo de filme você está distribuindo e em que tipo de cinema você vai exibir. Esta ciência ele dominava como ninguém. Ele sabia muito bem onde colocar cada um dos produtos que estavam ao seu cuidado. Isto fazia com que a Cinedistri fosse a grande distribuidora. (Sílvio de Abreu gravado em 2010)

[111] Premiada adaptação do romance de Joaquim Manoel de Macedo (1820-1862), coproduzida por Luis Sérgio Person e Cláudio Petraglia.
[112] Destes três títulos dirigidos por Luis Sérgio Person (São Paulo, 1936-1976), apenas o terceiro foi lançado pela Cinedistri. Os dois primeiros só passaram para o acervo da distribuidora após 1970.
[113] Filme dirigido por Silvio de Abreu, produzido pela Cinearte de Aníbal Massaini Neto e distribuído pela Cinedistri.

Para Lauro Cesar Muniz (Ribeirão Preto, 1938), dramaturgo e escritor de novelas, que colaborou com Massaini em *O Santo Milagroso* (1967), *Independência ou Morte* (1972), *A Infidelidade ao alcance de todos* (1972), *A Superfêmea* (1972) e *O Marginal* (1974) "a contribuição dele para o cinema brasileiro, com relação à distribuição foi total":

> É importante analisar que o gargalo do filme brasileiro está na distribuição e na exibição. O filme brasileiro se produz, vai bem até a produção. Na hora de distribuir é que o gargalo aparece, ali é que há dificuldade. O Massaini fazia isso com grande maestria. Então está faltando um grande distribuidor, alguém que pegue esses filmes... E sobre tudo, do ponto de vista da iniciativa privada, falta um espírito empreendedor como foi o do Oswaldo Massaini. (Lauro Cesar Muniz e depoimento gravado em 2010.)

Durval Gomes Garcia (Rio Grande do Sul, 1931) foi presidente do INC, tendo a sua gestão durado de 1967 a 1970. Nesse período, ele ajudou a conceber a criação da Embrafilme, empresa da qual também foi o primeiro diretor-geral. Ele se refere a Massaini como um caso único de empresário, nos anos de 1960, que via na distribuição um importante instrumento para uma política pública para o cinema brasileiro:

> Eu tenho boas lembranças do Oswaldo Massaini, principalmente hoje, quando o cinema brasileiro mais uma vez entra num ciclo de desenvolvimento. Novamente o problema passa ser a distribuição, esse gargalo da chegada ao mercado. Outra vez estamos necessitando de homens como Oswaldo Massaini pra ajudar a solucionar essa situação. Hoje ele seria um homem de proa para juntar os profissionais que trabalham nessa área, especialmente de distribuição, e tentar reverter o processo, ou seja, deixar de depender exclusivamente de uma estatal, que é a Riofilme, para colocar no mercado os filmes brasileiros. Precisamos de outras opções e de soluções mais eficientes, quer dizer, uma política de apoio por parte do governo que garanta o que o Oswaldo me disse há tantos anos, ou seja, uma reserva de mercado para o produto brasileiro e a fiscalização dessa reserva de mercado. (Durval Gomes Garcia, em depoimento gravado em 2011)

Por meio dessas palavras, independente de seu conteúdo que inclui uma defesa da reserva de mercado, é interessante verificar como, desde aquele tempo, a figura de Massaini ficou marcada como a de um especialista e líder em sua categoria profissional, que teria muito a contribuir para as decisões de estado sobre o cinema. Certamente, essa imagem de eficiência e racionalidade se explica também pelo desempenho da empresa que dirigia. Vejamos o que testemunha acerca da Cinedistri o diretor Carlos Coimbra (Campinas, 1925

- São Paulo, 2007). Formado como montador nos quadros da Vera Cruz, ele foi o cineasta que mais trabalhou com Massaini em sua última fase como produtor. Fez *A morte comanda o cangaço* (1961) e outros títulos do *ciclo do cangaço*, além se *A Madona de Cedro* (1968) e *Independência ou Morte* (1972):

> A Cinedistri foi a distribuidora maior e mais importante que o Brasil já teve: nunca houve um filme estrangeiro em seu catálogo de distribuição. Além dos seus próprios filmes, distribuía a grande maioria dos filmes de outros produtores, de várias regiões do Brasil. Tinha agências no país inteiro e o trabalho era de qualidade extraordinária. Com isso ela incentivava o cinema brasileiro, porque na época o produtor precisava investir seu próprio capital e só se animava a fazer isso, quando tinha certeza de que teria confiança na comercialização. Era o que a Cinedistri inspirava a quem a procurasse. Com isso alcançou um prestigio que nenhuma outra distribuidora jamais teve no Brasil. (Carlos Coimbra em depoimento gravado em 2007)

Semeadas em 1952 durante o Iº Congresso do Cinema Brasileiro e praticadas em seu cotidiano de trabalho, somente agora uma parcela daquelas ideias de Massaini começa a germinar, resultando em propostas inovadoras e adequadas ao mercado atual. Ou seja, os sistemas empresariais de distribuição de filmes precisaram de quase 60 anos para se atualizar, em relação ao que foi descrito por Massaini. Em outubro de 2011, no Rio de Janeiro, distribuidores e produtores – boa parte destes também diretores campeões atuais de bilheteria – se associam para formar a Distribuidora Nossa. Entre os associados da Distribuidora Nossa estão os produtores Marcos Prado, Fernando Meirelles, Cláudio Torres, Andrucha Waddington, Pedro Buarque de Holanda, Breno Silveira, Daniel Filho e Mariza Leão. Os distribuidores Wilson Feitosa e Marco Aurélio Marcondes serão os sócios gestores da empresa, fixando-se um no Rio e Janeiro e outro em São Paulo. Essa decisão partiu da bem sucedida experiência de lançamento de *Tropa de elite 2* (2011), realizado pela própria empresa produtora de José Padilha que – imitando uma decisão tomada por Mazzaropi 50 anos antes – contratou para isso o "distribuidor independente" Marco Aurélio Marcondes. Em sua fundação, a nova empresa propõe estratégias alternativas à mecânica vigente no lançamento de longas-metragens e já anuncia um pacote de 20 filmes nacionais. [114] Atualmente no Brasil, mesmo com o eventual apoio dos distribuidores internacionais, é

[114] Rodrigo Fonseca. Produtores e diretores campeões de bilheteria anunciam planos da Distribuidora Nossa. In: *O Globo,* 11/10/2011

o produtor quem precisa buscar as verbas para fechar o orçamento de cada projeto. Mas, como diz o cineasta José Padilha, "quando sai o dinheiro da venda de ingresso, ele vai primeiro para a conta do distribuidor e o produtor é o último a ver esse dinheiro".

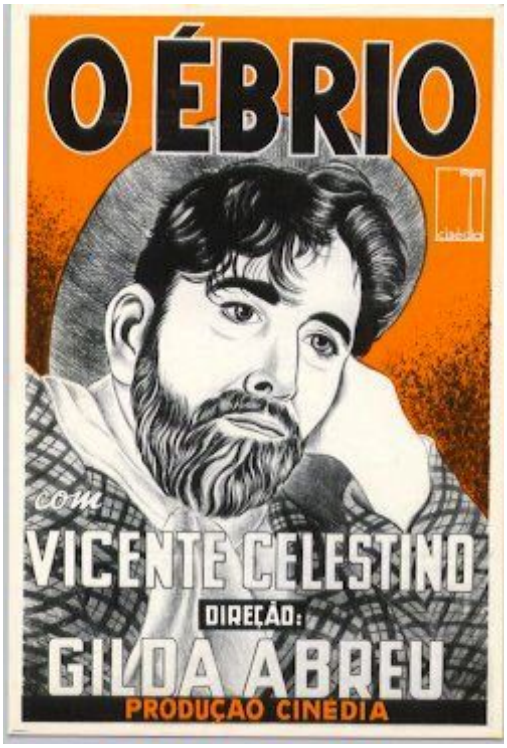
A Distribuidora Nossa não cobrará taxa de distribuição nem reterá o dinheiro dos direitos autorais, sustentando-se com uma taxa cobrada para planejar o lançamento, além de outra taxa relativa a cada semana que o filme ficar em cartaz. Na prática, o que acontece aqui é a transformação de um grupo de produtores em distribuidores, invertendo o caminho trilhado por Massaini − um distribuidor que passou também a produzir. Essa nova entidade se diferencia da proposta dos Carrari, apresentada no Iº Congresso, que falava numa cooperativa de produtores para montar uma distribuidora. A Distribuidora Nossa será uma empresa e, como tal, também prestará serviços a quem não pertencer ao grupo dirigente, podendo até ser um importador de títulos estrangeiros independente das *majors*. Nesse ponto, o novo modelo também não se iguala inteiramente à proposta de Massaini, que excluía os dois tipos de produtos numa mesma negociação.

Há meio século, era de fato muito difícil para uma empresa produtora passar também a distribuir filmes. Mas, atualmente, os custos de comunicação e transporte se mostram incomparavelmente menores do que eram naquela época. Ocupada em acompanhar o lançamento de apenas um filme por ano, por exemplo, a distribuidora de Mazzaropi contratava uma rede de 80 fiscais e fiscais dos fiscais. Hoje em dia gasta-se muito menos tempo, dinheiro e mão de obra para realizar as mesmas tarefas que ainda fazem parte do processo de distribuição. Com exceção das despesas de promoção e propaganda que, no entanto, hoje em dia já aparecem discriminadas no próprio orçamento global dos filmes e podem, portanto, ser também patrocinadas por meio das leis de incentivo, assim como a produção do filme propriamente dita. Pelo que estamos vendo, não é difícil compreender que o caminho natural de um empresário como Massaini, envolvido tão intensamente com a realidade mais ampla do cinema tenha sido o de passar a produzir. Ele nunca teve vontade de se envolver com o negócio de exibição, mas antes de sua empresa distribuidora completar cinco anos de existência, ele já acalentava planos para realizar filmes.

## A acumulação de capital necessária ao salto de passar a produzir

Quando Adhemar Gonzaga legou sua filial paulista ao seu braço direito em São Paulo, estava também lhe entregando os instrumentos de trabalho essenciais, isto é, os processos e os contatos necessários ao cotidiano da distribuição. E junto com esse capital de conhecimentos práticos, transmitia toda uma cultura empresarial que ele desenvolvera antes mesmo de fundar a Cinédia. Como sabemos, a Cinedistri ficou instalada na Rua Dom José de Barros, no centro de São Paulo e dedicava-se inicialmente apenas à distribuição de filmes. Trabalhava com "complementos nacionais", de exibição obrigatória desde 1934 e com filmes de longa-metragem que, de início, limitavam-se a reprises de títulos da Cinédia, como *Berlim na Batucada* (1944), ou alguns inéditos de público mais restrito como *O Dominó Negro* (1950). Mas a fortuna de Massaini começou a se formar com o relançamento do célebre *O Ébrio* (1946), no qual a Cinedistri se encarregou dos territórios de São Paulo e sul do país. Conforme depoimento de Hernani Hefner, Gonzaga contabilizou 500 cópias para o filme, informando que "mais ou menos uns 8 milhões de espectadores o filme fez entre 1946 e 1951, num trabalho de distribuição que rompia com os padrões anteriores". Segundo a lembrança do produtor e exibidor Florentino Llorente, do circuito Serrador:

> Lembro que um deles foi o *Ébrio*, filme do Vicente Celestino com produção do Ademar Gonzaga, que foi um sucesso indescritível, o maior daquele tempo. [Em seu relançamento]... Ficou em exibição no cinema Art Palácio que tinha 3000 lugares, durante mais de dez semanas e com cinco sessões diárias, quase todas lotadas. Foi o início da arrancada do Oswaldo como grande distribuidor. Logo depois ele passou a produzir. Inicialmente com filmes sérios, como *Rua Sem Sol*, do Alex Viany e, mais tarde, fazendo também coisas mais populares, por exemplo, com o Mazzaropi, mas sempre trocando ideias frequentemente comigo. (Florentino Llorente em depoimento gravado em 2008)



Cartazes de *O ébrio* na estreia de 1946 e no relançamento promovido por Massaini. (FIGURA 12)

Motivado pelo sucesso dessa reestreia, Massaini tentou fazer o mesmo como o memorável *Bonequinha de seda*. Nos arquivos da Cinédia, como já vimos, verifica-se que Massaini solicitou o negativo original em 1948 para um relançamento a partir de São Paulo. No entanto, o laboratório Rex Filme considerou impraticável a confecção de novas cópias, pois os negativos estariam deteriorados. Encaminhado para o laboratório de Alberto Botelho, a reconstituição do material se fez a partir de todas as cópias existentes, para recompor uma mais completa. Em seguida reconstituíram-se os trechos faltantes no negativo e confeccionou-se duas novas cópias para o relançamento, que só aconteceu em 1952. A segunda cópia reconstituída foi depositada por Gonzaga na Cinemateca Brasileira por volta de 1954. [115] A importância mercadológica e cultural desse projeto denota o status da Cinedistri como uma distribuidora em crescimento na década de 1950 – considerada por

[115] *Convênio Petrobrás – Cinédia*, In: Relatório de Atividades – 2010. Arquivo Cinemateca Brasileira

Glauber Rocha "a mais complexa na história do cinema brasileiro" e que, em sua intrincada conjuntura, "marcou a ascensão de Oswaldo Massaini e Herbert Richers". [116]

| Produtor | Título distribuído |
|---|---|
| Moacyr Fenelon | *Estou aí*? (1949), *O homem que passa* (1949), *A arte de ser esposa* (1949), *O dominó Negro* (1950), *Todos por um* (1950), *Falso Detetive* (1951), *Tudo Azul* (1951), *Com o diabo no corpo* (1952) e *Agulha no Palheiro* (1952). |
| Adhemar Gonzaga | *Poeira de Estrelas* (1948), *Noites de Copacabana* (1950), *Anjo do Lodo* (1951) e *Sedução do Garimpo* (1951) |
| Humberto Mauro | *O canto da saudade* (1952) |
| Alípio Ramos | *Brumas da Vida* (1952) e *O pecado de Nina* (1950) |
| Watson Macedo | *É fogo na Roupa* (1952) |
| Milton Rodrigues | *Somos dois* (1950) |
| Alberto Pieralisi | *Uma luz na estrada* (1949) |
| Roberto Acácio | *Quando a noite acaba* (1950) |
| Intercontinental | *Dentro da Vida* (1951) |
| Antonio Tibiriçá | *Liana a pecadora* (1951) |
| Companhia Maristela | *A Carne* (1952) |
| Mário Sombra | *Pecadora Imaculada* (1952) |
| Francisco Ferreira | *Cais do Vício* (1953) |
| Anélio Lattini Filho | *Sinfonia Amazônica* (1953) |
| Afonso Campiglia | *Balança, mas não cai* (1953) |

QUADRO 1 – Principais Filmes distribuídos pela Cinedistri entre 1949 e 1953

De fato, o movimento foi crescendo de modo tão acelerado que, antes de se envolver na produção, a Cinedistri distribuiu a quantidade considerável de 26 títulos. Alguns eram reprises, outros foram lançamentos tendo a Cinedistri como a distribuidora principal e outros ainda, foram comercializados por Massaini nos territórios de São Paulo e sul do país. De acordo com os registros da empresa, os títulos distribuídos no período 1949-1953 foram estes enumerados no Quadro 1, da página anterior:

Não há registros completos e abrangentes quanto à movimentação financeira referente a esse volume de comercialização, impressionante para uma distribuidora recém-fundada. Mas deve-se levar em conta que metade da renda bruta de cada um desses filmes ficava com o distribuidor. Tomemos como parâmetro *Metido a Bacana*, um filme de 1957 produzido por Herbert Richers e pela Cinedistri que faturou nove milhões de cruzeiros

[116] Glauber Rocha. *Revisão crítica do cinema brasileiro.* São Paulo, Cosac & Naifi, 2003, p. 716.

[117]nas duas semanas iniciais de exibição [118]. Se os títulos acima tivessem rendido somente 10% do que arrecadou *Metido a Bacana*, é possível imaginar que a capitalização dos quatro primeiros anos da empresa teria ultrapassado a marca de 12 milhões.

> A Cinedistri nasceu como uma distribuidora e como tal, distribuidora só de filmes brasileiros, o que era uma coisa fantástica. Ter uma distribuidora que se preocupava apenas com o filme brasileiro. Talvez ele tenha sido o pioneiro a se colocar ali na Rua do Triunfo, perto da estação ferroviária, de onde ele poderia enviar as latas de filmes para o interior com mais facilidade, ou pela rodoviária que mais tarde se instalou ali perto. (Lauro Cesar Muniz, em depoimento gravado)

Na realidade, Massaini foi o primeiro produtor a se instalar naquele local onde já existiam vários distribuidores [119] porque, naquele tempo, a comunicação física com o interior dependia das ferrovias. Por elas, chegavam os produtos agrícolas e, no caminho inverso, se transportava as latas de filmes para as cidades do interior, seguindo o ritual acima descrito. Na época, quase todas as cidades possuíam pelo menos uma sala de cinema. Por esse motivo, três anos depois de fundar a firma, Oswaldo decidiu transferir a Cinedistri para a Rua do Triunfo, onde se encontra até os dias de hoje. Ali, ao lado das estações centrais das vias férreas, era mais fácil o acesso às salas do interior. Pouco depois, aquele se tornaria o local preferido pelos escritórios de produtores e distribuidores cinematográficos da capital, inclusive os internacionais. Todos acabariam se mudado para lá, mas um dos primeiros nessa ocupação foi Massaini. Essa mudança de endereço se fez possível pela acumulação de capital proporcionada pelos filmes aqui mencionados e, além de uma opção operacionalmente estratégica, reflete um impulso de ascensão social, porque a Rua do Triunfo era um local bem mais valorizado que a Dom José de Barros:

---

[117] Em outubro de 2013, essa quantia equivale a R$3.298.090,00.

[118] Esse dado se encontra em Rosângela de Oliveira Dias. In: *O Mundo como Chanchada – cinema e imaginário das classes populares na década de* 50. Rio de Janeiro. Relume-Dumará, 1993, p 14 – colhido de um exemplar da *Revista Cinelândia* n. 106, de abril de 1957. No entanto, em *Este Mundo é um Pandeiro*, na página 140, Sergio Augusto escreve que *Metido a bacana* "resultou na mais bem sucedida comédia carnavalesca produzida por Richers, artística e financeiramente falando". Custo: 2.400 cruzeiros (R$879,00 em outubro de 2013). Retorno na primeira semana: seis mil cruzeiros (R$3.989,00 em outubro de 2013) – quantias à primeira vista baixas demais. Fato é que, além de raramente registrados e dificilmente disponibilizados, os dados financeiros referentes a custos e receitas dos filmes desse período anterior à fundação do INC e da Embrafilme não são totalmente confiáveis.

[119] Massaini dizia que, quando menino, um de seus divertimentos era ir à Rua do Triunfo, a cata de fotogramas que as distribuidoras tinham jogado no lixo. Na primeira metade dos anos 1950, ele instalou ali seu escritório, mas foi em 1959 que ele ocupou o recém-construído prédio no número 134 da rua com uma nova sede.

> Tornou-se um local onde se aglutinava todo cinema paulista. Era em volta do escritório da Cinedistri que as coisas aconteciam. Depois foi ampliando, ampliando e o lugar se tornou o centro do cinema paulista. Tudo foi irradiando a partir da Cinedistri. Isso é muito importante porque ali estava o núcleo gerador do movimento todo que mais tarde ficou famoso como o quarteirão do cinema paulista. (Lauro Cesar Muniz, em depoimento gravado)

Para um profissional de cinema que observava essas coisas com certo distanciamento, porque se encontrava atuando em outra área, como era o caso do exibidor Florentino Llorente, essa mudança de endereço adquiria um significado mais amplo:

> Eu estive presente com várias autoridades na inauguração da sede da Cinedistri na Rua do Triunfo. Eram instalações muito boas, muito modernas para aquela época. Naquele local já havia muitos pequenos produtores e distribuidores, mas o Oswaldo consagrou o bairro como o centro da produção cinematográfica paulista, o centro do cinema comercial brasileiro. E a mudança da sede da Cinedistri para lá foi o início de uma nova era para o cinema paulista que, até então, era caudatário do cinema do Rio e Janeiro. (Florentino Llorente em depoimento gravado)

Com uma longa experiência de colaboração com Massaini, o veterano técnico Waldomiro Reis diz que aquele local hoje chamado de "Boca do Lixo" era para ele uma "boca de ouro" − um lugar repleto de gravadoras de discos, como a RGE, e uma dúzia de produtoras de cinema: "Era um burburinho de diretores, atores e cantores... nos seis restaurantes da rua, você tinha que ficar na fila para poder entrar na hora do almoço". O celebre *restauranteur* e misto de garçom e cantor Giovanni Bruno também se lembrava do começo dos anos 1950 e fazia uma comparação:

> Nós do restaurante Gigetto íamos fazer compras no Mercado Central que era próximo da Rua do Triunfo. E o centro da cidade era o que hoje são os bairros dos Jardins. A Estação da Luz, a Praça da República, a Rua São Luiz, a Praça da Sé, a Liberdade... Era como um shopping de hoje, com pessoas elegantes, famílias muito bonitas. E o que me chamava atenção, quando ia passando nessa Rua do Triunfo eram os cartazes de cinema que tinham nas portas. (Giovanni Bruno em depoimento gravado em 2013) [120]

Por sua vez, o domicílio residencial de Massaini passaria do centro para a Rua Bento Frias, na zona sul, perto do Rio Pinheiros − na ocasião quase um endereço "de campo" em São Paulo, numa casa colada ao Jockey Clube que, aliás, os Massaini

[120] Depoimentos gravados de Giovanni Bruno e Miro Reis

frequentam até hoje. Já com a família ampliada pelo pequeno Aníbal que chegara há três anos, ele deixava para trás a acolhedora residência que dividia com Dário e Maria para adquirir a sua primeira casa própria. Eles faziam graça daquela importante vitória obtida com as economias de quem trocara a omelete de mortadela pelo filé com fritas, tratando-o como um ambicioso magnata em ascensão. Enxugando uma lágrima que teimava em escorrer pelo cantinho do olho, Oswaldo abraçou o cunhado que estimava como o irmão que nunca teve, repetindo o que afirmara no dia de seu casamento em tom de brincadeira, mas talvez falando sério: "Fratello caro... se continuar assim, eu garanto que um dia vou te dar de presente um cobertor feito com notas de mil".

Coincidindo com esse período inicial da Cinedistri, em novembro de 1949, setores da burguesia paulistana fundaram a Empresa Cinematográfica Vera Cruz, uma ambiciosa fábrica de filmes, como parte integrante do movimento que a economia brasileira ensaiava rumo à industrialização. Um ano antes, porém, seu fundador Franco Zampari também tinha criado o Teatro Brasileiro de Comédia – este, com certeza um empreendimento desprovido de intenções industriais [121]. A proposta daquela produtora cujos estúdios amplos e modernos foram instalados em São Bernardo do Campo era criar um cinema mais sério e esteticamente requintado, se comparado com o que até então apresentavam as comédias carnavalescas – as ditas "chanchadas". Essa simultaneidade verificada nas origens da Vera Cruz e da Cinedistri acentua uma cisão na forma como se pensava a produção de cinema. Os filmes que se faziam em São Paulo se polarizavam entre a sofisticação proposta pela Vera Cruz e o feitio mais simples e popular que caracterizava, por exemplo, as realizações da empresa Maristela, fundada em 1950 por Mário Audrá – ainda que esta também se estruturasse como uma complexa linha de produção, mantendo artistas e técnicos como funcionários e imobilizando capital em estúdios e equipamento. Massaini não se preocupava em se posicionar em favor de uma dessas linhas, mas naquele momento, só dispunha de recursos para ficar com a segunda opção. Para ele, um mercado em formação pedia filmes menos dispendiosos e mais acessíveis ao grande público. E estes, mesmo assim, ou por isso mesmo, deveriam apresentar predicados artísticos palpáveis e ser

[121] Se a intenção industrialista não fora avante em termos econômicos, seus efeitos culturais mostraram-se concretos e palpáveis: os equipamentos e os profissionais importados da Europa pelos seus dirigentes trouxeram um acréscimo de qualidade técnica para o ofício de produzir filmes no Brasil. Grande número de profissionais originalmente da Vera Cruz vieram a trabalhar nos filmes de Massaini.

lançados com estratégias agressivas de mercado, para alcançar bons resultados de bilheteria.

No horizonte cultural de Massaini não se divisava a diferenciação, hoje tão comum, entre "popular" e "erudito". Em meados do século XX, essa distinção servia para exprimir a diferença entre as manifestações regionais e folclóricas daquelas que correspondiam aos grupos sociais dominantes. Nos campos da música, da dança ou da culinária, por exemplo, era relativamente fácil entender o que se referia às diversas camadas em que se dividiam as sociedades. Na qualidade de indústria de entretenimento voltada para a totalidade da população, entretanto, o cinema talvez precisasse aproximar, ou mesmo integrar aqueles opostos. Na atividade de distribuidor, Massaini foi obrigado a perceber que o "filme sério" dava tanto trabalho e demandava tanto capital quanto o cômico, no sentido de que os custos básicos de distribuição eram os mesmos. E que ambos precisavam despertar o interesse do público para viabilizar o retorno dos investimentos. Quando passou a produzir filmes, essa concepção permitiria que ele passasse facilmente, ou seja, sem "problemas de consciência", do trabalho com um drama social para lidar com uma comédia carnavalesca e vice-versa.

O ator e diretor John Herbert (São Paulo, 1929 – 2011) era uma testemunha privilegiada do confronto entre essas duas vertentes porque presenciou a criação da Vera Cruz e atuou em mais de 60 filmes, muitos deles produzidos por Massaini, inclusive em *O caçador de esmeraldas* (1979), a sua derradeira realização.

> Fizeram a Vera Cruz pensando num cinema mais serio, com a intenção de vender no mundo inteiro. Enquanto isso, o Massaini ia de encontro a uma realidade brasileira: cinema popular para encher as salas, porque o público adorava. Nada de filmes caríssimos. Por exemplo, *O cangaceiro* da Vera Cruz demorou 9 meses para ser filmado. Aquele dinheirão todo fora do mercado por 9 meses é um pouco exagerado, tanto que não deu certo e a companhia só aguentou 5 anos. Paralelamente, a Cinedistri ia fazendo filmes populares, mas todos muito bem feitos e dando lucro, tanto que até hoje a Cinedistri está aí. [122]Naquela época, tínhamos essa facilidade de fazer um cinema popular, sempre levado para o humor. As "chanchadas" tinham uma visão critica da nossa realidade e era por isso que faziam tanto sucesso. Às vezes no meio de uma filmagem, o ator sugeria "eu tive uma ideia, por que não colocar essa piada naquela cena?" E o diretor topava. Havia um pouco a prática de

[122] Neste depoimento gravado em 2009, Herbert se refere à Cinearte, sucessora da Cinedistri.

> uma obra feita em conjunto. E saiam aqueles filmes engraçados, divertidíssimos. (John Herbert em depoimento gravado em 2010)

As grandes companhias da época, como a Vera Cruz e a Maristela, tentaram desenvolver seus próprios departamentos de promoção e publicidade. Mas é importante lembrar que, pelo sistema que veio a predominar por aqui, no lançamento comercial de um filme é o distribuidor quem se incumbe da divulgação e dos contatos com a imprensa. É ele quem estabelece a conexão entre a mídia e os artistas, por meio comunicados impressos, contatos pessoais e de eventos, como entrevistas coletivas, pré-estreias e coquetéis. Massaini tinha especial pendor e talento para esse tipo de tarefa que, além de para ele prazerosa, rendia dividendos e abria oportunidades para novas amizades e relacionamentos duradouros. Ao comercializar o drama protagonizado por Fada Santoro *O Pecado de Nina* (1950), por exemplo, Massaini travou relações de amizade [123] com determinados profissionais que, meia década depois, seriam os colaboradores basilares em sua trajetória de produtor: o diretor Eurides Ramos e seu irmão Alípio, o cineasta J. B.Tanko, o fotografo Hélio Barrozo Netto e o compositor Radamés Gnatali, além do ator e produtor Cyll Farney [124].

Para entender o perfil de produtor que Massaini assumiria, é importante considerar o seu histórico profissional: um distribuidor que se fez também produtor e que nunca se dedicou a dirigir ou exercer qualquer outra função nessa área. Na medida em que se verificou na carreira de Massaini uma evidente continuidade em relação à de Adhemar Gonzaga, é oportuna uma nova comparação com a trajetória de seu mentor. Observa-se que este começou no cinema como publicista [125]e cinéfilo militante de cineclubes. Depois passou a trabalhar como jornalista especializado e crítico de filmes, aprofundando a militância da juventude em campanhas em favor do cinema brasileiro. Depois disso, passou a escrever roteiros, a dirigir e a produzir filmes.

[123] Massaini chamava de "amigo" todos os profissionais que deixavam um legado de competência. Confiabilidade e discrição e nas experiências de trabalho em comum. Com essas pessoas, manteve duradouras e produtivas parcerias.
[124] Irmão do pianista e cantor Dick Farney, na época um divulgador pioneiro do jazz no Brasil.
[125] O *publicista* era o profissional que trabalhava na divulgação de filmes, desenhando anúncios e redigindo textos promocionais.

Essas duas últimas atividades, diga-se de passagem, já acontecem associadas em *Barro humano* (1927), o seu primeiro projeto de realização. Em seguida, na primeira fase da Cinédia, dedicou-se exclusivamente à produção. Nunca atuou como distribuidor, a não ser indiretamente na qualidade de um dos vários integrantes da Distribuidora de Filmes Brasileiros (DFB) fundada em 1935, congregando os principais produtores da época. Mas ele também sempre esteve integrado à movimentação política da comunidade cinematográfica, como relata Arthur Autran:

> Em 1932, durante o Governo Provisório de Getúlio Vargas, entrou em vigor a primeira legislação brasileira sobre cinema, a lei 21.240, e, dentre suas várias medidas, além de diminuir o imposto sobre o filme virgem também previa a exibição compulsória de filmes brasileiros. Adhemar Gonzaga teve influência na redação da lei. Entretanto, essa lei previa a obrigatoriedade de exibição de um curta-metragem nacional em cada programa composto por um longa estrangeiro, e não a exibição do longa nacional, conforme o crítico defendia. (AUTRAN, 2008) [126]

Assim como também faria Massaini, Gonzaga participava de diversas outras entidades ligadas ao cinema. Por exemplo, ajudou a fundar a Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros em 16 de junho de 1934. Foi presidente e fundador da Associação Brasileira dos Cronistas Cinematográficos em 10 de setembro de 1946, e vice-presidente da Associação do Cinema Brasileiro (ACB), fundada por Moacyr Fenelon em 26 de Agosto de 1948. Ainda que tenha demonstrado menos pendor que o seu mestre para a movimentação institucional, Massaini era bom articulador e sabia da necessidade de agir politicamente no âmbito da categoria profissional.

Em janeiro de 1956, por exemplo, Oswaldo Massaini participaria da "Chapa 5 de Novembro", para concorrer à direção da Associação Paulista de Cinema (APC), ao lado de Primo Carbonari, Noé Gertel, Maria Della Costa, Alberto Ruschel, Ruy Santos, Abílio Pereira de Almeida, Galileu Garcia e Mário Audrá [127]. Era uma tentativa de ressuscitar a entidade que fora criada cinco anos antes com o propósito de debater o projeto de criação

[126] Artur Autran. A questão da indústria cinematográfica brasileira na primeira metade do século. In: *Mnemocine*, 20/07/2008
[127] Folha da Manhã- 15/01/1956

do INC [128]. Verificamos que nesse período, além de recursos financeiros e técnicos, ele angariou um valioso capital humano de prestígio e relacionamentos. Como se deduz, depois de aprender os métodos e técnicas da distribuição cinematográfica e tê-la praticado com competência e visibilidade, o jovem empresário se lançaria também à produção, passando a fazer parte do primeiro escalão de profissionais atuantes no cinema paulista. E, o que era surpreendente, entre 1954 e 1956, ele já teria realizado oito filmes de longa-metragem, a maioria deles trabalhando em parceria com produtores do Rio de Janeiro – numa inesperada conexão interestadual de cinema. [129]

## A iniciação de um produtor dotado de um olhar de distribuidor

Enquanto a Vera Cruz caminhava para encerrar as suas atividades, acontecia em São Paulo um período de efervescência produtiva, com realizações nos estúdios da Maristela e da Multifilmes e até uma tentativa de reanimar a própria companhia fundada por Franco Zampari, sob a denominação de Brasil Filmes. Isso sem considerar a ação de diversos produtores que eram chamados de "independentes", por não se acharem ligados àquelas empresas. É o caso, por exemplo, de um hoje pouco lembrado ciclo de filmes rurais, que se manifestou pelo interior de São Paulo, por meio de empresas como a Cinematográfica Santa Rita, sediada em Santa Rita do Passa Quatro, uma estância climática situada a 253 km da capital. Nesse clima que partilhava o ímpeto nacionalista pela industrialização do país, a Cinedistri de Massaini já se achava capitalizada o suficiente para encetar uma nova experiência empresarial.

> Naquela época em que não existia ainda o INC e nem a Embrafilme, a Cinedistri era quem distribuiria a maior parte dos filmes nacionais para o Brasil. E Massaini se tornaria um dos produtores mais atuantes em São Paulo. Quando a Vera Cruz fechou, foi ele quem passou a produzir mais filmes em São Paulo e em quase todo Brasil. Além de produzir, ele também entrava em coprodução com outras empresas e distribuía muitos títulos. (Michel do Espírito Santo, 2002. Acervo da )

[128] No ano seguinte, aquele projeto que tramitava no Congresso desde 1952 foi incorporado ao do CNC (Conselho Nacional de Cinema), proposto em 1947 pelo então deputado Jorge Amado. O Instituto Nacional do Cinema, porém, só seria criado em 1966, no governo Castelo Branco.
[129] Esse período voltará a ser abordado de modo mais pormenorizado em capítulos posteriores.

Pode-se até imaginar que, em seu íntimo, Massaini levasse em consideração, e pelo menos ponderasse sobre a proposta estética da Vera Cruz. Ou que já estivesse antevendo o desgaste das chanchadas na preferência do público, como defendem alguns comentaristas. Um *insight* nessa direção, entretanto, ainda seria prematuro naquela primeira metade da década de 1950. O fato é que tanto Moacyr Fenelon, o cineasta que admirava, e seu futuro parceiro Watson Macedo tinham se desligado da Atlântida, mas continuavam a produzir, tentando traçar os seus próprios caminhos. Enquanto Macedo permaneceria aprimorando a chanchada que aprendera a fazer na Atlântida, Fenelon dava preferência a outras opções de espetáculo, especialmente ao drama de conteúdo social, como *Obrigado Doutor* (1948) e *O Homem que passa* (1949). Aliás, a essa modalidade de filme pertencia a maioria das produções que marcaram a volumosa safra de títulos brasileiros comercializados pela Cinedistri nos três primeiros anos da década. Em boa parte deles, a rentabilidade se mostrava tão mediana quanto a qualidade. E Massaini sabia disso: bastaria observar os títulos na carteira de filmes com os quais ele vinha trabalhando até então, para verificar a falta de comédias e a abundância de dramas sentimentais de qualidade inexpressiva. [130]

Como num processo evolutivo natural, o jovem distribuidor se aproximava cada vez mais daqueles produtores independentes, que viam nele uma oportunidade concreta de fazer com que seus produtos chegassem ao cartaz nas salas de cinema. Dentre estes, destacava-se a figura paternal de Moacyr Fenelon, para quem ele já tinha comercializado vários títulos, como *Obrigado doutor*. Além de cliente, o calejado produtor mineiro funcionava para Massaini como um conselheiro mais velho e experiente, que conhecia em profundidade todos os meandros do ofício. Em 1951, Massaini distribuiu *Tudo Azul* em São Paulo e nos territórios do sul, além de participar como produtor associado daquele título dirigido pelo próprio Fenelon a partir de argumento de Henrique Pongetti, com a estrela do rádio Marlene cantando "Lata D'Água" e grande elenco (Marlene, Dalva de Oliveira, Virginia Lane, Emilinha Borba, Linda Batista etc.)

[130] Ver Quadro 1, da página 79.

Num procedimento que seria repetido inúmeras vezes daí em diante, Massaini apoiou financeiramente a sua finalização [131], por meio de adiantamentos da receita a ser obtida na distribuição. Em função disso, nos créditos de abertura, como de costume a Cinedistri aparece apresentando o filme. Dessa forma, além de recursos financeiros, ele também aportava ao filme o prestígio crescente da sua empresa. É lícito imaginar, portanto, que a quantidade de realizadores com filmes em fase de acabamento que entravam em contato com ele para esse tipo de associação era maior do que os produtores que ele procurava. Para estes, a parceria com a Cinedistri se mostrava acima de tudo confortável, pela confiança na honestidade e no costumeiro empenho do distribuidor em colocar em tela os títulos que apresentava. E para Massaini, se esforçar para vender bem os filmes apresentados, era o mínimo que ele podia fazer para garantir o retorno do capital neles investido. Naquele momento, destacou-se o caso do fime *Tudo Azul*.

Amplamente considerado o melhor trabalho de Fenelon como diretor, o filme foi visto como precursor das futuras grandes comédias de Watson Macedo e Carlos Manga [132]. Recebeu uma inesperada aprovação por parte da crítica, ao ser considerado uma espécie de "chanchada esclarecida". Algumas explicações para isso destacam o seu caráter irônico e paródico, bem como o fato de ter sido lançado em pleno carnaval, mesmo não sendo uma comédia carnavalesca "puro sangue" – coisa que Fenelon detestava. O filme tinha oito números musicais de carnaval, o que se justificava pelo protagonista ser um compositor popular.

(FIGURA 13) Cartaz de Tudo Azul

[131] À fase de finalização do filme, correspondem geralmente tarefas como montagem final, acerto de cor e luz, trucagens, titulação, dublagem e sonorização.
[132] Antonio Leão Silva Neto. *Dicionário de filmes brasileiros.* São Paulo, IBAC, 2009, p. 1028.

*Tudo Azul* era uma inovadora farsa musical de costumes em que Luis Delfino interpreta um compositor frustrado e, ao mesmo tempo, um trabalhador ameaçado de perder o emprego. Ele tenta o suicídio e entra em coma, passando a sonhar com uma vida de sucesso. A imprensa tratava *Tudo Azul* como um novo modelo de espetáculo cômico e musical que rompia com a linha dominante de cinema popular. Para muitos e especialmente para Watson Macedo, no entanto, a impressão daí resultante era de que a chanchada não estava condenada a desaparecer tão cedo e ainda poderia evoluir, adquirindo certo verniz de sofisticação cultural, sem perder o interesse para o público mais amplo. Era o que podia ser deduzido pela leitura de resenhas elogiosas por parte de intelectuais e acadêmicos de renome. O filósofo, professor de estética e crítico Anatol Rosenfeld (Alemanha, 1912 - São Paulo, 1973), por exemplo, aprovou o filme por inteiro:

> É um filme que, mesmo na sua parte central – nas sequências carnavalescas do sonho – é mais realista e verdadeiro do que a maioria dos filmes de todas as procedências, anunciados como "realistas". [133] Além de ser inteligente na sua estrutura, de contar com um ótimo diálogo (certamente graças a Henrique Pongetti), de apresentar figuras bem caracterizadas, de ter um conteúdo legitimamente brasileiro e de respirar em tudo autenticidade; além de sugerir sem a mínima demagogia, todo um drama social cotidiano, suspenso numa solução saborosa de paródia, malícia e verdadeiro humor (não nos referimos à piada barata e obscena, tão comum em filmes do gênero)... Uma das agradáveis surpresas do cinema nacional. (ROSENFELD, 2002) [134]

Esta derradeira realização de Fenelon, morto em 1953 com apenas 50 anos, vale tanto como testamento quanto como manifesto estético deste fundador da Atlântida, que exerceu sobre Massaini uma confessada ascendência, por conta inclusive da amizade e da parceria já descritas em páginas anteriores. Além de inspiração para seus futuros projetos, em termos de concepção artística e mercadológica, este filme significava uma espécie de paradigma a ser seguido na caminhada de produtor que se achava então em seu ponto inicial. Por essa razão, *Tudo Azul* recebe uma análise bem mais extensa e detalhada do que boa parte dos títulos aqui estudados. O objetivo é identificar o ponto central dessa influência, que se manifestaria mais tarde em títulos como *Depois eu Conto, Quem roubou*

[133] Entre os estrangeiros dessa modalidade, destacavam-se à época obras como *Ladrões de bicicleta* (Vittorio De Sica), *Na cova da serpente* (Anatole Litvak), *Os esquecidos* (Luis Buñuel) e *Diário de um padre* (Robert Bresson).
[134] Anatol Rosenfeld. *Na Cinelândia paulista*. São Paulo, Perspectiva, 2002, p. 167.

*meu samba, Absolutamente certo, Uma certa Lucrécia* e tantos outros. De fato, a excepcional qualidade desta comédia chega provocar uma espécie de choque ao ser analisada atualmente.

Em seu início, o filme atribui um tratamento quase documental à música produzida ao vivo, nas transmissões radiofônicas de auditório. No fundo dos créditos de abertura, vemos imagens aéreas do Rio de Janeiro e ouvimos o áudio do programa de rádio "Sim, você tem sua vez!". O locutor anuncia uma a uma suas principais atrações, "os maiorais do rádio" – aliás, a própria alma da chanchada – e o patrocinador do programa: "o Colchão Etéreo, que sempre lhe proporciona os mais belos sonhos e agora oferece uma realidade...". Ele explicita, assim, o próprio tema (ou tese) do projeto que é o confronto e a integração da fantasia onírica com o mundo real, ou seja, uma ponte para associar o cinema de evasão ao realismo cinematográfico. Numa primeira ironia, o cantor Jorge Goulart interpreta "Mundo de Zinco", uma descrição romantizada da comunidade de Mangueira, composta por Nássara e Wilson Batista, na qual o personagem não precisa de colchão para dormir. [135] Entusiasmada, a plateia do auditório canta em coro com ele, enquanto a câmara captura elegantes closes dos músicos e do público, unindo-os numa espécie de celebração, ao valorizar o ambiente em que a música se faz, ali ao vivo. Bem diferente, portanto, do surrado esquema do número musical assistido pelos personagens do filme num cabaré, ou boate, em que a música tende a evocar um mundo além dela – como veríamos, por exemplo, em *O Petróleo é Nosso* (1954), com Ivon Curi copiando Maurice Chevalier num estúdio que imita o Moulin Rouge de Paris. Já na casa do protagonista – um compositor (Luis Delfino) que trabalha como escriturário – o ambiente pesado lembra uma obra neorrealista, carregada de agressividade, frustração e tristeza. Mais tarde, no escritório ele compõe música para a secretária da firma (Marlene) e sonha com ela, tendo como cenário um idílico jardim típico dos anos 1920.

Ao regressar à dimensão concreta do real, o chefe o repreende por ter escrito música no expediente e pergunta: "porque você não se suicida?" Começa então uma sequência patética e sombria: diálogos ásperos, cobranças mútuas, humilhações, briga feia com os

[135] Aquele mundo de zinco que é Mangueira/ Desperta com o apito do trem/ Uma cabrocha, uma esteira/ Um barracão de madeira/ Qualquer malandro em Mangueira tem.
Para ouvir a canção, acessar http://letras.mus.br/wilson-batista/265227/

filhos e com a mulher, em resumo, o fundo do poço. Em desespero, o rapaz decide tomar veneno e, em seguida mergulha num devaneio que parece tê-lo conduzido a outro mundo, em que tudo muda para melhor e os cenários se tornam surrealistas, metafísicos. Nesse delírio, apenas "por ser poeta", ele é promovido na empresa de seguros onde trabalha, com a incumbência de "prolongar a vida dos segurados". A estratégia dele é ocupar o próprio rádio com mensagens otimistas e compor sem parar, uma música após a outra: Diferentemente do que vimos no programa de auditório, essas canções se manifestam por meio de grandes coreografias e requintados arranjos orquestrais, mostrando-se, portanto inviáveis para apresentação em rádio. Como durante eles não há tomadas em que apareça público ou plateia, pode-se concluir que estejam situados no "espaço mental do compositor".

FIGURA 14 - Cena de *Tudo Azul*: "Deixa Essa Mulher Chorar"

Depois de Virginia Lane cantar a maliciosa marchinha "Sassaricando", seminua e olhando para a câmara, entra em cena Linda Batista que se dirige diretamente para os

espectadores e se apresenta como jornalista "de última hora".[136] Para compensar a euforia dionisíaca da marchinha anteriormente apresentada, ela anuncia seu número: um paradoxal "samba dor de cotovelo para o carnaval". Acima, imagens do mencionado número. Trata-se de um momento antológico, em que Linda aparece cantando "Deixa essa mulher chorar", de Sílvio Caldas. No cenário, o ambiente é noturno e a cantora se acha na rua, encostada numa parede esburacada, do lado de fora de um bar. De repente, o recinto se ilumina por dentro e a superfície do que parecia ser uma parede se torna translúcida como um véu, mostrando o interior de um botequim, habitado por tristes figuras da noite. Essa trucagem pode ter a função de propor uma metáfora da própria tela de projeção, tal como seria vista pelo filme e seus realizadores: o diretor Moacyr Fenelon, os roteiristas Alinor Azevedo e Henrique Pongetti, além do produtor associado Oswaldo Massaini. Dá a entender, inclusive, uma determinada concepção de espetáculo cinematográfico: a crença de que, assim como uma luz clareando por trás do écran, há por vezes um sopro de verdade e poesia que lhe permite não apenas refletir, mas também revelar fragmentos de vida real que costumam se esconder no âmago do cinema popular. [137]

Começando com uma incrível tomada em que câmara assume o lugar de um couro de tambor, começa a apoteose final do filme, em que talvez se trate veladamente de cinema mesmo: a cantora Carmélia Alves sai de dentro de um imenso abacaxi – fruta tropical que naquela época simbolizava os filmes ruins – para cantar um furioso baião que louva a diversidade cultural brasileira. Com o som grave da zabumba, o personagem acorda desse longo sonho que consiste na maior pare do filme e regressa curado da depressão, à mediocridade do cotidiano.

De *Tudo Azul,* determinados aspectos se manifestarão futuramente, como diferenciais naquele tempo, em alguns dos mais importantes filmes produzidos por Massaini. Estes representam um conjunto daquilo que hoje seria chamado de "valores de produção", formando uma espécie de parâmetro de qualidade a ser atingido, ainda que nem

[136] O filme estreou em 11 de janeiro de 1951 e a primeira edição do jornal Ultima Hora só seria lançada em 12 de junho daquele ano. É provável que a citação de Linda Batista objetivasse angariar a simpatia do matutino getulista antes mesmo de seu lançamento.
[137] Antes de concluir a leitura deste texto sobre *Tudo Azul*, recomenda-se a leitura do APÊNDICE 3, que consiste num complemento da nossa análise sobre este filme, que consideramos basilar para a formação dos valores e critérios na cultura cinematográfica de seu coprodutor Oswaldo Massaini.

sempre alcançado. Salientam-se:
*Associação do cinema de evasão e realismo ou denúncia. (*Samba em Brasília*);
*Enredo que reflete e revela fragmentos de vida real. (*Absolutamente Certo*);
*Aproveitamento de canções mais ou menos críticas sobre a época. (*Depois eu Conto*);
*Inclusão de *pathos* e conflito, mesmo em comédias musicais. (*A Grande Vedete*);
*Procura de equilíbrio ou interseção do sonho com a vida real. (*Uma Certa Lucrecia*);
*Integração entre drama e comédia, por meio da paródia. (*Baronesa Transviada*);
*Valorização da música organicamente integrada ao filme. (*Quem roubou meu samba*).

"Comédia de costumes musical", "chanchada autoral", "consciente", ou "esclarecida" são rótulos que tentavam, mas não conseguiam exprimir esse tipo de resultado que Fenelon propunha em seu trabalho e que Massaini constantemente perseguia. Não se tratava de um gênero, muito menos de um estilo, mas apenas da busca de uma marca identificadora, algo equivalente um "selo de qualidade" que diferenciasse seus produtos em meio à crescente entropia do sistema: as chanchadas, afinal, se pareciam cada vez mais umas com as outras. Num modo atual de dizer, a Atlântida era uma "griffe" amplamente reconhecível, mas Massaini também ia, pouco a pouco, se esforçando para firmar um "padrão Cinedistri" na produção brasileira.

## A primeira e traumática tentativa de investir como produtor principal

Pouco depois da entusiasmante experiência com *Tudo Azul*, Massaini se envolveria como distribuidor em outra produção de Fenelon, que investia no crítico e roteirista Alex Viany (Rio de Janeiro, 1918-1992) para roteirizar e dirigir *Agulha no palheiro* (1952) – projeto em que Nelson Pereira dos Santos [138] atuava como assistente de direção e era apresentado como "uma página da vida real". A diretriz dominante vinha do neorrealismo italiano e, mais tarde, o próprio diretor o definiria modestamente como uma "tentativa de crônica realística urbana" [139]. No papel de uma garota do interior, Fada Santoro chega ao Rio de Janeiro à procura do noivo, aliás, o pai da criança que já carregava no ventre. Ela

[138] Um dos pioneiros do Cinema Novo, o cineasta Nelson Pereira dos Santos (São Paulo, 1928) é atualmente membro da Academia Brasileira de Letras.
[139] Alex Viany. *Introdução ao cinema brasileiro.* Rio de Janeiro, Alhambra – Embrafilme, 1987, p.135.

ganhou o prêmio "Governador do Estado de São Paulo" como melhor atriz e Viany, então estreante em direção, o de melhor argumentista. [140] A crítica da época dividiu-se diante do filme. Em *O Estado de Minas* (15/08/1953) Cyro Siqueira escreveu: "Finalmente um filme brasileiro sem pornografia, sem shows radiofônicos, sem quadros de teatro, e com Dóris Monteiro numa excelente estreia cinematográfica". Para Luis Carlos Bresser Pereira, [141]em *O Tempo* (10/04/1953), "Viany escreveu um roteiro duro e mecânico, sem vibração humana... sem aquele sentido de observação um tanto cômica, ou aquela percepção dos elementos poéticos e simples da vida, que fazem a grandeza dos melhores filmes italianos". A maioria carimbou o filme como um "dramalhão". No final dos anos 1960, porém, Glauber Rocha definiria *Agulha no palheiro* como o "primeiro fio de cabelo" do Cinema Novo:

> ...uma comédia modesta, que introduzia o neo-realismo no Brasil: *Agulha no palheiro*, filme que sofreu injustas campanhas, todas de caráter político. Historicamente, *Agulha no palheiro* – com todos os seus defeitos de argumento e direção – marca a retomada da fonte Humberto Mauro e é o primeiro fio de cabelo do *cinema novo*. Por baixo do pano, a história andava: porque, da equipe de *Agulha no palheiro* sairia Nelson Pereira dos Santos, diretor de *Rio 40 graus*. (ROCHA, 2003) [142]

De certa maneira, portanto, as trajetórias de Massaini e do Cinema Novo se tocavam naquele ponto da história. Além disso, foi a Cinedistri que distribuiu em São Paulo *O Canto da Saudade* (1952) o último longa-metragem de ficção dirigido pelo veterano Humberto Mauro, considerado por Glauber Rocha "o elo inicial" do Cinema Novo [143]. Tratava-se de um melodrama sertanejo com Nicete Bruno e Silveira Sampaio no elenco e que foi celebrado pelo crítico Carlos Ortiz (Jambeiro, São Paulo, 1910 – 1995) como "o filme mais brasileiro" visto por ele até então: uma melancólica história de amor não correspondido de um sanfoneiro pela afilhada de um coronel, numa cidadezinha do interior [144]. Como se vê, Glauber tinha razão em considerar aquela década como a mais complexa da história, pelo menos até a primeira edição da *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963).

---

[140] Argumentista significava quase a mesma função que hoje se chama de roteirista. A rigor, era o profissional que dava um tratamento cinematográfico, mais ou menos detalhado, a uma ideia ou a uma história.
[141] Economista e Ministro da Administração (1995-1998) no governo Fernando Henrique Cardoso.
[142] Glauber Rocha. *Revisão Crítica do Cinema brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naifi, 2003, p. 82
[143] Glauber Rocha. *Revisão Crítica do Cinema brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naifi, 2003, p. 47.
[144] Esse é também o ponto de partida dramático para *Gonzaga – de pai para filho* (2012) de Breno Silveira – a dupla biografia de Luiz Gonzaga e Gonzaguinha.

Não há registro dos resultados financeiros desse empreendimento em particular, até porque, na contabilidade da Cinedistri, aquele foi apenas um título entre tantos outros comercializados pela empresa. Pelos acontecimentos subsequentes, entretanto, pode-se deduzir o quanto Massaini aprendia com esses seguidos desafios que a história lhe oferecia. Fato é que, logo após essa experiência de distribuir o controvertido *Agulha no palheiro*, o empresário resolveu alterar qualitativamente o seu envolvimento na área da produção e ceder ao impulso de passar de "associado" a produtor principal. Dentre as diversas sugestões e ideias que provavelmente circulavam por sua mesa de trabalho, deteve-se sobre uma proposta de Mario Del Rio [145] – um montador espanhol que trabalhara nos estúdios mexicanos e que viera para São Paulo no cumprimento de um breve contrato como diretor de produção da Cinematográfica Maristela [146]. Com *Tudo azul*, passou a trabalhar como produtor executivo para Moacyr Fenelon, que naquela época financiaria o seu único trabalho como diretor, o obscuro e pouco visto *Com o diabo no corpo* (1952).

Partira dele a ideia de *Rua sem sol* (1953), um drama social em que uma moça pobre (Glauce Rocha) se prostitui para pagar a operação nos olhos da irmã cega. Baseava-se no romance do espanhol Eduardo Borrás "A Vida de uma bailarina". [147] Também se deve a Del Rio a indicação de Alex Viany para dirigir *Rua sem sol*. Segundo narra o próprio Viany, num depoimento para José Inácio de Melo e Souza [148], foi trabalhando na Maristela que ele fizera amizade com esse profissional hispânico que se apresentava como "companheiro de Buñuel, com quem tinha trabalhado num filme que ele não assinou". As filmagens de *Rua sem sol* aconteceram no Rio de Janeiro, nos estúdios que pertenceram a Carmem Santos (SIMIS, 1996) [149]. O filme foi proibido para menores de 18 anos e exibido

[145] Personagem de bastidores sobre cuja biografia não há dados precisos, ainda que estivesse presente na história do cinema brasileiro até 1962, quando fez a montagem de *Quero morrer no carnaval*, o derradeiro dos 31 títulos por ele montados.
[146] Fundada pela família Audrá, a Cia Cinematográfica Maristela manteve um estúdio montado nos moldes da Vera Cruz entre 1950 e 1957.
147 O pesquisador mineiro Guido Brilharinho menciona como base do roteiro, uma peça teatral do espanhol Alejandro Casona (2003-1965) em *O Cinema Brasileiro nos anos 50 e 60*. Uberaba. Instituto Triangulino de Cultura, 2009, p. 55. Em Portugal, Ladislao Vajda dirigira outro *Rua sem Sol* (1947) com tema semelhante e, na Espanha, Rafael Gil filmara *La calle sin sol* (1948) também na mesma linha.
[148] Nesse mesmo depoimento de 12/09/1978, Viany conta que foi apresentado a Nelson Pereira dos Santos pelo jornalista Alberto Dines e pelo dramaturgo Bráulio Pedroso. IDART (hoje Centro Cultural São Paulo)
[149] Em Anita Simis. *Estado e Cinema no Brasil* São Paulo, Annablume/ Fapesp, 1996, p. 121, Carmem Santos aparece como produtora de *Rua sem Sol*, quando na verdade ela apenas alugou o seu estúdio Brasil Vita Filmes para as filmagens.

em São Paulo de 30/06 a 06/07/1954, nos cines Marabá, Ritz Consolação e mais dez salas de bairro. O clima do filme se aproximava tanto do dramalhão mexicano, quanto do neorrealismo italiano e – por conta da ambientação amarga e noturna da trama – também do *film noir* americano, que encantava especialmente ao crítico Alex Viany, em seu segundo filme na função de diretor.

Alguns meses antes do produtor iniciante Massaini ter escolhido o áspero caminho do filme dramático, o experiente diretor Watson Macedo lançava a sua primeira tentativa como realizador afastado da Atlântida, da qual se desligara e com a qual pretendia competir no terreno em que se sentia mais seguro, ou seja, o da comédia musical. Numa atitude relativamente nova para a época, boa parte de *É fogo na roupa!* (1953) foi filmada durante 1952, em locação, no Hotel Quitandinha de Petrópolis – o que provavelmente significava alguma redução nas despesas de aluguel do estúdio Brasil Vita Filmes, que sediava oficialmente a produção. Esse foi o derradeiro empreendimento cinematográfico em que a célebre Carmem Santos, fundadora da Brasil Vita se envolveu antes de falecer, ainda naquele ano. Esta primeira produção independente de Macedo teve a assistência de direção de Roberto Farias, trazendo Violeta Ferraz e o atleta de circo Ankito, que estreava no cinema na função de comediante e logo seria definido como uma alternativa a Oscarito [150]. O tema era um improvável "congresso de esposas" em conflito com "os vermes que chamam de maridos".

Os produtos da Atlântida por ela mesma eram distribuídos, se espalhando pela cadeia de cinemas de Severiano Ribeiro, mas, o caminho de *É fogo na roupa!* Não poderia ser o mesmo. Carente de uma distribuidora forte para o lançamento, o filme estreou quase sem publicidade e foi um fiasco. No final de 1953, porém, houve uma breve reprise em São Paulo e, em outubro de 1954, o filme recebeu novo certificado de censura e foi relançado pela Cinedistri com 6 cópias. Mais do que uma aproximação, esse evento representou o alicerce de uma parceria firme entre ele e Massaini, que só tenderia a se ampliar num futuro próximo. Já no empreendimento seguinte de Macedo, a Cinedistri participaria desde o início do projeto. Era *O petróleo é nosso!* (1954), desenvolvido em total sintonia com o

[150] Ankito foi apresentado a Macedo por Benê Nunes. Ankito tentou recusar o papel, argumentando que trabalhava em teatro e na boate do Copacabana Palace. Macedo, porém disse que seriam apenas três dias de filmagem que, na verdade, durou 39.

nacionalismo getulista[151] que não possuía, aliás, apoio unânime por parte do público. Talvez essa conexão com a política tenha prejudicado o rendimento do produto que, pelo menos garantiria o prosseguimento das atividades do novo produtor independente. Violeta Ferraz interpreta aqui a proprietária de um terreno onde poderia haver petróleo. Um bando de malandros logo tenta se apossar das terras, mas o mocinho vivido por John Herbert impede o golpe. Esse filme foi premiado no Festival Cinematográfico do Distrito Federal, mas foi "eleito" por um grupo de críticos como "o pior de 1954". Em face disso, em seu livro de 1993, Sergio Augusto assinalava que "os primeiros sinais de esgotamento das fórmulas do gênero já se faziam notar" (AUGUSTO, 1993) [152] Não é possível, entretanto, assegurar que Massaini tivesse essa mesma percepção ainda em 1953 e, em consequência, evitado a tentação da chanchada naquela que foi a sua primeira realização como produtor.

FIGURA 15
Anúncio institucional publicado em 20 de novembro de 1954, no semanário "Cine Repórter", especializado em cinema e dirigido por Antenor Teixeira e Ayres da Cruz. Nesta espécie de cartão de visita da Cinedistri, a empresa ainda não se colocava como produtora, mas como distribuidora de cinco complementos semanais, com agentes em dez cidades, ou seja, compondo território mais populoso do país.

A certeza mais palpável no ambiente cinematográfico como um todo, aliás, era a derrocada da Vera Cruz, que se baseava justamente na proposta de produzir um cinema menos popularesco e dramaticamente mais elaborado. O mais natural, portanto, é supor que Massaini tenha se impressionado com o prestigio e a ousadia de Macedo, principalmente pelo fato do realizador ter acabado de se desligar daquela que era a grande produtora do momento. Mesmo que mais tarde a dupla tenha procurado modernizar a fórmula da

[151] Estimulada pelo resultado do produto anterior, a Cinedistri dividiu com a Unida Filmes, de Alfredo Monteverde, a distribuição deste título.
[152] Sergio Augusto. *Esse mundo é um pandeiro*. São Paulo, Companhia das Letras/ Cinemateca Brasileira, 1993, p. 128.

chanchada, naquela ocasião Massaini optou por um caminho diferente da comédia popular e talvez tenha lido a crítica na qual Alex Viany demolia *O petróleo é nosso!* e seu diretor: "Watson Macedo torna a dizer as mesmas paspalhices humorísticas e a mostrar os mesmos números musicais – sem nada acrescentar de sutil, de original, de sugestivo".[153]

Duas décadas depois desse episódio, possivelmente lembrando-se das conversas com Alex Viany, Oswaldo recorreria a motivos sociais ou humanitários para explicar por qual motivo começara a carreira de produtor por *Rua sem sol* [154]: "Achei que era um filme terno, de mensagem, sobre as garotas dos dancings. Eu via aquelas meninas, às vezes com o pai no hospital e com mãe doente do coração... Elas se enfeitavam para ir dançar, mas carregavam um drama interior, uma coisa terrível" [155]. Em outras manifestações, porém, percebe-se que o produtor iniciante também se inspirava na agressividade empresarial de Adhemar Gonzaga e se achava disposto a arriscar:

> De 1949 a 1954, eu mantive essa pequena empresa, com dois escritórios apenas, como distribuidora de filmes produzidos por terceiros. Mas fui percebendo que nenhum produtor se dava conta de que o juiz do filme é o público. Era difícil trabalhar com pessoas convencidas de que tinham feito a fita ideal, mesmo quando esta se tornava um fracasso de bilheteria. Então fui chegando à conclusão de que era mais fácil manipular meus próprios filmes do que trabalhar com a as películas dos outros. Assim, sem deixar de distribuir as produções alheias – claro, porque isso sempre dá uma sustentação financeira para as outras atividades, iniciei em 1954 a minha carreira de realizador. (Massaini em depoimento gravado em 1980)

Nas entrelinhas dessa fala, escondem-se pontos de atrito entre produtor e distribuidor que, além de apresentar natureza técnica ou mercadológica, pertencem à esfera empresarial: "trabalhar com a película dos outros" é mais difícil quando o produtor desconfia da prestação de contas a ele apresentada pelo distribuidor e imagina que, na realidade, sua obra tivesse rendido mais do que a quantia designada no papel. Essa desconfiança ainda se achava arraigada na cultura daquela categoria profissional, apesar

[153] Mais tarde, no Correio da Manhã, o crítico Moniz Viana diria que este filme superou "as idiotices de *Matar ou correr* e *Rua sem Sol*", ou seja, desferia uma pontada em Carlos Manga e Alex Viany.
[154] Neste filme que foi o seu segundo trabalho em cinema, a cantora Angela Maria se apresentou numa canção de Mario Lago e Henrique Gandelman com esse título, além da célebre "Vida de bailarina", de Chocolate e Américo Seixas.
[155] Depoimento a Inimá Simões. *Oswaldo Massaini: um produtor cinematográfico,* Arquivo CCSP, 1980.

dos esforços de convencimento do próprio Massaini, já demonstrados em sua atuação no Iº Congresso do Cinema Brasileiro, em setembro de 1952. Esta acima mencionada suspensão do senso crítico por parte de um produtor, que pode acontecer quando ele defende a sua própria obra, certamente não devia ser nova e nem se encerraria naquele tempo que aqui comentamos.

É interessante especular, no entanto, a que filmes o produtor estreante se referia, porque estes poderiam ser considerados como os motivos imediatos para acelerar a decisão de passar a produzir. Assim, quem sabe ele estivesse pensando em determinados títulos problemáticos que distribuíra, como o dramalhão premiado pela crítica, ou seja, pela Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos: *Quando a noite acaba* (1950), sobre as prostitutas do porto − uma produção de Roberto Acácio e Fernando de Barros, com gerência de produção do acima mencionado hispano-mexicano Mario Del Rio e com Tônia Carreiro no elenco. Ou até *Corações na sombra* (1951) e *A Carne* (1952) [156] outros dois trabalhos no qual Mario Del Rio também esteve envolvido como diretor de produção, a serviço da companhia produtora Maristela – ambos os títulos dirigidos pelo próprio ator central, o italiano Guido Lazzarini de duvidoso talento. Ou talvez estivesse se referindo diretamente mesmo ao seu próprio associado Mario Del Rio em *Rua sem sol*. Porque, com todo aquele estofo cultural, o filme não foi bem sucedido em termos de bilheteria.

Aníbal Massaini Neto (São Paulo, 1945), o filho e sucessor de Oswaldo elabora, no entanto, uma interpretação diferente a respeito. Para ele, essa menção do pai ao produtor que questionava os relatórios e balancetes apresentados não se refere particularmente a ninguém, mas diz respeito a todos aqueles com os quais trabalhara até então. Para evitar esse tipo recorrente de mal estar, ele teria adotado então à estratégia de − sempre que possível e que fosse comercialmente interessante − associar-se ao produtor na finalização do filme a ser distribuído, para que ambos passassem a se sentir do mesmo lado e partilhassem tanto as qualidades quanto os defeitos do produto. Oswaldo sabia muito bem que a maioria dos filmes apresenta pontos positivos e negativos. E *Rua sem sol* não se diferenciava dessa constante:

[156] Este foi proibido para menores de 18 anos porque se baseava no mal falado livro de Júlio Ribeiro.

> A crítica adorou, mas não havia público para esse tipo de filme. Dos 400 contos [157] que investi perdi quase tudo. E aprendi que o cinema é uma indústria muito cara, onde a gente depende do resultado de cada película para fazer a seguinte. E se aquilo que os espectadores esperavam do cinema nacional eram as chanchadas, não tive remédio senão fazer chanchadas, dezenas delas, todas mal recebidas pela crítica de então − agora algumas delas estão sendo reavaliadas – mas, com ótimas bilheterias. (Entrevista de Oswaldo Massaini em 1979) [158]

Antes do lançamento de *Rua sem sol* em São Paulo, jornais como a Folha da Manhã, manifestaram uma expectativa positiva em relação ao filme. Sob a manchete "Alex Viany realizou um dos melhores filmes nacionais dos últimos tempos", uma matéria de 01/07/1954 afirmava que "a crítica do Rio acolheu este filme entusiasticamente, destacando que Alex Viany conseguiu superar algumas falhas verificadas em sua primeira película, de forma a apresentar agora uma obra das mais perfeitas que o cinema brasileiro já realizou". Em seu livro sobre o diretor [159] Arthur Autran informa, porém, que "a recepção de *Rua sem sol* foi oposta à de *Agulha no Palheiro*" − mostrava que os críticos que reprovaram o filme anterior elogiaram este e vice-versa, evidenciando os conflitos ideológicos que dividiam a crítica da época. O aqui mencionado texto da Folha, portanto, revela uma visão parcial ou distorcida por parte do redator, levando-nos a suspeitar que, por trás do pano, tivesse acontecido uma possível influência de Massaini na assessoria de imprensa. Buscando uma avaliação contemporânea, tomamos um comentário de Guido Brilharinho, pelo qual o filme lembra uma rádio novela mexicana:

> Na verdade, o drama da protagonista não passa de tema usado e utilizado em sem-número de folhetins românticos e no qual todas as dificuldades possíveis unem-se e atacam a pobre e desprotegida donzela em mundo duro e impiedoso, no qual se salientam os usuais expedientes nesses casos e tão ao gosto do pieguismo romântico: orfandade, pobreza, dívidas, desemprego, cegueira, príncipe encantado, anjo protetor (o chatíssimo compositor de sambas), os meliantes aproveitadores etc.(BRILHARINHO, 2009) [160]

[157] Em moeda atual, algo em torno de R$350 mil.
[158] *Revista Fiesta CINEMA*. Ano I, n. 6, São Paulo. Editora Sublime, 1979, pp. 56-62.
[159] Arthur Autran. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo. Perspectiva, 2003, p.122.
[160] Guido Brilharinho. *O Cinema Brasileiro nos anos 50 e 60*. Uberaba. Instituto Triangulino de Cultura. 2009 p. 56.

Mesmo assim este comentarista elogia "a interpretação dos atores, a movimentação e o posicionamento da câmera", além de identificar uma "contradição entre a pretensão de investigar e captar o real e o resultado dessa operação intelectual". Ou seja, "o pieguismo e o dramalhão ínsitos na história e o esforço que o diretor empreende para injetar-lhe realismo e objetividade". Em várias entrevistas, aliás, Massaini revela visões contraditórias em relação a esse filme, que afirmava ter sido o de que mais gostou. Por exemplo, num mesmo programa da TV Cultura, ao ser entrevistado por Silvia Bahiense declara que com *Rua sem sol* ele "aprendeu a maneira errada de fazer cinema". Mais adiante, diz que fizera "o filme certo no momento errado" e que, se fosse produzido hoje, "seria um dos maiores êxitos do cinema contemporâneo brasileiro". Que sempre teve por ele "o maior carinho", mas que "nunca consegui reaver um centavo do que investi" Conta com orgulho que reunira os melhores atores do momento (Glauce Rocha, Carlos Alberto, Modesto de Souza), "mas a realidade não tardou a chegar". Ou seja, a de que "o público brasileiro não estava preparado" para um filme sério e que o mais oportuno mesmo seria um "filme cômico e musical" [161].

Fica a curiosidade acerca de como Alex Viany teria digerido o fracasso de público desse filme que Massaini produziu para que ele dirigisse. Em 1959, portanto cinco anos depois de seu lançamento, Viany publicaria *Introdução ao Cinema Brasileiro*, um levantamento histórico em que destaca a participação dos produtores no percurso do cinema brasileiro, como poucos historiadores fizeram antes dele. As décadas de 1940, 1950 e 1960 [162] das quais ele próprio testemunhou os fatos narrados são descritas com precisão e riqueza de detalhes. O texto chega a refletir sobre o seu primeiro filme *Agulha no palheiro* (1952) produzido por Moacir Fenelon e distribuído pela Cinedistri.

[161] Conforme o estudo "Situação Econômica e Financeira do Cinema Nacional" promovido em 1955 pela Comissão Municipal de Cinema de São Paulo (CMC), o custo mínimo de uma fita brasileira de qualidade média era cerca de dois milhões e meio de cruzeiros (R$1.447.171,00 em outubro de 2013), enquanto as produções europeias eram de 10 milhões (R$5.788.684,00 em outubro de 2013) e as americanas chegavam a 300 milhões (R$173.660.543,00 em outubro de 2013). Já a renda média, de qualquer origem, em São Paulo podia chegar a três milhões e oitocentos mil (R$2.199.700,00 em outubro de 2013), enquanto nos demais estados se limitava a 700 mil cruzeiros (R$405.207,00 em outubro de 2013). In: Anita Simis. *Estado e cinema no Brasil.* São Paulo, Annablume/Fapesp, 1996, p. 183)

[162] A primeira edição de *Introdução ao Cinema Brasileiro* é de 1959, mas numa versão de 1987, Viany acrescenta outros dois capítulos que foram escritos em 1968 e 1976.

Nesse ponto o autor se mostra modesto na análise (na terceira pessoa) de seu próprio trabalho, confessando que "o realizador só em poucos momentos conseguiu dar ao filme o tom sentimentalmente alegre que imaginara, mas nem por isso deixou de ser elogiado por uns poucos achados de observação e dialogação tipicamente cariocas" [163]. No entanto, ele ignora completamente o próprio *Rua sem sol* (1954) e não faz no corpo de seu livro qualquer menção à Cinedistri [164] ou a Oswaldo Massaini – a não ser indiretamente, ao comentar de modo negativo *O Barbeiro que se Vira*, um filme que ele produziu e Eurides Ramos dirigiu em 1957, com o cômico de televisão Arrelia, protagonizando uma singela e simpática paródia a uma ópera de Rossini:

> Não que a qualidade técnica e artística das produções dos últimos cinco anos atinja os pontos altos de 1952 e 1953. Pelo contrário. Ainda são feitos filmes tão vergonhosos como "O barbeiro que se vira", onde o cinema parece ter regredido trinta ou quarenta anos. (VIANY, 1987)[165]

Apesar da simplicidade própria de um produto de baixo orçamento, esse filme com Arrelia não era "vergonhoso" e teve um resultado artístico acima da média, em relação a dezenas de outras comédias produzidas naquele período [166]. Sobre a qualidade do cinema brasileiro feito trinta anos antes, notem-se os elogios que ele mesmo fizera a *Barro Humano* (1929), *Limite* (1931) e *Ganga Bruta* (1933). Leia-se também a importante defesa, até então praticamente inédita entre os críticos, com que ele brindara a comédia musical brasileira no capítulo "Dois diletantes na indústria: Gonzaga & Santos" – em que ele injustamente classifica Carmen Santos e Adhemar Gonzaga como "crianças deslumbradas com um brinquedo novo e misterioso; sempre diletantes do que mesmo profissionais" [167]. Em respeito à importância intelectual de Viany na história do cinema brasileiro, porém, deixamos de lado a suposição natural de que ele e Massaini tivessem se desentendido no

[163] *Introdução ao Cinema Brasileiro.* Rio de Janeiro, Alhambra – Embrafilme, 1987, p. 134.
[164] Num artigo publicado no *Jornal do Cinema* em maio de 1957, Viany elogiaria a qualidade técnica de *Absolutamente Certo* que – segundo ele – apesar da "falta de brasilidade" era uma prova de que o público brasileiro se achava então mais seletivo. Num adendo de 1968 à *Introdução*, diz que *O pagador de promessas* apresentava "macetes rançosos" e "não tinha qualquer atitude crítica pessoal diante do problema do fanatismo religioso".
[165] Alex Viany. *op. cit.* p. 132.
[166] O filme tinha roteiro de Victor Lima, fotografia de Hélio Barrozo Netto e música de Radamés Gnatalli. Além de Arrelia, em seu tempo o ator de televisão mais querido das crianças paulistas, no elenco havia Paulo Goulart, Eliana, Berta Loran e Wilson Grey.
[167] Na página 93 de *Introdução ao Cinema Brasileiro*, ele aponta na comédia carnavalesca o "aspecto positivo de habituar o povo brasileiro a ver filmes brasileiros".

processo de realização de *Rua sem Sol* e que aquela evidente omissão representasse o prolongamento de uma desavença pessoal. [168]

Basta observar os cartazes para ter ideia da mudança de tom que diferencia os dois filmes.

(FIGURA 16) Cartazes dos 1º e 2º filmes produzidos por Massaini

A decisão de filmar uma comédia popular, em vez de outro drama de Mario Del Rio ou Alex Viany, em verdade desagradou também ao próprio Massaini que, no entanto, precisava pagar a conta dos fornecedores e o salário dos funcionários, se quisesse continuar no ofício. É certo que os prêmios para *Rua sem sol*[169] vieram em abundância, mas estes são honrarias que não saldam dívidas e Massaini preferiu se aproximar de outros profissionais para proceder à sua segunda experiência em produção: os irmãos Alípio e Eurides Ramos (Bebedouro - São Paulo, 1906 -1986) paulistas que, desde 1939, faziam cinema no Rio de Janeiro. Em 1945, eles fundaram a produtora Cinelândia, dedicada a cinejornais e a longas-metragens – Alípio (Bebedouro - São Paulo, 1907 -1973) era o encarregado do setor

[168] Para tirar a limpo essa suposição, em 18 de novembro de 2011 entrei em contato com o crítico Alberto Shatovsky, que foi assistente de direção de *Rua Sem Sol.* Ele declarou não ter observado e nem ter tido notícia de qualquer desentendimento pessoal entre Massaini e Viany.

[169] Prêmio para melhor ator secundário (Carlos Cotrim) pela Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos; prêmio de melhor ator (Carlos Alberto) e melhor roteiro (Alex Viany) no Prêmio Saci de São Paulo; melhor ator (Carlos Alberto) no Prêmio Governador do Estado de São Paulo; melhor diretor e melhor atriz no II Festival do Distrito Federal.

administrativo, Eurides do departamento artístico e Helio Barrozo Netto (Rio de Janeiro, 1914 - 1998) da área técnica. Hernani Heffner nota aí uma curiosa inversão de trajetórias: em 1949, Gonzaga veio para São Paulo buscar um profissional para ajudá-lo a montar ali uma distribuidora, cinco anos depois Massaini montou uma produtora e foi procurar novos parceiros no Rio de Janeiro:

> Ele percebe que o mercado brasileiro está no auge, é muito grande, com cerca de 7 mil salas aquela altura. Observa que os pequenos distribuidores têm muita penetração junto a esse grande mercado. Verifica que esse cinema popular cômico e musical é o que agrada à maior parte desse público. E que se você tiver numa ponta quem saiba fazer esse cinema e, noutra ponta, quem possa distribuí-lo regionalmente − porque não existia um distribuidor nacional − esses filmes terão uma ampla circulação no país, farão muito sucesso e você vai poder de fato desenvolver uma carreira como produtor. (Hernani Heffner em depoimento gravado em 2011)

Até 1962, quando aconteceu a Palma de Ouro em Cannes com *O Pagador de Promessas*, esse grupo lançaria 20 títulos com Massaini. O primeiro foi *O Rei do Movimento* (1954), que introduzia como diretor Victor Lima (Rio de Janeiro, 1920-1981) um competente crítico da revista "Cena Muda" que tinha estudado cinema nos Estados Unidos e começara como roteirista na Atlântida, para quem já tinha escrito quatro roteiros, entre eles o célebre *Carnaval Atlântida* (1952). Desta vez, o projeto incluía números musicais, mas não era carnavalesco – mostrava as desventuras de um funcionário do correio que não consegue pagar a mensalidade na pensão, tenta trabalhar como artista de teatro e, contudo acaba prendendo uma quadrilha de bandidos comandada por Wilson Grey. Foi uma produção de média envergadura, mas contava com Jô Soares, Costinha e Zé Trindade no elenco.

> Nesse filme [*O Rei do Movimento*] eu não só recuperei o que havia perdido, como ainda ganhei muito. O filme custou 1.500 contos (R$ 1.026.753,00 em moeda atual). Naquele tempo era negócio de contos. Era 750 contos eu e 750 o Severiano Ribeiro. [170] Só que o filme metade do Brasil era dele, e metade do Brasil era meu. Então eu achei que esse era o caminho do cinema nacional naquele

[170] Deste depoimento se depreende que aconteceu nesta ocasião uma inesperada e historicamente desconsiderada parceria entre duas forças opostas: Massaini e Severiano Ribeiro. Pode-se considerar essa experiência como um balão de ensaio do sistema de alianças que funcionaria em seguida, com a Cinelândia, Herbert Richers etc, após a lei paulista do Adicional de Renda. Outro aspecto é a importância que Massaini atribuía já na época ao papel da televisão como fator a determinar o fim das chanchadas.

> momento: era o filme eminentemente popular. Porque naquele tempo não tinha televisão! Ou melhor, a televisão estava engatinhando. Existia uma emissora chamava-se PRF3, TV Tupi em fase de experiência. Mas como esses ídolos populares ainda não estavam ao alcance visual do grande público, eles só podiam ser vistos através do cinema. (Oswaldo Massaini no depoimento ao MIS-SP de 15/09/1989)

Como protagonista lá estava Anchizes Pinto (São Paulo 1923 – Rio de Janeiro 2009), aliás, Ankito, um jovem competidor de Oscarito – obviamente menos famoso, porém mais técnico em termos de movimentação física e histrionismo, porque tinha começado a carreira artística como acrobata no circo com seu tio, o célebre palhaço Piolin (Minas Gerais, 1887 - São Paulo, 1973). Ankito conta que um dia Alípio Ramos tocou a campainha oferecendo-lhe um contrato para fazer três filmes em 15 meses. O rapaz até tentou se esquivar porque tinha outro compromisso com uma peça de teatro, mas o coprodutor de Massaini sorriu, dizendo: "É, mas aqui está a alegria do negócio!" E tirou da pasta um maço de notas novas, no irrecusável montante de 30 mil cruzeiros (R$15.212,00, em outubro de 2013), com o qual o cômico comprou o seu primeiro automóvel. O filme foi lançado em junho de 1955, com 20 cópias. [171] Na "Bolsa de Cinema" da Folha de São Paulo, o filme ocupou o quarto lugar no primeiro fim de semana de exibição. Em primeiro estava *Sublime obsessão* ("Magnificent Obsession" – 1954) de Douglas Sirk, com o astro Rock Hudson.

A atividade de distribuição, no entanto, continuava – ainda mais movimentada e eficiente, como resultado da experiência e do capital de relacionamentos e prestígio da Cinedistri, que se acumulava a cada lançamento. *Rua sem sol* não tinha merecido atenção dos jornais mais importantes. A primeira nota em que lemos o nome da empresa, fora da página de anúncios em O Estado de São Paulo, se refere ao lançamento de *Balança, mas não Cai*, no cine Marabá (13/01/1954), este que foi o primeiro trabalho como diretor de Nelson Pereira dos Santos. Ele era assistente de direção e fora promovido com a saída de Paulo Vanderley da equipe original. Meses depois, em 21 de agosto de 1954, saía outra notícia, desta vez sobre *Da Terra nasce o Ódio*, um lançamento da Cinedistri, produzido

[171] *O Rei do Movimento* foi exibido em 06/06/1955, no Rio de Janeiro, nos cines Art Palácio e Broadway. Foi exibido em São Paulo de 06/06 a 12/06/1955 no Art-Palácio e mais 11 salas de bairro. A partir de 8/06/1955 passou a ser exibido no Paramount e mais 9 salas de bairro. Foi reprisado a 23/01/1956, no Cine Oásis. Arquivo da Cinemateca Brasileira.

pela Cinematográfica Santa Rita (do Passa Quatro), onde houve um ciclo de filmes rurais com um expressivo, porém instável sucesso de bilheteria.

Pelo jornal, nota-se o esforço conjunto de produtor, exibidor e distribuidor para a divulgação da estreia deste filme, programando uma "sessão especial" à meia noite no cine Ópera – época em que não havia o hábito atual das pré-estreias. Massaini estaria, provavelmente, realizando um trabalho promocional pioneiro naquela área que hoje seria chamada de "assessoria de impressa", para abrir espaço num jornal fechado à cultura popular, como era O Estado. Note-se ainda como São Paulo era uma cidade diferente da atual, em que uma "avant prémière" à meia noite significava uma absoluta raridade. O filme era uma aventura rural feita para aproveitar o sucesso de *O Cangaceiro* (1953) e estourou nas bilheterias. Segundo o pesquisador Rodrigo Pereira, prova disso é que quatro anos depois, quando foi lançado "Big Country" de Willian Wyler, o título brasileiro escolhido foi exatamente esse: *Da Terra Nasce os Homens* (1958). Aquele filme de Santa Rita era estrelado por Mauricio Morey, que tinha participado de *O Cangaceiro*, mas foi excluído do elenco depois de descoberto o seu romance com Marisa Prado, noiva de Fernando de Barros, diretor de produção da Vera Cruz. As cenas em que o Mauricio aparecia foram extraídas na sala de montagem. (SILVA NETO, 2009) [172]. Mais tarde, nos anos de 1960, quando *A Morte comanda o Cangaço* daria início ao ciclo do cangaço, a distribuição seria também da Cinedistri. Veremos que a empresa, mesmo enveredando para produções culturalmente mais sofisticadas, manteria uma ligação concreta com o cinema popular, de bilheteria mais volumosa.

## 4. A Cinedistri na segunda fase, em busca da autossuficiência também como produtora.

A surpreendente decisão de mudar de estilo e de colaboradores por parte de um produtor novato revela-se coerente com a valiosa experiência prévia em distribuição que ele vinha acumulando. É o que afirma o distribuidor independente Marco Aurélio Marcondes

[172] Antonio Leão da Silva Neto. *Dicionário de filmes brasileiros,* São Paulo, IBAC, 2009, p. 292.

[173], um especialista disposto a ajudar a fornecer detalhes para essa "história muito pouco (e mal) contada que é a história da distribuição" − como ele diz, entusiasmado com a escalada do nosso personagem:

> Ele é um *self made man*. Ainda garoto trabalhava na distribuidora Columbia e na Cinédia, antes de abrir a Cinedistri em 1949. Na distribuição, ele percebeu que havia um espaço para o cinema brasileiro. Começou com filmes de terceiros e depois decidiu produzir ele mesmo os filmes que queria distribuir. Ou seja, ingressou na produção por meio de um olhar de distribuidor. E como produtor, ele sempre via mais longe do que em geral os outros produtores viam. Isso porque ele tinha a prática da distribuição, que é uma atividade muito especifica e mais abrangente. Envolve, por exemplo, a necessidade de se trabalhar com diversos filmes ao mesmo tempo. E sempre pensar na movimentação do mercado. E o Oswaldo tinha essa visão de conjunto. Ele conseguia ver a coisa funcionar como um todo, ele não particularizava os esforços num único título, nem que fosse de produção própria. (Marco Aurélio Marcondes, em depoimento gravado em 2010)

Por sua vez, o nosso já conhecido magnata Severiano Ribeiro Junior que, desde 1947 se encontrava no comando da Atlântida, era um exibidor que passara a produzir. Supomos que haja uma diferença substancial entre aquilo que Marcondes chama de "olhar de distribuidor" e um "olhar de exibidor" próprio de Severiano. Uma distinção de pontos de vista que ajudará a interpretar as desigualdades entre as trajetórias da Atlântida e da Cinedistri, em termos de realização. Vejamos: em meados da década de 1950, a empresa carioca de Ribeiro Junior era tão opulenta e influente quanto é hoje a Rede Globo. Enquanto isso a de Massaini ainda engatinhava na província paulista, lutando para consolidar a continuidade em sua linha de produção – como sempre, firme na intenção de trabalhar apenas com o cinema brasileiro. Sete anos mais tarde, porém, a Atlântida deixaria de produzir filmes de longa-metragem, ao mesmo tempo em que a Cinedistri conquistava a Palma de Ouro no Festival de Cannes.

O livro de Toninho Vaz sobre o grupo fundado no Ceará pelo pai de Ribeiro Junior, o exibidor Luiz Severiano Ribeiro, é abundante em exemplos de uma tendência para o monopólio. Há nele até um capítulo intitulado "O *trust*", em que se descreve o modo pelo

[173] Em 2011, Marcondes era já um veterano profissional da comercialização de filmes que se iniciou na Embrafilme Distribuidora e, recentemente, foi contratado pelo produtor José Padilha de *Tropa de Elite – 2* para supervisionar a distribuição deste que foi o grande recorde de bilheteria desta década.

qual, já ao tempo da Primeira Grande Guerra, Severiano conseguia eliminar a concorrência dos cinemas em Fortaleza pagando uma renda fixa aos proprietários, para que estes não abrissem novas salas na cidade e imediações. [174]A ligação com o cinema americano era tão forte que o empresário cearense conseguiu casar a sua neta Sonia Severiano Ribeiro com Sergio Baez, filho do representante da United Artists, na época uma das maiores empresas produtoras de Hollywood. Conta-se que certa vez Baez reclamou de pagamentos em atraso e Ribeiro respondeu: "estou aplicando o dinheiro a prazo para poder investir mais em cinemas e, assim, melhorar o mercado para vocês, produtoras estrangeiras". (VAZ, 2008) [175] Aníbal Massaini se recorda do pai comentando que Severiano cumpria rigorosamente o prazo de acertar contas com o distribuidor da fita... sempre 360 dias após a sua exibição.

Para enriquecer este paralelo que aqui delineamos entre as biografias de Massaini e Ribeiro Junior, note-se que no decorrer da história, há realmente períodos em que exibidores tomam partido contra as medidas de proteção ao produto brasileiro − como aconteceu, por exemplo, nos anos de 1920, quando Pedro Lima e Adhemar Gonzaga nadavam contra essa corrente. Houve, no entanto, outros momentos históricos, como no ciclo da "pornochanchada" em que, à sombra da reserva de mercado, se produzia praticamente por encomenda de exibidores, ou seja, para um público localizado, deixando-se de pensar nos filmes como produtos capazes de interessar a plateias nacionais ou até internacionais.(ABREU, 2006)[176]

Já nos tempos atuais de incentivos estatais à produção por meio de renúncia fiscal, por sua vez, produtores parecem se contentar com a remuneração obtida no próprio processo de produzir e passam a fazê-lo aparentemente sem considerar as demandas concretas do mercado exibidor. O fato é que, produção e exibição entram por vezes em conflito porque se localizam nos pontos extremos da cadeia produtiva, enquanto a distribuição se posiciona na interseção entre esses dois setores. No melhor dos mundos, se houvesse uma regulação eficiente nesse sistema, ou a consciência de um todo em funcionamento para harmonizar os seus integrantes, poderia existir uma ligação orgânica

[174] Toninho Vaz. *O Rei do Cinema*. Rio Janeiro, Record, 2008, p. 52.
[175] Toninho Vaz. *op. cit.,* p. 102.
[176] Ver a esclarecedora análise dessa questão por Nuno Cesar Abreu, em seu livro *Boca do Lixo – cinema e classes populares.* Campinas, Editora Unicamp, 2006

entre essas esferas da atividade cinematográfica. Na prática, entretanto, é a distribuição que acaba se incumbindo de promover um mínimo de organicidade para manter girando a roda do cinema. É nessa instância, inclusive, que a comercialização de filmes se faz mais ampla e abrangente, em termos de comunicação com os diversos segmentos do público.

Numa comparação simplificada, enquanto a sala de cinema só precisa cuidar dos letreiros e cartazes à sua fachada para informar a programação, o lançamento de um filme pelo distribuidor representa uma operação de grande complexidade e elevado custo. Como já vimos, ela geralmente envolve uma campanha publicitária em diversas mídias, além de eventos promocionais e estratégias de marketing para obter espaço jornalístico, confecção de cartazes e folhetos, contato com redes sociais, enfim, uma série de providências que só funcionam se as decisões prévias forem acertadas. Estas se referem à aquisição de títulos e uma previsão, no mínimo uma estimativa do comportamento do público em relação a eles: quantas cópias serão necessárias e para quais salas elas devem ser direcionadas. Ou seja, se a visão do exibidor é delimitada pela tela e a bilheteria, o olhar do distribuidor precisa enxergar bem mais longe − no espaço físico e social das cidades, no tempo cronológico e cultural das tendências e modismos.

Em 1955, após o conflitado lançamento do seu primeiro filme, Massaini percebeu que chegara o momento de se aproximar do jornal O Estado de São Paulo, que solenemente ignorara *Rua sem Sol*. Ele concorria ao prestigiado prêmio "Saci" promovido pelo matutino paulista e teve a ideia de filmar a cerimônia de entrega dos troféus criados por Brecheret, marcada para o dia 30 de setembro no auditório da Rádio Eldorado, como uma tentativa de se aproximar da família Mesquita, proprietária do jornal. O evento se achava em sua quinta edição, mas já tinha caído no gosto do público paulistano, sendo chamado de "o Oscar brasileiro", ainda que só premiasse pessoas e não espetáculos. Quem ganhou como "melhor produtor" foi o português Roberto Acácio (1917 – 1994) que, naquele ano, tinha realizado *Mãos Sangrentas* e *Lenora dos sete Mares*, ambos dirigidos pelo argentino Carlos Hugo Christensen. O diretor premiado foi Carlos Coimbra (Campinas, 1925 – São Paulo 2007) por seu primeiro filme, *Armas da Vingança*, justamente no gênero em que ele futuramente se notabilizaria. Era um drama rural feito em Araraquara e pertencente à já mencionada safra de filmes rurais paulistas, que se manifestava na época.

Para esse tipo de "relações institucionais" deveria servir também o seu *Cine Noticiário da Cinedistri*, que já se achava no número 84. A reportagem foi exibida na TV Record e, vinte dias depois, estrearia no programa do Cine Broadway para ser depois distribuída em circuito nacional. Já em janeiro do ano seguinte, quando distribuía *Sinfonia Carioca* que tinha coproduzido com Watson Macedo, ele conseguiu vinte linhas no Estadão – o que podia ser tratado como uma vitória. Dois meses depois, o jornal noticiava o batizado do segundo filho, o Oswaldinho, na Igreja de Santa Cecília, tendo como padrinho Antonio Martins, seu fiel escudeiro e gerente. Parece que a Cinedistri tinha conseguido abrir um canal mais direto entre as ruas do Triunfo e a Major Quedinho – onde se localizava a sede do Estadão.

No mês seguinte, no dia 04 de abril, o Estado publicava uma nota sobre seis projetos de Watson Macedo a serem executados em associação com a Cinedistri. Na mesma coluna, lia-se uma notícia sobre a demissão de Lima Barreto pela Vera Cruz, que se achava em crise financeira [177] e, em outro ponto da página, uma notinha sobre a conclusão de *O Grande Pintor,* com Ankito e Violeta Ferraz, uma produção em que Massaini se achava associado com a Cinelândia, a empresa carioca dos irmãos Ramos. Essa data pode ser interpretada como um ponto de clivagem na história do cinema paulista. Em primeiro lugar, porque se enxergava a estratégia empresarial de coprodução de Massaini começando a ser divulgada pela grande imprensa e assumindo a aparência de importante evento cultural. A matéria noticiava Macedo ao chegar a São Paulo em grande estilo, "acompanhado pela atriz Eliana, que será a principal intérprete" dos novos títulos na Cinedistri. Ficava claro que não se tratava apenas de mais uma sociedade que Massaini firmava com uma produtora do Rio, mas do célebre Watson Macedo que vinha a São Paulo, especialmente para assinar contrato com Oswaldo Massaini. Com certeza, àquela altura ele já aprendera os procedimentos básicos da assessoria de imprensa e procurava transmitir aos leitores a imagem da sua empresa instalada no bairro de Campos Elíseos como se possuísse o mesmo glamour de uma congênere em Holywood.

[177] Ao analisar a grande quantidade de estudos e relatórios que tentam explicar as dificuldades da empresa de São Bernardo, ficam como algumas das causas centrais de seus problemas financeiros a política cambial brasileira, que favorecia a importação de filmes estrangeiros, e o tabelamento do preço das entradas nos cinemas, que fazia do nosso um dos ingressos mais baratos do mundo. Em 1955, custava Cz$10 (R$5,00 em outubro de 2013), enquanto a entrada no Estádio Municipal do Pacaembu chegava a Cz$150 (R$76,00 em outubro de 2013).

O curioso é observar que, além de inseridas na mesma página de jornal, essas notícias todas se achavam logicamente interligadas. O noticiário também nos remete para a crise da Vera Cruz que se agravava seriamente: no mesmo dia, por motivos de contenção de despesas, despedia-se Tom Payne, o diretor de *Sinhá Moça* (1953), cancelava-se a produção de *O Sertanejo* e demitia-se o seu diretor Lima Barreto, até então o cineasta mais prestigiado do país, ainda colhendo os louros do êxito nacional e mundial de *O Cangaceiro* (1954). Essa edição também noticiava que a Cofap (Comissão Federal de Abastecimento e Preços) do Rio de Janeiro determinara a redução e o tabelamento "por baixo" dos preços dos ingressos para filmes brasileiros. Até o jornal Estado, que costumeiramente era contrário a protecionismos para a produção nacional, criticava a medida e defendia algum amparo ("se não oficial, pelo menos semioficial") ao filme brasileiro, "como já ocorre em São Paulo". Cabe aqui uma explicação de algo que o jornalista deixou subentendido: o prefeito de São Paulo era o cinéfilo Jânio Quadros que se afastara naquele ano de 1955 para concorrer ao governo do Estado, mas deixara Lino de Matos na prefeitura, dando continuidade às suas políticas. [178].

Entre essas medidas, destaca-se a promulgação da "lei do premio adicional de renda", que transformaria por completo as condições de trabalho de Massaini, ele que soube aproveitar como ninguém esse apoio do governo paulistano. Com o número 4854, essa foi uma lei ordinária municipal assinada em 30 de dezembro de 1955, pelo então Prefeito Wladimir de Toledo Piza, que governou a cidade entre 13 de abril de 1956 a 07 de abril de 1957, com Jânio Quadros no governo do Estado. Salientamos estes itens da lei que entraria em vigor no mês seguinte e depois de baixado o seu regulamento:

> Art. 5º - Os filmes nacionais, considerados de qualidade normal, receberão um prêmio anual correspondente a 15% (quinze por cento) da sua renda bruta, auferida nas exibições realizadas neste município.

[178] Naquele momento, as salas de cinemas eram classificadas em quatro categorias, que se diferenciavam em termos de tamanho de tela, de número de espectadores e de função no mercado, ou seja, se o cinema era ou não "lançador". Anita Simis. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 1996. p. 187 informa que em fevereiro de 1956, uma portaria especificara que "qualquer cinema que exibisse filmes nacionais de longa-metragem poderia cobrar o mesmo preço de ingresso dos cinemas lançadores ou de estreia tipo cinemascope". Essa decisão de abril significava um retrocesso, por arte da Cofap carioca que tabelava pelo menor preço a entrada nos filmes nacionais. Mais tarde, em 1961, com Jânio Quadros no governo federal, outra portaria extinguiria o tabelamento em qualquer cinema que exibisse filmes brasileiros. A autora comenta que essa medida assim tardia não seria capaz de "ressuscitar a produção cinematográfica".

§ 1º Os filmes nacionais, quando de reconhecido valor técnico e artístico, receberão um prêmio suplementar de 10% (dez por cento), calculado na mesma base...
Art. 6º - Para os efeitos desta lei, consideram-se filmes produzidos em São Paulo, os de empresa ou produtor cuja sede legal seja o Município de São Paulo, e que utilizem instalações industriais situadas dentro do Município, pelo menos para regravação e mixagem sonora, e trabalhos de laboratório em geral.
Parágrafo Único - Serão considerados como produzidos em São Paulo, os filmes de empresa ou produtor, com sede no Município de São Paulo, e que utilizem instalações industriais sediadas nos municípios limítrofes.
Art. 7º- No caso de coprodução de estúdio, ou produtor de São Paulo e estúdio, ou produtor de outro Município, o prêmio será dado ao primeiro.

Watson Macedo estava fora da Atlântida desde 1951 e, como vimos acima, Massaini não demorou a atraí-lo para o seu projeto de coprodução em série. No começo da fila de empresários a serem convidados a aproveitar as vantagens legais da parceria com um produtor paulistano, no entanto, logo se colocaram os irmãos Ramos – aqueles paulistas que montaram firma no Rio e com quem Oswaldo já tinha uma história de colaboração desde *O Rei do Movimento*, de 1954. Com eles, a Cinedistri armara o primeiro dos vários núcleos de produção que distinguiam o estilo de Massaini produzir, isto é, fazer filmes em escala industrial sem, no entanto, imobilizar recursos. Naquele período subsequente à experiência de *Rua sem sol* o objetivo imediato era desenvolver comédias com Ankito, Zé Trindade, Grande Otelo e outros humoristas. Faltava, porém, um cômico do porte de Oscarito, que nem a Vera Cruz em sua fase de prosperidade conseguira trazer para São Paulo. A partir de 1957, essa falta seria preenchida por Dercy Gonçalves.

Em 1º de maio de 1956, o crítico Rubem Biáfora surpreenderia os leitores do Estadão com a notícia da estreia de *O Fuzileiro do Amor*, produzido pela Cinedistri e pela Cinelância e estrelado por Mazzaropi, o novo contratado de Massaini.
O filme também aproveitava a popularidade da Banda dos Fuzileiros Navais, campeã em venda de discos. No alto à direita da foto, está Daniel Filho, em seu primeiro trabalho no cinema.

Figura 17 – *O Fuzileiro do Amor*

Um ano antes, dando voz ao seu lado mais ousado e agressivo, Massaini começara a investir naquele ator humorístico de estilo "ítalo-caipira" na linha de Genésio Arruda (Campinas 1898 – 1967) que Abílio Pereira de Almeida tinha descoberto para a Vera Cruz, onde fez filmes de grande aceitação popular como *Sai da Frente* (1952), *Nadando em dinheiro* (1952), *Candinho (*1955) e *A carrocinha* (1955) – comédias com as quais seus realizadores pretendiam salvar a Vera Cruz da derrocada.

> É a primeira fita carioca de Eurides e Alípio Ramos, feita com firma paulista e usando laboratórios e estúdios de São Paulo para regravação e mixagem. É um dos primeiros sinais da atração que irá exercer sobre os produtores nacionais a recente lei da prefeitura de São Paulo, que estabelece prêmios para as fitas aqui produzidas. (BIÁFORA, 1956) [179]

Rubem Biáfora (São Paulo, 1922 - 1996) começou no Estado de São Paulo em 1953 e lá permaneceu até 23 de janeiro de 1983, onde se firmou como um dos mais atuantes e influentes críticos de cinema do país. Sempre muito bem informado e coerente, fazia-se merecedor de respeito até por quem não concordasse com suas opiniões. Sofria de uma severa miopia que lhe afetava não apenas os olhos enquanto órgão da visão física, mas, metaforicamente e de modo invertido também o seu olhar crítico. Ou seja, enxergava detalhes de qualidade e inovação criativa no campo de cinematografias mais distantes da brasileira, como o cinema japonês, e os filmes americanos "classe b". Foi, por exemplo, um dos críticos que primeiro abriram os olhos de seus colegas locais para a excelência dos cineastas japoneses e a carga de informação e novidade de filmes americanos de baixo orçamento que ofereciam espaço para gente como Don Siegel de *Vampiros de Almas* (1956) e *O Assassino Público nº 1*, (1957). Sistematicamente, porém, se recusava a perceber qualidades e méritos em artistas e realizadores que trabalhavam a apenas 500 km da sede do Estadão, na Rua Major Quedinho, ou mesmo a algumas quadras dali, na Boca do Lixo.

No que se referia a datas e acontecimentos marcantes, dificilmente ele se enganava, mas aqui lhe escapou o fato de que *O Fuzileiro do Amor* não era o primeiro, mas o terceiro exemplar da parceria entre Massaini e os irmãos Ramos, apesar de ser o que inaugurou o

[179] Rubem Biáfora. *O Estado de São Paulo*, 01 maio de 1956, p. 7

expediente de aproveitar o artigo 7º da Lei do Adicional de Renda. Entre várias outras contribuições à cultura cinematográfica de São Paulo, Biáfora foi um especialista que chamou atenção para valores até então ignorados pelo público brasileiro – como a presença de produtores-criadores por trás de filmes de sucesso. Foi o caso do produtor Arthur Freed, de *Cantando na Chuva* (1952) e de Val Lewton que, nos anos de 1940, produziu uma série de dramas de horror extremamente sofisticados como *Sangue de Pantera* (Jacques Tourneur, 1942), *O Túmulo Vazio* (Robert Wise, 1945) e *Asilo Sinistro* (Mark Robson, 1946). Apesar de dirigidos por profissionais diferentes, o estilo daqueles filmes era semelhante – o que levou à descoberta do produtor como "traço de ligação" e garantia de qualidade para os títulos. Além disso, Biáfora era também cineasta e dirigiu três filmes de longa-metragem para o produtor Astolfo Araújo: *Ravina* (1958), *O Quarto* (1967) e *A Casa das Tentações* (1975). [180]

Era, portanto, natural que ele ainda não tivesse reparado em Massaini e nem nas produções despretensiosas que marcaram o começo de sua carreira, como *O Rei do Movimento* e *O grande Pintor*. Provavelmente nem ficou sabendo da sua participação em *Tudo Azul* ou em *Rua Sem Sol* e, com certeza, não poderia imaginar que, naquele mesmo ano de 1956, ele iria lançar mais cinco títulos: *Quem sabe sabe*, *O Diamante*, *De Pernas pro Ar*, *Chico Fumaça* e *Depois eu Conto*. Não por acaso, porém, notam-se pontos de contato entre o futuro produtor de *O Pagador de Promessas* e Val Lewton (Vladimir Leventon - Russia, 1904 - Los Angeles, 1951) um daqueles ícones de competência cinematográfica apontados por Biáfora. Em primeiro lugar, o crítico e historiador Jean Claude Bernardet (Bélgica, 1936) chama atenção para essa outra característica distintiva de Massaini, que é o fato dele nunca ter escrito ou dirigido um filme. Nunca ter procurado mudar de posição, ou exercê-la em "tempo parcial", sempre se colocando como distribuidor e produtor:

[180] Apesar do imenso coração onde abrigava a desmedida generosidade com que sempre brindou os colegas – até os mais irritantes calouros na profissão que, como eu, não hesitavam em interromper o seu meticuloso trabalho diário na redação com as mais simplórias consultas telefônicas sobre dúvidas elementares e prosaicas, como a data de um determinado lançamento ou os títulos originais dos clássicos – Rubem Biáfora era um comentarista algo intolerante. Para os mais próximos, costumava destilar o seu desprezo estético pelos que rotulava como "granfinos", de um lado e "vira-latas", de outro. Nesta última categoria, provavelmente, colocava todo o cinema feito no Rio de Janeiro, das chanchadas ao cinema novo. Por outro lado, a convicção e a clareza com as quais defendia seus pontos de vista fizeram dele o astro do programa "Última Sessão de Cinema" que apresentei e dirigi entre 1976 e 1980 na TV Cultura de São Paulo. Sua vida e carreira plenas de sabedoria correram paralelas à de Massaini.

> Atualmente, o produtor é considerado um instrumento do diretor. Não era o caso do Massaini. Era ele quem fazia a proposta do projeto. Quer dizer, ele era o proponente. A partir de certo momento na história do cinema brasileiro, o diretor vira seu próprio produtor, mas não se comporta essencialmente como tal... E considera que o produtor tem que ficar a reboque dele enquanto diretor. Essa não era a atitude do Massaini. E nesta retomada da produção, alguns diretores estão implorando pela existência de produtores. Inclusive de produtores que tomem decisões, que possam até criticá-los, que possam fazer contrapropostas às suas colocações. Até mesmo em nível de roteiro, ou de qual imagem o filme deverá ter para o lançamento. Muitos diretores se sentem desamparados. Pensam em pessoas que não sejam apenas administradores da verba de um filme, mas que possam fazer uma proposta, também em termos de dramaturgia. (Jean Claude Bernardet, em depoimento gravado)

Vale cotejar essa declaração por parte do crítico com as palavras de um dramaturgo profissional que acompanhou bem de perto o modo de trabalho de Massaini. Trata-se de Lauro Cesar Muniz (Ribeirão Preto, 1938), autor de mais de 30 novelas de TV e cinco roteiros de cinema:

> Ele sabia o que queria. Sabia que tipo de filme pretendia fazer e que pontos do roteiro poderiam servir para que o filme desse os resultados que estava esperando. Estudava o roteiro com muita atenção e participava de leituras com participação de outras pessoas para opinarem, para discutirem. Eu me lembro de uma grande roda feita para a leitura de *Independência ou morte* em que estavam presentes muitas pessoas: além dos atores, todos os roteiristas do filme, Abílio Pereira de Almeida, o Anselmo Duarte e eu, dialogando bastante. Ou seja, ele criava toda uma infraestrutura positiva de trabalho para todos nós. (Lauro Cesar Muniz, em depoimento gravado)

Escritor de mais de 25 novelas de televisão e diretor de quatro filmes, Silvio de Abreu faz uma avaliação semelhante sobre o modo de Massaini produzir:

> Ele era desse tipo de produtor que selecionava tudo: quem iria escrever, ou dirigir, quais seriam os atores. Mas dava grande autonomia às pessoas envolvidas no projeto, principalmente ao diretor. É o tipo de produtor que hoje não existe mais: o grande pai. Você o procura com uma ideia e ele dá todas as possibilidades pra você realizar aquilo. O Aníbal, filho dele, também herdou isso porque, quando produz você sente que é uma pessoa que está ali do seu lado. Hoje em dia as coisas não funcionam desse jeito. O tipo de cinema que o Massaini possibilitava as pessoas fazerem era autoral, mas ao mesmo tempo industrial. (Silvio de Abreu, depoimento gravado)

Sobre essa questão do produtor *stricto sensu*, vale observar o que pensa Luis Carlos Barreto (Sobral - Ceará, 1928), atualmente considerado o produtor brasileiro mais renomado e bem sucedido, desde o célebre *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) até o recente *Flores Raras* (Bruno Barreto, 2013) sobre o período em que a poeta americana Elizabeth Bishop viveu no Brasil, lançado em julho de 2013:

> Ele faz muita falta, porque era um produtor raro. Até ao fim da vida, ele representou a figura típica e real do produtor. Ele tinha prazer em exercer essa profissão − o que é uma coisa muito rara no cinema, um campo em que a maioria quer ser diretor. De eletricista a operador de câmera, de assistente de direção a roteirista, a maioria quer dirigir. Há poucos produtores no Brasil, na proporção de um para cada cem diretores. O Oswaldo Massaini sabia ser produtor, porque se envolvia com o projeto em todos os aspectos. Participava das ideias do roteiro, do set de filmagem, da divulgação do filme e da elaboração das peças de publicidade. Portanto, nos níveis criativo, financeiro, administrativo e comercial. E exercia isso com a verdadeira postura de produtor e um conhecimento do *métier* como poucas pessoas nesse país. (Jean Claude Bernardet em depoimento gravado)

Esses testemunhos e essa reflexão sobre o "produtor com olhar de distribuidor" servem de introdução ao próximo capítulo, no qual os negócios de Massaini ganham um ritmo acelerado e as mudanças ocorrem de maneira frenética e trepidante. São depoimentos que ajudam a compreender tanto a personalidade quanto o estilo de trabalho desse realizador que foi adquirindo uma fisionomia única no contexto em que se movimentou: um modo próprio e exclusivo de ser e agir que não apresenta exemplos similares no cinema de sua época, mesmo que somente nela um personagem como ele pudesse se manifestar. Ou seja, será que o universo contemporâneo da atividade cinematográfica permitiria o aparecimento de um realizador com tanto ímpeto e produtividade?

Naquele ano de 1956, como vemos, Massaini constituía um terceiro núcleo de coprodução no Rio de Janeiro, ao se associar com Watson Macedo (Itacoara - Rio de Janeiro, 1918 - 1981) que ele admirava desde *É fogo na roupa!* – um cineasta amplamente considerado o mais talentoso e bem sucedido realizador de comédias musicais, ex-produtor da Atlântida, da qual tinha sido o principal diretor até 1951. Desta vez, a parceria foi celebrada publicamente, numa cerimônia de assinatura de acordos que foi noticiada com foto e reportagem por vários jornais.

A Folha da Tarde (06/05/1956) fala em um "vultoso contrato para a produção de uma série de filmes" e considera que "nesta nova fase do cinema nacional, esta ligação está destinada a dar ao público películas do mais alto padrão técnico e artístico".

FIGURA 18 – Foto do acervo Aníbal Massaini: Macedo e Massaini assinam contrato de coprodução

Com certeza o público esperava filmes divertidos, mas, curiosamente, a imprensa preferia celebrar a expectativa de um "alto padrão técnico e artístico", enquanto os dois produtores já deviam estar pensando nos rendimentos futuros. É o que temos no depoimento de Roberto Farias:

> Conheci o Oswaldo Massaini quando eu era assistente do Macedo, um diretor de chanchada de grande êxito que estava saindo da Atlântida. Esta era uma espécie de TV Globo daquela época, onde se faziam filmes regularmente. Ele estava começando a carreira de produtor independente e se associou ao Massaini, que era um jovem e arrojado produtor de cinema em São Paulo. Lembro-me dele chegando de Impala, cercado de várias pessoas. Era uma chegada sempre festiva. Mas o Massaini sempre foi uma pessoa muito perspicaz, que percebia o valor dos outros e conhecia a profissão dele. Ele sabia quando é que o público ia ver um filme e soube perfeitamente que aquela associação com o Macedo iria ser muito profícua. Os dois fizeram vários filmes juntos e eu fui assistente de praticamente todos. (Roberto Farias, depoimento gravado em 2010)

Passar a produzir em associação com aquele que fora o diretor mais prestigiado da Atlântida representava para Massaini subir mais um degrau na hierarquia do cinema brasileiro, com a vantagem de ainda poder continuar trabalhando com os antigos colaboradores. Ou seja, de manter a diversificação em suas parcerias, de acordo com o seu estilo de conduzir os negócios. No entanto, Macedo continuava em seu próprio processo de desenvolvimento profissional, como nota Hernani Heffner:

> Macedo sabe que a chanchada tem a ver com o consumo cultural imediato, com a crônica de costumes imediata, mas ele percebe que as referências culturais do público popular brasileiro estão se modificando. Não é mais só tão samba ou baião, ou chorinho... Já aparecem outras referências de uma cultura cosmopolita que lhe levam, por exemplo, a fazer um filme como *Carnaval em Marte,* brincando com a ideia da corrida espacial. Ou um filme como *Alegria de Viver* e brincar com a chegada do rock n' roll ao Rio de Janeiro. Enfim, o Massaini dá carta branca ao Macedo, por entender que ele pode levar a chanchada até o ponto em que, de fato, esse caldo de cultura popular estivesse desaparecendo por completo. (Hernani Heffner, em depoimento gravado em 2011)

Essas percepções estavam de fato, em consonância com as aceleradas mudanças culturais pelas quais passava a sociedade brasileira, cada vez mais aberta a um clima cosmopolita e conectada com o resto do mundo, particularmente nas capitais de estado e nas grandes cidades. Os avanços na industrialização, a modernização na música popular, as vitórias esportivas internacionais e a própria ideia de uma nova capital e de transformações políticas mais profundas já faziam diferença e começavam a gerar um novo público de cinema − talvez um consumidor mais diversificado, com interesse tanto pelas produções brasileiras quanto pelas internacionais. Críticos e cronistas que assistiam aos filmes produzidos por Massaini, em seu lançamento, já notavam uma crescente qualidade técnica e artesanal em sua confecção.

Era palpável o aprimoramento formal que se observava, por exemplo, num confronto entre *O Rei do Movimento* (1954) e "*Rio Fantasia*" (1957), que Massaini afirmava ser "comparável aos melhores musicais da Metro". De tal maneira que, numa mirada contemporânea, seria possível supor que o empresário já estivesse pavimentando o caminho para uma mudança rumo a um cinema culturalmente mais denso. Como se ele pretendesse se comunicar com quem preferia o cinema americano ou europeu, sem perder a fidelidade do público que ainda fazia fila na estreia das chanchadas. Àquela altura, a Cinedistri promovia uma espécie de síntese histórica a partir de determinadas linhas do cinema brasileiro, reunindo a sinceridade social do tempo de Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro à infraestrutura profissional tecnicamente superior proporcionada pela experiência da Vera Cruz e ao picaresco do show business carioca. Colocando de outro modo, numa época em que se polarizavam os cinemas de Walter Hugo Khoury e da Atlântida, a Cinedistri surgia como uma terceira via.

> O Massaini se beneficiou de tudo que o cinema brasileiro podia oferecer de melhor naquela altura: a picardia carioca, o talento de improvisação de atores como a Dercy Gonçalves, a base de produção que a Vera Cruz deixou, quer dizer a qualidade dos equipamentos, câmera, refletores, *dollys*... Uma geração de técnicos de altíssimo nível... Diretores de fotografia como Chick Fowley, cenógrafos como Pierino Massenzi... A essência desse espetáculo continuava sendo o histrionismo da Dercy Gonçalves, que Massaini transformou em seu Oscarito, no auge da carreira como atriz de cinema, dentro de todo um arcabouço de produção que é de primeira. Basta ver os figurinos da Dercy.[181] (Hernani Heffner, em depoimento gravado)

## Trinta e oito filmes produzidos em apenas meia década − 1956 a 1962

Por intermédio dos irmãos Ramos, após o falecimento de Moacyr Fenelon em 1953 Massaini reativara o seu elo de conexão com o meio cinematográfico do Rio de Janeiro. Impressionada com essa produção turbinada num ritmo de país em processo de industrialização, a imprensa já começava a dar notícia dos produtos nacionais ainda em fase de filmagem, como "Gertrudes a Cartomante" (nome provisório de *Quem Sabe, Sabe*) que começava a ser filmado nos estúdios da TV Rio, com as palhaçadas da comediante portuguesa Violeta Ferraz. Ela contracenava com o competente Catalano, cuja graça era a de jamais "perder o rebolado" mesmo perante as maiores complicações. Na parte musical do filme, destaca-se uma rara atuação da compositora e cantora Dolores Duran e uma rumba especialmente endiabrada de Margot Morel. O filme foi lançado com 20 cópias e alcançou um sucesso mediano.[182]

Em agosto de 1956, em mais um prêmio Saci competiam vinte filmes, com Massaini disputando por meio de dois títulos: *O Rei do Movimento* e *O Diamante* – mais um empreendimento da parceria Cinedistri - Cinelândia, desta vez no gênero drama de aventura e crime, experiência que teve resultado inexpressivo. Anselmo Duarte encabeçava o elenco, mas ele e Massaini pouco se falaram ao longo da filmagem. O roteiro de J. B. Tanko foi premiado no IIIº Festival de cinema do Distrito Federal e a direção era de

[181] Quanto a isso, o ator John Herbert era testemunha de que volta e meia o diretor Watson Macedo pedia que Dercy trouxesse uma roupa de casa para completar o figurino de uma determinada cena.
[182] *O Estado de São Paulo*, 10 de maio de 1956, p. 7.

Eurides Ramos [183], com assistência de Roberto Farias. [184] Atípico em termos de temática, o filme deve ter sido realizado como uma experiência de variação de gênero, sendo lançado com um mínimo de cópias. Nos créditos, aparece a U. C. B. (União Cinematográfica Brasileira) de Ribeiro Junior na qualidade de distribuidora. Por isso, é bom lembrar que, salvo no caso de produções mais ambiciosas, a Cinedistri se incumbia de comercializar a maioria dos filmes nos territórios de São Paulo e sul do país, deixando o Rio de Janeiro e os estados do norte e nordeste para outra empresa que, eventualmente poderia ser a U. C. B.

No dia 7 de setembro de 1956, o jornal O Estado de São Paulo noticiava o inicio da filmagem de "uma nova comédia de Mazzaropi para os estúdios cariocas" [185]. Era *O Noivo da Girafa*, novamente com Margot Morel e Violeta Ferraz. Com Victor Lima na direção e, na produção, Oswaldo Massaini e Alípio Ramos. Atualmente o Estadão costuma abrir uma ou até duas páginas inteiras com matéria sobre uma filmagem. Naquele tempo, entretanto, não se costumava fazer isso. Seria como desenvolver uma reportagem sobre o ensaio de uma peça, ou a montagem de uma ópera – o que não fazia sentido para imprensa da época, em que a cultura ocupava um papel secundário e meramente decorativo na pauta dos periódicos informativos. Vemos, porém, que Massaini já se esforçava para abrir esse espaço, conseguindo se fazer presente e de modo regular junto à imprensa. Na edição do dia 30 de setembro, sob o título de "Próximos lançamentos cariocas", o jornal anunciava que a Cinedistri já tinha datas marcadas de lançamentos para os próximos dois meses: *Sai de Baixo*, de J. B. Tanko, e o musical *Rio Fantasia* de Watson Macedo – o primeiro da safra com Massaini na produção e Eliana e John Herbert no elenco, além do já citado *Quem sabe... Sabe*. Mostrando a intenção de fazer disso uma constante, novamente Massaini filmou a entrega dos prêmios Saci no final de novembro, para incluir nas *Atualidades Brasileiras*, com data marcada para estrear no cine Metro, na semana seguinte [186].

[183] No *Dicionário* de Antônio Leão consta, por engano, direção de Alípio neste filme.
[184] Trata-se aqui do futuro assistente de direção para Watson Macedo, diretor de *Assalto ao Trem Pagador* e futuro presidente da Embrafilme.
[185] *O Estado de São Paulo*, 07 de setembro de 1956, p. 10.
[186] *O Estado de São Paulo*, 01 de dezembro de 1956, p. 08.

FIGURA 19 – *O Noivo da Girafa*

FIGURA 19a – *Rio Fantasia*

A partir de 1956, entretanto, além da associação com a empresa Cinelândia, ele estabeleceu parceria com outros produtores sediados na capital federal, como o paulista Herbert Richers (Araraquara - São Paulo, 1923 – Rio de Janeiro, 2009) que trabalhara para a Atlântida e fundara uma empresa própria que começou produzindo cinejornais [187] e acabou se transformando no mais importante estúdio de dublagens do país. E que, em seguida, passou a fazer também filmes de ficção. [188]O Ao longo da carreira, Richers produziria 67 títulos, inclusive o histórico *Vidas Secas* (1963). A boa distribuição de *Sai de Baixo* serviu para aproximar os dois empresários:

> O Oswaldo era um distribuidor muito ativo e capaz. Eu era produtor de cine jornais e documentários e, quando entrei para o longa-metragem, precisava de um bom distribuidor na área de São Paulo e sul do Brasil: São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. E a Cinedistri era na época a maior distribuidora naqueles territórios. Dei vários filmes para ele distribuir e fizemos outros três ou quatro juntos, ele como coprodutor entrando com percentual pequeno. O primeiro foi *Metido a bacana*, depois fizemos de *De pernas pro ar*, *Com jeito vai* e *É de Chuá*. [189] (Herbert Richers: depoimento gravado em 2009)

[187] Os inovadores *Repórter da Tela* e *Teleobjetiva*.

[188] Segundo o documentarista e pesquisador Jurandyr Passos Noronha, em depoimento para este projeto, "o Richers fez muito bem em se associar com Massaini. Foi o que deu realmente a ele a possibilidade de usar os seus estúdios, que são grandes e muito bem aparelhados".

[189] No dicionário de Antônio Leão que geralmente parte dos créditos na película, tanto *De pernas pro ar* quanto *É de Chuá*, o nome de Massaini consta como produtor e o de Richers como "produtor associado". Nos outros dois filmes, ambos os nomes aparecem juntos como produtores.

Figura 20 – cartaz de *Metido a Bacana*

Com direção de J. B. Tanko e roteiro de Victor Lima, em *Metido a Bacana* Ankito é um pipoqueiro, sósia de um príncipe estrangeiro em visita ao Brasil, trazendo Grande Otelo como camareiro. O aristocrata troca de lugar com ele para brincar o carnaval livremente, enquanto o falso nobre enfrenta os inimigos políticos do príncipe. Apesar da simplicidade cenográfica de seus números musicais, o filme foi lançado no Rio de Janeiro em 20 salas, com excepcional sucesso. Na estreia em São Paulo, até a imprensa se sensibilizou. No dia 26/02/1957, na secção "Vitrina de Filmes" da Folha da Noite, por exemplo, uma notícia elogia *Metido a Bacana,* mencionando o realizador e não o diretor: "a produção é de Oswaldo Massaini, cujo esforço de produção de filmes nacionais está tendo justa compensação".

Já no Estadão, Rubem Biáfora abriu para o filme uma ampla matéria de duas colunas, algo confusa, mas tecendo inúmeros, detalhados e surpreendentes elogios:

> A sequência inicial desta fita com o carro do príncipe correndo pelas ruas da capital carioca e as motocicletas dos guardas escoltando-o até a embaixada da Arakilandia, por seu dinamismo, precisão de enquadração e corte e pelo cuidado plástico que exterioriza (não obstante a evidente pressa com que deve ter sido filmada) já insinua que *Metido à Bacana* de fato contou com um diretor como outras obras do mesmo tipo jamais tiveram. E desde então até a cena final, inúmeras são as demonstrações de presença, talento e de capacidade para se elevar acima do plano e das finalidades da fita, que J. B. Tanko nos dá. Entre tais demonstrações está, ou um certo toque de mais graça, ou um determinado cuidado cinematográfico mais evidente...[190]

E o texto se alonga, esparramando louvores para todos, inclusive para Cauby Peixoto e Ângela Maria, além de Ankito, Grande Otelo, Renato Restier e Wilson Grey. Mesmo assim, termina por creditar todos os acertos ao diretor J. B. Tanko. Já os desacertos – que ele não chega a apontar exatamente quais sejam – são atribuídos à "pressa com que (a

[190] *O Estado de São Paulo*, 01 março de 1957 – p. 6

fita) denuncia ter sido rodada" e também a Massaini. Este aparece definido no texto como um "elemento muito mais próximo aos compromissos do tradicional cinema carioca que Herbert Richers que, em *Sai de Baixo* era o único produtor". Afirma que o filme "não é a obra que poderia ter sido feita", mas conclui atribuindo ao filme um "saldo favorável". Com isso Biáfora talvez quisesse dizer que o medíocre *Sai de Baixo* também dirigido por J. B. Tanko era um filme melhor, por ser menos carioca. O que não é, na verdade, nem uma nem outra coisa, porque de fato se trata de um filme militar cansativo, sem graça e totalmente filmado no Rio. Quando se tratava de comentar o trabalho de determinados personagens que ele admirava profundamente, como era o caso do húngaro J. B. Tanko, às vezes Biáfora perdia um pouco de objetividade.

Simultaneamente às coproduções com Watson Macedo e Herbert Richers, Massaini continuou trabalhando com a Cinelândia dos irmãos Eurides e Alípio Ramos. [191]Depois de *O Rei do Movimento*, Ankito seria *O Grande Pintor* (1955) em comédia concebida como brincadeira popularesca com o modernismo que marcava a vanguarda cultural de então. Contracenando com Violeta Ferraz, ele interpreta um pintor de paredes que passa a ser tratado como um gênio das artes plásticas. Esse tema aparece num samba de Moreira da Silva [192] e no filme francês *Intocáveis* (Eric Toledano e Olivier Nakache - 2011) em que um personagem incapaz de desenhar qualquer coisa é transformado num pintor de sucesso. A direção e o roteiro eram de Victor Lima e o lançamento contou com 15 cópias. A presença desse profissional e de J. B. Tanko tanto no núcleo de Herbert Richers quanto no dos irmãos Ramos, levanta a suspeita de que aqueles artistas tivessem uma influência maior, no âmbito das opções de conteúdo, do que os próprios produtores. Naquela ocasião, estes estariam possivelmente mais preocupados com as questões financeiras e administrativas das empresas do que com as escolhas de argumentos e elenco.

[191] Em depoimento para este projeto, Hernani Hefner explica que "o Alípio era o homem que controlava o negócio. O artista mesmo era o Eurides, que tinha o *timing* da comédia, uma antena ligada na comicidade popular carioca. Ele sabia o que era engraçado e como funcionava para o resto do país. (...) um tipo de experiência de comédia muito singular, porque aparentemente muito simples, mas de enorme eficiência".
[192] Letra da canção "O Conto do Pintor", de Moreira da Silva - Desembarquei fantasiado de pintor/ No aeroporto já encontrei o Ibrahim/ Fomos direto ao museu de arte moderna/ A grande obra de madame Guiomar/ Condecorando-me com a ordem do vaqueiro/ O Chateaubriand quase chegou a me estranhar.

Há, no entanto, a possibilidade de outra hipótese, inspirada nas já explicadas reflexões de Rubem Biáfora sobre o papel dos produtores Arthur Freed e Val Lewton. Nessa safra de filmes como um todo, o único nome comum a todas as produções era o de Massaini. Portanto, provavelmente era dele que emanavam as decisões finais e mais importantes. Outro dado interessante nessa série de comédias de costumes é a participação do maestro gaúcho Radamés Gnatalli (Porto Alegre, 1906 – Rio de Janeiro, 1988) que tinha começado a fazer música para o cinema em *Ganga Bruta* (1933) de Humberto Mauro, produzido por Adhemar Gonzaga. Compositor erudito, depois de passar também pela Vera Cruz, dedicava-se a musicar os filmes populares de Massaini, para quem escreveu a trilha sonora de 18 filmes.

O bom resultado de bilheteria de *Metido a Bacana* levou imediatamente à elaboração de outros produtos com Herbert Richers, ainda que de modo apressado, numa espécie de montagem em série, geralmente com maior quantidade de números musicais e mais filmagens em locações, isto é, em ambientes fora de estúdios, com "cenários naturais". [193] Só dois meses depois, estreava em São Paulo *Sai de Baixo* (abril de 1957), que já estava pronto desde o ano anterior. Nesse filme e num patamar humorístico bem inferior a Grande Otelo e Ankito, a dupla circense Carequinha e Fred tenta sobreviver no quartel de um batalhão de paraquedistas em que tinha se alistado, apenas para se exibir para as moças Adelaide Chiozzo e Norma Blum.

Para escapar dos exercícios da tropa, os recrutas/ palhaços são encarregados de cuidar do cachorro do comandante. Por conta das cenas aéreas providenciadas pelos paraquedistas, a produção aparenta ser dispendiosa, mas o enredo é tão banal que o projeto parece se resumir a uma divulgação da valentia militar e dos rigores do treinamento dos soldados. Completando o elenco, Costinha, Renato Restier e Ivon Curi. Na parte musical, o único número interessante é um maxixe cantado em francês por Carequinha, especialmente engraçado em suas cambalhotas. Mesmo assim, com este filme o diretor J. B. Tanko ganhou o Prêmio Especial Governador do Estado de São Paulo.

[193] Para Herbert Richers em depoimento gravado, este filme representa o "alicerce da nossa empresa, porque fez um sucesso que superou o que dele se esperava, além de ter recuperado o Grande Otelo, que fora afastado da Atlântida".

Em julho daquele mesmo ano de 1957, estreava *De pernas pro ar,* também de Richers e Massaini, com argumento e direção de Victor Lima, e desta vez a nova dupla Ankito e Grande Otelo liderando um elenco de figuras carimbadas, como Renata Fronzi, Otelo Zeloni, Wilson Grey, Costinha e Renato Restier. [194] Novamente a ideia já surrada da confusão de identidades: junto com um servente de teatro desempregado, um camelô troca de mala com um grupo de bandidos que acaba de assaltar um banco, provocando todas as confusões que podem resultar desse engano. A parte musical é defendida por Cauby Peixoto, Nelson Gonçalves, Emilinha Borba e a orquestra Tabajara.

O rendimento foi bem menor que *Metido a Bacana*, mas mesmo assim, naquele mesmo ano, no mês de novembro os parceiros Richers e Massaini arremessavam no mercado *Com jeito vai,* outro "abacaxi" com o mesmo diretor e os mesmos "astros" Fred e Carequinha, agora numa aventura ambientada num quartel de bombeiros, também com direção de J. B. Tanko. Percebe-se que, sofrendo de tamanha redundância, a comédia musical caminhava de fato para o esvaziamento.

Oswaldo não tinha se tornado um milionário, como os magnatas do cinema americano, mas com certeza vivia mais confortavelmente do que no tempo da Cinédia. Não viajava mais de ônibus para o Rio de Janeiro, quando era obrigado a cochilar nos bancos da Praça Mauá, antes que os escritórios se abrissem. Agora ele passara a percorrer a Via Dutra de automóvel, aliás, um Chevrolet 56 azul pérola, evidentemente importado, que ele comprou no Rio de Janeiro, usou até 1957 e revendeu para a agência de automóveis de Agy Rady na Av. Rio Branco 719. Só ficamos sabendo dessa transação porque ela foi noticiada no jornal em 19 de junho de 1957 (O Estado de São Paulo, p. 18). Foi provavelmente uma operação comercial, destinada à obtenção de algum lucro, porque o nosso personagem não tinha o perfil perdulário dos *tycoons* de Hollywood. A relação de seus filmes apresentada na página seguinte atesta o impressionante volume de sua produção. Não há informações precisas acerca da sua situação financeira naquele período, mas, é difícil imaginar que, na conta dessa pessoa, o consumo e as despesas pudessem superar as entradas de capital.

[194] Mesmo de sofrível repercussão, *De pernas pro Ar* teve o seu título aproveitado por uma comédia de 2010, aliás, um dos campeões de bilheteria na atualidade. O mesmo ocorreu com *Sai de Baixo*, título aproveitado por uma série cômica de teleteatro, na TV Globo entre 1966 e 2000.

| DATA | TÍTULOS PRODUZIDOS | PRODUTORES ASSOCIADOS |
|---|---|---|
| 1956 | Quem Sabe, Sabe! | Cinelândia – irmãos Alípio e Eurides Ramos |
| 1956 | O Diamante | Cinelândia – irmãos Alípio e Eurides Ramos |
| 1956 | De Pernas Pro Ar | Produções Cinematográficas Herbert Richers |
| 1956 | Chico Fumaça | Cinelândia – irmãos Alípio e Eurides Ramos |
| 1956 | Fuzileiro do Amor | Cinelândia – irmãos Alípio e Eurides Ramos |
| 1956 | Depois Eu Conto | Watson Macedo Produções Cinematográficas |
| 1957 | Rio Fantasia | Watson Macedo Produções Cinematográficas |
| 1957 | Metido a Bacana | Produções Cinematográficas Herbert Richers |
| 1957 | Boca de Ouro | Cinelândia – irmãos Alípio e Eurides Ramos |
| 1957 | A Baronesa Transviada | Watson Macedo Produções Cinematográficas |
| 1957 | Absolutamente Certo | * Produção apenas da Cinedistri |
| 1957 | Com Jeito Vai | Produções Cinematográficas Herbert Richers |
| 1957 | Uma Certa Lucrecia | Serrador – Florentino Llorente |
| 1958 | O Noivo da Girafa | Cinelândia – irmãos Alípio e Eurides Ramos |
| 1958 | O Barbeiro Que Se Vira | Cinelândia – irmãos Alípio e Eurides Ramos |
| 1958 | Na Corda Bamba | Cinelândia – irmãos Alípio e Eurides Ramos |
| 1958 | É de Chuá | Produções Cinematográficas Herbert Richers |
| 1958 | Alegria de Viver | Watson Macedo Produções Cinematográficas |
| 1958 | A Grande Vedete | Watson Macedo Produções Cinematográficas |
| 1958 | O Camelô da Rua Larga | Cinelândia – irmãos Alípio e Eurides Ramos |
| 1959 | Titio Não É Sopa | Cinelândia – irmãos Alípio e Eurides Ramos |
| 1959 | Quem Roubou Meu Samba? | Cinelândia – irmãos Alípio e Eurides Ramos |
| 1959 | Eu Sou o Tal | Cinelândia – irmãos Alípio e Eurides Ramos |
| 1959 | Dona Xepa | Cinelândia – irmãos Alípio e Eurides Ramos |
| 1959 | Moral em Concordata | Brasil Filme – Abílio Pereira de Almeida |
| 1959 | Maria 38 | Watson Macedo Produções Cinematográficas |
| 1960 | Virou Bagunça | Watson Macedo Produções Cinematográficas |
| 1960 | Sai Dessa, recruta | Cinelândia – irmãos Alípio e Eurides Ramos |
| 1960 | Minervina em aí | Cinelândia – irmãos Alípio e Eurides Ramos |
| 1960 | A Moça do Quarto 13 | Layton (EUA) Herbert Richers |
| 1960 | Cala a Boca, Etelvina | Cinelândia – irmãos Alípio e Eurides Ramos |
| 1960 | A Viúva Valentina | Cinelândia – irmãos Alípio e Eurides Ramos |
| 1960 | Dona Violante Miranda | Brasil Filme – Abílio Pereira de Almeida |
| 1961 | Samba em Brasília | Watson Macedo Produções Cinematográficas |
| 1961 | As Pupilas do Senhor Reitor | Doper (Portugal) |
| 1962 | Três Colegas de Batina | Watson Macedo Produções Cinematográficas |
| 1962 | Assassinato em Copacabana | Cinelândia – irmãos Alípio e Eurides Ramos |
| 1962 | O Pagador de Promessas | * Produção apenas da Cinedistri |

QUADRO 2 – Coproduções da Cinedistri até 1962 Fontes: Cinemateca Brasileira e IMDB

De 1956 até a virada que ocasionou *O pagador de promessas* em 1962, a produção de Massaini seguiu essa estratégia de se associar ao mesmo tempo com vários produtores, para manter ativo o fluxo de investimentos e retorno de capital, bem como a intensidade na

movimentação no caixa da sua distribuidora. A divisão em núcleos funcionou adequadamente, revelando uma produtividade maior e mais constante na parceria com a Cinelândia dos irmãos Ramos, responsável pela realização de 20 títulos. [195] Em seguida vinha Watson Macedo com 9 e Herbert Richers com 5. Junto com a Brasil Filmes – uma tentativa de ressuscitar a Vera Cruz – foram feitos 2 filmes. Com Florentino Llorente do circuito Serrador, foi produzida a fita *Uma certa Lucrecia* e, com Portugal e Estados Unidos, aconteceram duas parcerias. Nesse período, porém, a Cinedistri também produziu dois títulos por inteiro, justamente os mais importantes naquela etapa da sua trajetória: *Absolutamente Certo* e *O pagador de promessas*.

No ano de 1957, Massaini realizou o seu empreendimento até então mais caro e ambicioso em todos os sentidos que foi *Absolutamente Certo.* Observe-se que ele se situa estratégica e cronologicamente entre outras seis produções. O filme obteria os melhores resultados de público e de crítica em relação ao que vinha sendo produzido até aquele momento. Foi inteiramente elaborado com recursos próprios e aconteceu após três títulos razoavelmente bem sucedidos e viabilizados com apoio de Watson Macedo, Herbert Richers e os irmãos Ramos. [196]

| | |
|---|---|
| *Metido a Bacana* | Herbert Richers |
| *Boca de Ouro* | Alípio e Eurides Ramos |
| *A Baronesa Transviada* | Watson Macedo |
| *Absolutamente Certo* | * Produção apenas da Cinedistri |
| *Com Jeito Vai* | Herbert Richers |
| *Uma Certa Lucrecia* | Florentino Llorente |
| *O Noivo da Girafa* | Alípio e Eurides Ramos |

QUADRO 3 - Filmes próximos a *Absolutamente Certo*

Isso significa que os elevados custos de produção de *Absolutamente Certo* podiam ser cobertos por meio das receitas ainda referentes aos títulos anteriores. E que os três

195 É preciso considerar que, eventualmente, esses outros produtores podem eventualmente passar de parceiros a competidores – como aconteceria, por exemplo, com *Pé na Tábua* (Victor Lima, 1957) produzida por Herbert Richers, com Ankito e Grande Otelo. Estes cômicos trabalhavam sem exclusividade para um ou outro produtor.

196 Em seu depoimento gravado para o projeto, George Jonas simplifica exageradamente esse complexo sistema desenvolvido por Massaini, comparando-o a um esquema que os americanos criaram: "Eles inventaram a categoria A, B e C, sendo A aqueles filmes para obter prestigio e que não precisavam dar lucro. Os de classe B podiam ser feitos mais rapidamente. A classe C era de filmes "de carregação" que garantiam a renda média."

empreendimentos subsequentes – de Richers, Llorente e irmãos Ramos – já se beneficiaram da volumosa renda trazida pelo filme dirigido por Anselmo Duarte e pelos demais, podendo assim garantir a *continuidade* da empresa. Essa constância na distribuição e a variedade na série de coproduções traziam segurança para o negócio como um todo, na medida em que cada um funcionava como esteio financeiro para os restantes. O eventual insucesso comercial de um título seria fatalmente compensado pelo rendimento de outro, possibilitando a realização pontual de projetos mais arriscados. Na verdade, é irrelevante saber se esse sistema foi por inteiro calculado e planejado previamente por Massaini e seus parceiros, ou se foi se consolidando enquanto ia acontecendo – como um avião que fosse se construindo em pleno voo. Mas certamente Massaini tinha consciência desse mecanismo que funcionou durante quase uma década e que marcou com muita clareza aquela fase da Cinedistri. Ou seja, havia aí uma *intencionalidade* que, se não foi absoluta, manifestou-se de modo concreto naquela fase. Veja-se com mais detalhes como transcorreu o processo de montagem desse aparelho empresarial.

Esse ciclo de coproduções paulistas e cariocas foi possibilitado principalmente pela legislação paulistana que, em função da crise na área da produção de cinema em São Paulo, passou a oferecer vantagens financeiras para os filmes realizados na capital do Estado. Com a derrocada da Vera Cruz e de outros grandes estúdios de São Paulo, como a Maristela e a Multifilmes, já na primeira metade dos anos de 1950 estudiosos da economia do cinema como Antonio Augusto Cavalheiro Lima que trabalhara na Vera Cruz como publicista, passaram a ser ouvidos pelas autoridades e pelos representantes do meio. Além do relatório de membros da Comissão Municipal de Cinema de São Paulo (CMC), Francisco Luiz de Almeida Salles e Jacques Deheinzelin[197], divulgou-se importante matéria do crítico Flávio Tambellini [198] que defendia o aumento diversificado dos preços do ingresso para os filmes brasileiros, como meio de promover a boa vontade dos exibidores para com o cinema nacional. Os números apresentados mostravam que a empresa não fora derrubada somente pelos exageros da própria administração, como interpretavam alguns, mas também pelas circunstâncias político-financeiras que mantinham o preço do ingresso aviltado – segundo

[197] Francisco Luiz de Almeida Salles; Jacques Deheinzelein. Indústria cinematográfica brasileira. In: *Anhembi*, São Paulo, v. XXI, n. 61, dez. 1955.
[198] Flávio Tambellini . *Cinema nacional e preço*. In Diário da Noite, São Paulo, 27 maio 1955.

Anita Simis, tabelado em 10 cruzeiros (R$13,00 em outubro de 2013) desde 1948.[199] Um artigo do economista e então crítico de cinema Luis Carlos Bresser Pereira apontava para outro caminho:

> Concordamos totalmente com Flavio Tambellini em um ponto: o preço das entradas precisa ser aumentado, se quisermos que o cinema brasileiro sobreviva. Não nos parece, porém, que sua fórmula seja a melhor, pois segundo a mesma, público [poderá] passar a ver com antipatia o nosso cinema... Quem real e fundamentalmente está necessitando de auxílio é o produtor. A lei, que lhe assegura 50% da renda dos filmes, não é cumprida. Para ganhar um dólar líquido a película brasileira precisa vender duas vezes mais cadeiras do que a americana. E há outras injustiças desta ordem. [200]

Ele se referia a desigualdades há tempos instaladas no mercado, como por exemplo, a remessa dos lucros das companhias americanas que, para fazê-lo, compravam os dólares no câmbio oficial, custando praticamente a metade da taxa no câmbio livre. O professor Máximo Barro que, na época trabalhava como montador, lembra que "o desemprego era avassalador, com mais de 75% do pessoal de estúdio na rua e pelo menos metade do restante em vias de sê-lo. Os laboratórios com a queda na produção comprimiam despesas, isto é, demitiam" [201]. Em vista disso, em 1955, na gestão populista do prefeito Juvenal Lino de Mattos [202], o governo paulistano convocou uma Comissão Municipal de Cinema (CMC) que criou o prêmio "adicional de renda", uma ideia que anos antes fora proposta de Alberto Cavalcanti [203].

Era um esboço de política pública na área da cultura, que pretendia estimular a produção cinematográfica paulista. Mas deixava aberta uma brecha legal para o pragmatismo de Massaini e de paulistas que operavam no Rio de Janeiro se beneficiarem, como era o caso dos irmãos Ramos e de Herbert Richers. Com recursos do imposto sobre

---

[199] Anita Simis. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo. Annablume, 1996. Dois anos mais tarde, em 1950, esse valor já representaria apenas R$11,00 em moeda de outubro de 2013.
[200] Luis Carlos Bresser Pereira. Cinema Nacional e preços. In: *Crítica de Cinema em O Tempo – 1955*, publicado dia 16/05/1955.
http://www.bresserpereira.org.br/Works/CriticaCinemaOTempo1955.pdf
[201] Máximo Barro. *Caminhos e descaminhos do cinema paulista – a década de 50*. São Paulo, Editora do Autor, 1997, p. 50.
[202] Em sua trajetória, esse político oscilava entre apoiar Jânio Quadros e Ademar de Barros – dois adversários constantes.
[203] Essa lei se manteve até 1974, quando foi revogada pelo prefeito Miguel Colassuono.

diversões públicas, instituía-se um reforço financeiro para os melhores filmes. Quando considerados como tal pela CMC, em função "de reconhecido valor técnico e artístico", estes recebiam um prêmio, da maneira como descreve José Inácio de Melo e Souza em *Fontes para o estudo do financiamento de filmes: a carteira de crédito do Banco do Estado de São Paulo* [204]:

> O relatório de setembro de 1955 da CMC concluía que "cinema é problema de governo", slogan que permaneceria vivo até 1990, acrescentando como necessária à implantação de um "financiamento específico" pelos "bancos oficiais" (Banco do Estado de São Paulo, Caixa Econômica Estadual ou Banco do Brasil). O município de São Paulo estabeleceu um adicional sobre o ingresso (Lei 4854, de 30.12.1955), revertendo os resultados apurados na forma de dotação fixa aos produtores: 10% da renda bruta auferida pelos filmes exibidos nos cinemas do município para os de qualidade normal e 15% para os com valor artístico ou técnico, e prêmios individuais a técnicos e artistas escolhidos por um Júri Municipal de Cinema.

A partir de 1964, [205]esse benefício seria também implementado no Rio de Janeiro. Enquanto isso não acontecia, porém, os produtores cariocas praticavam parcerias com os paulistas, em busca desse acréscimo de remuneração – o que favoreceu decisivamente a Cinedistri, possibilitando-lhe uma produção que se fazia em escala e em série, permitindo-lhe racionalizar recursos financeiros e mão de obra. É importante frisar, entretanto, que o acordo firmado entre a Cinedistri e a carioca Cinelândia aconteceu antes da promulgação da lei de dezembro de 1955: *O rei do movimento* [206], primeiro filme por elas coproduzido fora lançado em junho daquele ano − o que levanta a suspeita de que Massaini já tivesse notícia dessa vantajosa novidade legislativa. Ou que, sem possuir "bola de cristal" para prever o futuro, na própria gênese da lei tenha concorrido alguma articulação por parte dele que, desde outubro de 1954, se achava ligado à diretoria do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica [207]. Por todos esses acontecimentos, Massaini se achava convencido de que para o empresário brasileiro de cinema, a movimentação política era uma necessidade.

---

[204] Publicado na revista virtual www.menmocine.com.br
[205] Carlos Calil in *Legislação e mercado audiovisual no Brasil* – Site Iniciativa Cultural.
[206] Por outro lado, o filme com Ankito não foi a sua primeira experiência de produção associada, que já acontecera com *O Pecado de Nina* (1950), *Tudo Azul* (1950) e *Rua em Sol* (1954).
[207] Em 25/10/1954 Massaini foi eleito suplente da diretoria do Sindicato, na gestão de Mário Sombra como presidente.

E, assim, no começo do ano seguinte, participaria da anteriormente mencionada disputa pelo comando da APC. O quadro abaixo permite comparar Atlântida e Cinedistri.

| DATA | ATLÂNTIDA | CINEDISTRI |
|---|---|---|
| 1956 | Vamos com Calma<br>O Golpe<br>Guerra ao Samba | Depois Eu Conto<br>Fuzileiro do Amor<br>Chico Fumaça<br>De Pernas Pro Ar<br>O Diamante<br>Quem Sabe, Sabe! |
| 1957 | De Vento em Popa<br>Garotas e Samba<br>Papai Fanfarrão<br>Treze Cadeiras | Uma Certa Lucrécia<br>Com Jeito Vai<br>A Baronesa Transviada<br>Absolutamente Certo<br>Boca de Ouro<br>Metido a Bacana<br>Rio Fantasia |
| 1958 | É a Maior<br>E O Espetáculo Continua | O Camelô da Rua Larga<br>A Grande Vedete<br>Alegria de Viver<br>É de Chuá<br>Na Corda Bamba<br>O Barbeiro Que Se Vira<br>O Noivo da Girafa |
| 1959 | Esse Milhão É Meu<br>O Homem do Sputnik | Maria 38<br>Moral em Concordata<br>Dona Xepa<br>Eu Sou o Tal<br>Quem Roubou Meu Samba?<br>Titio Não É Sopa |
| 1960 | Aí Vem a Alegria<br>Cacareco Vem Aí<br>O Cupim<br>O Palhaço O Que É?<br>Os dois Ladrões<br>Pintando o Sete<br>Quanto Mais Samba Melhor | Dona Violante Miranda<br>A Viúva Valentina<br>Cala a Boca, Etelvina<br>A Moça do Quarto 13<br>Minervina em aí<br>Sai Dessa, recruta<br>Virou Bagunça |
| 1961 | Entre Mulheres e Espiões | As Pupilas do Senhor Reitor<br>Samba em Brasília |
| 1962 | As Sete Evas<br>Esse Rio Que Eu Amo<br>Os Apavorados | O Pagador de Promessas<br>Assassinato em Copacabana<br>Três Colegas de Batina |

Quadro 4 – Comparativo: produtividade da Cinedistri Fonte: www.imdb.com

Em meados da década de 1950, Massaini representava de certa forma a produção independente do Rio de Janeiro em São Paulo, incomodando a supremacia da Atlântida e com ela competindo em seu próprio território estético, ou seja, o das comédias musicais

populares que sempre contavam com a divulgação espontânea da imprensa, por conta dos ídolos do rádio em seus elencos. Ainda incipiente como mídia, a televisão engatinhava, mantendo a qualidade de artigo de luxo para as famílias brasileiras de classe média. Por sua vez, o rádio permanecia como o mais importante meio de comunicação de massa e difusão cultural do país, num tempo em que os índices de analfabetismo giravam em torno de 50% da população – o que favorecia, segundo alguns, uma linha de cinema popular e de entendimento mais fácil. Sem se diferenciar profundamente, em termos de características estéticas ou culturais em seus produtos, juntas as duas empresas apresentavam uma quantidade bastante volumosa para a época, até em confronto com produtoras de Hollywood [208]. O quadro da página anterior, contudo, serve para que possamos estabelecer uma comparação em âmbito nacional.

Pelo quadro acima, verifica-se que, durante o período nele abordado, nos anos em que as duas produtoras não empataram em número de lançamentos, a Cinedistri suplantou a Atlântida. No total foram 38 da Cinedistri contra 22 da Atlântida. Nota-se entre elas, porém, uma diferenciação em matéria de argumento escolhido, que aponta para a Cinedistri uma diversificação não apresentada pela Atlântida: todos os 22 títulos por ela lançados são comédias musicais, enquanto apenas 72% dos 39 filmes da Cinedistri no período pertencem àquele tipo de espetáculo. Essa modalidade de filme popular, à época tão desconsiderada pelos comentaristas, entretanto, não possuía um formato único e é definida em sua riqueza de conteúdo por Bernadette Lyra em seu ensaio *A emergência de gêneros no cinema brasileiro; do primeiro cinema à chanchada e à pornochanchada*. [209]

> As chanchadas se constituíram sobre uma coletânea de gêneros já reconhecidos sem maiores dificuldades pelos espectadores brasileiros, mesclando melodrama, drama romântico, aventura, policial e, sobretudo, musicais e comédia. Em suas relações com o cinema no Brasil, as chanchadas constituem uma topografia que se afirma não como um lugar de proveniência e fim de algo, mas uma terra de convergência para todas as orgias do imaginário cinematográfico, repletas de deusas, personalidades do mundo social e político, indígenas, faraós, gangsters, bailarinas, figuras bíblicas, personagens teatrais. ... Pode-se dizer que a terra das

[208] Ver nota de rodapé nº1, na página 01.
[209] Bernadette Lyra. A emergência de gêneros no cinema brasileiro; do primeiro cinema à chanchada e à pornochanchada. In *Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v. 6, n. 11, jan./jun, 2007. p. 141.

> chanchadas está fundamentada sobre o território do cinema brasileiro, mais precisamente sobre as ideias que nele pairam, e se configura, ela mesma, em arquipélago enunciativo, feito de associações, aproveitamentos, cópias, montagens, cruzamentos e permutas de outros gêneros, incessantemente em combinação.

Naquela segunda metade dos anos de 1950, num perímetro desenhado por Massaini e seus parceiros no interior nessa "terra de convergência de todas as orgias do imaginário", determinados personagens iam tomando corpo, na medida em que chegavam a representar figuras historicamente reais, tendências de comportamento ou opções socialmente possíveis no Brasil. Antes do indivíduo obcecado em cumprir um voto religioso (*O Pagador de Promessas*), se manifestaram o "herói por acaso" (*O Rei do Movimento*) e o aventureiro que enganava "profissionalmente" os incautos – lançado em *O Grande Pintor,* desenvolvido em *Depois eu Conto* e aperfeiçoado em *Quem sabe... Sabe!*

## De *Quem sabe... sabe!* (1956) a *Absolutamente Certo!* (1957)

Entre 1956 e 1961, enquanto o presidente Juscelino tentava acelerar o progresso do país conforme o seu slogan "50 anos em 5", o produtor Massaini alcançava a impressionante marca de 38 filmes em seis anos. A produção da distribuidora Cinedistri, portanto, tinha "encontrado uma rentabilidade capaz de dar à iniciativa um aspecto de permanência industrial" [210]. Um resultado dessa magnitude não poderia ser atribuído ao acaso, ou a um golpe de sorte a favorecer a pessoa que tropeça, sem querer, com uma mina de ouro. Na época, algumas pessoas podiam ter realmente essa impressão, porque, afinal, não era possível adivinhar que ele se tornaria o mais importante produtor brasileiro, desde a primeira metade do século XX até a década de 1970. Nos dias de hoje, porém, já podemos observar ali o esforço paulatino, continuado e insistente em direção à sustentabilidade empresarial. O afinco de alguém que, no começo da carreira passava noites e noites nos ônibus da Viação Cometa e que, pouco tempo depois, chegava ao Rio de Janeiro pilotando um carro importado do ano. A imagem de um "produtor profissional", de "nível e padrão internacionais" – como nenhum antes dele – predomina na lembrança do pesquisador

[210] Nesta frase, as aspas querem dizer que estas mesmas palavras foram de fato usadas por Alex Viany em outra ocasião, como veremos adiante.

Ricardo Cravo Albin (Salvador, 1940). Ele que fundou e dirigiu o Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro entre 1965 e 1971, antes de ocupar a direção geral da Embrafilme e a presidência do INC - Instituto Nacional de Cinema (1970-1971):

> Oswaldo Massaini foi, antes de qualquer coisa, o grande produtor profissional do cinema brasileiro. Não contando alguns exemplos isolados nos anos 1940, a partir dos anos 1950 em São Paulo, ele foi realmente o responsável pelo começo do cinema profissional, do cinema de produção num nível e num padrão internacionais, tal como a gente sempre imaginou para o cinema brasileiro. Que fosse um cinema de imaginação, é claro, mas, especialmente no conjunto, que fosse um cinema consequente. Massaini é exatamente isso: a consequência da profissionalização no cinema. É uma grande figura, um grande personagem que felizmente é agora revisitado e reavaliado. (Ricardo Cravo Albin, em depoimento gravado)

Entre as propostas de campanha da "Chapa 5 de Novembro", pela qual Massaini concorreu à direção da Associação Paulista de Cinema em 1956, estava a instituição do "Prêmio Bandeirante de Ouro" para os destaques do ano. Tratava-se uma inspiração hollywoodiana de cunho promocional, em que no lugar do Oscar, a estatueta dourada teria a imagem de um bandeirante − justamente a figura do sertanista predador e aventureiro dos tempos coloniais que, historicamente, representava o estado, a cidade e o povo de São Paulo. Num dia 5 de novembro aconteceu a primeira projeção de cinema no Brasil [211]. Só que para alguns, o mito do herói "conquistador do sertão" também servia para simbolizar o esforço pela industrialização, inclusive do cinema brasileiro e, talvez não por acaso, seria esse o tema da derradeira produção de Massaini: *O Caçador de Esmeraldas* (1978).

Com referência a esse símbolo, Artur Autran [212] chama atenção para o duplo sentido da palavra "aventura", no modo como a crítica e romancista Zulmira Tavares Ribeiro se refere a Mario Civelli (Roma, 1922 - 1993) – importante figura do cinema paulista nos anos de 1950: "um aventureiro como os bandeirantes da colônia, um desbravador de caminhos", em função de criatividade, capacidade de inovação e habilidade para superar condições

[211] Outra data comemorada como "o dia do cinema brasileiro" é 19 de junho. Naquela data, em 1898, Afonso Segreto registrava as primeiras imagens cinematográficas no país. Para algumas pessoas, escolher como dia comemorativo o cinco de novembro, ou seja, a data da primeira projeção pública de cinema poderia significar a opção por uma primazia da exibição em relação à produção. Ainda que sutil e circunstancial, essa indefinição significa mais um indício daquele conflito palpável e duradouro entre as duas categorias.
[212] Artur Autran, *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. Campinas: Tese de doutorado em Multimeios: Unicamp, 2004, p. 26.

adversas. Desde 1950, depois de trabalhar como diretor da Companhia Maristela, para a qual ele trouxera Alex Viany como roteirista, esse controvertido personagem também dirigiu a empresa produtora Multifilmes e chegou a atuar como distribuidor. O fato que, entre 1951 e 1969, esse "aventureiro" produziu 18 títulos de longa metragem, ou seja, a uma profícua média de um lançamento por ano. Isso, além de ter ajudado a viabilizar muitos outros, como foi o caso do próprio *Rua Sem Sol*, na medida em que foi Civelli quem trouxe Mario del Rio e Alex Viany para São Paulo e os aproximou de Massaini. Acrescente-se a isso, o fato de ter trazido para o Brasil, diversos técnicos estrangeiros, que se mostrariam essenciais para o aprimoramento do cinema e da televisão que aqui se fazia – como foi o caso do argentino Juan Carlos Landini (Argentina, Entre-Rios, 1915 - São Paulo, 1999) que, além de ter trabalhado em 15 longas, ajudou a desenvolver o setor técnico da TV Cultura de São Paulo [213]. Outro exemplo é do também argentino Mario Pagés, que fotografou 54 títulos – inclusive *Rua sem Sol* e mais outros 10 para Massaini – tendo colaborado na instalação da TV Excelsior e da Rede Globo. [214]

O curioso é que, desde os anos de 1920 no decorrer de sua campanha pelo cinema brasileiro, o mentor de Massaini, Adhemar Gonzaga bradava contra os aventureiros que praticavam a "filmagem de cavação", ou seja, gente que ganhava dinheiro com cinema, colocando esse objetivo acima de qualquer interesse artístico ou cultural. Alguns poucos, como a dupla Humberto Mauro e Heitor Villa-Lobos tiveram a sorte de praticar aquilo que Anita Simis chama de "cavação institucional" [215], com *O Descobrimento do Brasil* (1937) financiado pelo Instituto do Cacau da Bahia [216]. Autran observa muito bem que tanto ele, quanto comentaristas "de direita" como Benedito Duarte ou "de esquerda", como o nosso conhecido Alex Viany, partilhavam desse mesmo ponto de vista, que pode ser considerado um "preconceito contra aqueles indivíduos que... obtinham alguma lucratividade econômica na atividade a ponto de se manter nela":

---

[213] Entrevista do pesquisador Afrânio Mendes Cattani concedida à Associação Brasileira de Cinematografia em 1980: www.abcine.org.br/uploads/pdf/entrevista_com_**juan_carlos_landini**.pdf

[214] Entrevista do pesquisador Afrânio Mendes Cattani concedida à Associação Brasileira de Cinematografia em 1980: www.abcine.org.br/uploads/pdf/entrevista_com_**mario_pages**.pdf

[215] Anita Simis. *Estado e Cinema no Brasil*. Annablume. São Paulo. 1996, p. 86.

[216] Note-se que essa mencionada busca pelo patrocínio institucional, mostra-se atualmente quase que indispensável à totalidade da produção, que se tornou dependente do sistema governamental de incentivos fiscais em vigor.

> Nestes autores, assim como vários outros, é necessária a existência de selo moral – que pode ser concedido pela estética, pela política partidária, pela inteligência ou por outro pré-requisito qualquer. A busca de lucro econômico de *per se* pela atividade empresarial é condenada, caso não fosse acompanhada por aqueles requisitos, que evidentemente variam de ideólogo para ideólogo. (Autran, 2004, p. 23)

É evidente, portanto, que o próprio Gonzaga mudaria de ideia quanto a esse ponto. Ele que, no começo da Cinédia se negava a produzir cinejornais para evitar a "cavação", acabou investindo num departamento de documentários e foi um dos formatadores, ainda nos anos de 1930, da linha de comédia popularesca que acabou sendo chamado de chanchada − de certa forma, um tipo de cinema que poderia ser taxado como um belo exemplo de "cavação". Assim como outro de seus produtos de gigantesco sucesso, *O ébrio*, aquele melodrama atroz que veio a ser o título mais lucrativo da década de 1940. Nos anos de 1950, por sua vez, o crítico e historiador Alex Viany consolidou uma postura contrária às tentativas industrialistas da Vera Cruz, bem como ao mercantilismo alienante da Atlântida, ao defender um cinema de conteúdo crítico, nacional e popular. Tanto que seu pensamento foi abraçado pela geração posterior de militantes do cinema-novo, junto à qual a *Introdução ao cinema brasileiro* repercutiu muito bem em seu lançamento 1959. [217]

No capítulo *Cinema do Brasil: o velho e o novo* [218] daquele livro, referindo-se ao cinema-novo, Viany se coloca como um dos iniciadores – o primeiro, do ponto de vista cronológico, com *Agulha no palheiro* (1952) – daquele movimento de renovação, do início da década de 1950, no qual um grupo de jovens cineastas buscava um "cinema brasileiro legitimamente popular". Mesmo que em 1962, como lembra Arthur Autran, ele também viesse a mudar de ponto de vista, defendendo como prioridade a "conquista do mercado", preconizando que "por maiores que sejam nossas ânsias de renovar em estilo e técnica, nossa tarefa agora é fazer filmes capazes de realmente conquistar esse público imenso..." [219]. Este movimento de oscilação pode até ter visto como uma forma velada de autocrítica. Fato é que, em 1954, quando Viany abrigara uma oportunidade concreta em suas mãos com *Rua sem sol*, esta não se concretizou e o filme, mesmo com todas as condições materiais de

[217] Arthur Autran. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo, Perspectiva, 2003.
[218] Alex Viany. *Introdução ao cinema brasileiro.* Rio de Janeiro, Alhambra – Embrafilme, 1987, p. 149.
[219] Arthur Autran. 2003, *op. cit.* p. 30.

se tornar um grande espetáculo e com a forte carga de elementos melodramáticos em seu bojo, foi praticamente ignorado pelo público.

Esse episódio, no entanto, ficou marcado para na memória de Massaini como exemplo de uma tentativa no sentido de "fazer um cinema sério" – atitude que ele repetiria por diversas ocasiões ao longo de sua trajetória, todas as vezes que se achava financeiramente respaldado e que julgava estar o público "mais preparado" [220]. Em seu repertório de referências profissionais, portanto, destacavam-se dois modelos, ambos igualmente dignos e defensáveis, mas conflitantes em determinados aspectos. Um deles era Adhemar Gonzaga, para quem o cinema significava tanto atividade econômica quanto forma de expressão artística, devendo buscar o equilíbrio nesses dois componentes. O outro era de Alex Viany, que colocava o sentido estético e social do cinema bem acima de sua dimensão econômica, chegando a defender a sua tutela pelo Estado. No final da *Introdução ao cinema brasileiro* é essa a avaliação que Viany faz de Gonzaga, num parágrafo em que a flexível expressão "aventura" é aplicada à empresa Vera Cruz:

> Não se sabe se Adhemar Gonzaga poderia ter feito mais se fosse um bom comerciante, ao invés de um apaixonado diletante. Tentou, sem dúvida, ao contrário do que aconteceria vinte anos depois, durante a ambiciosa aventura da Vera Cruz, manter uma distribuidora e um laboratório próprios. Mas, a manutenção de uma produtora e uma distribuidora, por um particular, sem qualquer ajuda governamental, demonstrou ser impossível na prática. Não existido então legislação protecionista e muito menos fiscalização de rendas, a produção da Cinédia não podia encontrar uma rentabilidade capaz de dar à iniciativa um aspecto de permanência industrial. [221]
> (Viany, 1987, p. 153)

De novo, Alex Viany parece desconsiderar Massaini e a Cinedistri deliberadamente, ao afirmar que "a manutenção de uma produtora e uma distribuidora, por um particular, sem qualquer ajuda governamental, demonstrou ser impossível na prática", porque foi exatamente o que a Cinedistri conseguiu, desde 1953 até o final dos anos de 1980 – com um inegável "aspecto de permanência industrial". E isso numa escala que rivalizava com a própria Atlântida que, aliás, encerraria a sua atividade como produtora de filmes de ficção

[220] Sylvia Naves. Programa *Luzes Câmara* 19767-77 – entrevista de TV com Massaini na TV Cultura.
[221] Ver comentário no texto inicial deste capítulo, na página 130.

exatamente em 1962, ano em que a Cinedistri dava início à sua terceira fase como produtora e distribuidora – marcada pela aventura em Cannes, com a conquista da Palma de Ouro. Lembremos que a primeira etapa se refere a uma distribuidora que passa a produzir e, a segunda corresponde ao esforço pela conquista da autossuficiência da produção dentro da empresa.

| Funções exercidas no cinema | Gonzaga | Viany | Massaini | Ao longo de suas carreiras, tanto Gonzaga quanto Viany trabalharam como historiadores, críticos, roteiristas, diretores de filmes e ativistas na política do cinema. Com intervenções políticas eventuais, Massaini foi essencialmente produtor e distribuidor − funções também exercidas por Gonzaga. Com este quadro, procura-se facilitar a diferenciação e a identificação entre tantos e tão variados personagens que participam daquele contexto histórico, por meio de suas atividades profissionais. |
|---|---|---|---|---|
| Historiador | X | X | | |
| Crítico | X | X | | |
| Roteirista | X | X | | |
| Diretor | X | X | | |
| Ativista | X | X | X | |
| Produtor | X | | X | |
| Distribuidor | X | | X | |

QUADRO 5 – Comparativo de carreiras Gonzaga, Viany e Massaini

Havia, portanto um repertório de ideias e vivências comuns a Viany e a Gonzaga, menos no que dizia respeito à produção e à distribuição – áreas cujo conhecimento básico Gonzaga legou a seu colaborador Massaini. Conhecimento que faltava na época a Viany e a boa parte da crítica socialmente engajada. No que se refere à distribuição, pode-se dizer que Massaini aprimorou os mecanismos e os sistemas de contatos que recebera de Gonzaga e fundamentou toda a sua plataforma de produção no adequado funcionamento da sua distribuidora. Assim como Viany dizia "não se sabe se Adhemar Gonzaga poderia ter feito mais se fosse um bom comerciante, ao invés de um apaixonado diletante", poderíamos dizer... não sabemos qual teria sido o destino do cinema brasileiro se a Vera Cruz e o Cinema Novo tivessem se associado à Cinedistri. Neste exercício de fabulação divorciado da história, é lícito imaginar que uma entidade econômica como a distribuidora de Massaini seria justamente o alicerce que faltava tanto aos projetos industriais paulistas dos anos de 1950, como a Vera Cruz, quanto à produção independente do Cinema Novo. Regressando à história real, recorremos a uma observação de Artur Autran:

> Quanto ao mercado brasileiro, o Cinema Novo havia incorrido no mesmo erro da Vera Cruz, ou seja, estava totalmente desligado dos distribuidores e exibidores tradicionais. O problema central para a produção nacional estava na oposição entre exibidores brasileiros e distribuidores estrangeiros versus distribuidores e produtores brasileiros. (Autran, 2004, p. 107)

Todos esses choques entre interesses comerciais e essas contradições, digamos ideológicas se defrontavam no íntimo de Oswaldo Massaini. Poderia ele ser classificado como um aventureiro, no honroso sentido atribuído ao termo por Zulmira Tavares Ribeiro? Ou caberia melhor na acepção tradicionalmente preconceituosa empregada por Alex Viany, Benedito Duarte e tantos outros, incluindo Gonzaga? A complexidade dos fatos da história, porém, não dá validade objetiva a tais adjetivos. Na verdade, produzir comédias musicais e associar-se a produtores cariocas significou uma estratégia empresarial de cristalina racionalidade. Inversamente, na categoria da "aventura" se encaixariam melhor as diversas experiências no sentido de arriscar recursos em "filmes sérios" − tal como foram *Rua sem sol* (1954), *Absolutamente certo! (1957*), *O pagador de promessas* (1962), *A madona de cedro* (1968), *Independência ou morte* (1972), *Maria 38* (1973), *O Marginal* (1974) e *O caçador de esmeraldas* (1978). Nesse sentido, são relevantes as palavras de Carlos Alberto de Souza Barros (São Paulo 1927 - 2002), um dos roteiristas de *Rua sem sol* – cineasta que estudou cinema na Itália e dirigiu o célebre *Osso Amor e Papagaios* (1956). Ele chama atenção para o fato de que, em lugar de desanimá-lo, as incertezas do meio cinematográfico serviam de estímulo ao empenho de Massaini:

> Falar do Oswaldo Massaini é a mesma coisa que falar do cinema brasileiro, que ele acompanhou passo a passo, seguindo todos os seus altos e baixos. Foi um batalhador emérito, apaixonado por cinema. Produzir filmes era um jogo que o fascinava. Acho que essa questão do jogo era importante pra ele, até porque quando se faz uma fita nunca se sabe o resultado dela. E ele ficava entusiasmado com essa coisa, procurando sempre atingir a melhor qualidade − seja quando se oferecia a fazer comédias, seja quando produzia filmes sérios, como "O pagador de promessas". Então o empenho dele era absoluto. Não tinha um preconceito especial pela comédia, ou pelo filme culto. Ele se atirava a tudo que se apresentasse a ele. (Carlos Alberto de Souza Barros, em depoimento gravado)

Além desse fascínio pelo risco, o produtor George Jonas destaca outros elementos que reforçavam a competitividade de Massaini e que se mostraram essenciais em sua trajetória, tais como zelo para com sua rede de relacionamentos, habilidade para negociar,

talento para conciliar interesses opostos, cultivo do prestígio pessoal e uma irretocável honestidade:

> Ele tinha coragem para embarcar num empreendimento arriscado e conseguir tirar o melhor proveito do risco, ou assumir um projeto que não prometia muito e transformá-lo em sucesso. Driblava muito bem os interesses do exibidor e do produtor, de modo que todo mundo se saia bem. Era sem dúvida um dos distribuidores, talvez o único na época, com o qual o acerto de contas era perfeito. Ele tinha organização, enquanto outros viviam na bagunça e às vezes nem acertavam as contas, principalmente as distribuidoras cariocas. (George Jonas:depoimento gravado em 2010)

Exemplo de um processo que poderia ser considerado uma jogada empresarial de alto risco foi o episódio da aquisição do cômico Amácio Mazzaropi (São Paulo, 1912 – 1981) e seu tipo caipira, que trabalhava para a Vera Cruz. No dizer de Massaini, Mazzaropi foi contratado "a peso de ouro, com um salário de 600 mil cruzeiros (R$258.205,00 em outubro de 2013) − astronômico para a época, o dobro do que ele ganhava na Vera Cruz [222] − para atuar em quatro filmes a serem realizados no período de dois anos". De fato, ele estrelou três comédias no consórcio Cinedistri e Cinelândia: *O Fuzileiro do Amor* (1956) com direção de Eurides Ramos, além de *Chico Fumaça* (1956) e *O Noivo da Girafa* (1958) − estes dois dirigidos por Victor Lima, o mais competente redator da Atlântida, para a qual escrevera mais de 50 roteiros. [223] No entanto, Massaini não poderia imaginar que, embutido nos benefícios do contrato, o humorista receberia por meio dele um verdadeiro curso superior de formação em produção de filmes. Ou seja, filmando com Massaini, Mazzaropi aprendera que era tecnicamente possível realizar bons produtos, fora dos estúdios faraônicos que a Vera Cruz mantinha em São Bernardo do Campo. Esse dado é confirmado pela própria biografia oficial do comediante de Taubaté:

> No período em que trabalhou na ainda pequena Cinedistri, Mazzaropi não só aprendeu muito com o experiente Massaini. Descobriu também que não precisava dos grandes estúdios para rodar seus filmes. (MATOS, 2010, p. 69)
> Mazzaropi não se ocupava apenas da produção e da atuação como protagonista dos filmes, mas cuidava também do complexo processo de produção dos mesmos. Era a hora de por em prática

[222] Na Vera Cruz, Mazzaropi ganhava um salário fixo de 150 mil cruzeiros (R$64.551,00 em outubro de 2013) por mês. Na verdade, portanto, Massaini não passou a remunerar Mazzaropi em dobro, mas com uma quantia quatro vezes maior.

[223] O quarto filme da Cinedistri com Mazzaropi seria uma paródia do formidável "blockbuster" de 1955, o espanhol *Marcelino Pão e vinho*.

> tudo aquilo que havia aprendido nos anos anteriores. (MATOS, 2010, p. 75)
> ...costumava adentrar uma sala qualquer de exibição para testar a reação da plateia ao filme e conhecer melhor seus gostos e desgostos – uma lição que aprendeu com o produtor Oswaldo Massaini. (MATOS, 2010, p. 106) [224]

E assim, em lugar de fazer o quarto filme, que seria uma paródia do melodrama *Marcelino Pão e Vinho* (1955), a se chamar "Barnabé pão e água", Mazzaropi preferiu romper o contrato e foi montar a sua própria produtora com o dinheiro recebido pelo título que não fora filmado. A má notícia chegou às vésperas do natal de 1956, "estragando completamente a alegria da ceia" – como lembra o filho Aníbal. Mas, já no começo do ano novo, Massaini estava com as mangas arregaçadas e seguindo em frente, com novas ideias e fôlego renovado. O técnico Miro Reis, que trabalhou anos na Cinedistri nos dá a sua versão do episódio:

> A Vera Cruz não dava o devido valor para o Mazzaropi. O seu Oswaldo teve outra visão e investiu nele. Foram três filmes e só não foi feito o quarto porque o Mazzaropi era também um gênio do negócio. E ele já tinha aberto a Pam Filmes, a firma para fazer os filmes dele. Quando o Massaini fez *Lampião - o rei do cangaço*, em 30 dias o Mazzaropi mandou fazer *O Lamparina*. Era uma rivalidade [225] no bom sentido, porque estava dando emprego pra todo mundo, sem ofender ninguém. E o Mazzaropi dizia "ele faz o Lampião eu faço o Lamparina, vamo vê quem ganha". É lógico que os dois ganhavam. Porque todo mundo queria saber por que um fez o Lampião e o outro o Lamparina.
> (Miro Reis: em depoimento gravado em 2009)

O fato é que, com esse desligamento, além de ter abortado uma linha de produção na qual tantos recursos financeiros, humanos e emocionais tinham sido aplicados, Mazzaropi também passava de contratado a concorrente. Porque a sua empresa também seria produtora e distribuidora.

> Mazzaropi percebeu que o produtor só poderia ter acesso ao lucro oriundo de seu filme, caso assumisse a distribuição do mesmo, eliminando o intermediário, nas negociações com o exibidor. Daí a decisão de criar a sua própria distribuidora, elogiada por críticos envolvidos nesse debate.
> (MATOS, 2010, p. 104)

[224] MATOS, Marcela. *Sai da Frente! – a vida e a obra de Mazzaropi*. Rio de Janeiro, Desiderata, 2010.
[225] A rivalidade veio do fato de Mazzaropi ter posteriormente solicitado para si os direitos autorais sobre os três filmes rodados na Cinedistri − o que, evidentemente, Massaini não aceitou.

Essa ideia, aliás, demorou um bom tempo para ser colocada em prática por outros empresários. Somente em 2011, José Padilha resolveu ele mesmo distribuir o seu *Tropa de Elite 2*, o que resultou no maior sucesso brasileiro de bilheteria deste século. No entanto, essa verticalização buscada pelo humorista terminou indo além, porque ele acabou montando um estúdio numa fazenda de gado leiteiro no vale do Paraíba com 184 alqueires, que lhe servia também de cenário para seus filmes rurais e, com a venda do leite e demais negócios agropecuários, fonte adicional de renda para financiá-los. Só não se envolveu no campo da exibição. A acima citada rivalidade tinha, porém, outros e mais sérios motivos. Em 1958, assim que terminou a sua primeira produção *Chofer de Praça*, Mazzaropi se encontrava sem um tostão para saldar as dívidas com o aluguel de equipamentos e os laboratórios. O filme não fora lançado e Mazzaropi procurou Massaini com a seguinte proposta: 7 milhões de cruzeiros (R$2.330.202,00 em outubro de 2013) em troca dos direitos do filme e da exclusividade do artista em projetos futuros da Cinedistri.

Massaini achou a ideia boa, mas só podia dispor de 5 milhões (R$1.664.430 milhões em outubro de 2013) e o negócio não prosperou. Sorte do cômico, porque *Chofer de Praça* teve um excelente resultado de bilheteria e, com isso, ele começou se firmando logo de início como produtor bem sucedido. Este é um dos poucos episódios de "competição capitalista selvagem" que se verifica na extensa biografia empresarial de Massaini. Nela, ao contrário das intrigas, calotes, "puxadas de tapete" e demais contratempos que se comenta sobre o mundo dos negócios, parece ter predominado situações mais positivas, como cooperação, parcerias, entendimento e *fair play* nas desavenças.

## De *Quem sabe... sabe!* (1956) a *Absolutamente Certo!* (1957)

Talvez essa política de "bons relacionamentos" se explique pelo próprio temperamento do personagem, em confronto com o imaginário brasileiro, no qual a malandragem, isto é, o lado negativo de uma atitude aventureira, assume razoável importância. Agora mesmo, em setembro de 2013, o veterano Hugo Carvana (Rio de Janeiro, 1937) que fez várias comédias sobre a malandragem, como *Vai trabalhar*

*Vagabundo* (1973) e *Se Segura Malandro* (1978) lança *A Casa de Mãe Joana 2* (2013), com esse mesmo tipo de protagonista.

(FIGURA 21) Cartaz *Quem sabe... Sabe!*

Exemplo "clássico" dessa linha é este outro projeto executado com os irmãos Ramos. Com o acréscimo de Oswaldo Sampaio (São Paulo, 1930 – 1996) antigo roteirista da Vera Cruz como produtor associado, a equipe Cinelândia e Cinedistri fazia *Quem Sabe... Sabe!* (1956) filme em que Violeta Ferraz e Catalano estavam especialmente engraçados.
Ele se encarregava de cultivar amizade com as babás e cozinheiras da vizinhança para arrecadar segredinhos e indiscrições acerca das patroas. E sua irmã era a cartomante que aproveitava essas informações para impressionar as consulentes. [226]

Percebe-se que um dos temas preferidos pela cena cômica brasileira era a ação de malandros e aventureiros que se acreditava haver em abundância no país. Após enfrentar a ameaça de pessoas dispostas a desmascará-la, há um final feliz, depois do qual a cartomante poderá continuar com a sua enganação cotidiana. Nesse esforço de amadurecimento rumo à autossuficiência e à estabilidade como empresa, é curioso que a Cinedistri tenha transitado de uma história protagonizada por uma falsa cartomante que vive rotineiramente de enganar os clientes (*Quem sabe... sabe!*) para uma aventura em que um homem sério tenta fazer fortuna à custa de seu próprio esforço e, nesse processo, tem o seu conhecimento posto publicamente a prova (*Absolutamente certo!*).

Note-se a inversão de papéis: enquanto a farsante vivida por Violeta Ferraz pretende permanecer burocraticamente iludindo as pessoas, o operário linotipista [227]interpretado por

[226] No núncio de *Quem Sabe Sabe*, lançado em 20 salas, Massaini já colocava o seu nome antes e do mesmo tamanho do diretor. Já se nota aí uma política de marcar presença na esfera da concepção do filme.
[227] Linotipista era o técnico da indústria gráfica que operava o linotipo: a máquina de tipos móveis com a qual se compunha as páginas a serem impressas. Zé do Lino, o personagem de Anselmo trabalhava na gráfica que

Anselmo Duarte se arrisca num programa televisivo de perguntas e respostas e põe à prova a sua capacidade intelectual. Na realidade, esse jogo entre racionalidade (equilíbrio) e risco (aventura) é inerente à própria atividade empresarial e, talvez, também (ou principalmente) à criação artística e à pesquisa cultural. Ao ser filtrada pelas lentes da cultura popular, a própria política paulista se dividia em duas correntes de simpatia eleitoral: o puritanismo de Jânio Quadros e a malandrice de Ademar de Barros.

Mesmo formalmente ligado a Ademar de Barros desde 1950, como atesta a sua carteirinha de filiado ao Partido Social Progressista [228], Massaini aproveitou a conjuntura favorável ao cinema proporcionada pelo governo de Jânio Quadros na cidade e no estado São Paulo, para tentar apoio estatal a uma produção cinematográfica que seria apenas sua, isto é, sem a parceria com outros produtores, como vinha fazendo até então. Não há registro de que ele tivesse experimentado isso anteriormente e nem de que tenha militado de modo efetivo nas campanhas eleitorais do PSP, o Partido Social Progressista de Barros – o qual, de resto, não apresentava uma fisionomia ideológica que o diferenciasse doutrinariamente da maioria das demais agremiações em disputa pelo poder naquela época. É mais provável que a aproximação ao ademarismo se explique pela configuração interpessoal que a sua rede de relacionamentos no campo dos negócios apresentava na época. Fato é que, além da tradicional e hoje centenária empresa Lacta, dedicada à fabricação de chocolates, Ademar de Barros era proprietário da produtora de cinejornais "Divulgação Cinematográfica Bandeirantes" e da "Rádio Bandeirantes". Depois de eleito governador de São Paulo, em 1948 o político legaria essas empresas a seu genro João Jorge Saad, dando assim origem à Rede Bandeirante de Rádio e Televisão, hoje presidida por seu neto Johnny Saad. Vejamos como aconteceu essa aproximação do político com o cinema.

Exonerado por Getúlio Vargas do cargo de interventor [229]no estado de São Paulo em 1941, Ademar comprou o jornal "O Dia", praticamente inaugurando aquilo que hoje chamamos de marketing político, ou seja, a execução de campanhas para a construção de uma imagem de administrador e líder popular, na qual a mídia assumia importância

---

imprimia a lista telefônica e, assim, tinha decorado todos os nomes e números de telefone a eles correspondentes. Era sobre isso que ele respondia às perguntas do programa "O Céu é o Limite".

[228] Guardada até hoje pelo filho Anibal Massaini, como lembrança do pai.

[229] Ademar governou São Paulo como interventor do Estado Novo, de 27 de abril de 1938 a 4 de junho de 1941.

fundamental. De Paulo Machado de Carvalho, o político adquiriu a Rádio Bandeirantes na qual transmitia o programa "Conversa ao pé do fogo", a qual servia para que ele se comunicasse diretamente com os habitantes do interior. Em 1947, numa coligação PSP - PCB candidatou-se a governador do Estado e foi vitorioso [230], também graças à sua presença nos cinemas, promovida pelo cine jornal "Bandeirante na Tela" [231]. Este foi exibido regularmente nas maiores salas do estado e do país até 1956, quando aquele tipo de veículo passou a perder interesse por conta da competição com essa nova mídia que despontava: a televisão. Quem sabe esse fato tenha algo a ver com as duas derrotas por ele sofridas consecutivamente: a de 1954, para o governo de São Paulo e a de 1955, para a presidência da república.

Quanto à Cinedistri, mesmo atuando na área do longa-metragem, a distribuidora não tinha deixado de trabalhar com os cinejornais, sempre se relacionando pessoalmente com seus produtores, conforme o estilo de trabalho de Massaini. Como vimos em episódios anteriores dessa trajetória, a ação política de Oswaldo não se fazia por meio da militância em agremiações. Aníbal Massaini relata que o pai gostava de responder a quem perguntasse sobre as suas preferências políticas: "meu partido é o cinema brasileiro". Para ele as ligações interpessoais de alianças e compromissos motivadas por interesses puramente econômicos ou também afetivos era o que havia de fundamental.

Naquela conjuntura Massaini encontrou o cenário para empreender ao mesmo tempo duas de suas metas profissionais. Tratava-se de produzir um filme por inteiro, isto é, sem o apoio dos parceiros cariocas que lhe permitiram o salto quantitativo dos últimos três anos. Além disso, era a hora de investir em qualidade, por meio de um espetáculo que oferecesse algo diferenciado em relação ao esquema já desgastado das chanchadas, mas que também fosse capaz de atrair o público. Qual seria esse diferencial? Provavelmente, a possibilidade de filmar no estúdio da extinta Vera Cruz, com alguns de seus técnicos mais capacitados, obtendo assim um melhor acabamento formal, isto é, mais "valor de

[230] Mais tarde, ele seria eleito prefeito de São Paulo, para o mandato (1957 a 1961).
[231] O cinejornal era pago pelo PSP e suas pautas versavam sobre moda, esporte, cultura, saúde e educação. No entanto 30% das matérias tratavam de Ademar de Barros e seus correligionários, suas viagens, discursos e inaugurações. Veiculavam uma imagem sempre ligada ao progresso social e à modernização da economia. Vera Chaia e Ari Macedo. Bandeirante da Tela: o cinejornalismo de Adhemar de Barros. *Revista Aurora*, n.5: 2009 - www.pucsp.br/revistaaurora )

produção" como se diz atualmente. Em São Paulo talvez ele encontrasse artistas e um diretor mais versáteis do que os costumeiros especialistas em comédias musicais. Talvez Anselmo Duarte pudesse atender a essa demanda. Naquele momento em que este ciclo de produção contínuo da Cinedistri se estabilizava, Anselmo não poderia sequer sonhar com a possibilidade de um dia dirigir algo como o *O Pagador de promessas*, porque era apenas um galã. Talvez o número um do país, mas nada mais importante que isso.

Na época, esses artistas eram considerados como atores em que a aparência se achava acima da habilidade profissional, cobiçados pelas mulheres e antipatizados pelos homens. Ele mesmo se queixava disso em sua autobiografia: "ser galã era sinônimo de tudo o que era desprezível". Ainda que nascidos no mesmo ano de 1920, aqueles dois homens de cinema eram originários de mundos bem diferentes: enquanto Massaini perseguia a vocação que descobrira na infância, ao colecionar retalhos de filmes que apanhava nos cinemas da Avenida São João onde nascera, Anselmo vivia como um garoto de Salto de Itu que vendia leite de uma cabrita pela cidade. Agora, depois de ter triunfado como astro da Atlântida e da Vera Cruz, ele se mexia para dirigir filmes. A parceria entre os dois não surgiu por mero acaso. Por vontade e influência de Massaini, seis anos antes de *O Pagador* Anselmo dera início à preparação para exercer esse novo ofício. Os dois tinham se aproximado por volta de 1956 quando, além de colaborar no argumento e na produção, Anselmo protagonizara *Depois eu Conto* (1956) numa coprodução de Massaini e Watson Macedo, com direção José Carlos Burle, de quem ele acabou funcionando também como assistente. Em seguida, durante as filmagens de *Arara Vermelha* (Tom Payne, 1957), ele tinha elaborado um *making of* da produção, que resultou no documentário *Fazendo Cinema*, com o qual ganhou o "Prêmio Governador do Estado".

O galã conquistara a simpatia dos produtores ao se envolver entusiasmada e ativamente na elaboração de *Depois eu conto* (1956) – filme que Massaini coproduziu com Watson Macedo e no qual Anselmo provara a sua ambição de participar da esfera criativa, colaborando no roteiro e assumindo o posto de assistente de direção de José Carlos Burle. Na verdade, aquele filme se tornara o exemplo concreto de que comédia e crítica social poderiam conviver num mesmo produto que, por sua vez, interessasse tanto ao grande

público quanto a plateias mais exigentes [232]. Anselmo faz o papel de Zé da Bomba, um vigarista que trabalhava num posto de gasolina e usava os automóveis dos clientes para fingir de milionário. De um lado, pretendia casar-se com uma moça rica e, de outro, instalava uma casa de show na favela, para atrair os granfinos fascinados pelo colorido do morro.

Assim, além do alpinismo social de tipos fictícios, como Zé da Bomba, ou inspirados no mundo real, como seu amigo René – uma referência ao cronista social Ibraim Sued [233] – o roteiro comenta a hipocrisia da "alta sociedade" e o oportunismo dos "cavadores" e aventureiros dispostos a tudo para mudar de classe. Entre os números musicais do filme, aliás, "Delicadeza" (de Pedro Rogério e Lombardi Filho) interpretada por Ivon Curi talvez não seja uma das canções mais importantes do ponto de vista musical, mas se encaixa conceitualmente no enredo como um comentário a mais sobre o tema. A letra [234]aponta para um aspecto penoso desse universo no qual todos se esforçam para elevar-se numa estrutura social que, naquele momento, se apresentava especialmente porosa:

> O que se faz só por delicadeza! Ficar de pé quando se quer sentar. E numa casa ter que jejuar/ Se nos convidam para jantar / Ficar sorrindo só por cortesia/ Quando a vontade era de dizer: Não me aborreça! Tu me dás azia!/ Mas o que se faz só por delicadeza! Rir de piadas que nos dão tristeza. Elogiar o chefe da repartição, quando a vontade era mandar lamber sabão.

Com referendo positivo de público e de crítica, o filme foi um sucesso. Animado, Anselmo começou a trabalhar num roteiro a partir de uma proposta do ator Jorge Dória, que mais tarde teria o título de *Absolutamente Certo*. Em seu livro de memórias, Anselmo diz que o filme "foi feito com poucos recursos: artistas conhecidos só a Dercy Gonçalves e a Odete Lara, que cobraram pouco porque gostavam e queriam fazer cinema. Os demais eram estreantes e desconhecidos". Na verdade, não foi bem assim. O elenco do filme tinha outros

---

[232] Oseas Singh Jr. *Adeus Cinema*, São Paulo, Massao Ohno, 1993, p. 61. Anselmo declara: "Este filme deu-nos a experiência de que era possível coexistir o enredo crítico com a trama popular".
[233] Segundo o próprio Anselmo, Ibraim era filho de imigrantes de origem muito humilde e começou no jornalismo como fotógrafo de futebol.
[234] Essa canção destoa do estilo das chanchadas, cuja maioria dos números musicais não se liga organicamente ao roteiro e eram escolhidos em função de seu sucesso no rádio e no disco. A canção pode ser acessada em http://www.youtube.com/watch?v=qQMWPduun0Y

nomes profissionalmente importantes, como Aurélio Teixeira, Maria Dilnah, Jayme Barcellos, Lyris Castellani, Fregolente, Luciano Gregory, Booker Pitman, Almir Ribeiro, Trio Irakitã, Betinho e seu conjunto. Sem falar do maestro Enrico Simonetti na trilha sonora e, nos bastidores, competentes técnicos egressos da Vera Cruz, como o fotógrafo Chick Fowle, o montador José Cañizares, o cenógrafo Pierino Massenzi, o gerente de produção Fernando de Barros e o assistente de direção Glauco Mirko Laurelli. Já o levantamento dos tais "poucos recursos" mencionados por Anselmo deu para Massaini muito mais trabalho do que imaginava o galã.

Assim que a ideia de *Absolutamente Certo* tomou o corpo de um roteiro, Massaini apresentou-o à (CEC) Comissão Estadual de Cinema, que era o órgão encarregado de indicar ao Banco do Estado de São Paulo [235] os projetos aptos a demandar empréstimo, por intermédio de uma carteira de crédito criada em 1956 especialmente para esse fim. O Banespa estabelecera inicialmente um teto de um milhão de cruzeiros (R$430.342,00 em outubro de 2013) para financiar cada filme, logo dobrado para 2 milhões (R$860.684,00 em outubro de 2013) por decisão do próprio governador Jânio Quadros. Os pedidos eram avaliados por uma comissão de críticos e membros de entidades culturais como a Academia Paulista de Letras e a Confederação das Famílias Cristãs. Mas quem lavrava o parecer final era o professor Hélio Furtado do Amaral [236], que o pesquisador Máximo Barro chamava de "o crítico do Banco", identificando-o como figura-chave na interlocução entre os gestores da instituição financeira e os produtores de filmes. Numa época em que a moralidade era o valor mais prestigiado na vida pública paulista, Hélio Furtado atuava como avalista moral de cada roteiro aprovado.

Transformada em roteiro de cinema por Anselmo Duarte e Thalma de Oliveira, que escreveu os diálogos, o argumento de Jorge Dória e Jorge Ileli foi sancionado pela Comissão Estadual de Cinema em sua sexta reunião ordinária, integrada por Francisco Luiz de Almeida Salles, Plínio Garcia Sanchez, Jacques Deheinzelin, Fernando de Barros, Abílio

[235] José Inácio de Melo e Souza. F*ontes para o estudo do financiamento de filmes: a carteira de crédito do Banco do Estado de São Paulo*, em: http://www.mnemocine.com.br/pesquisa/pesquisatextos/banespa.htm

[236] Hélio Furtado do Amaral era consultor parecerista na área de Financiamento de Filmes do Banco do Estado entre 1956 e 1961 e Chefe do Serviço de Comissões Técnicas do Juizado de Menores de São Paulo, entre 1957 e 1973. Ex-seminarista, ele era ligado a entidades católicas como a Confederação das Famílias Cristãs e divulgador da "filmologia" de Cohen-Séat e Étienne Souriau, além de outros teóricos católicos como Henri Agel. Foi também um dos fundadores da Escola Superior de Cinema São Luís.

Pereira de Almeida. Seu presidente, o crítico Flávio Tambellini atuou como relator de *Absolutamente Certo*, apresentando ao Banespa, no dia 13 de junho de 1957 um ofício [237] bastante significativo, que relatava trechos da ata da mencionada reunião. Nele se percebe que o nome Anselmo gerava desconfiança, enquanto o de Oswaldo funcionava como garantia de que a produção traria retorno comercial e, portanto, poderia restituir o capital emprestado. Além da sua participação, a CEC confiava nos técnicos e no elenco, mas fazia ressalvas quanto ao roteiro:

> *Absolutamente Certo* apresenta em sua produção o nome do Sr. Oswaldo Massaini, que pode ser levado em conta, em termos quantitativos, como um dos nossos principais produtores e distribuidores de filmes nacionais. Dessa forma, pela sua experiência, maturidade, penetração e mesmo domínio do comércio cinematográfico, é inteiramente lícito prever que a fita terá a melhor exploração possível em nosso mercado interno.
> ... Quanto à direção de Anselmo Duarte nada se pode dizer, porquanto *Absolutamente Certo* é a sua fita de estreia. Mencionamos, porém o fato de que se trata de pessoa de antigo convívio com os trabalhos de estúdio... Finalizando, devemos dizer que o roteiro, a enquadração técnica da história, é algo deficiente... Pode-se ter, porém, como fatal que, no decurso da filmagem essa lacuna será preenchida. (trecho de ofício de Flavio Tambellini, Arquivo Cinemateca Brasileira)

Três semanas depois, no dia 11 de julho de 1957, Hélio Furtado do Amaral devolvia um detalhado parecer [238] à diretoria do Banespa, no qual levantava dúvidas em relação à competência de Anselmo como diretor no filme, mas confiava na figura de Massaini como uma espécie de antídoto contra a "vulgaridade" e a "exploração". O nome do produtor aparece grifado no original, após a recomendação de que ele funcionasse como responsável final pelo conteúdo do filme. Essas autoridades demonstravam dificuldade em entender porque um produtor com o prestígio e a experiência de Massaini insistia em entronizar um ator como diretor de cinema:

> Preocupa-nos a presença de Anselmo Duarte na direção. E isso por várias razões:
> 1) suas qualidades discutíveis como ator;
> 2) regime padronizado em seu estilo de interpretação, quase sempre subordinada a filmes nacionais – musicais e carnavalescos – dirigidos por Watson Macedo;

[237] Acervo Cinemateca Brasileira.
[238] Acervo Cinemateca Brasileira.

> 3) inexperiência na direção; e
> 4) a realização fílmica quase absorvida por uma só pessoa.
> Apesar dessas deficiências – embora Anselmo tenha evoluído, graças à sua transferência para São Paulo – parece-nos que há uma espécie de "logógrafo" [239], supervisionando essa futura obra cinematográfica. Daí pensarmos que tal tarefa esteja entregue ao senhor Oswaldo Massaini. (Trecho de parecer de Hélio Furtado do Amaral, Arquivo da Cinemateca Brasileira)

Em resumo, graças principalmente ao capital de prestígio que Massaini já tinha acumulado em apenas oito anos de trabalho e militância política, como produtor e distribuidor, o financiamento estava pronto para sair. O episódio serve para confirmar a sua crença de que, naquele ofício, a imagem pública do empresário era tão importante quanto os recursos financeiros de que dispunha. Em relação a Anselmo, Luis Carlos Merten, autor de um livro sobre ele [240] diz: "Você pode entrevistar Anselmo Duarte 10, 20, 100 vezes. Os dados nunca vão bater exatamente... [ele] melhora certos aspectos, omite outros de sua própria vida". Ocorre que nos relatos do cineasta sobre o assunto nenhuma dessas injunções econômicas é mencionada e as coisas são colocadas como se a iniciativa do projeto pertencesse inteiramente a ele: "Propus ao produtor Oswaldo Massaini que entrasse na produção... Convoquei os técnicos da antiga Vera Cruz" [241]. Por ironia, entretanto, o obstáculo ao financiamento de *Absolutamente Certo!* era justamente a participação do galã das chanchadas investido em diretor por Massaini. Investimento, que, aliás, tinha se iniciado na preparação de *Depois eu Conto* (1956), como vimos anteriormente.

O filme foi lançado em São Paulo, no dia 11 de outubro de 1957 [242], portanto, apenas três meses após o tráfego de documentos acima comentados. Um prazo assim tão curto leva a crer que a sua fase de finalização já se encontrava em andamento antes mesmo da assinatura do contrato, segundo o qual os direitos de *Absolutamente Certo* pertenceriam

[239] A palavra *logógrafo* aparece entre aspas no original. Segundo o dicionário Aurélio, o termo designa "os primeiros escritores gregos", ou "aqueles que elaboram um glossário". O conceito se aplica aos prosadores gregos que antecederam a Heródoto e Tucídides e davam um sentido de coerência aos fatos e mitos do passado. Fica a dúvida quanto ao que de fato queria dizer o parecerista em relação ao que seria para ele o papel do produtor.

[240] Luis Carlos Merten. *Anselmo Duarte - O Homem da Palma de Ouro*. Coleção Aplauso. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

[241] Oseas Singh Jr. *Adeus Cinema*, São Paulo, Massao Ohno, 1993, p. 63.

[242] Do circuito lançador do filme faziam parte as seguintes salas: Art-Palácio; Ópera; Trianon; Esmeralda; Majestic; Paulista; Arlequim; Plaza; Nacional; Liberdade; Universo; Piratininga; Brasil; Riviera; Penha-Palace; Sabará; Roma; Júpiter; Anchieta e São José.

a Anselmo e a Oswaldo, metade para cada um. No documento, ficava estabelecido que cada um dos sócios participasse com 500 mil cruzeiros (R$181.700,00 em outubro de 2013), a serem complementados por um financiamento bancário de dois milhões (R$726.700,00 em outubro de 2013) [243] – com o aval de Massaini – para alcançar o valor global do projeto, estimado inicialmente em 3 milhões e que logo subiria para 4 milhões (R$2.906.800,00 em outubro de 2013). [244] O prazo para quitação final do empréstimo era o dia 30/11/1957, ou seja, somente duas semanas após a estreia.

Nominalmente, a parte de Anselmo correspondia à remuneração de seus serviços de ator, diretor e roteirista, avaliada em 500 mil cruzeiros. Acrescido, portanto desse item, o custo total da produção que subira para 4 milhões, ficou a cargo da Cinedistri, incluindo a confecção de 20 cópias, 30 trailers, 5 mil cartazes e 4 mil fotos para divulgação. Ou seja, a empresa absorvera inteiramente os custos do empreendimento, levantando recursos adicionais num banco particular [245]. Esse procedimento mostra como os negócios entre os dois personagens, o produtor e o diretor, se faziam de modo informal − "no fio do bigode", como se dizia naquela época. Mostra também que Massaini se encarregou de arcar com todas as despesas necessárias à pré-produção e à filmagem, das quais ele adiantou 1,5 milhão. Vemos que, ao contrário dos especialistas da Comissão Estadual de Cinema e do Banespa, cujos pareceres registramos acima, Massaini acreditava plenamente nas potencialidades de Anselmo Duarte. E continuaria nessa mesma direção − como veremos nas preliminares da produção de *O Pagador de Promessas*, durante as quais seria preciso enfrentar a empenhada oposição do próprio autor Dias Gomes com respeito a Anselmo Duarte.

Observe-se que no anúncio de *Absolutamente Certo!* (*figura abaixo*) o nome de Oswaldo Massini aparece ao lado do de Anselmo Duarte, ambos sobre a frase: "realizado nos estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz", revelando a preocupação de

[243] Esse era o teto de financiamento estabelecido pela carteira de financiamento do Banco do Estado e que, em seguida, subiu para três milhões, permitindo que o contrato tivesse um aditivo em que o orçamento do filme passava a ser de 04 milhões.
[244] Na falta de documentos mais específicos, o próprio Aníbal Massaini levanta a suspeita de que o referido empréstimo no Banespa não tenha sido liberado em tempo hábil, o que teria levado o pai a levantar recursos num banco particular.
[245] Provavelmente no Banco Novo Mundo, no qual Massaini costumava concentrar as suas movimentações financeiras, "aplicando com a mão direita e tomando emprestado com a esquerda".

tornar públicos os acordos referentes àquele tipo de empreendimento novo para ele, no sentido em que era ele o único produtor. Sem medo do que seria atualmente chamado de "poluição gráfica", vemos que ele fazia questão de inserir no diminuto espaço de um "tijolinho" de jornal (de mais ou menos 10 por 15 centímetros) praticamente as mesmas informações que entravam no cartaz do filme, geralmente de 112 por 76 centímetros. Chega ao ponto de enumerar os nomes das canções e o elenco do filme, com destaque para a participação especial de Paulo de Jesus, campeão brasileiro de boxe. E, em termos de imagem, as figuras de Lyris Castellani, Dercy Gonçalves e Odete Lara.

Cartaz e anúncio de jornal de *Absolutamente certo!* (FIGURA 22)

Essa quantidade de informação verbal e visual dos anúncios, talvez vista hoje como exagerada, mostra o esforço para alcançar diversas faixas de público por meio da imprensa. No caso, os admiradores do cinema que se fizera na Vera Cruz e os que preferiam as chanchadas, além dos mais ligados ao esporte e à música popular brasileira de qualidade. Note-se também o recurso de incluir no anúncio o resultado da *Bolsa de Cinema e Teatro* − um serviço tradicional da Folha de São Paulo que funcionava como uma pesquisa de

opinião publicada diariamente [246]. No anúncio veiculado, vemos a reiteração entre as esferas da publicidade e do serviço ao leitor no mesmo veículo. Era como se ele estivesse procurando validar a propaganda do filme com o testemunho da preferência popular e vice-versa. Noticiando e comentando a estreia, no dia 14 de novembro, o crítico Benedito Duarte registrava na Folha da Manhã:

> A multidão de pé ovacionou longamente os realizadores dessa comédia, fato há muito tempo ausente das salas de exibição, quando nelas se apresenta pela primeira vez uma fita nacional... Cumprimento Oswaldo Massaini, pela produção dessa fita limpa, bem intencionada, sem vulgaridade e sem a grosseria que, em geral, imperam nessas comédias de muito público... um gênero que espero esteja, neste momento, em sua linha descendente... Anselmo Duarte faz o público vibrar, torcer por seus heróis, viver as suas brigas, sentir o gosto de um soco no estômago, ou a volúpia de uma gargalhada na boca... Seus atores – até que enfim! – falam e se movimentam como se estivessem em casa. (*Folha de São Paulo*, edição de 14/11/1957)

Nesse mesmo artigo, Duarte se refere aos filmes anteriores de Massaini que havia comentado negativamente e aproveita para louvar o "espírito esportivo" do produtor por jamais ter deixado de tratá-lo bem em função das críticas desfavoráveis que escrevera – o que, aliás, é uma amostra exata do temperamento cordato e civilizado do produtor, aliado à sua costumeira estratégia de bom relacionamento para com os jornalistas. Já em *O Estado* [247] Rubem Biáfora se mostra surpreso, dizendo que "pela 1ª vez, depois de uma longa série de fitas inexpressivas, o produtor Oswaldo Massaini empreendeu uma realização mais cuidada em todos os setores técnico-artísticos, amparando-a convenientemente no sentido material e criador". E considera este "um bom exemplo de produção rápida eficiente" (45 dias). O que poderia ser um elogio ao presente e uma alfinetada ao passado, por meio da expressão "longa série de fitas inexpressivas", funciona como um aplauso tardio, porque esta foi também a 1ª vez em que ele tinha o controle por inteiro da produção.

Dois dias depois, o Estadão publicava outra crítica sobre o filme. A matéria não está assinada, mas pelo estilo e pela segurança na avaliação de cada um dos itens constitutivos

[246] A metodologia da Bolsa era explicitada no próprio jornal: "Resultado das classificações em percentagem segundo o número de pessoas que opinaram sobre os filmes ou espetáculos em inquérito realizado nas casas lançadoras. A classificação que aparece na 1ª coluna baseia-se na soma dos índices *Ótimo* e *Bom*. As apurações são públicas e acontecem em nossa redação, a partir das 22h30 no dia do inquérito".
[247] *O Estado de São Paulo* – edição de 13/11/1957, p. 8.

da obra analisada, poderia ter sido escrita pelo crítico Francisco Luis de Almeida Salles (São Paulo, 1912 - 1996) [248]. O texto é pródigo em elogios, afirmando ser esta "a melhor película do gênero comédia musical que temos produzido no Brasil". Ou seja, Massaini não conseguira fazer um bom melodrama social como queria no começo de sua carreira e viu-se quase empurrado para a produção de chanchadas até que, três anos e uma dúzia de filmes depois, produziu o título considerado o ponto mais elevado do gênero. Neste caso, pelo mais respeitado crítico de cinema do país, naquela ocasião:

> Trata-se de um produto categorizado que só uma indústria de certo nível técnico pode realizar. Com esta comedia musical despretensiosa, a indústria paulista de cinema prova, à saciedade, que já está credenciada para a feitura do espetáculo cinematográfico de boa rotina. Parecerá isso muito pouco, mas esse pouco é muitíssimo, quando se avaliam os decisivos e relevantes progressos que este resultado assinala, em relação ao que fazíamos, até então na mesma linha, no Brasil. Não foi inútil... o esforço que vem se fazendo no sentido de criar condições menos adversas para a plena expansão do nosso cinema. Podemos ofertar ao nosso público uma fita honesta, limpa, agradável, simpática, com todos os ingredientes de divertimento popular cinematográfico e realizada num plano alto de exigências materiais e artísticas... (*O Estado de São Paulo* – edição de 13/11/1957, p. 8)

Numa linha inédita para comentários sobre filmes brasileiros naquele jornal, a longa resenha continua distribuindo elogios, como "intriga onde o suspense policial, a crítica de costumes, os números musicais condensam uma narrativa realmente viva e envolvente". E nenhum aspecto do filme deixa de ser louvado: "roteiro consequente e rico", "direção segura", "fotografia de um claro-escuro perfeito", "boa gravação de som", "fluência na narração", "organicidade na intriga". E por aí vai, até afirmar convictamente que esta "é a melhor película do gênero, que temos produzida no Brasil".

Certamente, o redator da crítica bem sabe que os filmes são obras coletivas e, ao longo da análise, não deixa de reconhecer a qualidade de nenhum de seus vários elementos. O artigo se encerra com um aplauso à "teimosa, obstinada e tão mal compreendida"

[248] Almeida Salles foi presidente da Cinemateca Brasileira durante quase meio século e tinha o apelido de "Presidente" pela quantidade de "presidências" assumidas ao longo da vida. Segundo Rudá de Andrade, (*Folha de São Paulo* – 05 de setembro de 1996) "presidia entidades, júris, comissões, reuniões, debates, o que viesse. Não por vontade própria, mas porque o queriam, o exigiam: pela sua capacidade de expositor, redator e legislador; pela sua competência conciliatória; pela tranquilidade e otimismo que imprimia às reuniões; por ser pródigo e leal".

indústria de cinema paulista – da qual *Absolutamente Certo*! é um "produto feliz" e, sabemos nós, o produtor Oswaldo Massaini já despontava como o seu principal representante. Para o público cinematográfico da época, essas palavras tiveram provavelmente mais valor que os prêmios conquistados pelo filme: Prêmio Saci 1957 de Melhor Roteiro (Anselmo) e Compositor (Simonetti); Melhor Ator e Roteiro (Anselmo), Prêmio "Governador do Estado de São Paulo" de 1957. Com 13 anos à época, o cineasta Miguel Faria Jr. (Rio de Janeiro, 1944) de *A república dos assassinos* (1979) e *O Xangô de Baker Street* (2001) tem esta lembrança do evento, sendo assim parte da parcela mais esclarecida da plateia que viu o filme em seu lançamento:

> Na época o cinema no Brasil vivia uma dificuldade enorme, porque a experiência da Vera Cruz de tentar fazer um cinema industrial tinha ido à falência. Por outro lado, as chanchadas produzidas pela Atlântida ainda faziam sucesso popular, mas era aquela chanchada com comédia e música de carnaval. Ele entra nessa época, quando produziu, acho que o segundo filme dele, *Absolutamente Certo*. Era uma chanchada, mas com a cara do Massaini. Não tinha mais a nada a ver com aqueles filmes da Atlântida. Ele chamou o Anselmo Duarte pra dirigir e tinha um roteiro muito bem estruturado. O filme era mais ambicioso e melhor que as chanchadas da época. Acho que esse filme, *Absolutamente Certo*, já traz a marca dele, um diferencial.
> (Miguel Farias Jr. E, depoimento gravado em 2011)

As imprecisões cronológicas desta fala são significativas porque, na memória do jovem cinéfilo e futuro cineasta a carreira do produtor só passou a fazer sentido depois deste título, que ele supunha ser "o segundo" de Massaini e não o décimo quinto − como na realidade foi. Já os amigos e colegas guardam recordações de outra natureza, como o parceiro Herbert Richers:

> Lembro-me que saímos pra comemorar o resultado espetacular de Absolutamente certo, no dia do lançamento. Digo isso porque você sabe quando o filme vai ser sucesso no dia do lançamento. Ele tinha alguma coisa que atraía o público e a gente já ficou sabendo que ia fazer dinheiro. Massaini estava com muito medo do "Absolutamente certo", mas o filme foi um sucesso tremendo. Saímos pra jantar e me lembro como ele estava eufórico. (Herbert Richers, em depoimento gravado em 2010)

Profissional que trabalhava como roteirista em algumas comédias da época, Chico Anysio tinha uma visão mais radical acerca de *Absolutamente Certo* que, para ele, foi "o filme que encerrou a chanchada". Em seu depoimento, o humorista diz que "depois dele não teve mais chanchada, virou a página porque era inteiramente diferente, de outra categoria: não tinha musiquinha de carnaval e o Anselmo se saiu muito bem na direção". Bem diferentes são os fatos relembrados por quem participou concretamente da feitura do filme, como o cineasta que exerceu a assistência de direção, Glauco Mirko Laurelli:

> *Absolutamente Certo* foi filmado nos estúdios da Vera Cruz, onde eu tinha trabalhado. Passei a fazer o filme porque houve uma divergência do Anselmo com o assistente dele, que era o meu amigo Sérgio Tofani. Os dois discutiram e o Sérgio rasgou o roteiro do filme, jogou no chão e foi embora. Aí eu fui chamado pelo Massaini, não lembro muito bem as circunstancias, mas entrei imediatamente e as filmagens correram bem. O Anselmo também não se entendeu com a Dercy Gonçalves. Os dois chegaram a brigar e passaram a não se falar. Então eu recebia as ordens do Anselmo e passava o que deveria ser feito para a Dercy. Como eu era jovem, consegui ter um bom relacionamento, e explicava as coisas pra ela, sempre xingando, com aquele jeito característico. Em todos os filmes a tensão é muito grande, principalmente quando o diretor tem muitas responsabilidades. Eu entendo isso, porque foi o mesmo que aconteceu no *Pagador de Promessas*. (Glauco Laurelli em depoimento gravado)

Ponto de vista bem particular é o da atriz pernambucana Aurora Duarte (Olinda, 1933) que era contratada da Vera Cruz (*O Canto do Mar*, 1954) e, mais tarde, tornou-se também produtora, notabilizando-se em filmes como *A Morte Comanda o Cangaço* (1960).

> Fui amiga íntima do Anselmo e conversamos várias vezes sobre a feitura do filme. A coisa mais interessante foi o apoio do Massaini a alguém que não tinha um passado como diretor. Acho muito bonito a pessoa acreditar e investir em outra, como foi o que ele fez. Eu gostaria que ele tivesse feito muito mais coisas com Anselmo, mas nós sabemos como o nosso galã era. Era, no entanto, um galã que conhecia o equipamento, as câmeras, as lentes e tudo. Com o sucesso, ele começou uma vida nova, comprou aquela casa maravilhosa na Gávea, em que havia só um inconveniente: todas as ex-mulheres apareciam no portão querendo entrar. Uma das brigas que eu tive com o Anselmo é que eu gostaria que ele fizesse as coisas com humor. Mas ele achava que o drama de *Veredas da Salvação* era onde estava a alma dele. Eu dizia "só que ninguém se interessa pela sua alma". (Aurora Duarte: depoimento gravado em 2011)

Já o pesquisador Ernani Hefner enxerga o episódio numa perspectiva histórica, analisando os acontecimentos como se fizessem parte de um jogo, uma espécie de tabuleiro de xadrez no qual as peças se movimentassem de acordo com as regras concebidas por Maquiavel para explicar o sucesso do príncipe, ou seja, conforme os conceitos de *virtu*, *fortuna* e *necessitá*:

> Massaini era um produtor inteligente, que tinha sagacidade e conhecimento do mercado. Sabia que era preciso se arriscar, para acompanhar os novos tempos, ou seja, que era necessário mudar. Mudar logo, mas com cuidado, com a certeza de que não iria arriscar tudo, de uma hora pra outra. Ele tinha se acostumado com as coproduções, mas, no caso do *Absolutamente Certo* ele se arrisca pela segunda vez como um produtor solitário, único, e tendo que confiar num diretor estreante. (Ernani Hefner, depoimento gravado em 2011)

Neste capítulo que poderia ter como título algo como "A grande jogada de Massaini", Hefner prossegue sua descrição, destacando os aspectos de risco e periculosidade. Afinal tratava-se de propor ao mercado um produto novo, para o qual não havia uma fórmula pronta a ser aplicada. Sabia-se que não era mais possível seguir na linha da chanchada, mas não se conhecia o caminho exato a ser trilhado:

> Havia um grau de risco enorme. Embora Anselmo Duarte fosse um astro popular, um nome de bilheteria, ninguém sabia qual seria o seu desempenho como diretor. Nesse sentido, o Massaini apostou, acreditando no talento do Anselmo, nas conversas e no projeto dele e resolveu jogar ali sua cartada definitiva. Isto é, todas as fichas acumuladas na carreira de produtor. Para ele, era uma aposta no cavalo certo. Além do sucesso comercial e de crítica, com o *Absolutamente Certo* as pessoas reconheceram o talento diretorial do Anselmo, entenderam a originalidade do filme, e aceitaram aquela maneira diferente de fazer cinema. Podia não ter dado certo, mas, para o Massaini o resultado foi a certeza de que ele podia contar com um diretor versátil, um diretor de soluções, que também conhecia o seu público. Nesse sentido, o salto para *O Pagador de Promessas* foi um passo, digamos natural. Ou seja, em *O Pagador* não havia um risco assim tão grande. (Ernani Hefner, depoimento gravado em 2011)

Concluída a "partida", recorremos à palavra daquele que era o dono das peças e do tabuleiro sobre o qual elas foram manipuladas: o próprio Oswaldo Massaini, numa gravação para o Museu da Imagem e do Som, em 15 de setembro de 1989, tendo como entrevistador o crítico da Folha de São Paulo Orlando Lopes Fassoni. O objetivo do

depoimento era um apanhado da carreira de Massaini como um todo, mas, tomamos aqui o trecho em que Fassoni perguntava qual era a porcentagem devida ao produtor em cada filme:

> Depende... No *A Madona de Cedro* (1968) eu tinha 25% sobre os lucros, depois de recuperado o capital. Que eu não recebi nada, porque não recuperou [o investimento]. Geralmente nos meus filmes o diretor tinha sempre 10%, apenas o Anselmo Duarte teve 50% no *Absolutamente Certo* e 50% em *O Pagador de Promessas*. Mas sem participar com dinheiro algum. E isso me criou muita dificuldade porque todos os diretores depois queriam a mesma coisa. Mas isso é uma aberração! Na época eu gostava do Anselmo, sabia que ele tinha aptidão, e achava que ia dar certo, e joguei no escuro. E acabou dando certo, pra mim e principalmente pra ele, que ficou rico por duas vezes, depois do *Absolutamente Certo* e depois do *Pagador*. (Oswaldo Massaini em depoimento gravado em 1989, no MIS-SP)

## Um ponto de inflexão − a escalada rumo ao prestígio
## De *A baronesa transviada* (1957) a *Dona Xepa (*1959)

Após a euforia despertada por *Absolutamente Certo,* a vida da Cinedistri prosseguia, com todos os demais empreendimentos continuando em seu respectivo curso. Estes, aliás, em momento algum foram interrompidos, ainda que nesta narrativa tivessem que ser deixados temporariamente de lado, para que déssemos a devida atenção para esta associação com Anselmo Duarte. Ao longo deste trabalho, a propósito, procedimentos semelhantes deverão se repetir, uma vez que Massaini desenvolvia diversos projetos ao mesmo tempo, dificultando qualquer tentativa de narrar sua trajetória com absoluta linearidade. Será preciso, assim, que regressemos um pouco no tempo para informar que, logo no início daquele ano de 1957, o parceiro Watson Macedo tinha lançado *Rio Fantasia*, filme estrelado por Eliana e John Herbert, coproduzido por Massaini. O acordo de coproduções firmado em abril do ano anterior começava a render frutos.

O público respondeu bem, mas a crítica não foi por inteiro favorável, especialmente a de "O Estado de São Paulo", que gostou da fotografia de Mário Pagés, aprovou o argumento, mas reclamou do roteiro, que teria dificultado o fluxo da história, por causa do

excesso de números musicais incluídos apressadamente, "à maneira da comédia musicada produzida nos moldes do Rio de Janeiro" [249]. De fato, o que pode ter prejudicado o filme teria sido o excesso de carioquice [250]. Segundo essa matéria sem assinatura, o pior do espetáculo foram os números musicais, as melhores figuras em cena foram Eliana, John Herbert e Edinho, um dos cantores do Trio Irakitã. Na semana seguinte, porém, o mesmo jornal publicou um artigo sobre a atuação de Eliana do filme, e que funcionava como uma espécie de desagravo do projeto como um todo. Provavelmente de Biáfora, este outro texto elogia enfaticamente a atriz, destacando também as qualidades artesanais do filme ("a melhor produção de Watson Macedo no cinema"). Na conclusão da resenha, o autor sintetiza: "Julgando-a, pois, no seu lugar, como produção média corrente, que visa proporcionar um espetáculo e atingir um público extenso, *Sinfonia Carioca* é uma das boas comédias musicais que temos realizado" [251].

No mês de junho foi a vez de lançar *A Baronesa Transviada*, produção já dotada de forte acentuação paulista em que Macedo e Massaini conseguiram reunir uma equipe técnica de primeira linha: música de Lírio Panicali, fotografia de Mario Pagés e montagem de Mauro Alice, ou seja, profissionais da *griffe* Vera Cruz. Já o argumento era do baiano Ismar Porto e o roteiro do cearense Chico Anysio. Trata-se de um musical sem nenhuma estrela radiofônica de primeira grandeza e com poucas performances – apenas com canções sem coreografia de Bill Farr (Antônio Medeiros Francisco - Sapucaia, 1925 - Rio de Janeiro, 2010) que é também o galã do filme, e Johnny Alf (Alfredo José da Silva - Rio de Janeiro, 1929 - Santo André, 2010) – um dos precursores da Bossa Nova [252], com um elegante número romântico executado por Bill Farr ao piano.

Dercy é Gonçalina [253], que assim dá início à série de personagens com nomes terminados com o diminutivo "ina" (Minervina, Etelvina etc) que ela faria com Massaini. Ela é uma manicure, com uma pinta nas costas que a identifica como a herdeira desaparecida de uma milionária aristocrata e anciã, cujos parentes tentam roubar-lhe as

[249] O Estado de São Paulo – edição de 05 de janeiro de 1956, p. 6.
[250] Esta palavra é o nome de uma revista virtual sobre a cultura carioca, dirigida por Ricardo Cravo Alvim: http://www.carioquice.com.br
[251] O Estado de São Paulo – edição de 14 de janeiro de 1956, p. 6.
[252] Entre1955 e 1962, Johnny Alf trabalhava em São Paulo, tocando na boate Baiuca e no bar Michel.
[253] Provável referência a Rita Naftalina, papel de Dercy em *Carnaval da Vitória*, comédia musical que Adhemar Gonzaga produziu em 1946, para celebrar o fim da 2ª Guerra.

joias e o castelo da família. É uma comédia quase infantil, com clima até próximo ao desenho animado, construída só com tipos caricatos, na qual as coisas se resolvem com a intervenção de um falso fantasma. Nota-se mesmo um timing nervoso e uma caracterização exacerbada, bem próxima ao estilo que Chico Anysio logo iria desenvolver na TV. O que dá uma graça adicional a tudo, porém, é o tema secundário do enredo que, aliás, explicita a presença de Massaini na feitura do filme: uma crítica satírica aos estúdios de cinema, como os da Atlântida – de onde o diretor tinha se afastado – e principalmente da Vera Cruz – em plena crise na ocasião, com seus dirigentes europeus e seu cinema distante do "povo".

Como o sonho da "exibida" Gonçalina é aparecer no cinema, ela entra em contato com esse estúdio à beira da ruína. Catalano faz um diretor com o nome de Ambrósio Bezerra e Otelo Zeloni interpreta um produtor chamado Masseratti – numa evidente brincadeira com Massaini. Inicialmente eles a expulsam do local, mas, ao saberem que ela herdara 50 milhões, seduzem-na com o projeto de um filme para "o povo se esbaldar de rir". E assim o foco da atenção se multiplica: ela pode perder a herança, o projeto pode não se concluir e o estúdio pode falir. É, portanto, um filme que fala do cinema que tentavam fazer naquele tempo. A sequência de abertura é em si mesmo, uma boa piada: nela vemos o ator Átila Iório (*Vidas Secas* - Nelson Pereira dos Santos,1963) no desenrolar de uma cena de extrema violência passional que, depois de alguns minutos, quando o diretor grita "corta!", revela-se como sendo apenas a filmagem de um dramalhão. Mais tarde alguém pergunta para a herdeira "o que você vai fazer com tanto dinheiro?" Ela responde sem hesitar: "um filme!" Vemos outra referência direta à seriedade do estilo Vera Cruz (ou de *Rua Sem Sol*...) quando o produtor Zeloni comunica à "estrela" do projeto – uma empertigada "atriz dramática" – que precisará interromper a produção. Já o diretor Bezerra, talvez uma auto-referência de Watson Macedo, argumenta que as pessoas não querem saber de drama e que o "público quer rir", ao que a atriz lhe responde: "você não tem gosto, você é um boçal". E lá pelas tantas, Dercy protesta: "é por isso que o cinema nacional não vai pra frente!"

FIGURA 23 – Dercy em papel duplo

Com essa declaração, encerra-se o memorável diálogo inicial entre Dercy e Catalano, em que ela exibe uma notável habilidade cômico-verbal, chegando a lembrar as farpas de Groucho associadas à capacidade de Chico Marx para desconcertar o oponente, pela inocência ou pela ignorância. É um dos momentos mais engraçados do filme e que deve ser creditado ao talento de Chico Anysio, autor dos diálogos. Nessa passagem, ela também procura se afirmar comicamente, logo de início, por meio de um gestual atrevido, como o de Groucho, e por vezes tão desengonçado quanto o de Mazzaropi. Numa cena especialmente divertida, Dercy e Catalano dançam um tango, ao mesmo tempo elegante e grotesco – portanto, numa dupla paródia: ao casal Fred Astaire & Ginger Rogers e lembrando também o que o mesmo Catalano fizera com Violeta Ferraz em *O Petróleo é Nosso* (1954). O momento mais gritante do histrionismo típico de Dercy pode ser visto no final, como antecipação do que Watson Macedo faria no ano seguinte em *Alegria de Viver*: talvez para justificar o título, Dercy encena um alucinado número de *rock and roll*, com direito a destruição de uma guitarra.

FIGURA 24 – Dercy e Otelo: "caras e bocas" que funcionavam muito bem na tela.

Artistas "transmidiáticos", tanto Dercy quanto o Grande Otelo passaram pelo circo, pelo teatro mambembe e de revista antes de atuarem no cinema e, em seguida, na televisão – sempre marcados pela intensidade de suas máscaras cômicas. É curioso o fato de terem feito tanto sucesso na tela grande, ou seja, num ambiente em que eram considerados "careteiros", mais adequados ao palco e à TV que ao cinema.

Pode não possuir grande importância artística, mas o valor histórico de *A Baronesa Transviada* é inegável, com uma excepcional reunião de fatores em torno dele. Trata-se da primeira produção verdadeiramente paulista de Macedo, uma vez que o conteúdo do título anterior, *Rio Fantasia* já estava decidido e, com partes já filmadas, antes daquele acerto final firmado publicamente em São Paulo entre ele e Massaini [254]. Na oportunidade de *A Baronesa*, Macedo e sua equipe criativa aproveitam para dizer algo de substantivo sobre a maneira com que estavam enxergando e assimilando o contexto do qual o filme faria parte. Pode-se dizer que por ele passam todos os principais conflitos, incertezas, contradições e perplexidades do cinema na época. Esse estúdio fictício que se encontra prestes a falir, entre outras razões por produzir um tipo de cinema caro e de escasso interesse para o grande público é, muito possivelmente uma representação da Vera Cruz – mesmo que essa significação não tenha passado precisamente pela consciência de quem fez o filme. [255]A imagem sobre a qual rodam os créditos de abertura é um escudo de nobreza que, além de uma coroa e outros símbolos heráldicos, inclui a figura de um abacaxi – que, na época, era como se qualificava um filme ruim ou enfadonho, que fosse "duro de engolir".

No que se refere à companhia produtora inventada para o filme, a proposta de "popularizar" ou, de outro ângulo, "baixar o nível cultural" da produção por parte de seus gestores, dá origem à decisão de não apenas contratar essa figura esdrúxula de clown feminino que é Gonçalina, mas de incorporar ao patrimônio da empresa uma parte dos 50 milhões herdados pela manicure. Na parte final do filme, vemos que ela age como a nova proprietária do estúdio, com a intenção de fazer filmes carnavalescos e populares. No mundo real, por sua vez, aquela Companhia Cinematográfica que instalara seu feudo em São Bernardo, para ser comandado com toda a nobreza do internacional Alberto Cavalcanti, em função da crise, precisaria urgentemente descer do salto alto se quisesse sobreviver. Para isso, sob a direção de Abílio Pereira de Almeida, o palhaço Mazzaropi foi contratado para protagonizar comédias, isto é, a Vera Cruz abdicava da meta de requinte estético de padrão internacional, em troca da possibilidade de grandes bilheterias – o que nos autoriza

[254] As colaborações anteriores entre Macedo e Massaini, como *Metido à Bacana* e *Depois Eu Conto* tinham o Rio de Janeiro como sede e locação de produção.
[255] Como diz Lulu Santos num episódio da série exibida na GNT, "Na Trilha da Canção": "Os filmes são coisas que se parecem com as canções ou os sonhos e, como tal, podem servir de instrumentos em psicanálise" - http://gnt.globo.com/maisdatv/videos/_2758173.shtml

a imaginar que essa baronesa transviada, ou decaída, que optara pela comicidade popularesca simbolize aqui a própria Vera Cruz – local alugado, aliás, onde aconteceram as filmagens e foi feita a "regravação", ou seja, a sonorização final. O exterior do estúdio fictício como se vê abaixo em cena do filme, pode ser identificado como o pátio da empresa em São Bernardo.

FIGURA 25 – Pátio da Vera Cruz em *Baronesa Transviada*

Em seus primeiros anos, na década de 1950, os aparelhos receptores de TV eram produtos de luxo e, portanto, os programas seguiam o gosto da elite, inclusive com transmissão de concertos e peças teatrais ao vivo. Como vimos em *Absolutamente Certo!* um dos programas de maior audiência era "O Céu é o Limite", que consistia numa competição de cultura geral. Com o gradativo aumento do número de aparelhos, durante os anos de 1950, porém, a programação ia abandonando as características de uma diversão para a elite. Por outro lado, naquele mesmo ano de 1957, Chico Anysio era contratado pela TV Rio para dirigir o sofisticado "Noite de Gala" que, no fundo, era a transposição para a TV do formato tradicional do teatro de revista, só que mais elaborado, em matéria de produção e linguagem: consistia num conjunto de números musicais, com balé, cantores minimamente famosos e músicos ao vivo, entremeados por piadas e pequenos sketches humorísticos.

Dois anos depois, o redator deste filme ficaria encarregado do programa de TV "Chico Total", que era uma espécie de adaptação televisiva do espírito das chanchadas do cinema, com histórias e situações do mesmo tipo destas que vemos em *A Baronesa Transviada*. Ou seja, este filme de Macedo e Massaini captura aquele momento em que,

além da Vera Cruz e, por outros motivos, também a Atlântida se achava em processo de agonia. Tornando os conflitos ainda mais complexos, ocorria naquele momento uma espécie de competição de mídias pelo mesmo público: a televisão começando a tornar obsoleto o atrativo mais forte da chanchada que era a presença visual nas telas de cinema dos cantores do disco e do rádio, ou seja, a exibição cinematográfica de um sistema de estrelas formado antes mesmo do cinema falado. Na televisão, de graça e sem sair de casa, artistas como Nelson Gonçalves, Luis Gonzaga, Luis Vieira, Angela Maria, Maysa e tantos outros também já se apresentavam, com o acréscimo da vantagem, agora ultrapassada por outras, de fazê-lo ao vivo, na emoção da instantaneidade. Esse interesse pela competição instantânea entre estrelas, cujo germe já estava contido nos "fanclubes" da era do rádio, chegaria ao máximo nos anos de 1960, com o ciclo dos festivais de música.

No primeiro dia de1958, chegaria aos cinemas o produto de outra parceria montada por Massaini: uma associação diferente da anterior pelo fato de ser "puro sangue paulista", ou seja, um projeto de Massaini e seus amigos – Florentino Llorente, da empresa exibidora Serrador, e Fernando de Barros, ex-diretor da Vera Cruz – que aconteceu sem ter sido preciso acionar a engrenagem de ligação com o Rio de Janeiro. Tratava-se de *Uma Certa Lucrecia*, uma comédia que já nascia inesperadamente *cult*, porque Fernando de Barros que dirigiu o filme conseguiu arregimentar a nata de técnicos e artistas da extinta Vera Cruz e filmar nos estúdios da empresa, que passaram a ser alugados para produções independentes e estrangeiras. Por sua vez, Massaini contribuiria com a contratação da protagonista Dercy Gonçalves, com quem já trabalhara em *Depois eu Conto* e de quem conhecia o enorme potencial cômico que representava e, por isso, pretendia aproveitá-la em diversos outros projetos para o futuro próximo. No filme, ela faz o papel de uma costureira que adormece ao trabalhar numa fantasia de carnaval com o formato de uma gôndola veneziana e, ao sonhar se transforma em Lucrécia Bórgia, em plena Veneza do Renascimento. Ao estrear o filme, num texto sem assinatura no Estadão, provavelmente de novo escrito por Almeida Salles, registra-se a surpresa:

> Quem entrou esta semana num dos 20 cinemas do circuito Serrador, que exibe "Uma Certa Lucrecia", terá, pelo menos, reconhecido com absoluta isenção e sinceridade, que o cinema brasileiro se acha aparelhado para montar mesmo o mais ingrato e exigente dos gêneros: a fita de época, com aparato de revista e espetáculo

> musical. E quando se fica sabendo que tal espetáculo foi realizado em menos de dois meses e sem fugir ao teto médio do orçamento das nossas fitas, que é 15 vezes menor do que o orçamento de uma produção norte-americana do mesmo tipo, temos que convir que, o cinema brasileiro, apesar de seus detratores e sabotadores, existe em escala de indústria e em escala de indústria economicamente produtiva. Do ponto de vista técnico-material, "Uma Certa Lucrecia", como já o fizera "Absolutamente Certo", levanta o nível do divertimento cinematográfico brasileiro , deixando para trás, as amostras anteriores de gênero, principalmente a linha de películas em que se especializou o grosso da produção carioca. Estamos diante de um cinema materialmente adulto, com um sentido apurado da função da cenografia e do figurino no complexo de uma produção e isso sem necessidade de descontrole e esbanjamento financeiro, que pode criar fitas, mas não funda uma indústria. [256]

Esse comentário crítico coloca dois títulos no mesmo *podium* de alta qualidade: *Uma Certa Lucrecia* e *Absolutamente Certo* – filmes com diretores, elencos e equipes técnicas diferentes, mas, realizados pelo mesmo produtor. De um modo muito curioso, essa produção se articula com o encerramento das atividades da Vera Cruz, na medida em que Fernando de Barros utilizou, ou melhor, reciclou restos de cenário construídos em São Bernardo para produtores estrangeiros. Isso ocorreu após o fim de sua linha de produção, com a fundação da Brasil Filmes em 1955, empresa destinada à administração do passivo da Vera Cruz e dirigida por Abílio Pereira de Almeida. [257] Entre 1957 e 1958, Curt Siodmack produtor alemão radicado em Hollywood – ali realizou dois filmes de aventura para a Universal Pictures: *Curuçu: o Terror do Amazonas* (1957) e *Escravos do Amor das Amazonas* (1958), Quem nos relata o caso é Pierino Massenzi, cenógrafo da Vera Cruz contratado para *Uma Certa Lucrecia*:

> Os filmes do Curt Siodmak foram filmados nos estúdios de São Bernardo, mas foram pensados originalmente para serem feitos no Amazonas. Só que, quando eles chegaram lá, os mosquitos não os deixaram trabalhar. Foi aí que eles descobriram que, mais ao Sul do Brasil, havia um estúdio e pessoas que podiam realizar o que eles precisavam. Como o trabalho ficou bom, o Douglas Fowley veio para cá dois anos depois para fazer o filme dele, que no original de chamava *Macumba Love* e era estrelado por atores americanos e brasileiros (...) *Curuçu* contava a história de um monstro misterioso que aterroriza uma aldeia de pescadores(...) Já o filme *Escravos do*

[256] O Estado de São Paulo, Edição de 05 de janeiro de 1958, p. 10.
[257] Fernão Ramos. *História do cinema brasileiro*. São Paulo, Art Editora, 1987.

> *Amor das Amazonas* era mais ambicioso, passava-se num templo pré-colombiano, com uma tribo de mulheres que precisam de reprodutores(...) Para o *Curuçu*, construí uma piscina de 15x8m às custas dos americanos. Esse cenário eu usei no filme *Uma Certa Lucrécia* produzido pela Cinedistri. Foi um dos melhores filmes que fiz em termos de cenografia: uma ponte em cima da piscina virou o canal de Veneza, construí a cidade ao fundo em perspectiva, coloquei a gôndola dentro da piscina(...) E isso tudo reaproveitando coisas que já tinha feito(...).(Pierino Massenzi em entrevista para a Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Sul) [258]

Este episódio é uma comprovação material de uma herança da Vera Cruz e sua qualidade técnico-artística, ainda presente no cinema da Cinedistri. O filme foi agraciado pela Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos (1957, Rio de Janeiro): Melhor Fotografia para Mario Pagés e Melhor Cenógrafo para Pierino Massenzi. No Prêmio Saci (1957, São Paulo): Melhor Fotografia para Mario Pagés e Melhor Cenógrafo para Pierino Massenzi. No Prêmio Governador do Estado (1957, São Paulo): Melhor Cenografia para Pierino Massenzi e de Melhor Edição para José Cañizares.

Ainda em janeiro de 1958, aconteceu o lançamento de *Alegria de Viver*, nova colaboração entre Watson Macedo e Chico Anysio, marcada como a primeira atuação de Roberto Carlos no cinema, como figurante no papel sem fala de um bilheteiro. Foi também o primeiro filme brasileiro a mostrar uma cena com rock. Segundo o Estadão, o filme indica uma "queda" em relação ao que Macedo fizera três anos antes, "com mais cuidado de produção e mais ritmo de narração", ou seja, o que ele conseguia com *Sinfonia Carioca* (1955). Rubem Biáfora [259] avaliava que ele – um dos poucos diretores brasileiros que conseguiu realizar mais de um filme por ano – começou a cair na banalidade e na repetição depois de *A Baroneza Transviada*.

Massaini prosseguia lançando os títulos rotineiros da sua linha de produção e o próximo da série foi *É de Chuá*, outra comédia musical feita em parceria com Herbert Richers. Recuperava-se a dupla Ankito e Grande Otelo e reunia-se a já conhecida equipe criativa neste conjunto de filmes. Ou seja, Victor Lima na direção e um roteiro de J. B.

[258] Entrevista ao site da Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Sul, por Laura Canepa: http://www.accirs.com.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=72:pierino-massenzi-memoria-viva-da-vera-cruz&catid=39:revendo&Itemid=82

[259] O Estado de São Paulo – edição de 28 de janeiro de 1958, p. 7.

Tanko. Note-se que, desta vez o empenho artístico se mostra um pouco mais intenso do que o que se viu anteriormente, com diálogos escritos por Sérgio Porto e o humorista de rádio Haroldo Barbosa, o criador com Chico Anysio da "Escolinha do Professor Raymundo". Foram incluídas 16 canções interpretadas por famosos como Nelson Gonçalves, Agostinho dos Santos, Emilinha Borba, Jamelão, Jorge Goulart, Linda Batista, Joel de Almeida e Altamiro Carrilho. Em seu *preview* semanal [260], o crítico Biáfora decretou que *É de Chuá* "não promete muito cinematograficamente, além da presença de J. B. Tanko no cenário. [261]". Ele notava que Richers tinha realizado uma série de comédias musicais "mais ou menos bem cuidadas, e extremamente valorizadas pela direção de Tanko, mas ultimamente, segundo parece, vem baixando o seu nível de produção e caindo numa fórmula já esgotada de espetáculo". No caso, tudo gira em torno de uma tentativa de golpe por parte de um casal de farsantes (Renato Restier e Renata Fronzi), com quem se envolvem os dirigentes de uma escola de samba, vividos por Ankito e Grande Otelo – de fato, um enredo bastante corriqueiro. No entanto, ao desenhar os vilões da trama como vigaristas que se fazem passar por ricaços com a intenção de roubar, o roteiro tangencia o tema da mobilidade social. Esse é um assunto tão comum nos filmes daquele período, que pode ser visto como um pano de fundo para as comédias da época.

Em julho veio *De Pernas pro Ar,* uma nova produção de médio alcance da mesma dupla de empresários, desta vez dirigida por Vitor Lima e igualmente estrelada por Ankito, Grande Otelo e Renata Fronzi – comédia de erros em que um camelô troca sua mala de mercadorias por outra, cheia de dinheiro roubado, enquanto as peripécias são embaladas por Nelson Gonçalves, Cauby e a orquestra Tabajara. Na mesma semana, a Cinedistri distribuía *Sherloque de Araque* – produção só de Herbert Richers, feita no ano anterior e com uma turma cômica de menos peso: Costinha, Carequinha e Fred, além do "ator teatral" Maurício Sherman, atualmente diretor do programa de TV "Zorra Total" – talvez um dos derradeiros representantes daquele tipo de comicidade na mídia atual. Ainda que com o mesmo diretor Vitor Lima, há uma evidente queda de qualidade de um título para o outro, ou seja, de um filme coproduzido por Oswaldo Massaini e outro apenas com sua

[260] O Estado de São Paulo, 11 de fevereiro de 1958, p. 7.
[261] Na época, ainda se usava eventualmente o termo "cenário" para designar a "cenarização", ou seja, o roteiro.

distribuição. De onde se conclui que a presença dele na ficha técnica acarretava ao filme um mínimo de valores na produção (*production value*). Prejudicado por essas tentativas de comédias militares e pelo apressado das produções, em sua maioria, entretanto, os títulos lançados nesse período pelo grupo Cinedistri, Cinearte e Herbert Richers pouco acrescentou em termos de cinema, tendo servido apenas como combustível para a manutenção em funcionamento das engrenagens das produtoras. Numa avaliação econômica, porém, nota-se que o retorno financeiro foi proporcional aos investimentos, sem grandes lucros, mas igualmente sem o registro de prejuízos consideráveis.

Em agosto de 1958, certamente antes de assistir *A Grande Vedete*, Rubem Biáfora viu-se dividido entre aplaudir ou derrubar aquela comédia musical e quase dramática ambiciosamente coproduzida por Massaini e Macedo. De um lado o jornalista alfinetava o filme, por não ter se comportado tão bem nas bilheterias do Rio de Janeiro quanto se esperava dele. [262] Mesmo sendo considerado o trabalho mais bem cuidado dessa parceria – aquele em que mais se esforçou "tanto material como artisticamente" – considerava o projeto "apenas pretensamente sério", ao fazer "plágio ou paródia" do americano *Crepúsculo dos Deuses* ("Sunset Bulevard"- Billy Wilder, 1950), com Dercy e Catalano em lugar de Gloria Swanson e Erich Von Stroheim. Aquela coluna semanal em que Biáfora fazia uma "previsão" dos filmes que estreavam, tornava-se um espaço no qual o titular se orientava mais pelas suas próprias crenças do que em uma análise do filme em si. Em relação a essa nova experiência de uma obra cômica mais sofisticada do ponto de vista de dramaturgia, ele se lamentava: "Se a fórmula não der certo (e parece que com o público do Rio não deu), muita gente vai aproveitar para concluir, ou para recomeçar a dizer que não adianta mesmo fazer tentativas mais elevadas no cinema brasileiro". (BIÁFORA, 1958) [263]

Esse prematuro e apressado julgamento por parte do crítico deve se fundamentar num preconceito contra a paródia, que naquela ocasião era geralmente vista como uma

[262] Na Folha de São Paulo de 15 de agosto de 1958, p. 7, uma resenha sem assinatura elogiava o filme, mostrando surpresa pelo insuspeitado rendimento dramático de Dercy e pelo cuidado incomum na produção e da direção. Revelava surpresa também ao ver que, na segunda semana de exibição, o resultado de bilheteria em São Paulo ficara abaixo do drama meio histórico meio politico *Rebelião em Vila Rica* (Geraldo e Renato Santos Pereira, 1958)

[263] O Estado de São Paulo- Edição de 14 de agosto de 1958, p. 10.

forma necessariamente cômica, caricatural e obrigatoriamente de menor qualidade. [264]. Além da cenografia e da montagem, Watson Macedo se encarregou do argumento e do roteiro, focado numa famosa cantora e atriz de vaudeville (Dercy Gonçalves) que não tem consciência do próprio envelhecimento, enquanto seu secretário (Catalano) faz de tudo para mantê-la nessa ilusão. É evidente que a ideia veio de *O Crepúsculo dos Deuses*, mas isso não rouba a autenticidade da história, porque as suas linhas narrativas são originais. Ao contrário da soturna amargura do clássico de Billy Wilder, Macedo parte para a comicidade rasgada. Na primeira cena já temos uma *gag*, mostrando uma claque contratada para aplaudir a estrela, mesmo em seus tropeços. Aliás, o diretor também se apropria de um elemento de *A Malvada* ("All About Eve" - Joseph Mankiewcz, 1950), lançado no mesmo ano de *O Crepúsculo dos Deuses*: a jovem bailarina interpretada pela argentina Marina Marcel age como a personagem de Anne Baxter e usa a proximidade da vedete para roubar-lhe o xodó (John Herbert) um estudante interesseiro que, para encantá-la, finge ser um autor famoso.

Com fotografia de Mario Pagés e música de Lírio Panicalli, a produção se mostra especialmente luxuosa, com balés inspirados no coreógrafo Busby Berkeley [265], ilustrando o requinte que o chamado "teatro de revista" chegou a exibir no Rio de Janeiro e São Paulo. Dercy está menos caricata, mais contida e às vezes beirando o patético, isto é, mantendo-se no difícil equilíbrio entre o engraçado e o ridículo. Não perde, porém o seu estilo, ao construir uma figura que visualmente lembra a de Mae West [266]. Como sutileza cômica, todos fingem para essa atriz – ou seja, uma fingidora profissional – que não percebem o seu amadurecimento. O secretário deveria trabalhar como um intermediário entre ela e o público, mas funciona na verdade como um filtro do real, um "maquiador do mundo" para os olhos da vedete. Apaixonado, ele é na prática, um "autor" que molda e adapta a dureza do cotidiano, montando uma espécie de show só para ela, ao encenar para seu consumo um ambiente típico das celebridades do mundo das artes. Ele mesmo é um canastrão que não

[264] A palavra *paródia* vem do grego "canto ao lado de outro", ou "canto paralelo". Assim, parodiar um texto ou uma narrativa tanto pode diminuí-la quanto exaltá-la.
[265] Busby Berkeley (EUA, 1895 - 1976) foi um dos mais afamados coreógrafos do cinema americano, conhecido pelos efeitos geométricos em suas encenações. Exemplo: *Entre a Loura e a Morena* (1943) com Carmem Miranda.
[266] Mesmo madura, a atriz Mae West (EUA 1893 – 1980) mantinha a imagem de símbolo sexual, em comédias como *Sedução Tropical* (1943).

nos engana, mas enrola todos os demais personagens. Quando o personagem de Catalano verbaliza – "Ela precisa de uma ilusão para ser feliz", poderia estar falando também da própria plateia de cinema. Ao que a personagem de Zezé Macedo logo responde: "Ah... deixa de filosofia de samba de morro!"

De qualquer modo, o filme explora o lado dolorido e chapliniano da Dercy, ao pintá-la como o *clown* para quem o amor está proibido e só resta o aplauso do público. Poderia até ser visto como um drama disfarçado de comédia [267]. Nas entrelinhas há até uma mensagem, ou "moral da história": os jovens precisam de oportunidades, mas os velhos merecem respeito e reconhecimento.

FIGURA 26 – O lado dramático de Dercy Gonçalves

Fazendo uma caricatura dela mesma, a personagem de Dercy simboliza no filme o próprio teatro musicado brasileiro, tentando sobreviver num mundo em transformação acelerada pelas mudanças sociais e tecnológicas. Esse gênero de espetáculo popular atingiu o auge no Brasil dos anos 1940 e 1950 e teve como principal característica os enredos voltados para a farsa de costumes e a sátira política. Naquela fase, o sucesso da encenação se explicava pelo glamour em forma de fantasias bem elaboradas e textos que brincavam com o cotidiano, além de mulheres bonitas com o corpo quase à mostra. Na década de 1960, entretanto, o gênero conheceu o ocaso, com produções que apresentavam nus explícitos e textos chulos, perdendo assim o que tinha de mais forte: a riqueza visual e o senso cômico. Destacam-se como grandes vedetes da fase áurea Virginia Lane, Renata Fronzi e a própria Dercy Gonçalves, as quais também frequentaram as telas das chanchadas. Além de cômicos, cantores e músicos, portanto, elas promoveram a

[267] A personagem é essencialmente cômica, por se prender tão forte e mecanicamente a um determinado modo de vida. Como nota Henri Bergson (*O Riso* - 2009), quando alguém corre pela rua e tropeça, as pessoas riem. Não do acidente, mas da obstinação do corpo, da sua rigidez em não se adaptar ao buraco no meio do caminho: "os músculos continuaram realizando o mesmo movimento, quando as circunstâncias exigiam coisa diferente; por isso a pessoa caiu e é disso que os passantes riem."

intersecção entre aquelas duas modalidades de entretenimento popular: o teatro de revista e a chanchada.

Irritado com a insistência da produção nacional naquilo que ele chamava de "espetáculo popularesco", o crítico de O Estado não notou que o lançamento seguinte da Cinedistri, ainda em 1958, no dia 25 de setembro, trazia um acréscimo de conteúdo com a presença de um novo talento cinematográfico em sua direção – Roberto Farias que, até então, era assistente de Watson Macedo, com quem trabalhara na Atlântida em cerca de 10 filmes, desde 1951. De fato, o comentarista não tinha visto o filme *Rico Ri À Toa* que, além do humor escrachado da dupla central, procurava o tempero da emoção, por exemplo, com Violeta Ferraz cantando "Casinha Pequenina" e trazendo o cômico Zé Trindade como um "laranja", vítima de um golpe de lavagem de dinheiro. Julgando-se um novo milionário, o personagem vive uma fantasia de luxo e opulência. O roteiro puxava para o realismo e para o gritante das diferenças sociais, abandonando o pretenso luxo das produções da Atlântida [268] e satirizando o impulso frenético da época pela ascensão social, processo também discutido em *Depois eu Conto, É de Chuá, Baronesa Transviada* e tantos outros casos. Os nomes da ficha técnica hoje considerados importantes também não faziam muito sentido na época: o montador Mauro Alice, o fotógrafo Landini e a compositora Dolores Duran cantando um samba em cuja letra aconselhava moderação para um malandro de morro que se considerava o Don Juan da favela [269]. No ironicamente apaziguador *happy end*, tanto esse personagem quanto o de Zé Trindade, que se achava um novo rico, deveriam abandonar os sonhos de grandeza e se conformar com a indigência da realidade.

Dois dias depois da estreia desse filme, os jornais publicavam uma manifestação coletiva de todos os profissionais envolvidos com o cinema e atuando em São Paulo, inclusive os críticos. Tratava-se de uma carta aberta ao país, externando o sentimento de que o ramo em que os manifestantes trabalhavam se achava prestes a ingressar numa era de expansão e prosperidade. A publicação era um gesto de natureza política, provavelmente motivado pelo aumento na produção de filmes e na ampliação de sua rentabilidade. Os signatários – entre os quais, aliás, não se achava o grupo dos exibidores – buscavam

[268] Veja-se a simplicidade da cenografia e do figurino do número "Tião", cantado por Dolores Duran. http://blogln.ning.com/profiles/blogs/a-musica-no-cinema-rico-ri-a
[269] Neste raro registro filmado, Dolores canta "Tião", de Wilson Batista e Jorge de Castro.

externar a gratidão e enaltecer as autoridades que participaram daquele empuxo para frente e para o alto, procurando oferecer um reforço positivo aos políticos que se mostravam aliados ao cinema brasileiro. Praticamente toda a categoria assinou aquele documento de adesão à candidatura de Carvalho Pinto [270] ao governo do Estado de São Paulo – atores, técnicos, roteiristas, músicos, pesquisadores, produtores e diretores, mas, a lista de assinaturas foi encabeçada pela figura que talvez representasse melhor todo aquele coletivo, por ser ele mesmo diretor, técnico, produtor e o galã mais conhecido pelo público: Anselmo Duarte.

> Aprendemos, durante a gestão Jânio Quadros, a levar em conta o que o sentido do progresso e a seriedade de propósitos e a consideração efetiva do problema do cinema como problema de governo, podem fazer pelo desenvolvimento da produção nacional. Não desejamos que essa continuidade de ação concreta em favor do cinema brasileiro se perca, porque um dos protagonistas maiores dessa posição do governo do Estado de São Paulo foi o ex-secretário de estado da Fazenda, que o prof Carvalho Pinto é candidato em que podemos confiar amplamente e que fornece, por todos os seus atos, depoimento sobre a sua conduta futura, em face dos interesses do Estado e do cinema brasileiro. [271]

Naquele intervalo entre *Absolutamente Certo* e *O pagador de Promessas*, Anselmo se achava mais que nunca ligado a Massaini, que também assinou essa declaração de apoio, encerrando de uma vez as suas já mencionadas ligações com Ademar de Barros. Lembremos, no entanto, que ele havia declarado que o seu partido era o do cinema brasileiro e se aproximava, então, daquele outro político, originário do bairro paulistano da Vila Maria, que rumava com força para se candidatar à presidência da república. A experiência de Massaini em termos de politica remontava ao início da década, quando se envolveu nos debates dos Congressos Paulista e Brasileiro de Cinema, nos quais dissecava a problemática da distribuição, ao chamar atenção para a sua importância na cadeia produtiva do cinema. É bem possível que, na coleta das adesões a essa lista de assinaturas iniciada por Anselmo, estivesse o seu então mentor Oswaldo. No dizer de Fernão Ramos:

> É importante destacar, no entanto, que muitas das questões debatidas nos Congressos foram repostas durante o transcorrer da

[270] Carlos Alberto Alves de Carvalho Pinto (São Paulo, 1910 - 1987), governador de São Paulo entre 1959 e 1963 – candidato da UDN que derrotou Ademar de Barros do PSP, posteriormente ministro da Fazenda durante o governo João Goulart.
[271] O Estado de São Paulo – Edição de 27 de setembro de 1958, p. 4.

> década de 50, adquirindo corporificação no Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE) depois de 1961, quando o curto governo Jânio Quadros procurou desenvolver pela primeira vez de modo sistemático uma política de intervenção estatal no cinema. (Ramos, 2012, p.186)

De fato, a política pública desenvolvida de modo sistemático em favor do cinema brasileiro iniciou-se concretamente após 1961, porém, a vontade política naquele sentido já começara a se manifestar de modo localizado e precursor neste momento que estamos observando. Aquele período foi especialmente produtivo para Massaini que, em 08 de novembro de 1958, no Prêmio Saci para os melhores do ano anterior, concorreu com seis títulos, num conjunto de 31 filmes: *Metido à Bacana*, *O Noivo da Girafa*, *O Barbeiro que se Vira*, *A Baronesa Transviada*, *Absolutamente Certo* e *Uma Certa Lucrecia*. Meia dúzia de longas-metragens em apenas um ano é, com certeza, uma quantidade notável para a época, inclusive em termos internacionais [272]. Os vencedores, no entanto, foram *Cara de fogo* (melhor roteiro para Galileu Garcia), *Estranho Encontro* (melhor direção para Walter Hugo Khoury), *O Grande Momento* (melhor argumento para Roberto Santos) e *Meus Amores no Rio* (melhor produção para Carlos Hugo Christensen) [273].

Antes que o ano de 1958 se encerrasse, a Cinedistri lançaria mais dois títulos, novamente completando meia dúzia naquele ano, todos eles classificados como comédias musicais. De outros produtores – como foi o caso de *Rico Ri à Toa,* em que o nome da empresa aparecia nos créditos "apresentando" o filme – Massaini cuidava apenas da distribuição, ou seja, dos lançamentos. Para uma comparação, naquele ano a Disney não apresentou nenhum longa-metragem [274]. A norte-americana Columbia Pictures, para a qual Oswaldo tinha trabalhado no começo da carreira, lançou apenas um: *Sortilégio do Amor* ("Bell, Book and Candle"). Já a Warner, que hoje chega a colocar no mercado 25 filmes num único ano, lançou somente três: *A Mulher do Século* ("Auntie Mame"), *O Parceiro de Satanás* ("Damn Yankees") e *Esse sargento é de morte* ("No time for Sergeants"). A Columbia manteve esse ritmo até 1985, quando atingiu pela primeira vez a marca de dois dígitos, com 12 filmes. Essas derradeiras produções com estreia em novembro de 1958

[272] A americana Warner Brothers, por exemplo, lançou apenas cinco filmes em 1957, enquanto a Columbia Pictures limitou-se a dois.
[273] O Prêmio Saci era entregue a pessoas e não a obras.
[274] *A Bela Adormecida* só estrearia em janeiro de 1959.

foram *Cala a Boca Etelvina* (no dia 18) e *Na Corda Bamba* (no dia 27). As duas eram parcerias com os irmãos Ramos da Cinelândia, ambas realizadas pela maioria dos integrantes da equipe com a qual esse "núcleo de produção" tinha se acostumado a trabalhar.

Mantendo o título original da peça de Armando Gonzaga (Rio de Janeiro, 1889-1953) em que se baseia, *Cala a Boca Etelvina* traz novamente Dercy Gonçalves, que significava para Massaini o mesmo que Oscarito para a Atlântida. É mantido também o cuidado com os valores de produção, como a competente direção musical de Radamés Gnatalli e a adaptação de Vitor Lima, caprichando nos diálogos e na progressão da trama. Inclusive a direção de Eurides Ramos, se mostra aqui menos burocrática que a do irmão Alípio em outras ocasiões. Com exceção da passagem com Jackson do Pandeiro e Almira, o ponto fraco do filme são os números musicais – provavelmente porque desta vez Hélio Barrozo Netto estava encarregado da fotografia e não pôde dirigi-los. No elenco de apoio, figuram atores experientes e fotogênicos, como o casal interpretado por Paulo Goulart e Sarah Nobre. Cansada das dificuldades financeiras do marido, a esposa o abandona e volta a morar com a mãe – para desespero do rapaz. Ele está para receber a visita de um tio (Manuel Vieira) milionário e moralista, que jamais aceitaria um desquite na família. Na esperança de receber uma antecipação da herança, o patrão pede para a empregada da casa (Dercy Gonçalves) fingir que é a mulher dele, mas o problema é que velhote se apaixona por ela. Além disso, a criada é demasiadamente "faladeira", tanto que o cala a boca do título se refere à sua "língua solta".

Este é mais um dos vários personagens excêntricos que se apaixonam pelas personagens de Dercy. O ator Manuel Vieira é uma figura quase "gráfica" que lembra as histórias em quadrinhos dos anos de 1920 [275]. Além dele, o integrante mais forte do elenco é Catalano, no papel de um *go-between*, ou "leva e traz", o personagem que tem mais falas no roteiro.

FIGURA 27 - *Cala a Boca Etelvina*

Outro ator que impressiona é o coadjuvante João Péricles, que chega para cobrar um pagamento. Dercy diz que não há ninguém em casa, mas o fulano força a entrada e confisca um casaco de peles. Depois que ele sai de cena, ela passa para os demais, algo que parece um comentário metalinguístico, isto é, mais sobre a convicção do ator do que sobre o personagem: "Que ele é chato, é chato... Mas funciona bem". Como aconteceria nos programas humorísticos de TV, os comediantes também podem funcionar como personagens em si mesmo e, para serem mais bem identificados, precisam repetir certas atitudes a cada filme. Dercy, por exemplo, sempre dança num salão, a um só tempo coquete e grotesca, em seu exagero. Ela tem muita graça, bancando a mulher chique em seu gestual, até que se cansa e confessa: "Eu não posso ser patroa e empregada ao mesmo tempo". Catalano, porém, apresenta a solução: "Já sei... Vamos matar a Etelvina!" O filme tem até suspense, em função de o tio descobrir ou não a identidade real da Etelvina. Destacam-se a sequência do corredor que liga os quartos da casa, que marca a influência de Georges Feydeau (Paris, 1862 -1921) no estilo de Armando Gonzaga – um achado de Massaini, na busca de uma comicidade brasileira cujo nível se mostrasse superior ao que a Atlântida oferecia. Vejamos o que dizia do trabalho desse dramaturgo um crítico teatral nos anos de 1950:

> Toda peça que lançava expunha um ângulo novo da existência na capital brasileira, era a animada crônica da vida que íamos vivendo e que ele, observador alegre, focalizava prazerosamente, para aumentar a nossa alegria... Os ridículos quotidianos, os minúsculos problemas familiares, as miúdas ambições, vaidades mesquinhas,

[275] O personagem lembra o Pafúncio da Marocas (*Bringing Up Father*, série de quadrinhos criada por George McManus).

> ranzinzices de velhos burocratas, despotismos de sogras intolerantes, malandragens de maridos peraltas, falatórios de cozinheiras pernósticas e assanhamento de mocinhas casadoiras, tudo passava pelas situações e pelos diálogos daquele que escreveu "O Ministro do Supremo", "O Amigo da Paz", "Cala a Boca Etelvina", tantas e tantas outras produções bem leves, mas bem verdadeiras, bem humanas, sobretudo bem cariocas... (AMADO, 1953) [276]

Bem menos empenhado foi o derradeiro lançamento do ano, *Na Corda Bamba* – título que remete ao universo circense, para sublinhar a presença como personagem central do palhaço Arrelia (Waldemar Seyssel, 1905 - 2005), o grande astro da programação infantil, transmitida aos domingos pela TV Record entre 1955 e 1966. Fica clara a tentativa de trazer para o cinema o público do dominical "Cirquinho do Arrelia". Era uma comédia semelhante à que os circos costumavam apresentar, com uma trama policial, mas muito leve e relativamente ingênua. Quase desprovido da maquiagem carregada típica dos palhaços, o personagem central de Arrelia era um afinador de piano enfrentando bandidos ciganos que esconderam um colar roubado dentro de um instrumento no qual ele trabalhava. Na coluna de "indicações" do Estadão, uma piadinha pessimista referente ao título: "mais um produto típico do estado em que se encontra o cinema brasileiro" [277]. Ainda que pequeno, o filme tinha sua graça, com Zé Trindade, Walter e Ema d'Ávila, mostrando alguma influência dos Irmãos Marx, com Arrelia tocando piano de modo cômico e caricatural, tal como fazia Chico Marx [278].

Aditivado em termos de euforia coletiva pela vitória brasileira na Copa do Mundo, o ano de 1958 chegava ao fim e, como já acontecia costumeiramente, Oswaldo Massaini celebrava a chegada do ano novo com amigos, família, clientes e todo o ambiente paulista do cinema em sua casa. Seria o décimo ano de existência da Cinedistri, uma data que, para muitas pessoas no ambiente do cinema merecia ser festejada com entusiasmo. Na época crítico de cinema no jornal "Última Hora", o escritor Ignácio de Loyola Brandão se recorda das festas de réveillon promovidas por Massaini, que também serviam para divulgar sua empresa e seus filmes.

---

[276] Genolino Amado, Armando Gonzaga. In: *Boletim da SBAT*, Ano 32, n. 271, Rio de Janeiro, 1953.
[277] Edição de 27 de novembro de 1958, p.9.
[278] Cena aos 13 minutos e 40 segundos do filme In: http://www.youtube.com/watch?v=6rP_NHjD0pQ

> No começo de dezembro as pessoas já estavam disputando os convites para a festa do Massaini. Quem não era convidado, até saía de São Paulo pra disfarçar. Então, a pessoa podia dizer que não esteve na festa "porque estava viajando". Ali eu conheci na piscina Norma Bengell, Odete Lara, Ana Maria Nabuco, Anselmo Duarte, Alberto Ruschel, Eliane Lage, enfim, quem era estrela estava lá e a festa ia das dez da noite até às cinco da manhã. Depois vinha o café e às vezes continuava até o almoço, pra quem ainda tivesse resistência. Tinha gente que chegava de outras festas, de madrugada e aí tudo se reiniciava. E se reiniciava com um luxo, eu diria de Hollywood. As pessoas iam muito bem vestidas e eu lembro que era o Dener quem fornecia as roupas para todas as estrelas e para as estrelinhas também. Porque o Massaini tinha um sentido de marketing e também convidava as manequins do Dener [279]. E elas chegavam cheias de joias, que naquela época se usava tranquilamente. A rua se enchia de carros e tinha até holofotes iluminando. Lembro daqueles anos dourados com certa melancolia, porque isso não existe mais no cinema nacional. (Ignácio de Loyola Brandão em depoimento gravado em 2010)

Logo em janeiro, com 20 cópias, foi lançado um novo filme em que novamente se buscava uma dose a mais de sofisticação dramática, ainda que dentro dos limites do cinema popular. Desta vez, Massaini recorria a José Silveira Sampaio (Rio de Janeiro, 1914 - 1964) um grande nome do teatro cômico brasileiro daquela época, que também brilhava na televisão, com seus programas precursores do atual *talk show*, nos quais praticava o humor político. Na ocasião, o autor também fazia sucesso com seus "espetáculos de bolso" em casas noturnas elegantes, como a boate do Hotel Glória, por meio da estilização do formato tradicional do teatro de revista. Foi a partir de um destes shows que se originou *Quem Roubou meu Samba*, produzido pela Cinedistri, com o apoio de Alípio Ramos. A direção e o roteiro eram de José Carlos Burle, que já tinha mostrado serviço em *Depois eu Conto*. No dia seguinte à estreia, 27 de janeiro, o Estadão publicou uma critica repleta de elogios e que, apesar de não ser assinada, ocupava três colunas no lado superior direito, ou seja, no canto nobre da página 08.

Pelo estilo e pela segurança na avaliação dos vários aspectos da obra, o autor do texto parece ter sido Almeida Salles. Na abordagem do assunto, diz que "o filme se inspira

[279] Dener Pamplona de Abreu (1937 – 1978), o estilista mais celebrado da época.

em *Rio Zona Norte*" [280] e, apesar do ambiente carnavalesco em que a história acontece, associa o tom deste espetáculo com o do filme anteriormente dirigido por Anselmo Duarte. Na verdade, porém, os temas desses dois títulos eram opostos: se o herói de *Absolutamente Certo* possuía uma memória prodigiosa, o compositor de José Carlos Burle em *Quem Roubou meu Samba* se esquecera do samba que ele mesmo tinha criado, após tê-lo vendido para vários interessados.

Entre os compradores,
estão Maria Vidal
e Ankito que, com problema de
memória, só consegue
assobiar alguns
trechos da canção.
O resultado –
escreve o comentarista –
foi uma
"comédia movimentada em que a ação,
como no caso
de *Absolutamente Certo*,
ganha predominância sobe o show
propriamente dito".

FIGURA 28 – Chuvisco e Maria Vidal

Vemos, portanto, que este filme já se tornara um parâmetro, uma referência para o clima de mudança. Prossegue o crítico: "a fórmula é a do *Absolutamente Certo*, que inovou o gênero e já está fazendo escola". Percebe, entretanto, uma diferença evidente: "a fita de Anselmo era mais ambiciosa, com mais qualidades de roteiro e direção". No fim do artigo, afirma que "Ankito domina a fita... ele já superou a comicidade da chanchada... e poderia seguir o gênero acrobático, que fez o êxito de Harold Lloyd".

No mês de maio, uma notícia de jornal [281] anunciava em seu título as "Novas programações da Cinedistri". Falava do lançamento de *Minervina vem aí* com Dercy, previsto para o dia 20 de julho no circuito Art Palácio. E de *Dona Xepa*, para o dia 07 de setembro, mencionando que essa seria uma adaptação da conhecida peça de Pedro Bloch,

[280] *Rio Zona Norte* (1957) foi o segundo longa assinado por Nelson Pereira dos Santos, já considerado um exemplar do cinema novo. Em função disso, poderíamos especular sobre a ideia de que Massaini estivesse neste filme fazendo uma paródia do cinema novo em seus momentos iniciais...
[281] O Estado de São Paulo- Edição de 31 de maio de 1959, p.14.

com Alda Garrido, que obtivera "grande êxito de bilheteria" e que contaria com a própria Alda liderando o elenco. Também apresentava o diretor Darcy Evangelista, nesta que seria a estreia daquele "conceituado cenógrafo teatral" como diretor de cinema. Note-se, além disso, a antecedência com que se previa um lançamento de cinema naquela época e o modo como o circuito exibidor era tratado, isto é, algo semelhante ao que hoje seria o planejamento para a grade de uma emissora de TV. E a mesma matéria também anunciava a programação, para aquele ano, de algumas "reprises da Cinedistri": *O Pecado de Nina* (1950), *Tudo Azul* (1950) e *É Fogo na Roupa* (1953) de Watson Macedo. Detalhe: na mesma página, aparecia uma nota sobre a formação de uma "associação de diretores" que juntava gente como Roberto Santos, Rodolfo Nani e Cesar Mêmolo, atestando a crescente profissionalização daqueles cineastas – o que merece ser considerado como reflexo do que também acontecia nos campos da produção e da distribuição. Isso, além da notícia de que a Paramount, por meio do exibidor Lívio Bruni, iria distribuir quatro chanchadas dos concorrentes da Cinedistri, entre elas *Pé na Tábua* (1957) de Herbert Richers. Toda essa efervescência, inclusive por parte dos competidores, ilustra a produtividade e a magnitude que a Cinedistri assumia no mercado de filmes.

Três meses mais tarde, chegava aos cinemas *Minervina vem aí*! [282] No mês seguinte, seria a vez de *Dona Xepa.* Isso mostra que, os dois projetos estavam simultaneamente em andamento, tocados praticamente ao mesmo tempo pela mesma associação de produtoras Cinedistri e Cinelândia – o que era bastante raro naquele tempo. Ambas as comédias eram produções em que Massaini figurava como produtor principal, enquanto os irmãos Ramos situavam-se na qualidade de associados. No caso de *Minervina,* o nome da personagem-título e a decisão de encomendar 30 cópias para a distribuição já denuncia a presença de Dercy Gonçalves no elenco que, desta vez contracenava com esse talentoso intérprete que era Magalhães Graça (Rio de Janeiro, 1927 - 1989), ainda que ele tenha trabalhado mais no rádio, na TV e em dublagem do que no cinema. Em vez de alinhavar uma série de números musicais com um fiapo de enredo, como em boa parte das comédias musicais da época,

[282] Na edição de 12 de agosto, página 9 do Estadão, Rubem Biáfora comentava com certo azedume o que insistia em chamar de "comédia carioca de costumes". Evitava a palavra "chanchada" e até elogiava o lançamento com discrição, em especial o trabalho de Vitor Lima no roteiro, além da figura iniciante de Norma Blum e de Edinho do Trio Irakitã. O problema era a "mão pesada" de Alípio Ramos na direção. John Herbert contava que nessa eventualidade, exclamava-se: "Ali, pioramos!"

Massaini decidiu novamente procurar apoio na dramaturgia tradicional brasileira [283]. Depois de *Absolutamente Certo*, como vimos, tornara-se obrigatório um enredo dotado de carpintaria dramática mais elaborada. As apresentações musicais temperadas com tiradas humorísticas, por si só, já se mostravam insuficientes para atrair o grande público, que começava a obter na TV justamente esse tipo de entretenimento. Parece que os produtores passavam a tomar consciência de que "o xis do problema" se encontrava na elaboração dos roteiros: residia neles a possibilidade de reproduzir o interesse despertado por *Absolutamente Certo*.

Se no ano anterior o produtor Carlos Alberto de Souza Barros tinha recorrido à novela "Avatar" de Théophile Gautier [284]para embasar o argumento de *O Cantor e o Milionário* (1958) dirigido por José Carlos Burle, em *Minervina vem aí*! Massaaini preferiu "O Poder das Massas" (1945), um texto bem brasileiro de Armando Gonzaga. Escrita em 1945 e já encenada em 1948, o título dessa peça também conhecida como "O Bengalão do Finado" insinua a temática da mobilidade social que, aliás, ficara em evidência naquele período histórico – mais como um anseio popular, do que como um dado objetivo da estrutura social. A trama traz certo cinismo, reunindo personagens mesquinhos, interesseiros e movidos pela ganância – com exceção do casal de protagonistas, como se o filme recorresse à flecha de Cupido para legitimar aquele caso de ascensão social, em que a mulher recorre a um atalho para subir na vida. Outra vez Dercy é uma empregada doméstica que, sem a menor intenção, conquista o afeto de um ricaço (Magalhães Graça). O capitalista emprestava dinheiro para a patroa e chefe da família (Zezé Macedo). Pelas diferenças de estilo entre esses intérpretes, aliás, os seus diálogos resultam especialmente saborosos. Há também um mal entendido por parte de um casamenteiro (Catalano) que procura unir a sobrinha de Zezé (Norma Blum), ao banqueiro.

[283] A comédia teatral nasceu no país com Martins Pena, prosseguindo com França Júnior e Arthur Azevedo no século 19, tomou impulso no Rio no começo dos anos de 1920, com Armando Gonzaga, Gastão Tojeiro, Viriato Corrêa e Oduvaldo Viana.
[284] Poeta e escritor romântico francês da segunda metade do século 19.

Este, no entanto, está fascinado pela vivacidade de Minervina.
Zezé Macedo interpreta uma dama da sociedade, que espera a morte do tio para receber uma herança.
No testamento, porém, o milionário deixa a fortuna para a Santa Casa e, para ela, uma bengala tratada como relíquia histórica.
Ela que maltratava Dercy, passa a bajular a criada ao saber que o financista vai se casar com a criada.

FIGURA 29 – Dercy é Minervina.

O competente Hélio Barrozo Netto, que tinha se iniciado na Cinédia em 1934, fotografa, monta e dirige as passagens musicais. A direção da trilha sonora coube a Alexandre Gnatalli e há números especialmente vibrantes e criativos, a cargo de Nelson Gonçalves, Jorge Veiga e o Trio Irakitan, com o surpreendente arranjo de "Adeus América" unido a "Apito no Samba", ao qual já são incorporadas todas as recentes novidades harmônicas da bossa nova. [285]

No filme *Dona Xepa*, lançado a seguir com somente 10 cópias em 2/11/1959, observe-se como Massaini insistia na renovação de seus produtos, ao trazer para o cinema Pedro Bloch, Alda Garrido e Darcy Evangelista, que eram nomes fundamentalmente ligados ao teatro. Mesmo que todos eles fossem profissionais bem sucedidos nos palcos, naquela ocasião os artistas teatrais eram celebrados somente em âmbito regional, enquanto o cinema brasileiro já tinha criado um "sistema de estrelas" próprio, que era reconhecido numa dimensão nacional, graças ao rádio e à televisão. A escalação daquela equipe para *Dona Xepa* revelava uma atitude que tendia ao experimentalismo, ou seja, Massaini estava correndo um risco evidente – quem sabe tão grande quanto o que enfrentara, com a escolha de Anselmo para a direção de *Absolutamente Certo*. Felizmente, para apoiar Alda Garrido, o restante do elenco foi reforçado por artistas de cinema indiscutivelmente populares, como

[285] Este número musical pode ser visto em http://www.youtube.com/watch?v=tK2TUWdDR8E

Odete Lara, Colé, Zezé Macedo, Herval Rossano e o cantor Agostinho dos Santos, que se achava então numa escalada de prestígio. A questão da mobilidade social por parte de uma mulher pobre reaparece, ao abordar a humilde feirante que se torna uma "madame", por meio do filho cientista.

A importância da personagem *Dona Xepa:* a força dessas figuras representativas de um povo que então ingressava num sistema democrático e numa economia em vias de industrialização pode explicar a acolhida que esse texto viria a ter futuramente na TV, com adaptação para novelas em duas emissoras.

FIGURA 30: Odete Lara, Herval Rossano, Alda Garrido

O saldo deste pequeno ciclo de muitas comédias, todas procurando reproduzir nas bilheterias a trilha de *Absolutamente Certo* foi positivo, ainda que dele não tivesse resultado uma fórmula, ou um estilo de produção a ser seguido. Naquele curto, mas movimentado período, predominaram histórias em que a comicidade vinha acompanhada de olhares irônicos, críticos ou melancólicos sobre a sociedade brasileira, que na época passava por imprevisíveis e surpreendentes transformações.

Numa surpreendente coincidência, em quase todos os elencos se destacavam personagens e atrizes mais ou menos caricatas e de meia idade [286], como que refletindo o amargurado envelhecimento da senhora chanchada ou, quem sabe, antecipando a nostalgia da velha capital às vésperas de ser substituída por Brasília – símbolo monumental de uma democracia adolescente que mal completara 13 anos. Essa sincronicidade pode não significar coisa alguma, mas é curioso notar que, na maior parte das tramas mencionadas, essas senhoras desempenham funções centrais e decisórias, geralmente interferindo no

[286] Dercy Gonçalves, Violeta Ferraz, Maria Vidal, Zezé Macedo, Ema D'Ávila e Alda Garrido.

fluxo dos acontecimentos e determinado o rumo das narrativas. Se o cinema popular tivesse antenas para profetizar, seria possível estabelecer uma ilação com o que ocorreria apenas cinco anos mais tarde, quando o velho estamento político, militar e empresarial que convivera com a ditadura getulista por uma década e meia até derrubá-la, decidiu fazer o mesmo com o governo legalmente eleito de João Goulart.

## A gestação de *O Pagador de Promessas*, ápice da carreira de Massaini.

A Rua do Triunfo tem esse nome porque foi aberta em 1870, junto com a Rua Vitória, ao lado do acanhado prédio em que funcionava a Estação da Luz, para ampliar o espaço para as comemorações da chegada dos Voluntários da Pátria ao regressarem em 25 de abril da Guerra do Paraguai. A população da cidade não passava de 30 mil habitantes, mas, com a euforia trazida pelo fim da Guerra, São Paulo começou a receber uma enxurrada de imigrantes que, quase naturalmente, passou a povoar os cortiços que se multiplicavam naqueles novos espaços.

Vinte anos mais tarde, a região já contava com quase 65 habitações, onde moravam por volta de 2.100 imigrantes, em sua maioria portugueses, italianos e espanhóis – numa média de 30 pessoas por casa. (MARTINS, 2003) [287] No começo do século XX, o ciclo do café fez brotar por ali alguns casarões que escapavam dos Campos Elísios, mas a vocação daquele bairro de Santa Efigênia era determinada pela proximidade com as ferrovias: hotéis, pensões, escritórios, armazéns, bares e casas de prostituição – que funcionaram legalmente até serem banidas em 1953. Uma empresa produtora poderia montar sede em qualquer bairro da cidade, mas a Cinedistri, que historicamente era acima de tudo uma distribuidora, se achava compelida a lançar âncora exatamente naquele lugar.

[287] Alfredo Egydio Martins. *São Paulo Antigo, 1554-1910*. São Paulo, Paz e Terra, 2003, p 62.

Figura 31 – Luciano Gregori, Ruth de Souza, Massaini, Odete Lara, John Herbert e Aurélio Teixeira, na inauguração da nova sede da Cinedistri, em agosto de 1959.

Instalado na Rua do Triunfo desde 1956, quando saiu da Rua Dom José de Barros na área da Praça da República, Massaini decidiu investir firmemente no local que a sua empresa já ocupava fisicamente, no prédio em cujo andar térreo funcionava o tradicional bar Soberano – ponto de encontro do "pessoal do cinema". Ele, aliás, trabalhava no bairro desde 1937, porque a Distribuidora de Filmes Brasileiros ficava na Rua dos Gusmões, esquina da Rua do Triunfo. Em 1959, a Cinedistri se preparou para os anos de 1960, adquirindo uma sede própria na mesma Rua do Triunfo, dotada de biblioteca, amplos arquivos e modernos equipamentos montagem e projeção. O espaço de todo o primeiro andar foi adquirido com o prédio de número 134 ainda em construção. Principalmente para aproveitar a proximidade das estações ferroviárias [288], aos poucos, várias outras empresas de distribuição e produção foram ocupando os demais andares do edifício, como a Fama Filmes, a Pelmex e a norte-americana 20th Century Fox.

Valorizada pela pré-estreia de Dona Xepa, a festa de inauguração, em agosto de 1959, foi um acontecimento social que movimentou a cidade e teve a presença maciça dos principais artistas de São Paulo. Outro um exemplo de como Oswaldo Massaini já praticava sistematicamente o marketing cultural. Além disso, o fato de este imóvel abrigar atualmente a Cinearte de Anibal Massaini, a sucessora da Cinedistri, vale como mais um argumento em favor da sua continuidade.

[288] Naquele momento em que o transporte ferroviário já perdera a primazia para as estradas de rodagem, a distribuição de filmes também se beneficiava da vizinhança com antiga Estação Rodoviária que, em 1961, seria instalada no Parque da Luz e que funcionaria até 2007.

Por que o cinema nacional foi parar na Rua do Triunfo? Quando eu fui pra lá, no número 159 que era um sobradinho em cima do bar Soberano, em frente de onde eu estou instalado hoje, lá só tinha Paramount, Fox, Universal, RKO, United Artists, não tinha um escritório de cinema nacional. Mas como a Cinedistri e os filmes dela acabaram acontecendo, foi todo mundo se aglomerar lá na Rua do Triunfo, que ficou denominada Boca do Lixo. Eu vi construírem aquele prédio, que era uma fábrica de colchões. Era para ser um prédio de apartamentos. Então eu fui perguntar se podia comprar um andar, sem ser dividido em apartamentos. O cinema nacional me propiciou a compra do escritório. Veja como era bom o cinema nacional! Também comprei uma mansão no Jardim América, que hoje vale 10 milhões de dólares. Nunca recebi herança, não ganhei na Loteria, nem na Esportiva, nem lugar nenhum. Eu ganhei no cinema nacional! (Oswaldo Massaini em depoimento ao MIS-P em 15/09/1989)

Três semanas após a estreia de *Dona Xepa*, foi lançado *Moral em Concordata*. Depois de Dercy Gonçalves e Alda Garrido, era a vez de Odete Lara e Maria Della Costa saltarem para o primeiro plano na cena nacional de cinema. Esta coprodução do dramaturgo Abílio Pereira de Almeida e Oswaldo Massaini pode ser considerada um caso à parte em toda a experiência da Cinedistri enquanto distribuidora, por ter enfrentado inesperados problemas coma censura federal.

Figura 32: Odete Lara e Maria Della Costa

Baseado em peça teatral de sua autoria que, há alguns anos antes estivera em cartaz, o roteiro foi escrito pelo próprio Abílio, com colaboração do cineasta Carlos Alberto de Souza Barros e do montador José Cañizares. A direção era assinada pelo português Fernando de Barros, com uma equipe técnica de origem multinacional, equivalente à de *Uma Certa Lucrecia*: o italiano Pierino Massenzi na cenografia; o russo Victor Merinow na maquiagem; o espanhol José Cañizares na montagem; na fotografia o húngaro Rudolph Icsey, com o alemão George Pfister operando a câmara. Era quase, portanto, outra produção da Vera Cruz que, mesmo extinta, insistia em prosseguir influenciando o cinema paulista. Só que, daquela vez, tratava-se de um drama especialmente pesado e de penosa assimilação para plateias que buscassem apenas uma diversão amena e digestiva. Nesta sinopse "oficial" retirada da ficha do filme no arquivo da Cinemateca Brasileira, nota-se a

tentativa de um cauteloso redator em amenizar, ao final do texto, a questão moral contida no enredo:

> Uma dona de casa, além dos afazeres domésticos e dos cuidados com o filho, suporta o marido beberrão e de profissão humilde. Depois de violenta briga, na qual o marido rapta-lhe o filho, a mulher vaga por Juizados de Menores e da Família e, recolhida pela irmã sustentada por um homem riquíssimo, adere à vida de discreta prostituição, negando seus valores morais em nome do dinheiro de um amante. (Arquivo da Cinemataca Brasileira) [289]

Depois de ter estreado em 23 de novembro no cine Paissandú em um circuito com 20 cópias em 35 mm, além de outras 8 em 16mm. No entanto, o certificado de censura da película lavrado no dia 16, ou seja, exatamente uma semana antes do lançamento foi cancelado [290]. Mesmo "discreta", o envolvimento da protagonista com a prostituição deve ter servido de pretexto. Mesmo já proibido para menores de 18 anos, o Serviço de Censura interditou o espetáculo que foi retirado às pressas do cartaz. Em respeito ao público, em seu lugar os exibidores do circuito Serrador programaram *O Homem de Palha*, de Pietro Germi ("L'uomo di paglia", 1958) – um drama que também envolvia pobreza material e conflito conjugal. Massaini, porém, tratou imediatamente de convidar os principais jornalistas e formadores de opinião para assistirem o filme em sua cabine na Cinedistri. Essa ação de convencimento das autoridades, por parte dele e de outros contatos, permitiu que a reversão dos acontecimentos acontecesse antes mesmo que os jornais pudessem noticiar o retorno do filme ao circuito. A censura federal, entretanto, estabeleceu uma série de cortes como condição para o recuo na medida anterior. Além disso, a "fita" seria liberada apenas para as capitais, permanecendo proibida para as praças do interior e para a televisão. No dia 18, a Folha de São Paulo soltava uma nota informando que, no dia anterior, o chefe do Departamento Federal de Segurança Pública, coronel Crisanto de Miranda Figueiredo,

---

[289] Arquivo Cinemateca Brasileira:http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=014106&format=detailed.pft

[290] Uma curiosidade: a trilha sonora foi criada pelo industrial Victor Simonsen, um dos maiores colecionadores de discos daquela época. Conforme conta Ruy Castro, "em 1991, conheci em São Paulo o acervo de um colecionador de discos, recém-falecido, posto à venda pela viúva. A casa ficava no Jardim Europa, e parecia que os 100 mil LPs e 78s, comprados entre 1928 e 1980, a tomavam inteira... A coleção de Simonsen não tinha quem a comprasse fechada. Com isso, levou anos de mão em mão, dissipou-se no varejo e alimentou sebos e discotecas particulares, inclusive a minha". In "Folha de São Paulo", 09 de fevereiro de 2013, seção "Opinião".

conforme parecer de sua assessoria jurídica, decidira liberar o filme "com restrições" e transmitir essa resolução ao chefe do serviço de censura, o Sr Jair Leão Mendes. [291]

Escandalizado com o acontecido, Benedito Duarte, o crítico de cinema da Folha de São Paulo publicou naquela mesma edição um longo e furioso artigo em protesto contra o incidente. Explicava que nunca se entendera com Abílio Pereira de Almeida e Fernando de Barros, sendo mesmo um adversário deles em diversas áreas da produção cinematográfica. Colocava-se, entretanto, ao lado dos dois "nesta hora amarga em que sua liberdade de expressão cinematográfica foi profundamente lesada, em que o livre exercício da sua expressão literária e dramática foi achincalhado, nas repartições da censura federal".

Duarte alertava contra essa demonstração de "macarthismo" [292] que ameaçava a todos, em seu direito de dizer aquilo que se pensa. Entrando numa análise do material filmado, ele declarava que o filme visto na sede da Cinedistri a convite de Massaini, não foi proibido por ter parecido amoral, ou porque tivesse "ferido a honra alheia ou ofendido a dignidade de alguém". E sim por causa do seu tom de denúncia. Cita uma cena na qual uma personagem diz que o país estava "precisando de uma limpeza em regra, de uma vassourada bem dada" e isso deve ter sido interpretado como uma manifestação política. Afinal, o símbolo do mais forte candidato oposicionista ao governo federal era justamente a vassoura e o seu jingle principal se iniciava com o apelo "varre, varre, vassourinha". [293] O texto se encerra com uma colocação que impressiona pela atualidade e também pelo seu aspecto de advertência, temeroso e profético:

> *Moral em Concordata*, além de ser uma peça excelente do cinema brasileiro, das melhores já realizadas neste país, é também uma peça altamente moralizadora, socialmente, civicamente, até sob o ponto de vista familiar, ainda que, de modo impiedoso, caustique o estado de coisas que impera neste país, na sua sociedade, nos seus legislativos, nos seus executivos, no seu judiciário até. Ante a agressão insólita, ante o macarthismo ameaçador que aponta nos horizontes, ante os embargos que se pretende opor à livre

[291] *Folha de São Paulo*, edição de 18/11/1959, 1º caderno, p. 16.
[292] Definido como "intolerância ao liberalismo" por Florence Elliott e Michael Summerskill. In *A Dictionary of Politics*, Baltimore, Penguin Books, 1966. O termo também designa o período de intensa patrulha anticomunista, perseguição política e desrespeito aos direitos humanos nos Estados Unidos, que se estendeu do final dos anos de 1940 até meados da década de 1950.
[293] "Varre, varre vassourinha! Varre, varre a bandalheira! O povo está cansado de sofrer dessa maneira. Jânio Quadros é a esperança deste povo abandonado. Jânio Quadros é a certeza de um Brasil moralizado".

> manifestação do pensamento crítico, hoje no cinema, amanhã no teatro, mais tarde na imprensa no rádio e na televisão, é preciso que todos se unam, os críticos, os técnicos, os atores, os produtores, os escritores, os intelectuais de todas as correntes. Macarthismo à vista! Que Deus nos livre dessa chaga! (DUARTE, 1959) Folha de São Paulo, 18/11/1959, 2º caderno, p. 4)

A prece do crítico foi atendida, mas seu prazo de validade iria se extinguir cinco anos mais tarde, quando a futuro trouxesse uma ditadura militar, perto da qual o macarthismo pareceria brincadeira. No dia 26, finalmente o filme foi entregue ao público, com o seguinte anúncio nos jornais:

COMUNICADO

"MORAL EM CONCORDATA"

Conforme haviamos prometido, "Moral em Concordata", FINALMENTE, será apresentado ao publico, no cine Paisandu, à partir da proxima 2.a-feira. Sem duvida, "Moral em Concordata" é o filme nacional de maior categoria até hoje realizado, e, temos a certeza, será o maior sucesso do nosso cinema.

ABILIO PEREIRA DE ALMEIDA CINEDISTRI LIMITADA CIA. CINEMATOGRAFICA SERRADOR

Figura 33: O filme da oposição janista (UDN) ao governo federal (PSD).

Fora a reprise de *Tudo Azul* no Art Palácio e grande circuito curto, no dia 08 de Janeiro, com a qual a Cinedistri abriu 1960, naquele curto período, isto é, entre *Moral em Concordata* e *O Pagador de Promessas*, Massaini lançaria esta série de 07 títulos por ele produzidos ou que tiveram uma decisiva influência dele na produção: *Maria 38* (3/12/59); *Titio não é Sopa* (2/2/1960); *Viúva Valentina* (5/7/1960); *Dona Violante Miranda* (4/10/1960); *Samba em Brasília* (14/11/1960); *A Morte Comanda o Cangaço* (28/12/1960); *Sai dessa Recruta* (30/1/1961). Conforme a divisão estabelecida nesta pesquisa, no período anterior, ou seja, entre *Baronesa Transviada* (1957) e *Dona Xepa* (1959), 14 títulos foram realizados por ele. Para uma sensação concreta do volume de produção alcançado pela Cinedistri, Aníbal Massaini contabilizou 42 filmes produzidos ou coproduzidos por Oswaldo entre 1955 e 1962 – 36 em parceria com produtores do Rio de Janeiro e outros 06 paulistas "puro-sangue". Na ponta do lápis, trata-se de uma impressionante media anual de seis filmes no período.

Ao encerrar o ano de 1959, no dia 03 de dezembro, Massaini colocava em cartaz em 20 salas um inusitado produto da parceria com Watson Macedo, que com *Maria 38* ensaiava alguns passos no sentido de um cinema mais sério. Ou melhor, relativamente sério, mas pelo menos não carnavalesco, ainda que apresentasse um único número musical,

dotado de uma clara ligação com o enredo protagonizado por uma batedora de carteiras da Lapa. Trata-se de "Na Subida do Morro", de Geraldo Pereira, interpretado pelo carismático Moreira da Silva, e que resultou num dos melhores momentos do filme. Para o papel da vigarista, Watson escalou a sobrinha Eliana, atriz sem nenhum *physique du role*. O filme não pretende retratar a malandragem real, mas aquela figura idealizada pelos "sambas de breque" divulgados por Moreira, o que faz da personagem uma deslavada caricatura: uma moça com jeito de "menina de família", utilizando aquele palavreado típico: xavecagem, otário, gororoba etc. Mesmo divertido e cheio de movimento, o resultado de bilheteria foi mediano, ainda que os críticos do Rio e de São Paulo tivessem aprovado. [294]

No ano seguinte, paralelamente a toda essa agitação, a parceria com os irmãos Ramos também ia se tornando mais complexa e atenta à tendência de se descolar da já tão estigmatizada chanchada. Nesse caminho, a associação insistia na busca de uma nova modalidade de comédia que se apropriasse do prestígio do teatro brasileiro clássico, mas que pudesse ser adaptada para a comicidade própria dos novos tempos. Assinando como produtor pleno na ficha da Cinemateca Brasileira, Massaini e diretor Eurides Ramos tiveram a ajuda de Vitor Lima para encontrar o texto "Aí vem a Aurora", provavelmente escrito nos anos de 1940, de autoria de Henrique Marques Fernandes, antigo administrador da célebre Companhia Dramática Nacional, que funcionara em meados da década de 1950. O resultado foi a farsa *Titio não é Sopa*, lançada com 30 cópias em 02 de fevereiro de 1960, estrelada por Procópio Ferreira. Ainda o maior nome do teatro nacional, Procópio filmava pouco – apenas uma dúzia de títulos ao longo de uma carreira artística com mais de seis décadas. Ele interpreta um milionário que manda dinheiro para um sobrinho construir um asilo para idosos, mas este aplica os recursos na montagem de uma casa noturna. O rendimento do filme, no entanto, não se mostrou à altura do prestígio de Procópio.

Quem mais brilha, entretanto, é Eliana "emprestada" do núcleo liderado por Watson Macedo, e irresistível no número musical "Mamãe eu Quero". Graças aos arranjos de Vicente Paiva e ninguém menos que Radamés Gnatalli, alguns comentaristas consideram que o ponto alto do filme esteja na música, com destaque para a participação de Eliana. O

[294] Em matéria de 20/3/60 p. 20, o Estado, provavelmente Biáfora elogia vivamente o filme, destacando o trabalho de Eliana a e homogeneidade do elenco como um todo.

enredo pode se visto como uma fina ironia a respeito da fundação de Brasília prestes a ser inaugurada, muito mais ao gosto de Watson Macedo do que dos irmãos Ramos: os recursos financeiros destinados ao asilo de velhos são investidos numa boate e, quando o financiador aparece, os malandros "transformam" uma fábrica de biscoitos num asilo de idosos. Na produção seguinte, entretanto, voltava-se para a verve de Dercy Gonçalves.

Figura 34- Acervo Cinedistri (1959)

Seguindo a tradição que vinha da Atlântida de Oscarito, o artista principal de uma produtora era sempre o cômico de maior bilheteria. Na Cinedistri reinava Dercy, na foto acima, fora de caracterização.

FIGURA 35 – Cartaz do filme

Ankito costumava dizer que a chave do sucesso das comédias estava nos comediantes e ele citava especificamente Oscarito, Grande Otelo, Zé Trindade, Mazzaropi e ele mesmo. [295] No universo da Cinedistri, a estrela máxima era Dercy Gonçalves, em torno de quem se organizava o marketing da empresa. No cartaz de *A Viúva Valentina*, lançado com 20 cópias em abril de 1960, os nomes de Massaini e do fotógrafo Hélio Barrozo Neto aparecem acima do diretor Eurides Ramos. No texto de abertura para o anúncio na Folha de São Paulo (03 de julho de 1960), lê-se "Você já imaginou ELA – viúva? Valentona? Vá, veja e confira!" Era a continuidade da serena aliança entre a

[295] Em depoimento para este projeto Ankito afirmava: "Nós éramos os cinco cabeças de cinema (...) Sucesso garantido: Eram Oscarito, Grande Otelo, Mazzaropi, Zé Trindade e eu. Os caras do interior não pediam este ou aquele filme. Diziam *me manda um Oscarito*, ou *manda um Mazzaropi*".

Cinedistri e a Cinelândia, numa comédia com apenas dois números musicais e em cuja ficha técnica Alex Viany aparece, curiosamente, creditado como autor da ideia original do roteiro escrito por Eurides Ramos. Dercy interpreta uma viúva pobre que encontra ações muito valiosas pertencentes ao falecido e, portanto, precisa se defender dos vigaristas que as querem para si.

Na mesma página do jornal, os anúncios de espetáculos indicam as atrações populares que competiam com o produto de Massaini: "E agora? Tudo de Fora!" (com Gracinda Freire), "Essa pega bem" (com Nélia Paula) e "Eu Sou o Espetáculo" (com Zé Vasconcellos). No campo do teatro sério, "Geração em Revolta" de J. Osborne (dirigido por Adolfo Celi, com Jardel Filho e Nídia Lícia). Aquela página ilustrava algumas tendências culturais da década que se iniciava, ou seja, o público dividido entre a comédia, o teatro de revista e os espetáculos de vanguarda com ressonâncias sociais.

Naquele ano ainda ouve espaço para lançar uma nova coprodução com Watson Macedo: *Samba em Brasília*, que estreou com 40 cópias em 14 de novembro de 1960. A futura capital do país faz parte do filme "como Pilatos no Credo", ou seja, praticamente apenas no título e num número musical com Benê Nunes e Eliana. Nessa cena, a Praça dos Três Poderes é "reproduzida" em papelão, para fazer parte do cenário. O enredo é ambientado alternadamente num bairro abastado do Rio de Janeiro e na Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro. A protagonista Eliana faz o papel de uma porta estandarte do Salgueiro que flerta com o filho de uma socialite (Heloisa Helena) funcionando como a vilã da trama – que resultava numa versão cômica de "A Dama das Camélias", porque o espírito carioca prevalece e a mocinha larga do rapaz elegante para retomar o seu cargo na Escola de Samba.

A associação com Abílio Pereira de Almeida, que envolvia o diretor Fernando de Barros e já se mostrara bem sucedida em *Moral em Concordata*, foi retomada nesta outra tentativa de reviver a Vera Cruz por meio da Cinedistri, em *Dona Violante Miranda*, lançado com 30 cópias em 04 de outubro de 1960. O filme não tinha números musicais e brincava com a moral da burguesia, desta vez com o seu segmento rural. Num papel criado especialmente para ela, Dercy interpreta Violante, uma dona de bordel que abandonara a profissão para se casar, mas na maturidade tem problemas para ver sua filha adotiva casada

com um fazendeiro. Provavelmente motivado pela eficiência histriônica de Dercy nos filmes de Massaini, a peça foi escrita por Abílio e levada com sucesso de público em 1958, no Teatro de Cultura artística, praticamente com o mesmo elenco. Ainda sem Odete Lara, contudo, que comparecerá só no filme, como uma estrela de atrativo certeiro para o público próprio do cinema. O filme parecia ser um degrau a mais em direção à procura de uma saída que hoje em dia seria chamada de "terceira via", que associasse a linha popular da comédia musical e o caminho de uma dramaturgia comprometida com valores culturais e até pitadas de crítica social ou política. Como veremos adiante, antes mesmo da estreia de *O Pagador de Promessas*, isso aconteceria com *A Morte Comanda o Cangaço*.

FIGURA 36 – *Dona Violante Miranda*

Tratava-se de uma comédia melodramática e já testada no teatro, com resultado positivo. Da extinta produtora de São Bernardo, a equipe tinha o cenógrafo Pierino Massenzi, o maquiador Victor Merinow, o fotógrafo Ugo Lombardi [296] e o montador José Cañizares que colaborou no roteiro – todos estrangeiros. Massaini entrou com a música de Aloysio de Oliveira [297] e o elenco, em que despontavam Odete Lara no auge da beleza e a persona cômica de Dercy Gonçalves.

Mesmo assim, Massaini ansiava por um novo filme/síntese que, assim como foi *Absolutamente Certo*, não se resumisse a uma espécie de média entre duas tendências contrárias e que fosse recebido como uma novidade arrebatadora do grande público. Enquanto isso, a Atlântida prosseguia batendo na velha tecla da chanchada, talvez na esperança de que as mudanças nas preferências do público regredissem, ou de que a oferta de televisores no mercado passasse a cair, em lugar de crescer inexoravelmente.

Basta observar os títulos por ela lançados entre 1959 e 1961, para saber a que gêneros todos eles se referem. Outra comparação, desta vez quantitativa leva a constatar

[296] Ugo Lombardi (Roma 1911 – São Paulo 2002) era pai da atriz Bruna Lombardi. Fotografou 45 títulos, 22 na Itália e 23 no Brasil.
[297] Aloysio de Oliveira (Rio de Janeiro, 1914 – Los Angeles, 1995) fez parte do Bando da Lua, foi diretor da gravadora Odeon, parceiro de Tom Jobim e incentivador da Bossa Nova.

que, no mesmo período, enquanto a Cinedistri lançou 15 títulos, a empresa de Severiano Ribeiro colocou 10 filmes novos no mercado.

| | |
|---|---|
| Títulos produzidos pela Atlântida Cinematográfica entre 1959 e 1961<br><br>QUADRO 6 | *Entre Mulheres e Espiões* (1961)<br>*Aí Vem a Alegria* (1960)<br>*Cacareco Vem Aí* (1960)<br>*O Cupim* (1960)<br>*O Palhaço o Que É?* (1960)<br>*Os dois Ladrões* (1960)<br>*Pintando o Sete* (1960)<br>*Quanto Mais Samba Melhor* (1960)<br>*Esse Milhão É Meu* (1959)<br>*O Homem do Sputnik* (1959) |

Talvez o público tivesse estranhado a estreia da comédia *Sai dessa Recruta*, censurada em 17 de novembro de 1960 e lançada somente um ano e quatro meses mais tarde, em 18 de março de 1962. Era uma chanchada temporã, em que Massaini aparece como produtor principal, mas na realidade, tratava-se de mais um resultado do consórcio com os irmãos Ramos. Ankito e Consuelo Leandro protagonizam uma trama cômica concebida e escrita por militares [298] e ambientada dentro de um quartel do exército. Ele faz um recruta que, ao morrer o pai da esposa (Consuelo Leandro), resolve escondê-la no deposito do quartel. A produção é bem cuidada, com direção de Hélio Barrozo Netto, música e Radamés Gnatalli, hoje considerado um dos mais importantes compositores eruditos do país, e fotografia do estilista tchecoslovaco George Dusek, que logo em seguida trabalharia no clássico do cinema novo *Cinco Vezes Favela* (1962). É possível que o filme tenha caído no esquecimento também por conta das suas origens de caserna, assim como outros arroubos artísticos do mundo militar, como foi a excelente Banda dos Fuzileiros Navais que, antes da década de 1960, chegou a ser campeã na venda de LPs.

298 Na ficha da Cinemateca Brasileira são nomeados vários militares do Exército que colaboraram de perto na realização do filme, como o comandante do 2º RI, o coronel Walter Menezes Paes, o capitão Ivan Ribeiro Barbosa e o tenente Gilson Meira Guimarães
http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=017540&format=detailed.pft#1

| QUADRO 7 - Produção da Cinedistri durante a gestação de *O Pagador* de Promessas (1959 a 1961) Desenhada a partir de uma classificação de filmes por gêneros | | |
|---|---|---|
| **Data e título** | **Co-produção com...** | **gênero** |
| 1961 *Samba em Brasília* | Watson Macedo | Comédia social e musical |
| 1961 *As Pupilas do Sr Reitor* | Doperfilme (Portugal)<br>Perdigão Queiroga (Portugal) | Drama de época |
| 1960 *A Viúva Valentina* | Cinelândia | Comédia origem teatral |
| 1960 *Cala a Boca, Etelvina* | Cinelândia | Comédia origem teatral |
| 1960 *Minervina Vem Aí* | Cinelândia | Comédia origem teatral |
| 1960 *Sai Dessa, Recruta* | Cinelândia | Comédia musical |
| 1960 *Virou Bagunça* | Watson Macedo | Comédia musical |
| 1960 *Dona Violante Miranda* | Abílio Pereira de Almeida | Drama bem humorado |
| 1960 *A Moça do Quarto 13* | Layton Film Productions | Drama de suspense |
| 1959 *Dona Xepa* | Cinelândia | Drama bem humorado |
| 1959 *Eu Sou o Tal* | Cinelândia | Comédia musical |
| 1959 *Quem Roubou Meu Samba?* | Cinelândia | Comédia social e musical |
| 1959 *Titio Não É Sopa* | Cinelândia | Comédia origem teatral |
| 1959 *Maria 38* | Watson Macedo | Drama bem humorado |
| 1959 *Moral em Concordata* | Abílio Pereira de Almeida | Drama social e urbano |

Além de mostrar a variação de gêneros e temas na produção da Cinedistri, esta tabela revela como funcionou naquele momento o sistema de realização simultânea, organizada em diversos núcleos de coprodução: oito títulos com a Cinelândia dos irmãos Ramos; três com Watson Macedo; dois com Abílio Pereira de Almeida e dois com produtores estrangeiros. Por meio dessa estratégia era possível manter o fluxo de caixa sempre positivo, o que permitia mais segurança e flexibilidade e rapidez na tomada de decisões. Isso se mostra de forma bem clara no episódio seguinte da surpreendente incorporação de *A Morte Comada o Cangaço*, como uma "quase coprodução" de Massaini, bem como no próprio processo de concepção, planejamento e execução do projeto *O Pagador de Promessas*.

No Suplemento Literário de O Estado de São Paulo de 17 de dezembro de 1960, Paulo Emílio Salles Gomes publicava "Um Mundo de Ficções" – um artigo de reflexão a respeito do conhecimento praticamente nulo que as pessoas dedicadas a fazer cinema possuíam, no tempo em que ele viveu, acerca de sua própria atividade. Numa síntese retrospectiva das batalhas institucionais em que todas as personalidades aqui mencionadas

se envolveram, ele chega a uma conclusão/síntese bem clara e talvez definitiva sobre o sentido histórico do fenômeno Vera Cruz.

> Os ensaios de legislação em favor da fita brasileira de longa-metragem exigiam (...) uma soma de conhecimentos que os interessados brasileiros não possuíam, a respeito do funcionamento da indústria e do comércio cinematográficos (...). Há pouco mais de dez anos manifestou-se um fenômeno que ficará como um marco na história do empreendimento cinematográfico brasileiro: personalidades da alta hierarquia social paulista lançaram-se à aventura cinematográfica. Como seus predecessores pequenos, esses grandes burgueses foram igualmente orientados por ficções e malograram. Este acontecimento de vulto criou, contudo, condições para o florescimento de algo totalmente novo na consciência cinematográfica brasileira: o gosto da realidade. (SALLES GOMES, 1960) [299]

Pode-se imaginar que, naquele momento, o crítico encarava o seguinte fato: além de ter trazido artistas e técnicos estrangeiros que contribuíram para aprimorar o nosso nível de realização audiovisual, mesmo fracassando a empresa nos impôs um choque de realidade, o qual demandou a ampliação do conhecimento sobre a economia do cinema. De fato, somente naquela ocasião em que redigia este texto, e por meio de um empreendimento modesto e independente, um determinado aspecto do projeto industrial sonhado por Franco Zampari e seus associados se aproximava do mundo real. Numa coluna paginada ao lado do artigo acima comentado, há uma foto/legenda com um texto sem assinatura referente a duas imagens de *A Morte Comanda o Cangaço*, o primeiro filme de longa-metragem produzido pela pernambucana Aurora Duarte, atriz prestes a se apresentar ao mercado numa nova função. Mais pela firmeza na abordagem do que pela vizinhança na página, vale supor que as duas matérias tenham sido redigidas pelo mesmo autor. De modo taxativo, a nota profetiza que aquele filme "está destinado a se transformar em assunto do dia". E não esconde a surpresa do próprio redator ao informar que, nas sessões prévias para críticos e exibidores, "o filme impressionou muito" e de forma unânime, tanto aos jornalistas quanto aos donos das salas de cinema, que o viram como "obra capaz de atingir a sensibilidade e a imaginação da massa". As próximas frases mantêm o tom incisivo, revelando a intensidade do impacto provocado pela mencionada impressão positiva:

[299]Paulo Emílio Salles Gomes. Um Mundo de Ficções, In: *Suplemento Literário* de O Estado de São Paulo de 17 de dezembro de 1960, p.13.

> O cinema deve interessar simultaneamente as elites sociais, intelectuais e artísticas e o povo. No cinema brasileiro essa missão só fora cumprida até agora pelo cineasta Lima Barreto [300]com *O Cangaceiro*. Oito anos depois, Carlos Coimbra, o diretor de *A Morte Comanda o Cangaço,* vai repetir a façanha. A obra de Lima Barreto e a de Carlos Coimbra são muito diversas, mas não será por acaso que as inconcebíveis barreiras que impedem o florescimento do cinema brasileiro tenham sido rompidas por dois filmes que pertencem a um mesmo gênero. Ambos nos falam do Nordeste, dos bandoleiros agrários, das canções... O folclore nordestino, emanação de condições sociais retrógradas conserva uma enorme vitalidade para os sulistas que tiveram as suas tradições artísticas populares devoradas pelo progresso... (SALLES GOMES, 1960)[301]

Para Salles Gomes, o campineiro Carlos Coimbra teve a oportunidade de contar com pernambucanos no roteiro, diálogos e interpretação para "alcançar o tom exato de tantas situações e falas". E, além disso, montaram uma produção "admiravelmente bem organizada". [302] O crítico observava, portanto, o nascer de um ciclo de filmes e, ao mesmo tempo, a construção de um parâmetro para a identificação de um gênero: o do cangaço, ou *nordestern*, conforme termo cunhado pelo crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva. No trajeto desenhado nesta narrativa jornalística, pela primeira vez o cinema brasileiro rompera com os grilhões que o tolhiam, conseguindo "interessar simultaneamente as elites sociais, intelectuais e artísticas e o povo". Num modo mais atual de dizer, *O Cangaceiro* e *A Morte Comanda o Cangaço* inauguraram entre nós o "cinema de massa", entendendo-se aqui como *massa* uma coletividade que pode ser "atingida em sua sensibilidade e imaginação". *O Cangaceiro,* o primeiro evento dessa série de dois títulos inovadores ocorreu em 1954, produzido nos estúdios de uma grande e complexa empresa produtora, a Vera Cruz, sendo distribuído por uma multinacional, a Columbia Pictures. Mas, quem distribuiu *A Morte Comanda o Cangaço,* como se sabe*,* foi a Cinedistri, com expressivo retorno financeiro, tanto para Oswaldo quanto para Aurora Duarte.

[300] Perdoe-se o crítico pelo pontual esquecimento de obras de outros cineastas que alcançaram resultados equivalentes, como Moacyr Fenelon com *Tudo Azul*, e Anselmo Duarte com *Absolutamente Certo*.
[301] Idem: O Estado de São Paulo de 17 de dezembro de 1960, p. 13.
[302] Apesar de não creditada, em sua concepção, o filme contou com a ajuda de ninguém menos que a escritora cearense Raquel de Queirós (Fortaleza, 1910 — Rio de Janeiro, 2003). Em depoimento gravado, Aurora Duarte revela: "Eu fui alicerçada pela Rachel de Queiroz, que desde a ideia do filme até a publicidade de lançamento, ela sempre me ajudou. Ou seja, o filme teve esse apoio do pessoal da terra".

Criado o protótipo, "uma produção admiravelmente bem organizada" de empreendedores individuais reuniu-se oito anos mais tarde para replicá-lo na realização independente e muitíssimo mais barata de *A Morte Comanda o Cangaço*, a ser distribuída por uma empresa nacional – a Cinedistri. A concretização dessa série pode ser vista como uma maquete, ou simulacro do fluxo de movimentos pelos quais uma determinada forma de industrialização se fez. Neste caso, o sistema de produzir em "fábricas de filmes" situa-se no ponto inicial do processo aqui comentado. A qualificação de *industrial* se aplica pela racionalidade, pela reprodutibilidade, pela mecanicidade, enfim pelo maior ou menor automatismo do processo produtivo. Dizendo de outra maneira, Lima Barreto gastou uma fortuna incalculável para dar à luz um modelo interessante para a maioria dos públicos e capaz de ser reproduzido.

Num segundo estágio, por meio da comercialização promovida por Massaini, Aurora Duarte provou, para si e para o resto do mercado, que aquela fórmula fabricada pela Vera Cruz poderia ser seguida em sua essência, com recursos dramaticamente menores e em muito menos tempo.[303] O terceiro estágio veio com a multiplicação de filmes sobre cangaceiros, numa imensa variação em termos de qualidade artística e retorno de bilheteria. Na maioria deles, a distribuição era da Cinedistri. No depoimento a seguir, gravado para esta pesquisa, Aurora Duarte explica que a participação de Massaini neste enredo não se limitou à colocação do filme nas salas de cinema. Como aconteceu e aconteceria diversas vezes, com cineastas como Miguel Farias e Maurice Capovilla, por exemplo, a feitura do filme foi socorrida por Massaini que ingressava de modo emergencial na produção, por meio de um adiantamento das receitas de distribuição.

> Quando estava terminando a produção de *A Morte Comanda o Cangaço*, eu tinha vendido o carro e as minhas joias estavam no prego. Eu tinha um sócio capitalista, mas o filme superou o limite do orçamento – o que era muito comum naquela época de inflação terrível. E houve também uma calamidade pública lá no Ceará, com o desastre no Açude de Orós. Então nós tivemos que interromper a filmagem e fazer o acampamento dos cangaceiros aqui em São Paulo. Contei a tragédia para o Massaini e ele fez um adiantamento

[303] Curioso o fato de pernambucanos – a produtora e atriz Aurora Duarte e o argumentista Walter Guimarães Mota – mais o criador dos diálogos, o piauiense Francisco Pereira da Silva serem apontados aqui como os verdadeiros responsáveis justamente pelos aspectos que distinguem "a obra" que, no mesmo texto, é tratada como sendo "de Carlos Coimbra".

> junto com o Florentino Llorente da Companhia Serrador e outros exibidores, para que eu concluísse os últimos retoques do filme. Além do valor em dinheiro, ele conseguiu convencer o Florentino a colaborar com esse investimento. Com esse estouro orçamentário, ficou faltando era muita coisa! Se não fosse isso, eu não poderia ter obtido aquele requinte na finalização. Não me lembro em números, mas só sei que foi necessário o socorro do Florentino e do Oswaldo coordenando esse pessoal todo. [304]

Como notava Paulo Emílio nesse mesmo artigo, "durante os primeiros 30 anos do século (XX), os produtores brasileiros agiam bastante isoladamente". Não é o que vemos no tempo do ciclo do cangaço, em que mesmo competindo, os profissionais de cinema se articulavam pelos mecanismos do mercado – no qual a Cinedistri exercia inegável liderança. [305] Observe-se o logotipo da empresa, graficamente mais destacado que os nomes dos produtores.

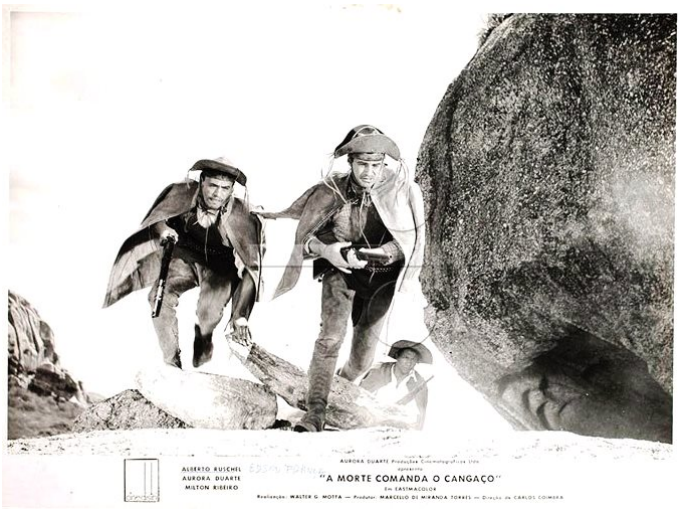



Figura 37 - Cena de *A Morte Comanda o Cangaço*

Durante o ciclo do cangaço, provavelmente pela primeira vez no país, a maioria das pessoas integrantes das categorias profissionais ligadas à produção e à distribuição de cinema experimentava um mínimo de constância e continuidade em seu trabalho. Tornava-se possível uma ligação funcional e objetiva a uma atividade produtiva concreta e não mais a vínculos profissionais apenas temporários ou esporádicos, sempre próximos ao diletantismo e à aventura. A maior parte do que foi dito até aqui sobre o percurso de Oswaldo Massaini refere-se à sua contribuição para que o cinema brasileiro atingisse esse ponto.

*A Morte Comanda o Cangaço* foi lançado no dia 28 de dezembro de 1960 e a resenha possivelmente de Rubem Biáfora saiu no dia seguinte, sem assinatura, mas com o

[304] Aurora Duarte, em depoimento gravado para a pesquisa em 2011, no qual também menciona o apoio decisivo de políticos, como o governador de Pernambuco, Miguel Arrais, e do udenista Brigadeiro Eduardo Gomes que transportou o equipamento do Ceará para São Paulo em aviões da FAB – talvez por indicação do cinéfilo Jânio Quadros.

[305] O filme foi rodado em Eastmancolor, no entanto, como era costume na época, as fotos para divulgação eram sempre produzidas em branco e preto.

estilo semelhante ao do crítico. [306]Atribuía-lhe categoria internacional, pelo alto padrão técnico e, em termos de temática, estando para nós assim como western e o filme se samurai estão para os cinemas americano e japonês. Na comparação com *O Cangaceiro*, afirmava que Lima Barreto criava mais por inspiração do que por construção e que Carlos Coimbra mostrava mais controle da narrativa, abordando um novo aspecto do tema, que seria a relação entre os cangaceiros e os "coiteiros", isto é os fazendeiros que eram obrigados a colaborar com os bandidos. O filme se inicia com um grupo de vaqueiros perseguindo os cangaceiros, com o agudo "senso de situação espacial para a ação" revelado por Coimbra. O texto se estende em duas colunas de copiosos e generalizados elogios, dificilmente observados nos comentários sobre filmes brasileiros, entre os quais se destaca a colocação de que Coimbra "é o diretor mais consciente que possuímos das exigências de um filme como organicidade narrativa".

*A Morte Comanda o Cangaço* foi aceito em Berlim, onde teve excelente acolhida por parte do público, tanto que, antes mesmo de seu encerramento, ainda com as luzes apagadas, Aurora Duarte foi abordada por um distribuidor europeu para assinar um contrato de comercialização por sete anos, na Alemanha, Bélgica e Suíça. Depois disso, o filme correu pelo Brasil inteiro e foi o primeiro título nacional a ser convidado para concorrer ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, ainda que não tenha sido indicado para a competição final. Do modo como esses acontecimentos foram aqui narrados, é possível supor que a participação de Massaini se explique por uma combinação de sorte e oportunismo. Acrescentamos então mais algumas informações da própria Aurora Duarte [307]:

> Eu cheguei em São Paulo em 1954 [308]. E ele me apresentou pessoas que seriam definitivas na minha vida: outros distribuidores e exibidores como o Florentino e o Paulo Sá Pinto. Diversas vezes eu passava pela Cinedistri à noite, via a luz da sala acesa e subia pra conversar. Geralmente ele estava examinando material que ia pra imprensa, as fotos, os textos, ele estava sempre corrigindo. Não havia, nem há hoje, uma distribuidora como a Cinedistri. O carinho com que ele tratava o filme, desde o material que ia ser exposto do estande no cinema, ao material que ia ser impresso pra distribuir para os jornalistas. Nem todo exibidor daquele tempo pagava em

306 O Estado de São Paulo, 29 de dezembro de1960, p. 9.
[307] Nascida Diva Mattos Perez, em Olinda, 1933.
[308] Na verdade, o seu primeiro trabalho em São Paulo foi um papel secundário no filme *O Canto do Mar*, produzido e dirigido por Alberto Cavalcanti em 1952.

> dia. Mas ele sempre foi corretíssimo e inclusive cobriu despesas que às vezes exibidores de outros estados não tinham coberto ainda. E fez com que o filme ficasse uns vinte anos em exibição. A simples assinatura do contrato de distribuição teve até plateia para acompanhar. Foi uma festa, um almoço fantástico na casa dele, com Anselmo, Aurélio Teixeira, Edson França, Ruth de Souza, muitos artistas e o pessoal da filmagem inclusive. Interessante é que todo mundo estava muito alegre, como se houvesse uma certeza do resultado que ia dar. Porque eu mesma me surpreendi com o êxito do filme. O detalhe é que o meu sócio era muito meticuloso nessas coisas e tinha submetido o contrato a um corpo jurídico que o considerou perfeito e foi assinado com muito champanhe. (Aurora Duarte: depoimento gravado em 2011)

Por traz desse relato verifica-se o investimento de um distribuidor no trabalho de um produtor. Uma série de atitudes de apoio que se iniciaram de modo meramente afetivo e convergiram, anos mais tarde, para uma ligação empresarial, consciente e planejada. O socorro financeiro de emergência se transformou praticamente numa sociedade, como se observa na passagem da festa organizada para celebrar a assinatura do contrato. Ao descrevê-la, Aurora Duarte se esqueceu de mencionar a presença de jornalistas, que certamente estariam lá para cumprir o verdadeiro sentido da cerimônia que era promocional. Mas nunca poderá se esquecer daquele clima de euforia que contagiava a todos ali presentes, "como se houvesse uma certeza do resultado que ia dar". Ou seja, Massaini sabia o que estava fazendo.

Por toda essa ajuda prestada à Aurora Duarte, Massaini foi largamente recompensado com a sua remuneração de distribuidor e com a sua iniciação no cinema de cangaço – gênero que futuramente seria tão importante para os seus negócios. Alguém poderia atribuir aquela deferência à amizade de Aurora com Anselmo Duarte, mas, o fato é que Oswaldo preferia tratar os demais produtores como companheiros em vez de considerá-los concorrentes. Afinal, ele nunca deixou de pensar como um distribuidor. Essa era a motivação que explicava todos esses gestos de apoio que ficaram marcados na lembrança das pessoas, como aconteceu com o cineasta e produtor Carlos Alberto de Souza Barros, um dos roteiristas de *Rua Sem Sol* e diretor de uma dúzia de filmes:

> Eu entrei na carreira de cinema em São Paulo e depois me estabeleci no Rio. E lá comecei a fazer *O mundo alegre de Helô* (1967), com Leila Diniz e Claudio Marzo. Resolvi filmar uma grande parte em São Paulo, onde eu não estava mais entrosado. E

> Oswaldo me deu todo o apoio. Não teve o menor problema em ajudar um concorrente e me abriu todas as portas, me deu todas as indicações. Em outra ocasião, eu estava arriscando tudo com *Os devassos* (1971) com Jardel Filho e Darlene Gloria. No fim, aconteceu aquela escassez de dinheiro. Eu vinha para São Paulo lançar a fita e a primeira coisa foi visitar o Oswaldo e pedir auxílio para a divulgação. Ele providenciou, imediatamente. Ligou pra quatro ou cinco exibidores e conseguiu o cine Ipiranga à meia noite do dia seguinte, para uma seção especial para os amigos e o pessoal de cinema. Além disso, ele se encarregou de convidar jornalistas e críticos para a seção. Foi um sucesso, porque conseguimos reunir no cine Ipiranga à meia noite, umas 30 pessoas do ramo, o que facilitou depois toda abordagem para a publicidade do filme. Depois do filme lançado, procurava se informar sobre a renda e me cumprimentava entusiasmado pelo resultado da fita, que foi um êxito na época. (Carlos Alberto de Souza Barros: depoimento gravado por Anibal Massaini em 2001)

Alguém poderá supor que essa camaradagem em relação a Souza Barros fosse natural porque, afinal de contas, tratava-se de um personagem mais próximo, em termos de geração e de origem profissional. Caberia lembrar, então, o amparo com que Oswaldo brindou Maurice Capovilla e outro cineasta bem mais jovem e, ainda por cima, carioca e vinculado ao Cinema Novo, Miguel Farias Junior (Rio de Janeiro, 1944), de *O Xangô de Baker Street*:

> Meu segundo filme foi *Pecado Mortal* (1970) era difícil, um underground com pesquisa de linguagem e atores importantes que cobraram quase nada, como Fernanda Montenegro, José Lewgoy e Anecy Rocha. Fiz uma montagem, mas não tinha dinheiro para finalizar. Comecei a mostrar pras distribuidoras aqui do Rio, mas ninguém queria. Diziam "é um filme radical de arte, o publico não quer saber" e eu fui ficando desesperado, já devendo dinheiro em banco. Resolvi mostra-lo em São Paulo para os dois críticos mais influentes, Paulo Emilio Salles Gomes e Almeida Salles. Os dois gostaram e disseram: "vamos ligar para o Oswaldo Massaini". Cheguei na Cinedistri no final da tarde, o Oswaldo com muitos amigos e uísque. Garoto, com 20 e poucos anos, eu entrei ali meio assustado, expliquei a situação e ele falou "O Almeida Salles adorou o filme e eu vou ver. Volta aqui amanhã". No dia seguinte e ele respondeu: "Vou lançar o filme... Pago aqui tudo que falta e ainda dou um dinheiro pra você saldar a dívida no banco. Eu vou distribuir esse filme!" Aí o filme foi pra Veneza, ganhou o prêmio da crítica e saiu muita coisa aqui no jornal. Vendeu o filme para vários países do mundo e o Oswaldo conseguiu fazer do filme um lançamento de filme americano no Brasil inteiro, nos melhores cinemas do país. Mesmo difícil, o filme conseguiu com a capacidade dele em distribuir, fazer uma carreira bem razoável. Ele

> me mandava os relatórios e, por quase dois anos, eu vivi desse filme. Porque a prestação de contas da distribuidora era impecável e ele era um homem honestíssimo. (Miguel Farias Jr, em depoimento para esta pesquisa gavado em 2011) [309]

Uma história do mesmo tipo nos foi narrada para Anibal Massaini por Cyll Farney, galã carioca da Atlântida e irmão do músico e cantor Dick Farney. Ele também se envolveu com produção em 11 títulos e, em 1967 fez *A Espiã que Entrou em Fria*, que teve a seguinte origem:

> Eu disse: Massaini eu quero coproduzir um filme com você. Aí ele disse: poxa, vê uma história e a gente coproduz, não tem problema. Então eu respondi: Eu vou botar X e você põe X e a gente faz o filme. Só que, na hora de botar o meu X eu não tinha dinheiro. O Massaini era uma pessoa tão fantástica que entrou com o dinheiro dele e mais o meu. Uns 30 dias depois eu botei o meu também e fizemos o filme. (Cyll Farney, depoimento na Cinedistri em 2002)

Cinco anos depois, Farney integraria a equipe de *Independência ou Morte*, como gerente de produção. Para Massaini parecia não haver distinção entre o lazer e o trabalho. Com o passar do tempo, ele não abandonava e jamais abandonaria aquele velho hábito de abrir o escritório para colegas e amigos todo o fim de tarde. Era um tipo de reunião ordinária na qual praticamente o único assunto era o cinema e, assim, esses encontros tinham um sentido a um só tempo social e profissional. É o que descreve o ator e cineasta John Herbert:

> O Oswaldo gostava de se reunir no fim da tarde com os colegas, os diretores, os assistentes, técnicos e atores. No escritório da Cinedistri a gente ficava batendo papo, às vezes nesta sala mesmo e sempre um uisquinho gostoso. Isso que hoje em dia não acontece mais: colegas pra contar um ao outro o que estão fazendo. Discutindo ideias pra um novo filme... Quase toda tarde tinha essas reuniões alegres e divertidas. Algumas terminam em novas parcerias. O bom da Cinedistri é que o Oswaldo não mexia só no filme dele, na produção dele. Ele sempre dava uma mão para terceiros, outros filmes que precisavam terminar, precisavam de uma moviola, uma ajuda aqui ou acolá. E o Oswaldo nunca rejeitou, sempre dava uma mão pros novos, para quem estava começando. (John Herbert: depoimento gravado em 2010)

Essa característica ganhava uma percepção geral por parte de todos os que frequentavam aquelas reuniões espontâneas de fim de tarde. Era como se ali no atualmente

[309] A continuação do depoimento acima se acha, ao fim do texto, no APÊNDICE 4.

conturbado centro de São Paulo, os profissionais de cinema dessem vazão ao seu espírito associativo e sonhassem em compor uma verdadeira corporação. E assim se formou uma tradição empresarial que perdurou por toda a trajetória da Cinedistri, enquanto Oswaldo permaneceu na ativa. Vejamos o relato de um ilustre integrante dessa grei, o diretor e Roteirista Silvio de Abreu:

> O Massaini sempre foi uma pessoa de ter os mesmos amigos. Não me lembro de uma mudança nisso durante os 20 anos que convivi com ele. Era sempre o mesmo pessoal do escritório, o mesmo pessoal da casa, o mesmo chofer, a mesma empregada. Todo mundo se dando bem e todo mundo gostando de estar lá. Era uma pessoa que aglutinava as outras em volta. Todo dia tinha uma *happy hour* na Cinedistri, lá pelas 6, 7 horas da noite começavam a chegar. Vinha o Anselmo Duarte, vinha o Roberto Farias, vinha um ator, vinha o eletricista, vinha o diretor de arte, o Tarcísio Meira, as pessoas que estavam trabalhando ou as pessoas que já trabalharam com ele. Ou que eram do Rio e estavam passando por São Paulo e sempre iam assinar o ponto lá. E a gente ficava conversando sempre sobre cinema. Aquilo era um laboratório pra ideias, um laboratório para e pensar e melhorar o cinema brasileiro. (Silvio de Abreu, em depoimento de 2011 para esta pesquisa)

No prêmio Saci de 1960, Massaini concorria com quatro títulos – *Quem roubou Meu Samba, Minervina Vem Aí, Moral em Concordata* e *Dona Xepa* – competindo com outros 26 filmes. Isso significa que, de certo modo, a produção dele representava naquele ano 13,3% do mercado produtor. O vencedor seria *Cidade Ameaçada*, de Roberto Farias e *O Saci*, de Rodolfo Nani teria Menção Honrosa. Naquela ocasião, porém, Oswaldo se sentia vitorioso só pelo fato da Cinedistri ter chegado aos 12 anos de existência, esbanjando firmeza e produtividade. E, de fato, o seu triunfo até então mais palpável, dentro da conjuntura que o cinema brasileiro atravessava, era a consolidação do sistema interestadual e multi-empresarial de núcleos de produção que ele criara. Note-se que a renda da produção era dividida por vários empresários, mas o lucro da distribuição ficava só com a Cinedistri.

A rotina de lançamentos no ano de 1961 abre com *Virou Bagunça*, mais um fruto da associação com Watson Macedo, que parecia se manter irredutível no campo da chanchada – mas, assumindo desta vez uma atitude quase iconoclasta com relação aos procedimentos consagrados pelo gênero. Observe-se o inusitado ascetismo gráfico no cartaz do filme. A confiar no teor do título desde filme em que Watson descarta os seus protagonistas costumeiros, inclusive a própria Eliana, os papéis principais ficam a cargo do Trio Irakitan. Esse conjunto vocal já tinha um público cativo, por conta da qualidade musical e da simpatia de seus integrantes, embora não possuíssem qualquer talento cômico ou dramático.

Figura 37a - Cartaz de *Virou Bagunça*

Ao contrário de outras trincas, como os Três Patetas ou os Irmãos Marx, eles não seriam diretamente responsáveis pela confusão prometida no roteiro, mas na verdade as únicas pessoas comuns e normais daquele grupo de personagens. Eles interpretam um trio de músicos nordestinos que vêm tentar a sorte na TV e no teatro de revista do Rio de Janeiro. Lá eles encontram um ambiente tumultuado, em que o mundo artístico se mistura com lunáticos e revolucionários políticos. Os vilões são os membros do Partido Comodista Nacional: barbudos que, parecidos com os de Cuba, tentam dar um golpe de estado sob o comando de Fidelino Granada e acabam num hospício. A paródia anárquica, portanto, é o recurso a que Macedo recorre para externar sua perplexidade perante a indefinição política e cultural da década que se iniciava.

Naquele ano, caía o ritmo de lançamentos da Cinedistri, mas, em compensação um deles é uma coprodução internacional. Não consistia num filme de alta categoria, que tivesse sido concebido em sociedade com um grande estúdio norte-americano, e sim uma produção independente de orçamento relativamente baixo para os padrões de Hollywood. Nota-se, porém, certa solenidade no anúncio de jornal abaixo, que procurava se destacar pela imponência verbal. Talvez fosse mais um reflexo do desejo de se afastar do estigma da

chanchada da qual, por sua vez, a outrora poderosa Atlântida parecia não ter a intenção de se separar.

Figura 38 – cartaz e anúncio de *A Moça do Quarto 13* (acervo Cinedistri)

O binacional *A Moça do Quarto 13,* com Brian Donlevy [310] foi lançado em 16 salas.
O anúncio na Folha era um "tijolo" de duas colunas, com o conceito do filme:
"Brasileiros e norte-americanos reunidos numa história sensacional de amor e suspense".
Outro aviso: "O filme escolhido para o 12º aniversário da Cinedistri".

O filme não teve o esperado impacto na bilheteria, no entanto, representava um momento alto na trajetória da empresa que, dentre as demais em atividade no Brasil, alcançava o status de produtora internacional. Mesmo que o presente empreendimento, fosse de modesta dimensão, funcionava como apelo para a imprensa e cumpria a sua função promocional. Tanto assim que Rubem Biáfora tratou a estreia como um grande evento de cinema e dedicou dois longos artigos ao filme, nos quais destacava suas principais qualidades, como a fotografia do ucraniano Konstantin Tkaczenko (Poltava - URSS, 1925 – São Paulo, 1973) – que, aliás, foi a pessoa que aproximou Massini dos produtores estrangeiros – além da cenografia de Pierino Massenzi e dos atores, especialmente da atuação de John Herbert:

[310] Brian Donlevy (1901 -1972) foi indicado para o Oscar de 1940, por "Beau Geste", tornou-se mais conhecido no ciclo dos *film noir*, pelos papéis em filmes de suspense, como *Os Carrascos Também Morrem* (Fritz Lang, 1943). *A Moça do Quarto 13* foi uma coprodução a Cinedistri e a americana Layton Film.

> A fita é talvez a que melhor e mais favoravelmente apresentou a cidade de São Paulo e as belezas paisagísticas de São Vicente. Nem mesmo Henry Levin, com os recursos da Fox que teve à sua disposição conseguiu tanto em *Amantes em Férias.* (...) Em contraposição com o veterano Brian Donlevy, Pedro Paulo Hatheyer reedita um papel de polícia, a exemplo de *O Mistério da Ilha de Venus*, comandando um grupo de excelentes tipos, como Sergio Warnowsky, Leo Avelar e Mario Benvenutti. (BIÁFORA, 1961)[311]

## 5. Terceira fase da Cinedistri; rumo à consolidação da estabilidade.

*Em 1961, o ritmo de lançamentos da Cinedistri sofreria uma queda. Essa espécie* de pausa para respiro da produtora pode ser entendida pelo natural desgaste resultante do excesso de agitação nos anos anteriores, associado à necessidade de imprimir uma nova diretriz à linha de produção. O país avançava em termos de economia, com profundas alterações nos campos da política e da cultura. Especialmente na área do audiovisual, com o estabelecimento irreversível da televisão na indústria do entretenimento e a eclosão de novidades desconcertantes, ao mesmo tempo estéticas e ideológicas, como era o movimento do cinema novo. No dia 23 de fevereiro de 1961, o decreto nº 50.293 criava a Comissão Nacional de Cinema, presidida pelo crítico Flávio Tambellini e integrada pelos também críticos Antonio Moniz Viana, Rubem Biáfora e Francisco Luiz de Almeida Sales, além da atriz Lola Brah. [312]A Comissão Nacional de Cinema funcionaria também como Conselho Consultivo do GEICINE (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica) que seria a origem da atual legislação cinematográfica do país.

Além e acima disso, já era possível observar o inegável declínio da Atlântida, que ainda insistia na comédia musical carnavalesca. Nem a presença de Oscarito nos elencos já desgastados e musicalmente defasados em relação à época, nem os esforços do criativo Carlos Manga na direção dos últimos produtos se mostravam suficientes para manter a sustentabilidade da produtora. O momento era de um embate final entre o aristocrata Ribeiro Junior da Atlântida e o filho de imigrantes que fundara a Cinedistri:

[311] Rubem Biáfiora, O Estado de São Paulo, 27 de setembro de 1961, p 10.
[312] Comparando com o que acontece atualmente, aquele era um momento em que os críticos tinham uma importância muito maior no encaminhamento das questões referentes à política do cinema.

> Como produtor, ele [Oswaldo Massaini] se dedicou inicialmente – eu não diria propriamente à chanchada visto o tipo de cuidado que ele tinha na produção, mas à comédia de costumes. Acontece que ele teve maleabilidade para perceber que essa comédia de costumes não era eterna e passou a trabalhar em várias frentes, com gêneros de filmes diferentes. A Atlântida, por exemplo, não foi capaz de fazer isso. Ela trabalhou e apostou num único gênero de filme que era a chanchada. Fez um ou outro drama que não deu certo. (...) E quando a chanchada se esgotou, quando a televisão chegou, ela não tinha outra carta no baralho, por que só fazia aquilo. Por outro lado, Massaini apostaria, digamos, num filme dramático, num filme sério como *O Pagador de Promessa*s.
> (Jean-Claude Bernardet, em depoimento gravado)

## *O Pagador de Promessas*: o antes e o depois da consagração internacional

Com o aparentemente definitivo esgotamento da comédia musical e os inquestionáveis resultados financeiros obtidos pelo esforço de capitalização promovido por meio dos vários núcleos de produção colocados em movimento desde 1954, para o empreendimento de Oswaldo Massaini, chegara o momento de estabelecer uma mudança no ritmo de confecção e vendas mantido até aquele momento. Esse novo passo em direção a um rumo ainda desconhecido, de fato, necessitava de um mínimo de tranquilidade e cálculo para ser iniciado. Agora que Massaini pretendia em definitivo exercer individualmente a função de produtor, as parcerias já consagradas com Watson Macedo, Herbert Richers e os irmãos Ramos pareciam perder espaço para essa nova associação estabelecida desde *Absolutamente Certo* com Anselmo Duarte. É ele mesmo quem nos conta:

> Com a pequena fortuna que lucrei com *Absolutamente Certo*!, fui para a Europa em busca de novos conhecimentos.
> Cinematograficamente falando, o Brasil não podia acrescentar-me muito mais do que já conhecia. É inegável que os laboratórios e estúdios da Atlântida e da Vera Cruz serviram-me como uma escola superior de cinema. Contudo, o conhecimento adquirido não era suficiente para a minha ambição perfeccionista... Fui conhecer de perto a *nouvelle-vague*.
> Fui vagamundear. (SINGH JR, 1993)[313]

[313] Oséas Singh Jr. *Adeus Cinema: vida e obra de Anselmo Duarte*. São Paulo, Massao Ohno, 1993, p. 68.

É assim que aparece no livro de memórias de Anselmo Duarte a decisão de viajar com o dinheiro obtido na produção de Massaini, o qual, segundo a revista "O Cruzeiro" de 26/06/1959, chegava a "muitos milhões" [314]. Desembarcando em Portugal em 1959, ele logo foi contratado por Perdigão Queiroga para protagonizar *As pupilas do Senhor Reitor,* também com apoio de Massaini. Após essa filmagem, Anselmo tentou inutilmente levantar a produção de *O Rapto*, um projeto que dirigiria na França. Em 1960 foi assistir o Festival de Cannes e, graças à intimidade que conquistou junto à assessora de imprensa Christiane Rochefort, aprendeu alguma coisa acerca de seu funcionamento. Inclusive que a ideias ligadas ao "cinema de autor", divulgadas pela revista "Cahiers du Cinéma", recebiam boa aceitação no ambiente interno do festival. Quase dois anos mais tarde, depois de passar pela Suíça, Inglaterra, Alemanha e Itália, resolveu voltar ao Brasil "para rever os filhos, filmar e votar no Dr. Jânio Quadros" [315]. Separado desde 1956 da atriz Ilka Soares, com quem estivera casado a partir de 1949, ele foi morar na residência de Oswaldo Massaini, com quem já partilhava a ideia de "fazer um filme para competir em Cannes".

Confortavelmente instalado na mansão da Rua San Salvador, no Jardim América, a convite da família Massaini durante seis meses Anselmo martelou uma Olivetti Lettera. Entre uma aventura e outra que contava para Dona Iracema e Aníbal, o filho mais velho do casal, tentava redigir um argumento que batizou com o nome de "Messias o mensageiro", sobre um "cristo brasileiro". O primeiro movimento palpável no sentido de concretizar aquele plano de conquistar Cannes, aliás, aconteceu por parte de Massaini que procurou Antonio Callado para adquirir os direitos de adaptação da sua obra "A Madona de Cedro", projeto que Massaini de fato executaria em 1968. Mas, na ocasião, o escritor já tinha se comprometido com o cineasta argentino Carlos Hugo Christensen e a alternativa foi descartada. Eis que *O pagador de promessas*, [316] peça teatral de Alfredo de Freitas Dias Gomes (Salvador, 1922 - São Paulo, 1999) entrou em cena no Teatro Brasileiro de

[314] Em 1957, 1 milhão de cruzeiros equivalia aproximadamente a R$ 380mil.
[315] "A Tribuna de Santos", edição de 20/07/1960.
316 Sobre o valor dramático e literário do texto original de Dias Gomes, há um primoroso artigo de Sábato Magaldi, publicado no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, em 23 de julho de 1960, p 45. O crítico a coloca ao lado de "Vestido de Noiva", "A Moratória", "A Compadecida" e "Eles não usam black-tie", como as mais importantes do teatro moderno. Na edição de 31/12/1960, o crítico avalia o surpreendente progresso do teatro paulista como um todo, tão evidente, que o grupo do Teatro de Arena cunhou o slogan: "1960 – o ano do autor brasileiro". Deve-se, portanto, associar a maturidade do cinema brasileiro com o do teatro, como partes do mesmo processo de desenvolvimento cultural.

Comédia em São Paulo, com direção de Flavio Rangel e elenco liderado por Leonardo Vilar e Natália Timberg. Redigida em 1959, essa peça marcava a reabertura do TBC que se achava desativado e foi dessa forma que o autor a registrou em sua autobiografia "Apenas um subversivo" Ele faz questão de sublinhar que a obra não esteve submetida ao crivo ideológico do PCB ao qual se achava filiado e atendia a uma "necessidade interior de entender o mundo".

> *O Pagador* é uma peça nascida compulsivamente da necessidade interior de entender o mundo. Mas não é uma peça didática e, muito menos, panfletária. Ao contrário, muito embora ela tenha como tema fundamental a liberdade de escolha, ante o qual me posiciono, não tive, ao escrevê-la, a menor preocupação de expelir qualquer mensagem política. Muito menos sofri qualquer influência partidária; procurei mesmo evitá-la a todo custo – jamais discuti o texto com qualquer dirigente ou membro do Comitê Cultural, do qual fazia parte. Acredito mesmo que poderia haver restrições ideológicas não muito graves, caso a peça fosse submetida à análise. (GOMES, 1998) [317].

Massaini e Duarte foram assistir ao espetáculo que já se firmara como um sucesso de crítica e, antes mesmo de baixarem as cortinas, já tinham decidido que aquele era o tema que procuravam. Como não houve acompanhantes para a dupla naquela *soirée*, não se sabe quem pagou os ingressos e nem qual teria sido o teor das conversas. Portanto, a ideia de filmar o drama do Zé do Burro deve ser atribuída àqueles dois profissionais conjuntamente. [318] Por outro lado, Dias Gomes já tinha se comprometido com Flávio Rangel: "se a peça viesse a ser filmada seria ele o diretor", como ele narra em seu livro de memórias:

> [Flávio Rangel] convidou Oswaldo Massaini e Anselmo Duarte para assistirem ao espetáculo no TBC, e seu sonho passou para a cabeça dos dois. Um dia, ele trouxe Anselmo para a minha casa e disse:
> − Dias, eu queria muito fazer esse filme, mas não consigo produtor. Mas o Anselmo tem um produtor, Oswaldo Massaini, e eu abro mão da exclusividade que você me deu.
> Hesitei muito. Anselmo, para mim, era galã das chanchadas da Atlântida, não tinha visto seu primeiro filme e duvidava que fosse o melhor diretor para *O Pagador*. Consultei meus amigos do Cinema Novo, Alex Vianny, Leon Hirshman, que acharam uma temeridade.

[317] Dias Gomes. *Apenas um subversivo.* Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1998, p. 178
[318] Ainda que o personagem central do filme anterior de Anselmo também fosse um Zé: o do Lino, de *Absolutamente Certo!* E, antes disso, era o Zé da Bomba, que Anselmo fez em *Depois eu Conto* em 1977, viria *O Crime do Zé Bigorna.*

> Anselmo sentiu minha resistência, mas a ideia instalara-se em sua mente como uma obsessão.
> − Se você me der essa peça, eu vou com ela ganhar a Palma de Ouro, juro por Deus. [319]
> Foi essa afirmação, feita com voz firme, olhando dentro dos meus olhos, que me venceu. Não que eu acreditasse naquele momento que ele iria de fato trazer a Palma, mas sua determinação deu-me a certeza de que ele iria lutar para fazer o melhor. Mesmo assim, no contrato que assinei com Oswaldo Massaini, fiz uma cláusula: uma vez o roteiro definitivamente aprovado, o diretor seria obrigado a segui-lo cena por cena; queria assegurar inteira fidelidade à minha história. (GOMES, 1998) [320]

Depois de criar, no dizer de Anselmo "inúmeros obstáculos fantasmagóricos", na verdade o dramaturgo acabou cedendo a dois argumentos difíceis de desprezar. O primeiro é descrito no texto acima, em que o próprio Flávio Rangel confessava: "O Anselmo tem um produtor... eu não tenho." Em lugar da "voz firme" e do olhar penetrante de Anselmo, entretanto, é mais plausível considerar como segundo fator de convencimento o valor mesmo do contrato: 400 mil cruzeiros (R$63.972,00 em outubro de 2013), uma quantia que Dias pedira, esperando apenas que fosse recusada e que, segundo Anselmo era "um preço absurdo para a época... o valor mais caro até então pago para um argumento do cinema brasileiro".

Esse dado é confirmado por Ignácio Loyola Brandão, em matéria publicada em "A Última Hora" (25/05/62). Na edição de 22 de março de 1961, p. 12, sob o titulo "Recente êxito do TBC será levado às telas", porém, o Estadão divulgara em nota: "um milhão de cruzeiros (R$153.189,00 em outubro de 2013) é a quantia que, segundo se noticia, o produtor Oswaldo Massaini pagou pelos direitos de filmagem de *O Pagador de Promessas*...". O filho mais velho de Oswaldo, Anibal Massaini, entretanto, nos informa que "naquela época, costumava-se elevar para imprensa os valores reais com os quais se trabalhava, com o objetivo promocional de valorizar os filmes". A nota também adiantava

[319] No dia 17/11/1960, Caio Scheiby, conservador adjunto da Cinemateca enviou uma carta para Oswaldo Massaini. Agradecia-lhe o envio de um formulário biográfico solicitado aos profissionais de cinema e acrescentava uma queixa que fugia de uma comunicação rotineira e protocolar: "O fato de não termos obtido ainda a resposta de várias pessoas, às quais enviamos o mesmo formulário, destaca o interesse de Vossa Senhoria pelas coisas ligadas à nossa cinematografia". Esse fato aparentemente corriqueiro mostra que Massaini cultivava um bom relacionamento com a Cinemateca – o que seria fundamental nos futuros esforços para enviar *O Pagador* para Cannes, como será visto adiante. Enquanto Anselmo falava que iria ganhar a Palma, Massaini tomava medidas concretas naquele sentido. (acervo Cinemateca)

[320] Dias Gomes. *Apenas um subversivo.* Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1998, p. 182

que para o elenco já estariam contratados Leonardo Vilar e Odete Lara. Além da menção de Dias Gomes a Alex Viany, que aproveitara a ocasião para mais um peteleco em Massaini, é interessante observar o comentário de Igor Sacramento a respeito das restrições ao nome de Anselmo e da cláusula contratual incluída para tutelar as suas decisões do diretor, que delas resultam, no artigo "A retórica autobiográfica em *Dias Gomes: apenas um subversivo*", publicado na Revista Mosaico, do programa e pós-graduação da FGV do Rio de Janeiro, n. 4, ano II.

> Pode ser que ele tenha realmente dito isso. Pode ser que nunca tenha dito... Por ele ter realmente ganhado a Palma de Ouro, é estabelecida uma continuidade com o que viria, mas que no ato da lembrança já tinha há muito ocorrido. Então, Anselmo Duarte e Dias Gomes estavam certos, um pela vitória no festival e outro pela existência da "inteira fidelidade" ao seu texto. Assim, Dias Gomes poderia garantir não só a fidelidade, mas a sua identidade artística e a certeza na consagração... Desse modo, autor do original teria a autoridade para manter o sentido que criou para a obra e, assim, preservar o seu reconhecimento público. No caso de Dias Gomes, a transmutação – automática e inexorável a todo processo de adaptação – poderia colocar em xeque o engajamento político da peça... [Anselmo] não era de esquerda e não estava envolvido nos movimentos artísticos de vanguarda nos anos 1960, no caso o Cinema Novo. (SACRAMENTO, s/d) [321]

Vemos que entre as exigências do contrato com Massaini, estava incluída a participação de Flávio Rangel, como diretor assistente e co-roteirista. Para o autor da peça, a presença de Rangel na equipe equivalia a manter um fiscal de sua confiança no território da Cinedistri – provavelmente, como supõe Sacramento – para evitar que ali se "colocasse em xeque o engajamento político da peça". Quanto a esse ponto, funcionou um lance de esperteza que Anselmo colocou em prática com inegável eficiência, ou seja, ele fabricou um desentendimento de tal maneira insuportável para Rangel que, em pouco tempo, este preferiu se afastar do projeto, permitindo que Anselmo, além da direção, assinasse também o roteiro de *O Pagador*. Em suas memórias, Anselmo relata somente que, na véspera da partida para a Bahia, "Rangel apareceu com a desculpa de que não viajaria porque tinha se apaixonado por uma garota".

[321] Igor Sacramento, In: *Revista Mosaico* da FGV, n. 4, s/d. http://cpdoc.fgv.br/mosaico/?q=category/palavras-chaves/autobiografia

Em junho de 1961, o ambiente de cinema e teatro se aquecia com a cerimônia do Prêmio Saci, em sua décima edição. Duas mil pessoas compareceram ao cine Marrocos [322] na Rua Conselheiro Crispiniano, centro de São Paulo, para acompanhar a entrega dos 27 prêmios. *O Pagador de Promessas* foi premiado – a peça teatral, evidentemente – pelo melhor espetáculo teatral de 1960, além de melhor diretor (Flavio Rangel) e ator (Leonardo Vilar). Representando a amiga e colaboradora Aurora Duarte, Massaini recebeu de Julio Mesquita Filho o troféu esculpido por Victor Brecheet pelo melhor filme para *A Morte Comanda o Cangaço*, que levou mais outros sete prêmios, tantos quantos Walter Hugo Khoury ganhou com *A Garganta do Diabo*, incluindo o de melhor diretor. Com esse evento, o entusiasmo de filmar aquela história se fortalecia.

Enquanto o projeto de *O Pagador de Promessas* não saía do forno, os pãezinhos do dia a dia continuavam a ser produzidos e lançados, porque o esquema de parcerias interestaduais permanecia em funcionamento. No dia 16 de novembro, na Folha de São Paulo saía o anúncio de *Três Colegas de Batina,* com o texto: "Cinedistri apresenta uma realização de Watson Macedo, direção de Darcy Evangelista e produção de Oswaldo Massaini". Dez dias depois, aparecia um anúncio bem maior, com o filme em 30 salas, incluindo a pesquisa da Folha (Bolsa de Cinema) que indicava 83,4% de *Ótimo* e *Bom*, com a seguinte frase como *teaser*: "A confusão começou mesmo quando eles tiraram a batina e foram à boite". Na mesma página havia o anúncio de *Europa de Noite*, mostrando que já existia público para um cinema "adulto", inclusive com mulheres nuas em exibição no palco em alguns cinemas do centro. [323] Esse é o contexto em que *O Pagador* irá se apresentar aos frequentadores brasileiros dos cinemas.

Watson Macedo, como vemos, prosseguia investindo no Trio Irakitan (João Costa Neto, Paulo Gilvan e Edson França) os quais, no papel de religiosos, tentam a sorte num

[322] Inaugurado em 1951, o majestoso cine Marrocos foi adquirido pela Prefeitura de São Paulo em 2004 para ser transformado em Centro Cultural, mas está ocupado por famílias do Movimento dos Sem Teto do Sacomã desde novembro de 2013. Em 1954, realizou-se ali o Festival Internacional de Cinema do Quarto Centenário de São Paulo.

[323] Em abril do ano seguinte, no dia 18, num anúncio de página inteira partilhado por várias firmas, divulgava-se a inauguração do Cine Scala, na Rua Aurora 720, com o filme *O Mundo de Noite* ("World by Night") da Warner – um falso documentário de apelo erótico, sintoma de uma tendência de atrativo para o grande público, já percebida pelo mercado. Nessa mesma página de jornal, já se anunciava exibição de *O Pagador de Promessas*.

programa de calouros da TV para levantar os fundos necessários à urbanização de uma favela. Com o sucesso resultante, recebem convites de gravadoras e casas noturnas – o que acaba, mesmo de modo suave, colocando em discussão a consciência cívica e política dos sacerdotes católicos que, aliás, também será tematizado em *O Pagador*. Em vez de tomado por um pressentimento da iminente guinada da Igreja em favor dos pobres, Watson parecia de fato focado na comédia musical *O Bom Pastor* ("Going My Way" - Leo McCarey, 1944) com o padre Bing Crosby ensinando música para delinquentes de uma periferia. Contando com um valor de produção mais elevado do que dispunha em seu trabalho anterior, Macedo inclui no elenco a sobrinha Eliana e o compositor Ary Barroso, além de figuras carimbadas do cinema e TV como Walter D'Ávila, Catalano, Zezé Macedo, Zeloni e Abelardo Barbosa, o Chacrinha.

Anselmo Duarte, por sua vez, passava por um momento bem diferente daquele enfrentado no preparo de *Absolutamente Certo*, em que se estava criando um espetáculo a partir do zero. Tratava-se agora de transpor para o cinema uma encenação já testada pelo público e premiada pelos críticos. Boa parte das dúvidas, incertezas e inseguranças em relação ao roteiro, que costumam ocorrer nesta fase de pré-produção, portanto, não se manifestavam novamente neste caso, graças ao trabalho de Flávio Rangel e toda a sua equipe. Naquela ocasião, Anselmo desfrutava de um relacionamento bastante próximo à atriz e produtora Aurora Duarte que, em seu depoimento, ressalta a grande número de vezes em que ambos foram juntos assistir à peça dirigida por Flávio Rangel:

> "... eu mesma vi com ele várias vezes... o nosso programa principal era "Vamos ver *O Pagador*", quer dizer, foi uma coisa muito mastigada, né? O que o Leonardo [Vilar] fez para compor o personagem contribuiu muito para o resultado, é claro. O Anselmo viu a peça muitas e muitas vezes, então foi fácil pra ele, como ele mesmo dizia. *O Pagador* não foi uma coisa sofrida pro Anselmo, porque ele sabia o que estava fazendo. (DUARTE, 2011)[324]

Sem levantar dúvida quanto aos méritos artísticos de Anselmo Duarte, pode-se discutir sua credibilidade como fonte de informação. Outra discrepância de seu discurso

[324] Aurora Duarte, em depoimento gravado em 2011 para a pesquisa, no qual ela também se refere ao controvertido temperamento do ator/cineasta: "... sobre a Palma de Ouro, o que foi e como foi, Anselmo contava uma história diferente a cada vez. E contava diferente pras mesmas pessoas. Então a gente nunca... enfim, o nosso grande diretor era também muito criativo..."

com os fatos reais verifica-se na comparação entre o relato de Anselmo e o próprio texto do contrato de cessão de direitos firmado entre a Cinedistri e Dias Gomes em 05/12/1960. Incluídos naqueles 400 mil cruzeiros (R$63.972,00 em outubro de 2013) estavam os compromissos de elaboração pelo próprio Dias da adaptação cinematográfica da peça e de colaboração no roteiro final – quando isso fosse solicitado pela produção. Tanto é assim que o texto contratual estipulava o pagamento escalonado em duas etapas: Cr$200 mil (R$31.986,00 em outubro de 2013) no ato da assinatura e o restante na entrega da adaptação. Nos créditos que aparecem na tela, certamente editados pelo diretor do filme, porém, a participação profissional de Dias Gomes se restringe ao exercício de funções designadas como "história e diálogos", enquanto a de Anselmo Duarte se refere a "roteiro e direção".

Em seu livro, ele relata que escrevera ele mesmo a adaptação, a qual depois de pronta foi apresentada para Dias Gomes, quando este veio visitá-lo em São Paulo, no novo apartamento do cineasta na Rua Santo Antônio, naquele então elegante bairro da Bela Vista. Conta que Dias Gomes não aprovou os cortes feitos no texto original, bradando "faça o favor de não botar o meu nome nesta merda!". Ou seja, com essa briga, a adaptação da peça não precisaria mais passar pela fiscalização direta do seu autor. Nem mesmo uma simples menção à sua pessoa seria obrigatória na tela. Ou melhor, o próprio Dias tinha exigido enfaticamente que seu nome não aparecesse naquela... Neste segundo episódio do conflito Anselmo versus Dias, registrava-se mais um ponto para Anselmo, que demonstrava natural ousadia naquele tipo de confronto.

Anselmo confessou que estava decidido a excluir inteiramente o nome dele dos créditos e só não o fez por intervenção de Massaini, que lhe emprestou o apartamento no Guarujá e a máquina de escrever Olivetti Lettera 22 para que a adaptação fosse concluída. O produtor argumentou que o filme fatalmente seria um sucesso e que, depois disso, Dias Gomes se arrependeria e poderia até entrar com um processo contra ele. De fato, depois da Palma de Ouro, tudo mudaria e o futuro redator de telenovelas declarou a "O Estado de São Paulo" (24/05/1962) que se congratulava com Anselmo Duarte, "que soube levar de maneira digna e honesta a minha peça ao cinema". É curioso que, entre as suas lembranças

publicadas, Dias Gomes também recupera o seguinte diálogo ocorrido antes do feliz resultado:

> As filmagens já iam a meio caminho quando, no intervalo de um espetáculo teatral, no Rio, encontrei Glauber Rocha, com quem tinha pouca ou nenhuma intimidade:
> – Anselmo está lá na Bahia, filmando sua peça. – disse-me – Você está preocupado com isso?
> – Preocupado, eu estou.
> – Será que ele está culturalmente preparado para dirigir *O Pagador*? (GOMES, 1998) [325]

Para quem lê este relato depois de 1998, quando foi publicado, pode ficar a ideia de que o próprio Glauber Rocha lançava dúvidas quanto à competência profissional de Anselmo, questionando o fato de ele estar, ou não, "culturalmente preparado". O que pensar então da consciência política do galã ou de sua capacidade de realizar com o filme uma obra tão crítica e politizada quanto fora o espetáculo de teatro? Com esse estratagema literário, Dias reforça sua propriedade autoral quanto ao que poderia ser considerado como a "essência" de *O Pagador de promessas* – o filme. Parece que essa providência obteve, porém, um resultado oposto ao pretendido.

Em sua *Revisão crítica do cinema brasileiro* [326], Glauber Rocha (que de fato acompanhou boa parte das filmagens transcorridas no Pelourinho de Salvador [327]) não apenas decreta que "como autor Anselmo também permaneceu na periferia", porque o filme "excita o tempo todo: não provoca a menor reflexão", mas explica que isso ocorreu por que ele estava "preso às limitações exigidas por Dias Gomes e teve pouca liberdade criadora". Glauber considerava Anselmo "um Lima Barreto (*O Cangaceiro* - 1953) passado a limpo; o Lima Barreto que o *copy desk* da vivência na Europa e da vida aventureira reescreveu, eliminando os adjetivos e as pretensões filosóficas". As suas maiores restrições ao filme, no entanto, se acham na seara do dramaturgo, não do cineasta e, muito menos, na do produtor do filme. É o que vemos no texto abaixo da "Revisão Crítica", em que ele demonstra irritação pelo fato de Dias Gomes "ter vendido gato por lebre":

[325] Dias Gomes. *Apenas um subversivo.* Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1998.
[326] Glauber Rocha. *Revisão Crítica do Cinema brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naifi, 2003, ps 164-165.
[327] Anselmo conta que Glauber se apresentou como jornalista, acompanhado pelo documentarista Paulo Gil Soares, apresentado a ele como "poeta". Sem jamais mencionar que estava filmando *Barravento,* Glauber ajudou Anselmo na escolha de algumas locações, além de ter facilitado o contato com o Corpo de Bombeiros para produzir uma cena de tempestade.

> No texto de Dias Gomes, um equívoco: a força do povo, a revolta do povo, a dignidade do povo resultam num gesto evasivo, entram na Igreja, consagram o místico aos pés do altar, é o supremo catolicismo alcançado pelo sacrifício; o povo, explodindo, santifica Zé do Burro. [328] Está certo que o resultado seja católico: o irritante é que Dias Gomes propôs um final de esquerda; o espetáculo, o sucesso periférico das formas torceu a ideia... Quanto à direção de Anselmo, todos a acharam simples, direta e boa – evidenciada na máscara de Leo Vilar. (ROCHA, 2003) [329]

Após três meses de preparação e com atraso de mais de uma semana provocado pela doença de Maria Helena Dias (São Paulo, 1934) que deveria fazer o papel de Rosa, as filmagens se iniciaram em 26 de agosto de 1961, no dia seguinte à renúncia do presidente da República. Um acontecimento nada teria a ver com o outro se, por conta da declaração de voto que proferira pela imprensa ao regressar da Europa, Anselmo não tivesse obtido de Jânio Quadros a promessa de financiamento estatal para o próximo projeto em que se envolvesse.

O pactuado com Massaini era de uma coprodução orçada em 10 milhões de cruzeiros (R$1.368.454,00 em outubro de 2013), na qual Anselmo não receberia remuneração pelo trabalho de roteirista e diretor – avaliado em 1,5 milhões de cruzeiros (R$205.268,00 em outubro de 2013) – e, com mais o aporte de 3,5 milhões de cruzeiros (R$478.958,00 em outubro de 2013) serem obtidos junto ao governo federal, Duarte contribuiria com 50% do orçamento, tornando-se sócio paritário dos direitos autorais de *O Pagador de Promessas*. Como o prometido apoio financeiro governamental não se concretizou, e os compromissos entre Anselmo e Massaini costumavam ser combinados "no fio do bigode", o contrato só seria formalizado e firmado em 28 e agosto de 1962,

[328] Em termos de análises estritamente de conteúdo dramático e literário, de modo geral críticos teatrais se aprofundaram mais do que os comentaristas de cinema veiculados pela imprensa da época. Em dois artigos sem assinatura (possivelmente Sábato Magaldi) nas edições de 07/08/1960 de O Estado de São Paulo – p.11, e de 14/ 08/1960 - p.18, por exemplo, um crítico de teatro destaca algo pouco mencionado nas resenhas do filme que é o seu lado tragicômico. Mesmo que Dias Gomes tenha dito que a peça prega "contra todas as formas de intolerância", o herói Zé do Burro não tem como antagonista apenas a Igreja, mas toda a cidade de Salvador. Trata-se de um confronto entre um homem rústico, da zona rural, e os civilizados do mundo urbano. O articulista ressalta que o monsenhor oferece uma solução conciliatória, mas o protagonista a repele, adotando ele sim uma postura intolerante: "por baixo da sua aparente ingenuidade, afirma-se o poder de uma convicção, de uma certeza íntima duros como a rocha".

[329] Glauber Rocha. *Revisão crítica do cinema brasileiro.* São Paulo, Cosac & Naifi, 2003, p. 164

portanto, cinco meses após a conclusão do filme e dois meses depois da conquista da Palma de Ouro em Cannes. [330]

Às vésperas da instalação dos sets, porém, Massaini tranquilizou o sócio dizendo, como faria depois com vários outros parceiros, "não tem problema, eu banco a tua parte". De volta a São Paulo depois de Cannes, o contrato foi finalmente redigido e assinado a 28/08/1962, estabelecendo que nos créditos de abertura estivesse definido: "Cinedistri apresenta um filme de Anselmo Duarte, produzido por Oswaldo Massaini". O orçamento designava inicialmente uma quantia de 10 milhões de cruzeiros c(R$1.060.986,00 em outubro de 2013), além de um excesso posteriormente verificado de outros 13 milhões de cruzeiros (R$1.207.894,00 em outubro de 2013) que, de acordo com o contrato, "por ter sido suportado pelo primeiro contratante (Oswaldo Massaini), será a ele reembolsado com as primeiras rendas do filme". Isto é, os dez milhões iniciais e mais os treze subseqüentes – exatos Cz$ 23.391.535,10 (R$2.479.886,0 em outubro de 2013) – que foram providos pela Cinedistri. [331] Ou seja, para este total, Duarte teria participado apenas com o milhão e meio (R$205.268,00 em outubro de 2013), referentes ao seu trabalho. Em seu livro de memórias, entretanto, Anselmo declara que "Massaini só bancou 50% da produção". Essa colocação não confere com o que reza o contrato e, também, com este depoimento de Roberto Ribeiro, que foi o produtor executivo de *O Pagador de promessas*:

> O Anselmo tinha a promessa do presidente Jânio de que financiaria a parte dele no filme, já que era uma peça de muito sucesso no TBC lá em São Paulo. Acontece que nós fomos pra Bahia, começamos a fazer o filme, mas o Jânio foi embora. Aí o Oswaldo bancou financeiramente o filme todo. No inicio, a combinação era: "o filme

[330] As duas primeiras cláusulas do contrato estabelecem que "o objeto do contrato é a produção, já realizada, e a distribuição do filme nacional de longa metragem, intitulado *O Pagador de Promessas*.
O custo total da produção, incluindo a primeira cópia e o respectivo trailer, foi orçado em Cr$ 10.000.000,00 (dez milhões de cruzeiros), já integralizados em partes iguais, pelos dois primeiros contratantes. O excesso verificado no custo da produção, que foi suportado pelo primeiro contratante, e outras despesas necessárias que também por ele tenham sido ou venham a ser atendidas, serão reembolsados com as primeiras rendas produzidas pelo filme".

[331] Curiosamente, na página 81 do livro *Adeus Cinema*, editado como um depoimento autobiográfico de Anselmo redigido na primeira pessoa, o autor Oséas Singh Jr acrescenta uma frase de Massaini extraída de uma reportagem de Valério de Andrade publicada na revista *Manchete* de 29/06/1991: "Investi cerca de 23 milhões de cruzeiros (R$3.242.412,00 em outubro de 2013) no filme, algo inusitado e impensável em 1961". Em outras palavras: na autobiografa de Anselmo está impresso o valor dispendido por Massaini em *O Pagador*, que corresponde ao custo total do filme.

> é meio meu e meio teu, Anselmo". [332] E continuou sendo meio meu e meio teu, apesar de todo esse desembolso ter sido feito só por Massaini.(Roberto Ribeiro em depoimento de 2012)

Ribeiro foi o segundo produtor executivo da equipe, porque Glauco Mirko Laurelli[333], contratado inicialmente, desligou-se do projeto depois de algumas semanas de desentendimentos com o diretor, como se percebe neste seu depoimento:

> O nervosismo dele atingia a filmagem. Foi justo na época que o Jânio renunciou e houve até um período lá em Salvador em que ficamos parados, com a situação política e financeira complicada. Então se criou todo um clima difícil nas filmagens. Eu a Maria Helena Dias viemos embora, porque não acertamos muito a nossa situação. O Anselmo e os atores ficavam hospedados no hotel que era o melhor da época e eu mais a equipe técnica estávamos numa casa alugada pela produção, na frente da escadaria da igreja, onde acontecia grande parte do filme, ali no Pelourinho. Hoje aquilo está diferente, reformado, mas na época era uma barra muito pesada. Eu era obrigado a frequentar um barzinho ali perto e fiquei amigo de alguns tipos marginais que nos respeitavam porque estávamos fazendo cinema. Uma noite, durante a filmagem na escadaria, aconteceu uma discussão forte com o Anselmo. Eu também fiquei nervoso e fui para aquele bar tomar alguma coisa pra me acalmar. E um daqueles bandidos meus conhecidos me mostrou uma peixeira enorme e me perguntou "você quer que eu acabe com ele?". Acho que o rapaz não podia entender que alguém fosse agredido verbalmente e a coisa ficasse sem uma resposta. Eu disse "pelo amor de deus, não é nada disso", explicando que aquilo não passava de uma discussão normal de trabalho. (Glauco Mirko Laurelli: depoimento gravado em 2012)

Anselmo nunca soube que, nesse episódio, teve "a vida salva" por Glauco o qual, aliás, se lembra de outros fatos pitorescos, como o da mãe de santo que aparece nas primeiras cenas do filme. Quando a filmagem foi interrompida naqueles dias seguintes à renuncia do presidente Jânio, Gloria Menezes e Anselmo foram a uma casa de candomblé se consultar com aquela mãe de santo, que vaticinou: "não tem problema não... Essa situação está assim, mas vai se resolver e o filme vai ter um grande sucesso no estrangeiro".

[332] O contrato também rezava que também os prêmios "honoríficos ou em dinheiro" fossem partilhados igualmente pelos sócios – fato que assumiria importância alguns anos mais tarde. Conforme o livro caixa de produção com as assinaturas confirmatórias nele apostas, o filme *O Pagador de Promessas* não custou apenas os Cz$ 10.000.000,00 (dez milhões de cruzeiros), originalmente orçados e sim Cz$ 23.391.535,10. Os restantes Cz$ 13.391.535,10 também foram adiantados pela Cinedistri.

[333] Nascido em São Paulo, em 1930, o montador Glauco Mirko Laurelli editou 32 títulos e produziu filmes importantes como *O caso dos Irmãos Naves* (1967). Além de *A Moreninha* (1970), dirigiu 5 filmes para Amacio Mazzaropi.

Àquela altura não havia a mínima segurança quanto à continuidade da produção e, portanto, nem se fazia ideia de que o filme fosse indicado para Cannes pelo novo governo. Menos ainda que ele fosse aceito pelo Festival, onde ganharia a Palma de Ouro. Antes desse aceite pelos curadores de Cannes, entretanto, o filme precisaria ser indicado oficialmente pelas autoridades brasileiras para representar o país naquela competição. Nesse quesito, pesou o prestígio conquistado por Massaini ao longo de toda a sua carreira profissional que já somava 25 ininterruptos anos de dedicação ao cinema brasileiro, desde 1937, quando se iniciou como trabalhador na Distribuidora de Filmes Brasileiros.

Figura central desse episódio foi o embaixador Arnaldo Carrilho (1937 – 2013) – naquela época um intelectual e cinéfilo que acabara de ingressar na antiga Divisão de Difusão Cultural, unidade do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, chefiado pelo então Ministro Lauro Escorel de Moraes [334], como encarregado da Seção de Difusão Cinematográfica. Ele era também, e principalmente, Secretário-Executivo da Comissão de Seleção de Filmes para Festivais Internacionais de Cinema e Secretário-Executivo da Comissão de Seleção de Filmes para Festivais Internacionais de Cinema. Seus relatos derrubam a ideia até plausível de que teria havido uma gradação cronológica entre esses dois momentos, ou seja, primeiro a designação do filme pelos brasileiros e, em seguida, a sua aceitação pelo Festival. Ocorreu, na verdade, que essas duas instâncias se desenrolaram quase simultaneamente, isto é, antes mesmo da comissão do Itamaraty se reunir para a votação definitiva em nosso candidato no Festival, já havia conversações entre Cannes e o Brasil. É o que se deduz a partir do depoimento deste importante divulgador do nosso cinema pelo mundo, publicado pelo pesquisador e cineasta Aurélio Michiles em seu blog "Ceuvagem":

> David Neves, amigo de François Truffaut [335], que esteve no Rio pouco antes de Cannes/62 – assim como Jean-Luc Godard, antes ainda – muito se interessou pela (re) nascente produção cinematográfica entre nós. Adivinhou que "algo" se passava com aquele Brasil, que não era apenas o "vu de Billancourt", à maneira de Marcel Camus (a propósito do Orphée Noir) [336]. O verdadeiro

[334] Ex-diretor do Instituto Rio Branco e pai dos cineastas Eduardo e Lauro Escorel.
[335] Crítico, cineasta e presidente do Júri Oficial do Festival de Cannes, naquele ano.
[336] Referência ao artigo Le Brésil vu de Billancourt (bairro parisiense), publicado por Godard na revista "*Cahiers du Cinema*", numero 97, em julho de 1959, sobre o filme *Orfeu Negro* (1958), de Marcel Camus, filme criticado pela visão turística e superficial da realidade carioca.

> "Embaixador do Cinema Brasileiro" foi David E. Neves, não era eu, muito menos o Cosme Alves Neto [337]. Era politicamente necessária a escolha d'*O Pagador* para Cannes. Era desaconselhável ou tecnicamente inviável o envio de *Os Cafajestes* ou *Barravento* para o antigo Palácio na Croisette. Se bem que o primeiro não figuraria mal na competição, como "etapa" de abertura do Brasil ao mundo das luzes e sombras. O filme do Anselmo era correto, mas longe do vanguardismo, da linguagem nova que preconizávamos. Concretamente, a comissão itamaratyana decidiu bem, pois ficamos com a Palme d'Or, por mais que a premiação nos contrariasse. O fato de o Anselmo ter empregado seus encantos (fator-AD) para cima da Christiane de Rochefort não tira nenhum mérito na premiação. Claro que o tempo iria encarregar-se de desvendar que ele não lograria ser "o cineasta do Brasil", como sabíamos de antemão. Quando nos apresentou *Veredas da Salvação*, isso ficou patenteado. Se outro fosse o seu destino, Anselmo seria nosso melhor telenoveleiro. (CARRILHO, 20023) [338]

A mencionada comissão no Itamaraty presidida por Lauro Escorel e coordenada por Arnaldo Carrilho avaliou oito títulos e escolheu dois: *O Pagador* para Cannes e *Os Cafajestes* de Ruy Guerra para Berlim. O depoimento acima indica que – mais do que resultante de um debate envolvendo críticos [339] e especialistas – nessa decisão teria prevalecido a conexão Carrilho/Neves/Truffaut. Até a divulgação desse texto assinado pelo embaixador, sobre a possibilidade do próprio Truffaut ter influenciado a comissão do Itamaraty, circulavam boatos que agora se tornam hipóteses. Pela declaração de Carrilho, em resumo, tomamos conhecimento de que "era politicamente necessária a escolha d'*O Pagador* para Cannes", mas mesmo assim, Anselmo se julgava o "cineasta do Brasil", e não viveu para saber que o próprio embaixador além de outros membros da comissão não aprovaram a conquista da Palma pelo *O Pagador*, como revela a frase "ficamos com a Palme d'Or, por mais que a premiação nos contrariasse" Essa primeira pessoa do plural talvez abarcasse todo aquele grupo de pessoas – cineastas, jornalistas, produtores, diplomatas, atores etc – que mais tarde passariam a militar, ativamente ou só como

[337] Durante quatro décadas, Cosme Alves Netto (Manaus, 1937 - Rio de Janeiro, 1996) foi diretor da Cinemateca do MAM (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro). Cinéfilo e estudioso do cinema brasileiro e latino-americano, era considerado como o embaixador das cinematografias da América do Sul. Sobre ele, Aurélio Michiles realizou em 2014 o documentário de longa metragem *Tudo por Amor ao Cinema*.
[338] Entrevsta de Arnaldo Carrilho a Aurélio Michiles, In: http://ceuvagemichiles.blogspot.com.br/2013/07/arnaldo-um-embaixador-do-carrilho-1937.html
[339] Anselmo acreditava que o único integrante da Comissão do Itamaraty contrário a *O Pagador*, tenha sido Rubem Biáfora. Na verdade, o crítico do Estadão foi simplesmente o único que lhe declarou o voto por ser, sabidamente, aquele que jamais votaria num filme apenas por ser "politicamente necessário".

simpatizantes, no movimento do cinema novo [340]. Como classificava Carrilho, "o filme do Anselmo era correto, mas longe do vanguardismo, da linguagem nova que preconizávamos". [341]

Definido o destino daquele filme "politicamente necessário", restava preparar o caminho daqueles que o levariam para a competição em Cannes. Numa carta enviada em 1962 ao jornalista português Novais Teixeira – o então correspondente do jornal O Estado de São Paulo na Europa, que se achava em Paris – Paulo Emílio Salles Gomes (São Paulo, 1916-1977), o professor, crítico, historiador e fundador da Cinemateca Brasileira dava sua contribuição à trajetória vitoriosa de *O Pagador*. Informava que o projeto de Massaini fora o escolhido pela comissão do Itamaraty formada para indicar o filme concorrente, superando *Os Cafajestes* de Ruy Guerra, *Pluft - o Fantasminha* de Romain Lessage e *Barravento* de Glauber Rocha. E acrescentava: "Desta vez você, como embaixador oficioso e frequentemente encabulado do cinema brasileiro, vai se sentir à vontade em Cannes". Paulo Emilio se mostrava entusiasmado diante de quatro bons filmes nacionais que disputavam aquela vaga: "Agora os ventos começam a soprar em nossa direção". Nessa correspondência meio íntima, meio protocolar entre aqueles dois notáveis desse grupo que Arthur Autran chama de corporação cinematográfica, Paulo Emílio pedia apoio e resguardo [342] para Anselmo Duarte e Oswaldo Massaini em Cannes, como este trecho deixa claro:

> Anselmo (...) está olhando atentamente para dentro e para fora de si, para vislumbrar para onde vai daqui por diante. Massaini, que alcançou a posição que ocupa na cinematografia com a produção da mercadoria que foi a corrente nos últimos anos, vê com lucidez que novos tempos estão chegando e deseja se preparar para eles. Essa viagem inclusive se insere nessa perspectiva. Nos contatos que vai manter nos meios cinematográficos europeus, seria importante que

[340] Essa contrariedade era certamente partilhada pelos diretores que competiam em Cannes/62, tais como Visconti, Fellini, Cacoyanis, Germi, Antonioni, Buñuel e todos os seus admiradores. No Estadão, por exemplo, um crítico que assinava FS, provavelmente o "presidente" Francisco Luiz de Almeida Salles, não disfarçou a sua decepção de ter visto o filme antes do Festival e ter vaticinado que este não tinha condições de vencer, e que "não justificaria plenamente a sua vitória". Mesmo assim conclui o texto do dia 9/8/62 p.9 afirmando que "*O Pagador de Promessas* é o filme que mais ajudou o cinema brasileiro desde que ele existe".
[341] No dia 15 de abril, os filmes de Ruy Guerra e Anselmo Duarte foram exibidos numa projeção privada para qual foram convidadas personalidades como Glauber Rocha, Carlos Diégues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Alex Viany e Luis Carlos Barreto. Naquela ocasião, Viany teria declarado que "estamos assistindo ao início de um *cinema novo* no Brasil" (grifo meu), enquanto Luis Carlos Barreto afirmava que *O Pagador* levaria a Palma de Ouro e Glauber assinalava que a exibição "provocara uma euforia futebolística".
[342] A mera presença do respeitado jornalista Novais Teixeira em Cannes, disposto a dar apoio aos brasileiros, não justifica o boato de que ele tenha influenciado a decisão dos jurados.

> se soubesse o papel importante que cabe a Massaini na atual conjuntura da cinematografia brasileira.
> (trecho de carta de Paulo Emilio Salles Gomes para Novais Teixeira. Acervo Cinemateca Brasileira)

Apenas Novais Teixeira deve ter compreendido plenamente o que Salles Gomes queria dizer, principalmente em suas entrelinhas, cabendo aqui apenas arriscar alguma interpretação. Àquela altura, ultrapassada a reação parlamentarista aos "novos tempos" que, segundo ele, estariam chegando, Paulo Emílio provavelmente já se articulava com Darcy Ribeiro, Celso Furtado e outras intelectualidades notáveis do governo João Goulart para colocar em prática projetos de elevada dimensão cultural, como a introdução do curso de cinema no projeto da Universidade de Brasília e a criação de um Festival de Cinema Brasileiro na nova capital da república. Trazia certamente para aquelas conversas toda a carga de conhecimento e expectativas para o destino da geração a que pertencia, junto com Francisco Luiz de Almeida Salles, Lourival Gomes Machado, Ruy Coelho e Gilda de Mello e Souza, além de Antonio Candido e Décio de Almeida Prado [343].

Nesse contexto esperançoso, ele destacava a "lucidez" com que Massaini tinha se preparado para um futuro que parecia se tornar bem próximo, referindo-se com certeza ao esforço do produtor em aprimorar o cinema brasileiro por dentro de sua corrente principal, que fora a comédia comercial e carnavalesca. Ao mencionar "a posição que ocupa na cinematografia", Paulo Emílio devia estar pensando no sistema produtivo desenvolvido por Massaini, por meio do qual conseguiu garantir estabilidade, continuidade e sustentabilidade para a produção, sem depender de financiamento por parte do Estado. A mesma carta de Paulo Emílio mencionava, em tom eufórico e profético – como que envolvido numa corrente pré-revolucionária – um "papel importante que cabe a Massaini na atual conjuntura da cinematografia brasileira", na qual "os contatos que vai manter nos meios cinematográficos europeus" teriam um peso significativo.

Para fundamentar essa ideia, ele argumentava que "Massaini alcançou a posição que ocupa na cinematografia com a produção da mercadoria que *foi* a corrente nos últimos anos". O tempo do verbo está grifado para sublinhar que, de um lado Paulo Emílio

[343] Integrantes da célebre "Revista Clima" que reunia a elite pensante da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo.

reconhecia a importância do empresário até então, mas de outro, considerava aquela hegemonia como parte integrante do passado, e rotulava de modo um tanto pejorativo os filmes por ele produzidos como "mercadoria corrente". Podemos somente imaginar que esse mencionado "papel reservado a Massaini pelo futuro" seria, no mínimo, dar prosseguimento em escala internacional à tarefa de amarrar as pontas entre o mercado e a cultura, entre produtores e exibidores, entre o cinema popular e o erudito. Como intelectual naturalmente indicado para o papel de mentor do nascente cinema novo, talvez ele visse na Cinedistri a empresa ideal para produzir e comercializar as obras daquele movimento. Curioso é que, quatro anos mais tarde, em 1966 ele publicaria o livro "70 anos de Cinema Brasileiro", escrito em parceria com Adhemar Gonzaga, que já conhecemos como mentor de Oswaldo Massaini – portanto, outras duas pontas atadas nessa história. [344]

Era muito difícil que um empresário da Rua do Triunfo, já com mais de 40 anos, sem filiação partidária e nem definição ideológica, frequentador da burguesia paulista e morador do bairro dos Jardins, vizinho do Clube Paulistano e do Jockey, fosse visto com bons olhos pela juventude contestadora do cinema novo. É compreensível, portanto que o seu legado cinematográfico e político viesse a ser esquecido com o advento da hegemonia do cinema novo nos âmbitos intelectual, artístico e acadêmico de um país prestes a suportar duas décadas de ditadura militar. Alguns integrantes do movimento cinemanovista, porém, reconhecem e aplaudem a importância do trabalho desenvolvido por Massaini, como é o caso de Luiz Carlos Barreto, que sempre o admirou [345]; de Maurice Capovilla, para quem as críticas negativas a *O Pagador* eram "malevolentes, sem substância" e de Miguel Faria Jr (Rio de Janeiro, 1944) que fez filmes como *Um Homem Célebre* (1974), *Stelinha* (1990) e *Vinicius* (2005):

> Acho que o Oswaldo mudou a história do cinema brasileiro. Em primeiro lugar pela postura e pelo padrão de qualidade que ele imprimiu nos filmes que produzia. Naqueles anos de 1960 estava

[344] O cinema novo se deu conta disso tardiamente, mas enfim fundou a distribuidora Difilme. Aí o movimento aí foi inverso ao do Massaini. Eram os produtores que, vendo seus filmes encalacrados, passavam para a distribuição. Enquanto o Massaini estava preparado pra isso antes de se tornar um produtor. (Jean-Claude Bernardet, em depoimento gravado em 2010)

[345] Eu me lembro de uma época em que eu tinha perdido muito dinheiro com produções que não tinham andado direito e ele veio me dizer: "Olha Barreto, eu acredito no teu taco, você é um cara de talento, não se aperte a toa, na hora que você precisar, me recorra que eu terei prazer em te atender". (Luis Carlos Barreto, em depoimento gravado em 2009)

> começando o Cinema Novo, ele fez um filme que aparentemente não tinha apelo popular, era um risco grande. Mas acabou inventando um cinema brasileiro para o mundo, que passou a olhar o cinema brasileiro pela originalidade e pela forma de narrar. Foi uma injeção de esperança em todos os jovens, inclusive do cinema novo que estavam começando. O cinema brasileiro hoje não existiria sem Oswaldo Massaini. Sem ele, não vejo como que a historia do cinema brasileiro teria continuidade.
> (Miguel Faria Jr, em depoimento gravado em 2011)

Somente a ida para Cannes já começava a mexer com o cinema nacional. No Estadão de 24/4/62 p.10, dia em que Massaini e Anselmo embarcaram no navio Augustus com destino à Cannes e ao festival italiano de Santa Margherita Liguori, na Itália, uma nota dava essa informação e acrescentava que o ministro da Indústria e Comércio do governo parlamentarista, Ulisses Guimarães determinara ao BNDS que acelerasse os estudos para viabilizar os recursos de uma fábrica de filme virgem e, que a carteira de crédito agrícola e industrial do Banco do Brasil, estabelecesse o quanto antes as normas para financiar a produção de cinema.

Em 19 de maio de 1962, a três dias do encerramento da sua mostra competitiva, o Festival de Cannes exibia *O Pagador de Promessas*. O diretor do filme Anselmo Duarte tremia dos pés à cabeça, mas todo o nervosismo se dissipou com os aplausos do público que bradava em coro "le grand prix, le grand prix!" E a angústia se transformou em euforia quando, ao olhar para o camarote do júri, Anselmo viu o presidente do júri François Truffaut gritando para a tela "très bien, très bien! Naquele momento, esse elogio lhe valeu como antecipação da Palma de Ouro. A partir de então, passava para o primeiro plano o sentimento de esperança, 72 horas depois confirmada pelos alto-falantes: *Le vainqueur de la Palma d'Or est le brésilien Anselmo Duarte*! Os dias seguintes foram feéricos, em termos de reportagens, repercussões, análises, discussões e controvérsias. Centenas de menções se multiplicavam pelos jornais revistas de todo o Brasil e, na impossibilidade de resumi-las, destacam-se as anedotas relatadas pelo próprio Anselmo, como o fato de que o único cineasta a cumprimenta-lo ter sido Fellini e a sugestão de Buñuel para que ele fosse receber o prêmio de calção. Ante a negativa de Anselmo, ele mesmo tentou assistir a premiação naqueles trajes, mas foi barrado pelos porteiros do Palácio do Festival. (Oseas Singh Jr. *Adeus Cinema*, São Paulo, Massao Ohno, 1993, p.98)

FIGURA 39 – Cerimônia de premiação em Cannes, com Massaini, Norma Benguel, Leonardo Villar e Anselmo Duarte

"O vencedor da Palma de Ouro é o brasileiro Anselmo Duarte!" Com esse anúncio, o locutor do Festival de Cannes já exprimia um consenso que implicava em elidir não apenas os demais artistas participantes na elaboração da obra premiada, mas todo o contexto social e econômico que possibilitou a sua feitura. Um festival de cinema, entretanto, não é como um torneio de artes marciais, no qual todos os competidores se enfrentam e apenas um sai vitorioso. Na realidade, quem vence aquele tipo de disputa é toda a equipe do filme, representando ali o ambiente cinematográfico a que ele se refere. O nome do diretor, no caso, aparece apenas para dar uma identidade individual a todo esse contingente de pessoas e elementos culturais. Atribuir todos os méritos, ou defeitos, de um filme na figura de um diretor equivale a praticar uma forma de "culto à personalidade"

> O Massaini sem o Anselmo talvez não tivesse feito o "Pagador". Mas o Anselmo sem o Massaini também não fazia. Agora, nenhum dos dois fazia sem o Dias Gomes (...) [Ele] tinha essa narrativa muito clara(...) que comunica muito... Como linguagem, o "Pagador" é um filme dos anos 50 ainda. Não entra nessa renovação da linguagem que houve em seguida. E ideologicamente ele é um filme dos anos 60, porque é posterior ao Vaticano II que marca a atualização da igreja no Brasil (...) A habilidade do Anselmo e do Massaini foi respeitar o texto do Dias Gomes(...) Tudo que o Dias Gomes tinha feito em termos de construção dramática, mas também de investimento político e ideológico passou para o filme. (Jean-Claude Bernardet em depoimento gravado para este projeto em 2010)

A menção a Dias Gomes como um dos "pais da criança", na realidade, poderia ser estendida a Flávio Rangel, que dirigira o texto no teatro; a Carlos Coimbra, que montou o filme; a Chick Fowle que o fotografou e ao ator Leonardo Vilar, que deu corpo e alma ao personagem [346]. Ou seja, chegamos à premissa óbvia de que os filmes são criações coletivas e, na maior parte das vezes, o diretor é apenas o capitão do time. Ou quem sabe esse papel preponderante de líder seria, em última análise, do produtor? Certamente, isso depende do ângulo a partir do qual se observa o fato. [347] Sobre a conquista da Palma de Ouro, numa reportagem do Estadão publicada a 24 de maio de 1962, p. 9, registra-se um curioso painel de pontos de vista. Entusiasmado com a Palma de Ouro, Dias Gomes relatou a pretensão, não confirmada pelo transcorrer dos fatos, de filmar outros textos de sua autoria: "A Invasão", com Alex Viany e "A Revolução dos beatos", com Flávio Rangel, revelando assim a intenção de se incluir no movimento do cinema novo. [348] Com o golpe de 1964, porém, sua carreira teatral entraria em colapso. Mas acabou encontrando refúgio na televisão a partir de 1969 – mídia na qual se tornaria uma celebridade.

Mais modesto, o fotógrafo Henry Chick Fowley também entrevistado, estranhou que o jornal o procurasse para registrar uma repercussão do fato, porque "a vitória coube à equipe como um todo". Já o ator Dionísio de Azevedo que fez o papel do padre Olavo, revelava uma faceta ambiciosa, ao declarar que "o prêmio abria a possibilidade de atores brasileiros serem contratados para coproduções europeias e americanas". Por sua vez, Flávio Rangel se achava feliz, porque "a carreira do filme começara pelo TBC, aqui na Rua Major Diogo" teatro em que a peça original por ele dirigida foi lançada. Além disso,

[346] Anselmo dizia que Massaini chegou a pensar no cômico Mazzaropi como protagonista. Por sua vez, Dias Gomes preferia que o próprio Flávio Rangel dirigisse o filme.

[347] Sobre essa questão do relacionamento com a Igreja, veja-se essa nota do crítico Benedito Duarte: "E se para alguns *O Pagador de Promessas* é um libelo contra a Igreja, creio que para muitos é uma exaltação da fé católica e da infinita tolerância de Cristo. Assim pensou o clero da Bahia, que deu a Anselmo Duarte toda a sua ajuda." (Folha de São Paulo, edição de 8/8/62 p.199).

[348] Na edição de 26 de janeiro de 1963 do Suplemento Literário p.33, Sábato Magaldi analisa os textos de *O Pagador* e das outras duas peças que Dias Gomes lançou a seguir: "A Invasão" e "A Revolução dos Beatos" – "obras que não chegam a ter o mesmo interesse do que *O Pagador*" que, segundo ele não se fundamentava em qualquer mensagem política de cunho marxista, como foi o caso das malogradas subsequentes. "Zé do Burro evoluía de uma singeleza autêntica para a consciência da sua intangibilidade pessoal. O "reconhecimento" de *O Pagador de Promessas* podia traduzir-se na descoberta da dignidade básica do ser humano, sem que implicasse uma forma de atuação política. A peça se resume à história do nascimento do indivíduo, fato perigoso para as abdicações grupais e que é logo sufocado pelo sacrifício ritual do herói. (...) Animado talvez pela acolhida triunfal de *O Pagador*, Dias Gomes expandiu com pressa as suas ideias, não sedimentadas ainda em densidade dramática".

puxava a brasa para a sardinha dos cineastas com quem se identificava, acrescentando que "os poderes públicos devem abrir os olhos para o surto de cinema novo no Brasil". Aliás, muita gente no Brasil se surpreendia com o fato de Cannes ter premiado uma obra exterior ao âmbito daquele movimento – que aparece neste pronunciamento de Flávio Rangel, num modo de dizer próprio daquela época, "como Pilatos no Credo". Por sua vez, o poeta Guilherme de Almeida, ex-crítico de cinema do Estadão notava que o primeiro passo para aquela vitória foi fruto do pioneirismo de Franco Zampari – fundador da companhia Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Desse modo, Almeida traçava uma conexão genética entre o filme premiado e as duas empresas em que tinham trabalhado e adquirido notoriedade profissional tanto o seu diretor quanto os seus principais artistas e técnicos.

No entanto, a manifestação menos voltada para os próprios interesses pessoais dos entrevistados para aquela reportagem – por isso mesmo a mais política e consistente, coube a Paulo Emílio Salles Gomes, colaborador do Suplemento Literário daquele jornal e o crítico cinematográfico mais importante daquele período. Nacionalista, ele professava a crença de que o estado democrático pudesse interferir na economia e na cultura para prover mudanças que atendessem ao interesse geral da sociedade. Em seus artigos, ele evocava a intervenção redentora do governo por via do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), sob a forma de "medidas federais de caráter aduaneiro, tarifário, cambial e bancário". Paulo Emílio notava que, em sua diretoria havia lugar apenas para representantes de instituições públicas, sem ninguém que representasse os profissionais envolvidos diretamente com a atividade cinematográfica. A secretaria executiva do Grupo, porém, estava a cargo do crítico e cineasta Flávio Tambellini, que permaneceria no posto até a sua extinção em 1966, quando deu lugar ao Instituto Nacional do Cinema (INC) do qual foi ele o primeiro presidente.

Na 1ª Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, realizada em novembro de 1960, Paulo Emílio externara a sua aflição pela humilhante mediocridade do cinema brasileiro, "só perturbada por acontecimentos de vulto como a estreia da Vera Cruz ou o êxito de 'O Cangaceiro'". O conceito de política pública voltada para a cultura ainda não tinha assomado no horizonte ideológico dos jornalistas e intelectuais que militavam naquele

tempo pela melhoria do cinema brasileiro. Mas havia a necessidade de escolher uma diretriz e apontar para um caminho a ser trilhado. Para Salles Gomes, tratava-se de "conscientizar" a elite política e econômica do país no sentido de trabalhar em conjunto pela industrialização do cinema [349]. Agora, ao deparar com o resultado do esforço e do investimento daquela guarnição de vanguarda comandada por Massaini, ele encontrava motivos concretos para reafirmar as suas posições, como se percebe pela entrevista naquela mesma reportagem de maio de 1962:

> A vitória de Oswaldo Massaini, Anselmo Duarte, Dias Gomes e de toda a equipe (...) foi arrancada apesar da indiferença de nossos poderes públicos pelo cinema brasileiro. Se nossos legisladores e governantes tivessem pelo nosso cinema um centésimo do interesse que manifestaram, por exemplo, pelo futebol, já há muitos anos nossa arte cinematográfica estaria florescente [350]. É de se esperar que não aconteça com *O Pagador* o que sucedeu com *O Cangaceiro*, cujo êxito internacional coincidiu com o início de uma fase negra para a indústria cinematográfica brasileira. É preciso que o fenômeno *O Pagador de Promessas* precipite a tomada de consciência de nossos homens públicos a respeito do cinema brasileiro, isto é, que tomem finalmente consciência da problemática comercial e industrial cinematográfica tão bem equacionada nos trabalhos do GEICINE. (SALLES GOMES, 1962) [351]

Ainda que pareça um tanto deslocada, esta comparação com o futebol tem a ver com o clima de competição internacional no Brasil daquele período que consagrara a tenista Maria Esther Bueno em 1959, o boxeador Eder Jofre em 1960 e a seleção brasileira em 1958. Aliás, em seu retorno a São Paulo, a equipe de *O Pagador de Promessas* foi recebida pela população com honras de "ganhadores de copa do mundo", com direito a passeata em carro aberto pelas principais avenidas da cidade, do aeroporto de Congonhas ao Teatro Municipal. Com olhos de hoje, pode-se identificar naquele ímpeto cultural e esportivo, um anseio coletivo pela afirmação de uma identidade nacional, por meio de seus heróis. Estes, por sua vez, tirando os casos de Eder Jofre e Maria Esther Bueno, tinham caráter grupal, ou

[349] Arthur Autran. O Pensamento Industrialista de Paulo Emílio Salles Gomes. In: *Estudos de Cinema da SOCINE VIII*, Annablume, São Paulo, 2007.
[350] Por falar em futebol, Ruy Castro nos conta que de fato, em 1958, "pela primeira vez o Brasil iria para a Copa do Mundo com um plano de trabalho neuroticamente detalhista. Foram previstos todos os passos da seleção nos 75 dias em que ela estaria reunida. Como nunca tinha acontecido antes, cuidou-se seriamente da saúde dos atletas. Descobriu-se, por exemplo, que dos 33 jogadores, 32 tiveram que ter dentes extraídos." Ruy Castro. *Estrela Solitária – um brasileiro chamado Garrincha*. Companhia das Letras, São Paulo, 1995.
[351] Paulo Emilio Salles Gomes, O Estado de São Paulo, 24 de maio de 1962, p. 9

seja, um time de futebol e a equipe de um filme. O cerne político do recado de Paulo Emílio, porém, reflete o consenso pelo qual a tão almejada industrialização do cinema não poderia ser gestada pelo mercado por si só, sem a tutela paternalista do estado.

Resultado ou não desse apelo e da própria Palma de Ouro, fato é de que o GEICINE teria a sua organização alterada pelo decreto nº 1.462, de 18 de outubro de 1962: passava para a jurisdição do Ministério da Indústria e do Comércio, cujo representante teria o cargo de presidente. Quando foi criado em 17 de fevereiro de 1961 por Jânio Quadros, o Grupo era subordinado diretamente à Presidência da República, sendo presidido pelo representante daquele órgão, como analisa Anita Simis[352]:

> Procurava seguir o exemplo da estrutura de outros Grupos Executivos, como o da indústria automobilística ou o da indústria de construção naval, criados no governo anterior para implementar(...) o Plano de Metas(...) junto com outros órgãos já existentes. (...) No entanto, ainda que possamos identificar a tentativa de um alinhamento entre a práxis do ministério, do governo e dos setores envolvidos com a atividade cinematográfica, é difícil apontar nestes instrumentos, e mesmo na legislação introduzida no período, o embrião de uma visão estratégica com um projeto de desenvolvimento para a atividade cinematográfica. (SIMIS, 2006)

Inspirado na lei de remessas de lucros, no entanto, em 1962 o GEICINE concebeu uma medida legal que, com algumas diferenças, voltaria a ser recentemente aplicada, com o chamado artigo 3º da Lei do Audiovisual, introduzido na legislação em dezembro de 2006. Tratava-se de permitir que as empresas importadoras de filmes estrangeiros aplicassem 40% sobre o montante de seu imposto de renda na produção de filmes nacionais, podendo associar-se entre si ou com outros produtores nacionais ou estrangeiros. Para a Cinedistri, meia década depois da Palma, seria o momento de se associar à Metro para realizar *A Madona de Cedro*, tratada pelo ambiente de cinema como a primeira superprodução de Massaini. Em sua coluna, o crítico Rubem Biáfora definiria *A madona de Cedro* como "material e comercialmente, a mais ambiciosa fita de Massaini" [353] E aponta o que

[352] Anita Simis. Cinema e Democracia: rimas e contrastes. In: *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación.* Dossiê Especial Cultura e Pensamento, Vol. II - Dinâmicas Culturais, Dec. 2006. www.eptic.com.br

[353] O Estado de São Paulo, edição de 13 de outubro 1968, p. 22.

considerava ser uma tentativa de introduzir no filme elementos que o aproximassem a *O Pagador de Promessas*, como por exemplo, a nova "crucificação" de Leonardo Vilar.

Voltando àquele mesmo dia 24 de maio de 1962 em que uma ampla reportagem repercutia a conquista da Palma de Ouro, o Estadão publicava nota sobre um encontro ocorrido em Brasília que reunia o Serviço de Censura de Diversões Públicas e o presidente do Sindicato da Indústria Cinematográfica Fernando Rodrigues, com o objetivo de melhorar a proteção à indústria de cinema. A principal reivindicação da categoria era o pedido de fiscalização para o cumprimento da "lei dos 8 por 1" [354] para a obrigatoriedade dos complementos nacionais, que estaria sendo cumprida em apenas 30% das salas. A falta de um órgão arrecadador específico impedia a remuneração referente às 5 cadeiras devidas ao produtor. Em resposta, o SCDP reclamou da má qualidade dos cinejornais, agravada pela inclusão de publicidade e propaganda naqueles complementos, ameaçando não fornecer certificados de boa qualidade para quem descumprisse a regra. O patético nesse acontecimento é que a lei dos 8 filmes estrangeiros para por 1 filme nacional fora superada três anos antes pelo decreto n. 47.466 de 22 de dezembro de 1959, pelo qual todos os cinemas do país eram obrigados a exibir filmes brasileiros de longa metragem durante pelo menos 42 dias por ano. Em outras palavras, na legislação de reserva de mercado para o filme nacional já vigorava o principio da obrigatoriedade e os dirigentes da categoria ainda reivindicavam o respeito ao defasado princípio da proporcionalidade.

Se esses gestores governamentais e representantes da cúpula do cinema brasileiro revelavam tamanha ignorância acerca de sua área de atuação e de seu próprio negócio, por outro lado os jovens luminares do cinema novo esbanjavam esperteza. É o caso de Gustavo Dahl (Buenos Aires, 1938 - Trancoso, 2011) que, com apenas 20 anos e um curso incompleto de direito no Instituto Mackenzie, em 1958 fora convidado por Paulo Emílio para assinar artigos no Suplemento Literário. Logo passou a trabalhar na Cinemateca Brasileira e, em 1960, conseguiu uma bolsa do governo italiano para cursar o *Centro Sperimentale di Cinematografia*, em Roma. À época da premiação de *O Pagador de Promessas* em Cannes, portanto, ele estava na Europa e quase um mês depois da Palma de Ouro escreveu uma longa carta para Paulo Emílio, quando participava do festival italiano

[354] Decreto n. 30.179, de 19 de novembro de 1951.

de Porreta Termi, relatando suas impressões acerca dos cineastas brasileiros. Segue um trecho desse documento assinando em 26 de junho de 1962, que se acha no acervo da Cinemateca Brasileira:

> Os meninos cariocas vão pra frente. Fizeram um filme [355]. Devem ser ótimos, mas tenho a impressão que a política deve servir ao mesmo tempo para orientá-los e desorientá-los, isto é, orientá-los em demasia. E depois a confusão, Rui Guerra, Anselmo Duarte e Roberto Farias, diretores comerciais que querem se fazer passar por artistas [356]. A boçalidade de Anselmo e do seu filme, onde não há um plano no qual a direção seja de conhecimento, uma espécie de decorativismo acadêmico-folclórico. E todo o mundo satisfeito, gritando ao gênio. (Gustavo Dahl [357], em carta a Paulo Emílio, arquivo Cinemateca Brasileira)

A carta também relata a participação de Anselmo Duarte e do crítico Walter Silveira [358] nos debates do festival durante os quais, segundo ele, ambos teriam demonstrado a sua "debilidade mental". No caso de Anselmo, por ter reclamado da imprensa italiana, durante uma sessão de debate, pelo fato de alguns jornais terem publicado a fofoca de que ele ficara sabendo da Palma no aeroporto, já com as malas prontas para partir. [359] A carta prossegue demolindo Anselmo: "e continuou no estilo *eu sou o tal!*, numa agressividade inútil, colocando suas mesquinhas questiúnculas pessoais no plano de um cinema nacional". Como vemos, o diretor premiado em Cannes despertava ressentimentos com facilidade, talvez por causa do prêmio, talvez por conta mesmo de seu temperamento arrogante. Sua ligação com Massaini, provavelmente também em função disso, tendia se tornar lenta e gradativamente rarefeita a partir do retorno a São Paulo.

---

[355] O filme carioca aqui citado deve ser *Cinco Vezes Favela*, feito em episódios dirigidos por Marcos Farias, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diégues e Leon Hirzman.

[356] Os "filmes comerciais" aqui subentendidos devem ser *O Pagador de Promessas, Os Cafajestes* e *Assalto ao Trem Pagador*.

[357] O cineasta e crítico Gustavo Dahl foi importante gestor da Embrafilme, o primeiro presidente da ANCINE, presidente do III Congresso Brasileiro de Cinema, presidente da Associação Brasileira de Cineastas, presidente do Conselho Nacional de Direitos Autorais e diretor do Centro Técnico Audiovisual (CTAv) do Ministério da Cultura. Consta que ele faleceu durante uma sessão de cinema.

[358] Walter Raulino da Silveira (Salvador, 1915-1970) Crítico de cinema e cineclubista, teve como discípulos Paulo Gil Soares, Guido Araújo e Glauber Rocha.

[359] Comentário geral mais contundente se refere ao caso amoroso, divulgado pelo próprio Anselmo, com a escritora e jornalista Christiane Rochefort (Singh Jr, *Adeus Cinema* p.72) que era amiga de Jean-Paul Sartre e tinha grande prestígio no Festival Cannes, onde atuava como assessora de imprensa.

Em 27 de maio de1962, como ele ainda estava em seu caminho de volta da Europa, pela primeira vez em 10 anos, Massaini não compareceu à cerimônia do prêmio Saci, referente aos títulos lançados em 1961. Dos 22 filmes brasileiros, ele concorria com 4 filmes : *Virou Bagunça, Eu sou o Tal, Três Colegas de Batina* e *A Moça do quarto 13*. No dia 2 de agosto de 62, com patrocínio da Brastemp duas emissoras de TV, o Canal 9 e o Canal 5 transmitiram ao vivo a avant-première de *O Pagador*, sem exibir o filme, mas apenas as entrevistas com o elenco, técnicos e personalidades feitas por Silveira Sampaio e Bibi Ferreira.

Durante a longa viagem de navio, só concluída no mês de julho, em que Massaini e a equipe do filme voltavam para casa, a esposa Dona Iracema recebera telefonemas anônimos de alguém dizendo que Oswaldo seria assassinado ao chegar ao Brasil. Ela apresentou queixa à Delegacia de Segurança Pessoal que chegou a mandar uma viatura para vigiar a residência na Rua San Salvador, sem que nada tivesse acontecido. As investigações levaram até Fouad Salim Anderaos, de 36 anos, morador da Praça da Sé 136. Ele negou ter sido responsável pelas ameaças, mas declarou que o produtor lhe devia 20 milhões de cruzeiros pelos direitos do filme do "Lampião o Rei do Cangaço", que ele tinha produzido em 1950. [360] Um novo projeto de Massaini com esse título já entrara em produção para ser lançado em 1963. E Anderaos se dizia "representante internacional e perpétuo da família de Lampião" e por ela estar autorizado a vender os direitos de qualquer filmagem sobre o cangaceiro. Baseada em depoimento de integrantes do meio cinematográfico, a polícia concluiu que Fouad deveria ser "débil mental", mas prosseguiu nas investigações até 1965. A reportagem acrescenta que, dois anos antes, um pelotão do Exército cercara a casa de Fouad Anderaos em São Miguel Paulista que, segundo denúncia anônima, abrigava um arsenal. Lá os soldados encontraram cerca de 100 "arcabuzes enferrujados da Guerra dos Emboabas", que haviam sido usados num filme inacabado sobre Lampião. [361]

[360] Na Filmografia da Cinemateca e no Dicionário de Antonio Leão da Silva Neto, de fato consta o verbete deste filme do Fouad datado de 1950, até com uma ficha técnica completa. Mas o próprio autor do Dicionário diz não ter certeza de que o filme realmente exista. Em seguida Massaini faria de fato outro filme com esse título, mas, a reclamação de Anderaos tinha provavelmente como origem o sucesso de *A Morte Comanda o Cangaço*, distribuído pela Cinedistri.
[361] O Estado de São Paulo – edição de 06 de julho de 1962, p. 15.

Aquele era um momento em que a estratégia de marketing se limitava a criar uma "homenagem" após a outra, durante alguns meses. Em 10 de julho, um anúncio na Folha alardeava que de *O Pagador* fora "aplaudido de pé pelo público mais exigente do mundo". Outro resultado da Palma foi a indicação de *O Pagador* para disputar o Oscar de Melhor Filme estrangeiro.

A partir de julho, iniciou-se uma série interminável de homenagens e sessões especiais a *O Pagador* e seus realizadores.
Na Folha de São Paulo um anúncio de página inteira, pago por quase todas as empresas paulistas ligadas ao cinema.
O nome de Massaini vem primeiro, com uma foto um pouco maior.

HOMENAGEM

AO PRODUTOR
OSWALDO MASSAINI

AO DIRETOR
ANSELMO DUARTE

e às equipes, técnica e artística, que honraram a nossa Pátria, com a conquista do mais cobiçado prêmio do cinema mundial, no "FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA, DE CANNES", de 1962, com o filme

FIGURA 40a – Detalhe de cartaz 04/06/1062

HOMENAGEM AO GRANDE VENCEDOR DE CANNES

DIAS GOMES — autor
ANSELMO DUARTE — diretor
OSWALDO MASSAINI — produtor
LEONARDO VILAR - interprete
GLORIA MENEZES - "
DIONISIO AZEVEDO - "
NORMA BENGELL - "
GERALDO DEL-REY - "

... e toda a equipe que cooperou para o triunfo.

O CINE CORAL associando-se às justas homenagens ao

PAGADOR DE PROMESSAS

orgulho do cinema nacional, decidiu adiar para as proximas semanas a estréia do filme

Mandacaru Vermelho

de Nelson Pereira dos Santos.

E lá no fim da página, uma bofetada involuntária na face do cinema novo, com o Cine Coral avisando que adiara para as próximas semanas a já anunciada estreia de *Mandacaru Vermelho*, um filme de Nelson Pereira dos Santos para "juntar-se às homenagens a *O Pagador"*.
Ou seja, o *Mandacaru* só entraria em cartaz depois que o público de *O Pagador* se esgotasse.

FIGURA 40 – anúncio da FSP em 10 /07/ 1062

É assim que o assessor de imprensa Maurício Kus, que trabalhou muitos anos com os Massaini descreve a reação dos realizadores:

> Quando a notícia chegou na Cinedistri, Oswaldo e Anselmo, com um grupo de amigos, aguardavam ansiosos o esperado telefonema. *O Pagador de Promessas* ia representar o Brasil na entrega do Oscar, sendo o candidato oficial a melhor filme estrangeiro. Estouraram champanhe, se abraçaram, riram e choraram de alegria quando, de repente, o desalento tomou conta da dupla: "Quem vai

> buscar o prêmio?". Ambos tinham medo de viajar de avião e ainda tinham na lembrança os infindáveis 30 dias que passaram no navio, quando foram a Cannes, onde conquistaram a Palma de Ouro. Os dois disseram em coro "eu não vou, vai você". A solução foi convidar um cineasta amigo da dupla. Ligaram para Fernando de Barros que, dias depois embarcava para Los Angeles. [362]

Na semana seguinte, Flávio Rangel e Dias Gomes se apressaram em relançar a peça teatral no TBC, com o mesmo Leonardo Villar no elenco, ladeado por Cleyde Yáconis e Nathália Timberg. No dia 26, um anúncio da Companhia Serrador medindo um quarto de pagina festejava "Continua sendo aplaudido de pé! Um mês em cartaz!". E mais um texto de 20 linhas, louvando essa dupla conquista: a láurea em Cannes e a consagração do povo.

A programação nos cinemas Astor e Ipiranga indica que o filme se oferece tanto ao público da Avenida Paulista quanto ao do centro da cidade. Os nomes de Massaini e Anselmo aparecem três vezes na publicação e, o que é curioso, o de Norma Benguell figura maior que todos os demais artistas.

Figura 41 – Anúncio da Folha de São Paulo 26 de agosto de 1962

Quinze anos depois, ao se aproximar do encerramento de sua trajetória como produtor, Massaini iria refletir sobre aquele período, com uma ponta de amargura e revelando – ao contrário das alegadas certezas de Anselmo Duarte – o peso das dúvidas que enfrentara na época em que a comédia musical tinha entrado em baixa e o público ainda não apontara o rumo de sua preferência. Vemos que Massaini nem sempre antecipava as tendências, ou seja, não era um profeta, apenas um realizador atento que se colocava à frente de seu tempo:

[362] Maurício Kus, enviado por mkus@uol.com.br. Parte integrante da newsletter *Colunas & Notas* - 01/07/2014.

> Só depois de pronto *O Pagador* foi que pensei no Festival. Eu sabia que o público ainda não confiava naquele tipo de cinema que abordava um assunto muito sério. Já tinha ensaiado esse voo várias vezes antes. Com *Moral em Concordata*, por exemplo, que mal se pagou. Pronto o filme, eu achei por bem não exibi-lo no Brasil antes que alcançasse uma repercussão maior. Mas, *O Pagador* provocou uma mudança no cinema brasileiro porque de 1962 em diante – me parece – a preocupação dos produtores nacionais foi fazer filmes para festival. [363]

## De *Lampião o Rei do Cangaço* (1965) a *Corisco o Diabo Loiro* (1969)

No fim do mês de agosto de 1962 estreava a *A Ilha* de Walter Hugo Khoury, dando lugar a um interessante ato falho de Rubem Biáfora. Entusiasmado com a qualidade daquele filme cuja estética se comparava à de Michelangelo Antonioni, o crítico o colocava como coproduzido por Massaini, ainda que, na verdade fosse apenas distribuído pela Cinedistri – erro que deve ter origem na súbita expansão do prestígio da empresa e seu dirigente[364]. Mesmo imaginando que os acontecimentos lhe preparavam novos e elevados voos, Massaini dava continuidade aos pequenos afazeres da sua rotina de empresário. Como sempre a cada fim de ano, ele distribuía a toda a sua lista de endereços um folheto com votos de Feliz Natal e ano novo que, desta vez era um tanto mais requintado, em função dos 12 anos da Cinedistri e da Palma de Ouro [365]. No texto contendo uma incrível quantidade de informações, ele agradece a toda a corrente produtiva do cinema, nessa ordem: exibidores, agentes, público, estúdios, laboratórios, produtores, diretores, artistas e técnicos. Além disso, informa o nome e o endereço de 11 empresas distribuidoras parceiras pelo país e anuncia os novos produtos: uma dúzia de longas, além do complemento Canal 100. Numa ilustração, ele consegue inserir o título e uma minificha de cada filme, dentro das bolas de uma árvore de natal: *O Pagador de Promessas, Três Colegas de Batina, A Ilha, As pupilas do Senhor Reitor, Eu sou o tal, Sai dessa Recruta, Teus Olhos Castanhos,*

[363] Entrevista com Luis Antonio Alves, In: *Revista Cultura*, nº 24, janeiro a março de 1977.
[364] É possível, porém, que o jornal não tenha se enganado inteiramente porque Massaini tinha o hábito de socorrer determinadas produções que se achavam em dificuldades financeiras, por meio de um adiantamento de receitas a serem obtidas na distribuição do filme – o que o tornava tecnicamente um colaborador da produção – fato que nem sempre era amplamente divulgado.
[365] Esses milhares de cartões eram postados em envelopes sempre sobrescritos à mão, com uma caligrafia bastante rebuscada. Diz a lenda que era o próprio Oswaldo quem os redigia pessoalmente. O filho Aníbal se lembra de que o pai passava horas e horas nessa atividade.

*A Morte Comanda o Cangaço, Lampião o Rei do Cangaço, Assassinato em Copacabana, A Moça do quarto 13* e *A Grande Feira.*

Após a "odisseia" de *O Pagador*, e antes mesmo que ela se concluísse Massaini já amarrava os fios para costurar um novo projeto, novamente como único produtor [366]. Mostrava-se desta vez mais ambicioso e exigente, do ponto de vista da complexidade técnica, dos valores de produção e do direcionamento para o mercado – inclusive com a meta, agora não mais impensável, de atingir o público internacional. Especialmente pelo interesse que alguns mercados estrangeiros tinham mostrado por aquela modalidade brasileira de *western*, feita com bandidos do nordeste. Ele se sentia pronto para navegar mais uma vez por conta própria, em face do recente sucesso em termos de prestígio e de rentabilidade. Além disso, passara a confiar plenamente na maturidade alcançada pela Cinedistri e pelo setor cinematográfico de São Paulo, bem como o seu próprio papel nesse processo. Mesmo que a maior fatia do mercado exibidor permanecesse dominada pelo filme estrangeiro [367].

É possível que Massaini tivesse fixado o sentido daquele artigo de Paulo Emílio no Suplemento Literário em 17 de dezembro de 1960, em que ficaram impressos os títulos dos filmes populares mais bem sucedidos daquela segunda metade do século – *O Cangaceiro* e *A Morte Comanda o Cangaço*. O processo histórico parecia lhe indicar a tentativa de investir naquele tipo de cinema nunca antes experimentado por ele – ainda que fosse para trocar a figura de um homem santo pela de um delinquente sanguinário, na função de protagonista. Como principal objeto de cena, o ator Leonardo Vilar deveria empunhar a carabina em vez de carregar a cruz. Enquanto isso, no outro extremo da Via Dutra, o cinema novo também se esforçava para levar o Nordeste brasileiro de novo a Cannes. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Vidas Secas* chegaram lá, para serem derrotados pelo

[366] Em matéria no Diário da Noite de 02/07/1964, vemos que Massaini se achava então um pouco mais à vontade para experimentar outras atividades empresariais que, no entanto, estivessem ligadas ao mundo do cinema. Ele se associou ao exibidor Florentino Llorente da Companhia Cinematográfica Serrador para produzir junto com o autor a peça "O Círculo de Champagne" de Abílio Pereira de Almeida no Teatro Paramount. Parece que essa iniciativa não teve continuidade, mas, em 14/7/67 ele apoiaria a Companhia Serrador na fundação do Cine Belas Artes, anunciado como "o maior cinema de arte da América do Sul".
[367] Em depoimento gravado, o pesquisador Hernani Heffner o considera "um dos sustentáculos do cinema brasileiro, no final da era clássica, nos anos de 1950, e naquele momento de transformação ao longo dos anos de 1960. Isso significa ter muita consistência no trabalho, que vinha desenvolvendo anos e anos a fio e, também, ter muita coragem para apostar no novo".

excepcional *A Mulher da Areia* de Hiroshi Teshigahara – uma das obras mais inovadoras, brilhantes e consistentes daquela década. Já *Lampião, o Rei do Cangaço* ficou pronto para se tornar aquilo que hoje seria chamado de *blockbuster*, mas não foi indicado para concorrer em Cannes.

Naquele inevitável balanço que marca o fluxo natural das iniciativas referentes aos investimentos em cinema, era mais uma vez preciso arriscar em novidades, mas também e ao mesmo tempo preservar os elementos que deram comercialmente certo, ou seja, aqueles que receberam reforço positivo por parte do mercado. Esse é o duplo aspecto do sistema de produção industrial concebido por Massaini que procurava incorporar e combinar as consagradas metas de *flexibilidade* e de *estabilidade*. Em função disso, aquele novo empreendimento se apoiava em dois pontos principais. Na capacidade de sugestão e confiança apresentadas pelo elenco básico de *O Pagador de Promessas*, possivelmente capaz de promover uma identificação com o filme anterior premiado em Cannes [368], e no surpreendente êxito temático de *A Morte Comanda o Cangaço*. Se a comédia musical migrava para a televisão e era apropriada pelos lares de classe média como lazer familiar, para as salas de cinema pareciam restar as emoções fortes.

Aquela experiência de Aurora Duarte tinha colocado Carlos Coimbra (Campinas, 1925 – São Paulo, 2007) no primeiro plano do gênero de ação e aventura no cinema. Por isso, ele foi escalado para cuidar da montagem de *O Pagador* e, logo em seguida, para dirigir *Lampião, o Rei do Cangaço*. Cabe desconfiar se, com essa escolha, Massaini já estivesse pensado nele para a produção seguinte e, também, no próprio filme de cangaço como gênero sucessor da chanchada na preferência popular [369]. Tratava-se outra vez de uma produção inteiramente dele, o que aumentava o grau de expectativa para com o diretor. Em vez daqueles veteranos com quem se acostumara, como Eurides Ramos, Watson Macedo,

[368] Leonardo Villar, Dionísio de Azevedo, Glória Menezes, Geraldo Del Rey, Roberto Ferreira e Antonio Pitanga – além de duas figuras que remetiam ao bem sucedido *O Cangaceiro*: Vanja Orico e Milton Ribeiro.
[369] Aurora Duarte acredita que desde *A Morte Comanda o Cangaço*, Massaini já contava com Coimbra para seus filmes do novo gênero: "O Coimbra era sensível e muito tímido. Em 1955 fui fazer *Armas da Vingança*, na linha do *western,* que era codireção dele com o italiano e falastrão Alberto Severi. O Severi estava dirigindo e o Coimbra não dizia nada. Aí eu comecei a perguntar *...o que foi que o senhor disse, que eu não entendi?* E ele que não tinha falado nada, começou a me dirigir. Então, quando vimos o copião e as minhas cenas eram ótimas, percebemos que o calado é que era o bom. Mas, precisava de uma estrutura de produção. Ele se firmou como diretor pela estrutura que o Oswaldo lhe deu".

Victor Lima, J B Tanko ou Fernando de Barros, abria-se espaço para uma nova geração. Nela, porém, parecia não haver um lugar claro para Anselmo Duarte, por sua vez interessado num projeto autoral que logo em seguida deu origem ao difícil e nada popular *Veredas da Salvação*, por meio do qual insistia na temática da religiosidade.

Em função dos objetivos de constância e estabilidade projetados naquela fase para a produção da Cinedistri, o perfil de Carlos Coimbra se mostrava bem mais adequado: um diretor com a persistência artesanal de um Eurides Ramos, associada à habilidade para filmagens externas, com grandes grupos de figurantes em movimento. E, além disso, com uma competência para a composição de imagens comparável à de Lima Barreto. Acrescentemos nesse conjunto de características desejáveis para Massaini, um dado de disciplina, equilíbrio emocional e humildade, sem dúvida ausente em Anselmo Duarte. Basta observar como o seguinte relato do produtor jamais se encaixaria com o tamanho do ego e a índole aguerrida do antigo galã número um da Vera Cruz e da Atlântida. Enquanto *Lampião* era rodado, Massaini nem sempre podia comparecer ao set e cumpria a seguinte rotina em São Paulo: pregava na parede o mapa das filmagens e, no dia seguinte, assistia o copião do material filmado e o despachava de volta, já revelado, por avião para o Nordeste, para fazer comentários por meio do rádio, todas as noites com o diretor:

> Quando eu filmava *Lampião, o Rei do Cangaço* tinha uma cena de bordel envolvendo a personagem da Glória Menezes e um cangaceiro. Eu não estava em, Petrolina, estava aqui. Então eu reparei no copião que no quarto dela tinha uma cama estilo Luiz XV. Ele [Coimbra] foi para o nordeste filmar um bordel de luxo São Paulo! Teve que jogar a cena no lixo e refilmar com cama de ferro batido, lascado com bacia e jarra d'agua. (MASSAINI, 1977) [370]

As correções solicitadas pela chefia de produção eram sempre atendidas de imediato, de modo tranquilo e sem discussões. A partir desse filme, Coimbra se tornaria o principal diretor das produções de Massaini, para quem dirigiria outros sete títulos – cinco deles em sequência [371]. Tanto foi assim que 15 anos mais tarde, às vésperas de realizar *O Caçador de Esmeraldas* (1979) o seu derradeiro trabalho em produção, Massaini dizia... "o

[370] Depoimento a *Revista Cultura*, n. 24, janeiro a março de 1977.
[371] Foram eles: *O Santo Milagroso* (1967), *Cangaceiros de Lampião* (1967), *A Madona de Cedro* (1968), *Corisco o Diabo Louro* (1969), *Se Meu Dólar Falasse* (1970), *Independência ou Morte* (1972) e *Sob o Signo de Escorpião* (1974).

diretor já está escolhido há muito tempo – é o Carlos Coimbra, o mesmo de *Independência ou Morte* – o único que reúne todas as melhores características para executar esse trabalho" [372]. Introspectivo, modesto e meticuloso, o cineasta campineiro possuía um temperamento quase oposto ao de Anselmo Duarte e, assim, se adaptava muito mais facilmente ao estilo de trabalho de Massaini. Talvez por motivo de saúde, porém, ao se iniciarem as filmagens de *O Caçador de Esmeraldas*, a direção ficaria a cargo do *factotum* Oswaldo de Oliveira (São Paulo - Itu, 1931 – 1990) [373], mas foi montado por Carlos Coimbra que, segundo Massaini, "era melhor editor que diretor" [374]. Antes de morrer em 2007, Coimbra gravou um emocionado elogio ao seu velho colaborador:

> O que está faltando hoje ao cinema brasileiro são produtores como era o Massaini, que investia o próprio dinheiro nos filmes. Nos anos 1970, o cinema dependia da Embrafilme e, ultimamente, de financiamento com recursos de incentivos fiscais. Mas ele acreditava tanto no cinema que investia próprio capital. O cinema ficou órfão de alguém que impulsionava a indústria do cinema com vigor e com otimismo extraordinários. Eu nunca vi o Massaini com duvidas a respeito das fitas dele. Quando ele entrava num filme, era com toda disposição e entusiasmo possíveis.
> (Carlos Coimbra em depoimento de 2007)

No princípio da década de 1960, o cangaço ainda não era um problema social plenamente ultrapassado e não se achava relegado ao mundo das lendas e da literatura popular, como tinha sido o caso dos pistoleiros e caubóis dos *western* nos Estados Unidos. Em setembro 1965, por exemplo, o professor Estácio de Lima, catedrático da Faculdade de Medicina da Bahia e presidente do Instituto Nina Rodrigues veio a São Paulo para lançar o seu livro "O Mundo Estranho dos Cangaceiros" [375]. Para apoiar a divulgação da obra, o médico trouxe consigo a emblemática Sergia da Silva Chagas, a Dadá, que foi companheira do próprio Corisco, o lugar-tenente de Lampião morto em 1938. Dois anos depois, Aníbal

[372] Entrevista gravada por Aníbal Massaini em 1978.
[373] Segundo o site de Mauricio Kus, o assessor de imprensa mais ativo do mercado paulista entre as décadas de 1960 e 1990, Oswaldo de Oliveira era conhecido como o *Carcaça*, "uma das figuras mais ativas e folclóricas do cinema brasileiro, um faz tudo no mundo da sétima arte. Foi carregador de câmera e refletores, diretor, assistente de diretor, autor, iluminador, fotografo, decorador e até varria o chão do estúdio, quando necessário. Deixou sua marca em 54 filmes... dramas, comédias (todas com pitadas de erotismo...), policiais, cangaço, westerns caboclos, sertanejos, terror e uma tendência que ele inaugurou e teve vários seguidores: prisão de mulheres, que dava ensejo a cenas eróticas..."
[374] Entrevista com Luis Antonio Alves, In: *Revista Cultura*, nº 24, janeiro a março de 1977.
[375] O Estado de São Paulo, edição de 04 de setembro 1965, p.10.

Massaini ingressaria no ofício de produtor executivo, contratando essa ex-bandoleira para a equipe de um novo filme em que ela trabalharia como consultora.

Numa pauta incomum naquela época, uma chamada de capa no segundo caderno do Estadão anunciava uma reportagem sobre a finalização da montagem de *Lampião, o Rei do Cangaço*. A matéria destacava a participação do elenco básico de *O Pagador* no filme que pretendia oferecer um "retrato humanizado" do mais conhecido dos cangaceiros. Mas também ecoava a vitória do ano anterior em Cannes, porque Coimbra estava se apressando para concluir a edição da obra a tempo de inscrevê-la para concorrer ao Festival de 1963.

**"LAMPIÃO" ESTÁ QUASE NO FIM**

*De 44 rolos em eastmancolor, com cerca de 800 cenas, Carlos Coimbra deverá extrair, em 12 partes, o filme "Lampião, Rei do Cangaço", interpretado pelos principais atores do laureado "O Pagador de Promessas". Para esse trabalho, produzido por Osvaldo Massaini, terá pouco tempo: o Itamarati receberá somente até dia 27 proximo as películas a serem selecionadas para representar o Brasil no Festival de Cannes, que se realizará de 9 a 22 de maio proximo. O novo filme de Massaini terá mais de 2 horas de projeção e apresentará Leonardo Vilar (Lampião), Vanja Orico (Maria Bonita), Milton Ribeiro (Sabino), Dionisio Azevedo (João de Mariana), Gloria Meneses (Cucena). Durante as filmagens em uma cidadezinha do Nordeste, que nunca viu como se faz cinema, foi assim (clichê): uma camara, um refletor e um punhado de cineastas atraíram toda a população. (Pag. 8)* ★

FIGURA 42 – Nota em OESP 04/09/1965, p. 10

Como se vê, a eficiência da assessoria de imprensa da Cinesdistri continuava se aprimorando. Naquele mesmo mês, o lançamento de *Lampião, o Rei do Cangaço* nos cinemas "alcançou estrondoso êxito de bilheteria" [376], apenas semelhante ao sucesso de *A Ilha* de Walter Hugo Khoury – o que levou um artigo de "O Estado de São Paulo" [377] a concluir que "somente dando bom acabamento técnico às películas... é que se consegue um mínimo de comunicação com o público", fazendo referência à precariedade formal do cinema novo naquela ocasião. O texto, porém criticava o roteiro de Thalma de Oliveira [378] por ter exagerado nos aspectos positivos do temperamento de Virgulino Ferreira, a ponto de colocá-lo cantando e tocando violão, com o semblante apolíneo e sereno de Leonardo Vilar. E por ter criado personagens e situações sem justificação dramática, como os de Dionísio Azevedo e Glória Menezes. A resenha elogiava a plasticidade visual de Coimbra, porém, em termos de música, não aprovava orquestração solene e grandiosa de Gabriel Migliori, mas foi favorável às composições populares de Catulo de Paula inspiradas no folclore

[376] "Duzentas vezes mais que *O Pagador*...", segundo fala de Massaini, citada pelo jornalista Enio Squef em O Estado de São Paulo, 05/12/ 1971 p.260.

[377] O Estado de São Paulo, 25 de setembro de 1963, p.11. Já um anúncio da Folha de São Paulo (06/09/1963) divulgava *Lampião o Rei do Cangaço* como "o maior sucesso de público em qualquer gênero de filme nacional ou estrangeiro". Depois de quatro semanas em cartaz, o filme ultrapassava o célebre faroeste *Rastros de Ódio* (1956) de John Ford com John Wayne.

[378] Thalma de Oliveira (São Paulo, 1917- 1976) era dramaturgo e escreveu a novela de rádio *O Direito de Nascer*, o maior sucesso do gênero em todos os tempos.

nordestino. E assim prosseguia, reprovando a fotografia rebuscada demais de Tony Rabatonni e destacando a precisão dos figurinos; condenando a caracterização de Leonardo Vilar para Lampião e aceitando a de Vanja Orico para Maria Bonita. [379] Como assinatura da crítica, há apenas a letra "S", o que leva a suspeitar da autoria de alguém como Almeida Salles. Arthur Autran, porém, informa que nesta caso trata-se de Benedito Junqueira Duarte (1910 - 1995). Massaini disse que essa crítica o "entristeceu muito, porque foi um filme feito com o coração, sem medir consequências e nem gastos." Por outro lado, aquela foi uma tentativa de estilização do gênero, como a que de fato aconteceu com o faroeste:

> Nós tínhamos o cangaceiro, que era o Lampião com cheiro de suor, com a sujeira da caatinga. Acho que foi ideia da Cinedistri fazer um Lampião para o público. Que era um Lampião colorido, limpo, sem procurar uma verdade, mas sim retratar o Lampião para um público popular, que adorou o filme. (Leonardo Vilar, em depoimento para este projeto em 2012)

Bem mais tarde, em matéria publicada em OESP em 02/11/2003, a pesquisadora e crítica de cinema Maria do Rosário Caetano comentaria estudos de pesquisadores como Marcelo Dídimo Vieira, da Unicamp, para quem o ciclo do cangaço apresentou 47 filmes em 50 anos [380]. O período mais importante, porém teria sido a década de 1960, com cerca 20 títulos. De todos os diretores que dele participaram, Carlos Coimbra foi o mais prolífico, com 4 títulos entre 1960 e 1969, dos quais o mais caro e de maior público foi este *Lampião, o Rei do Cangaço*. A propósito, um dos mais recentes exemplares daquela modalidade, foi *Canta Maria*, realizado por Francisco Ramalho em 2006, com José Wilker (Juazeiro do Norte, 1946 - Rio de Janeiro, 2014) excelente no papel de Lampião. Aquele cineasta paulista, aliás, foi um dos primeiros a elaborar, junto com Lucila Bernardet, um estudo acadêmico sobre os filmes do ciclo em 1966. O título do trabalho era "Cangaço – da vontade de se sentir enquadrado", que se tornou capítulo de uma importante coletânea de artigos publicada pela jornalista em 2005

[379] Em 06 de novembro de 1963, a gravadora Fermata lançava um "compacto duplo" com parte da trilha sonora do filme, visando o mercado europeu. Na edição de O Estado de São Paulo daquele dia, aliás, o filme foi citado em três diferentes matérias. No dia 23 de dezembro, o mesmo jornal noticiava o lançamento pela Chantecler de um compacto em que Vanja Orico cantava 04 canções de Catulo de Paula para o filme de Massaini e Coimbra. Ela costumava dizer "Massaini e Coimbra: uma dupla fantástica."

[380] O pesquisador mineiro Rodrigo Pereira deverá publicar em 2015 o livro *Faroeste Caboclo: Filmes de Cangaço e westerns made in Brazil,* em que levantou 103 filmes do gênero exibidos no circuito comercial desde 1917, sendo que o ápice ocorreu em 1972 com 10 títulos lançados. (O Estado de São Paulo – 23 de abril, Caderno 2, 201, p. 10)

Ramalho e Bernardet perceberam que, na maior parte dos filmes, o centro da trama não se achava exatamente no personagem do cangaceiro, geralmente arrastado ao crime por "questões de honra" e "obrigações morais", e sim no herói que a ele se opunha. Este era alguém igualmente envolvido no cangaço circunstancialmente, mas que só pertencia àquela atividade enquanto o amor da "mocinha" ainda não o tivesse resgatado para o convívio normal da sociedade. Ou seja, o herói do ciclo não era inteiramente "do bem" e nem o cangaceiro representava completamente o mal, principalmente por apresentar traços de coragem, heroísmo e até de religiosidade. O verdadeiro vilão e antagonista daquelas aventuras era, na verdade, a polícia – sempre ligada aos coronéis e políticos locais. Era de fato a arbitrariedade e a violência dos policiais que empurrava os personagens de Dionísio de Azevedo e Glória de Menezes para a marginalidade. Subjacente à cultura do ciclo há, portanto, um dado de crítica às instituições viciadas pelo coronelismo nordestino:

> Se nessa série de filmes, temos a oposição entre o personagem do herói e o personagem do cangaceiro, o que vamos encontrar em *Lampião o Rei do Cangaço* é um personagem que é a soma, a justaposição entre as características do herói e do cangaceiro. O *Lampião* [de Coimbra] tem um pouco de *Teodoro* e um pouco de *Galdino*, [ambos do filme de Lima Barreto] (...) homem cuja imagem nos é dada muito mais pela fama (...) do que pela ação que vemos desenvolver. (BERNARDET E RAMALHO JR, 2005) [381].

Nesse sentido, aquela dualidade apontada como defeito na crítica de Almeida Salles, se constituía na essência do roteiro de Thalma de Oliveira, que se fundamentava no conflito interno entre o meliante Lampião e cidadão Virgulino [382]. Já o confronto tradicional entre Galdino e Teodoro, em *O Cangaceiro* (1953) seria retomado em 1997, numa nova versão produzida e dirigida por Aníbal Massaini, em que os papéis femininos adquirem mais importância que no título original e a violência ganha uma feição mais gráfica e explícita.

---

[381] Maria do Rosário Caetano (org). *Cangaço – o nordestern no cinema brasileiro.* Brasília, Avathar, 2005.
[382] No Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, de 05 de fevereiro de 1966, p. 39, Francisco Luiz de Almeida Salles publicou um artigo com o título de "O Ciclo do Cangaço", a propósito do bom resultado de bilheteria de uma produção carioca e modesta, que ele considerava "admirável": *Entre o Amor e o Cangaço*, do paulista Aurélio Teixeira. Ele notava que, assim como ocorrera com o *western*, nos EUA, aquele "mais fecundo filão do cinema brasileiro começava a se cristalizar... deliberadamente repetindo situações vistas em outros filmes". Também chamava atenção para fato de serem paulistas interioranos os principais criadores do ciclo do cangaço: Lima Barreto (de Casa Branca), Carlos Coimbra (de Campinas) e Aurélio Teixeira (de Santana do Parnaíba).

## Adaptações de obras literárias de temática religiosa
## *O Santo Milagroso* (1967) e *Madona de Cedro* (1968)

Para Massaini, seria um contrassenso incorrer no mesmo erro cometido pela Atlântida e evitado por ele durante toda a carreira, que seria o de se dedicar a praticamente apenas uma modalidade de cinema. E, nessa direção, o produtor passou a investir num tipo de filme que pudesse reunir diversas tendências de entretenimento e apresentasse diferentes aspectos num único projeto: *a comédia*, que sustentou o cinema brasileiro por algumas décadas; *a temática religiosa*, que em *O Pagador* funcionou tão bem; *a ambientação interiorana*, que parecia obrigatória no cinema paulista, como se via nos filmes de Mazzaropi e de cangaço; e *a adaptação de peças teatrais de sucesso* que, além de público, poderia angariar prestígio cultural. Essa variedade de facetas traria a potencialidade de fazer sentido para vários segmentos do público, ainda mais se a equipe técnica apresentasse qualidade profissional equivalente à da Vera Cruz e o elenco fosse reconhecido como aquele que ajudou a trazer a Palma de Ouro para o país. Falamos, enfim, de *O Santo Milagroso*, baseado em peça de Lauro Cesar Muniz: numa cidadezinha paulista, a irmã do pastor protestante se interessa pelo sacristão da igreja católica e, tanto ele quanto o padre, fazem de tudo para impedir o namoro. Oswaldo continuava como produtor principal, embora desta vez recebendo o apoio de Rudolf Rex Lusting (Budapest, 1901 - São Paulo, 1970), este o veterano documentarista de *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (1929) e proprietário do laboratório Rex Filmes. O dramaturgo Lauro Cesar conta que não foi apresentado a Massaini por amigos, nem por jornalistas ou assessores, mas foi abordado diretamente por ele:

> Eu o conheci em 1963, quando a peça *O Santo Milagroso* estava em cartaz no teatro Cacilda Becker. Ele foi assistir, entusiasmou-se com o espetáculo, e me convidou para um papo, lá no escritório na Rua do Triunfo. Aliás, um papo que era sempre fantástico. Todo fim de tarde era o *happy hour* do Massaini, que ele chamava de "a hora do chá". Ele colocava uma toalhinha sobre a mesa e os amigos se reuniam ali pra um papo sobre cinema regado a chá. Chá escocês, com alto teor alcoólico. Todos nós falávamos muito de cinema, num hábito memorável que deixa muitas saudades. (Lauro Cesar Muniz: depoimento gravado em 2010)

Nessa farsa caipira e habilmente escrita que era *O Santo Milagroso*, em lugar de famílias nobres, duas vertentes religiosas disputam a liderança espiritual da população. A trama associa religião e confronto político num conflito de registro cômico, com traços de folclore. Assim como no jogo de xadrez, porém, as linguagens podem aproximar as pessoas.
Referendados por sua participação em *O Cangaceiro* e *O Pagador de Promessas*, participam do elenco Vanja Orico, Leonardo Villar, Dionísio de Azevedo, Geraldo Del Rey, David Neto e Roberto Ferreira.

FIGURA 43 – Villar e Azevedo em *O Santo Milagroso*

Com adaptação do próprio Muniz, roteiro, montagem e direção ficaram a cargo de Carlos Coimbra, apoiado pelo humorista de rádio Oswaldo Moles, para turbinar a comicidade dos diálogos. Fotografia de Konstantin Tkaczenko, operação de câmara por Oswaldo de Oliveira e música de Gabriel Migliori, temperada pelo grupo folclórico de Solano Trindade. No papel de um chefe de redação, o cronista e então crítico de cinema Ignácio de Loyola Brandão. Já se ocupando da gerência de produção, o filho Aníbal de Massaini representava a *continuidade* da empresa – alguém que cumpriria um papel equivalente ao que ele mesmo desempenhara para Adhemar Gonzaga na década de 1940. A apreciação que Lauro Cesar fazia de Oswaldo naquele momento reflete o seu amadurecimento como produtor, desde o seu tenro e verde início em 1953:

> Massaini era um produtor que absorvia totalmente o projeto. O filme partia dele e chegava nele. Os diretores trabalhavam sob a batuta do Massaini, sob a figura onipresente do produtor, permanentemente comandando as filmagens. No dia da estreia ele então soltava foguetes, fazia sempre uma grande festa. Providenciava todo um aparato de festejo, bandas de música, passarelas para os atores e atrizes do filme desfilarem, como se estivesse estreando em Los Angeles. E isso era muito saudável, porque trazia um cunho de comunicação com a plateia.
> (Lauro Cesar Muniz: depoimento gravado em 2010)

Na época, a divulgação do cinema pela imprensa dependia de uma modalidade de crônica mundana, que se movia por vezes estimulada pelo produtor. Assim, no Diário da Noite de 02 de janeiro de 1965, o cronista Hilton Viana publicou que Vanja Orico sofreu uma crise nervosa ao ser atirada às duas horas da manhã na piscina, durante o réveillon na casa de Oswaldo Massaini. Por não se tratar de uma *starlet* principiante, ela que era a estrela de *O Santo Milagroso* se irritou com aquela manobra midiática do ator novato Aluísio de Castro, escalado para um papel de repórter no filme. Estavam presentes à festa artistas então muito famosos como Leonardo Villar, John Herbert, Dionísio Azevedo, Ítala Nandi, Luely Figueiró, Geraldo Del Rey, Lola Brah, Ana Maria Nabuco e Eugênio Kusnet.

> Uma parte do cinema brasileiro parecia se esconder um pouco do público, mas Massaini sempre dialogou com ele. Isso tem que ser levado em consideração para uma análise justa da sua importância na história. As festas de réveillon na casa dele eram regadas a bebidas e especiarias da melhor qualidade. Em volta daquela piscina desfilava o glamour do cinema brasileiro, com todas aquelas brincadeiras. Lá pelas tantas uma atriz caia dentro d'água e outros atores mergulhavam pra brincar com ela. Era uma forma segura de entrar na mídia, o que sempre foi uma enorme dificuldade para o nosso cinema. Hoje não é tanto assim, mas naquela época era bem mais complicado.
> (Lauro Cesar Muniz, em depoimento gravado em 2010)

Encerrada a associação com Anselmo Duarte, que tendia a atrair todas as atenções para si, a figura de Massaini agora ofuscava a do diretor e já pautava a imprensa com relativa facilidade. No final de 1964, O Estado publicava uma nota sobre o início da filmagem de *O Santo Milagroso,* em Juquitiba, a 72 km da capital de São Paulo [383]. O acontecimento foi festejado com um sofisticado coquetel na Terrazza Martini, no 16º andar do conjunto Nacional da Avenida Paulista, para apresentação dos artistas e técnicos à imprensa. Já experiente em ocupar espaço nas colunas de jornal, como assunto certeiro para as reportagens, Massaini declarou dedicar o filme ao 4º centenário do Rio de Janeiro, em cujo 1º Festival Internacional de Cinema faria a sua primeira exibição. Meio ano depois, em 21 de julho de 1965, já encerrada a filmagem, Massaini convidou a imprensa para uma feijoada naquele sítio em Juquitiba onde a produção começara. A ação promocional funcionou e a Folha de São Paulo noticiou o evento.

[383] O Estado de São Paulo, edição de 26 de novembro de 1964, p. 18.

Na legenda de uma foto publicada na Folha de São Paulo em 08 de fevereiro de 1965, para noticiar o lançamento de *O Santo Milagroso*, anunciado como "uma comédia de Lauro Cesar Muniz", citavam-se apenas os nomes do produtor e da Cinedistri, não o do diretor. O entrevero com Dias Gomes deixara marcas e ele procurava agora prestigiar ao máximo aquele jovem autor de teatro de apenas 27 anos, aliás, um dos primeiros diplomados como tal na Escola de Arte Dramática a atingir um posto de primeiro plano no mundo do cinema brasileiro. Com essa peça de expressivo sucesso, num texto que também dava um peteleco na religião, Lauro Cesar era um Dias Gomes sem partido e sem a empáfia estimulada pelos elogios dos correligionários.

> Na época de *O Pagador de Promessas* eu estava me formando na Escola de Arte Dramática [da USP]. Quando o conheci, senti a importância da Palma de Ouro na vida dele. Era uma coisa que saía pelos poros do Massaini. Ele associava o prêmio em Cannes à vitória do futebol brasileiro nas copas de 58 e 62. Ele dizia assim: "Eu também preciso ganhar o bicampeonato e mostrar que nós podemos chegar lá outra vez". E se comportava como se fosse um dirigente de futebol. Aliás, brincava-se muito em volta disso. (Lauro Cesar Muniz em depoimento gravado 2010)

Para se diferenciar das antigas chanchadas, ou seja, das comédias carnavalescas construídas em torno de cômicos, cantores e músicos, Massaini procurava uma categoria para encaixar esse tipo de entretenimento dotado do "padrão Cinedistri de qualidade".

Neste anúncio onde os atores e até os realizadores são caricaturados, vem a definição: "A primeira alta comédia do cinema brasileiro!"

Note-se a diferença entre as expressões deMassaini e de Coimbra

FIGURA 44 – Anúncio de O Santo Milagroso na Folha

O desenhista do anúncio era Miécio Café, um ilustrador muito ativo na época, contratado para elaborar um desenho animado para a abertura do filme – uma novidade que marcou bastante o seu lançamento. O próprio Oswaldo fala sobre isso, em seu depoimento prestado no Museu da Imagem e do Som, em 15 de setembro de 1989.

> Eu tinha assistido *A Pantera Cor-de-Rosa* (1963) cuja apresentação era em desenho animado. Como eu era amigo do desenhista Miécio Café, passei a encomenda pra ele, que fez também o cartaz. Aí eu contei pro Lauro César Muniz e ele estranhou: "mas é preto e branco, né?" O desenho hoje é até demodê, mas ficou bonitinho. Eu queria inovar certas coisas. Andava doido pra fazer um filme a cores, mas na época o cinema brasileiro era todo preto e branco. Eu me lembro de que o primeiro filme a cores feito no Brasil foi revelado em Buenos Aires, ainda em 1954, portanto, mais de 10 anos antes. Era o *Destino em Apuros*, produção da Multifilmes do Mário Civelli. Então resolvi fazer o *Lampião Rei do Cangaço* colorido, que custou 70 milhões [384], três vezes mais que *O Pagador de Promessas* porque era em Eastman Color. (Depoimento MIS ,em 1989)

Observe-se a costumeira quantidade excessiva de informações incluídas num único anúncio, acrescidas desta curiosa advertência: "Devido à sua categoria, este filme será exibido exclusivamente nos cines Astor, Ipiranga e Paissandu". Ou seja, o público dos bairros e da periferia precisaria se dirigir ao centro da cidade ou à Avenida Paulista, se quisesse assistir o filme em primeira mão.

Era a comédia brasileira e caipira procurando algo parecido com calçar um salto alto ou, pelo menos, tentando parecer refinada. Além da novidade que era colocar naquela peça publicitária o produtor e o diretor em caricaturas – maiores até que as dos próprios astros do filme – e incluir no texto do anúncio um dado de ideologia ufanista por meio do apelo: "Assista-o e acreditará definitivamente em nosso cinema!" [385]

[384] Em moeda atual, aproximadamente R$ 4,2 milhões.

[385] Em artigo publicado em 20 de março de 1966, O Estado de São Paulo comentava que *O Santo Milagroso* estreava no dia em que este "filme de cinema novo feito em São Paulo" *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos) completava a 2ª semana de exibição. O Jornal saudava a estreia como "o lançamento de uma de nossas produções com maior ambição popular" e dizia que ela foi produzida por Massaini "com todos os recursos que este pode imaginar para conseguir um completo êxito de público e crítica".

FIGURA 45 – Detalhe de anúncio de *O Santo Milagroso*

Numa outra leitura, pode-se supor que em seus anúncios, Massaini não se dirigia apenas ao público consumidor, mas também aos exibidores, isto é, os donos dos circuitos espalhados pelo Estado de São Paulo. Aqui talvez ele quisesse informar que o filme é para todos os públicos, inclusive o do centro da cidade e o da Paulista. No anúncio de 20 de fevereiro, ele muda um pouco a diagramação e passa a dar destaque a outros artistas, como Percy Aires e David Neto, atores bem conhecidos por conta das novelas da TV Tupi. No mês seguinte, a distribuidora Fama Filmes aproveitou a bem sucedida campanha de *O Santo Milagroso* para lançar o documentário de Virgílio Nascimento sobre o médium Arigó, que, mesmo sem ser um santo, era famoso por operar milagres. No dia 02 de maio de 1966, a Cinedistri publicava uma reelaboração gráfica do anúncio anterior.

FIGURA 46 – Anúncio das sete semanas em cartaz

Tratava-se de divulgar as sete semanas com o filme em cartaz: "Agora também nos bairros!" Ou seja, em mais oito salas – levando à conclusão de que tudo se explica pelo fato de terem sido encomendadas apenas 10 cópias para o lançamento. Na arte do anúncio, adota-se um estilo inovador, remetendo à linguagem dos quadrinhos, a partir de "falas" nos balões das caricaturas de Massaini, Coimbra e elenco.

No dia 21 de maio de 1965, semanas depois de Oswaldo ter brincado de histórias em quadrinhos, como um menino leitor de gibis, Massaini perdia a sua última conexão com o mundo da infância, ou seja, com a Cinelândia paulista de 45 antes. Falecia a sua mãe, Dona Genny Massaini, polonesa de Varsóvia, que foi sepultada no Cemitério São Paulo,

aos 76 anos de idade. Outra sensação de perda se insinuava na divulgação dos indicados para o prêmio Saci de cinema daquele ano [386]. O balanço do prestígio pendia explicitamente em favor cinema novo, marcando o ponto inicial de uma hegemonia daquele movimento no âmbito das premiações e dos festivais. Concorriam 29 filmes, entre eles *Porto das Caixas, Ganga Zumba, Deus e o Diabo na Terra do Sol, Vidas Secas, Garrincha Alegria do Povo* e *À Meia Noite levarei a sua Alma,* além de *Seara Vermelha* (Alberto Daversa)*, Um Morto ao Telefone* [387] (Watson Macedo*) e Noite Vazia* (Walter Hugo Khoury), estes três últimos distribuídos pela Cinedistri. Tratava-se de uma trinca de filmes sérios, de considerável peso dramático e estético, especialmente o de Khoury, que acabou arrebatando o Saci e angariando aprovação internacional ao concorrer à Palma de Ouro. Enquanto "o lobo" da Embrafilme não chegasse, era como se a empresa de Massaini estivesse reafirmando a sua presença no mercado, ao sublinhar uma posição que não pretendia perder, no ranking das distribuidoras.

Outra ousadia de Massaini foi a distribuição em julho de 1965 de *Terra sem Deus*, uma preciosidade hoje perdida que foi o derradeiro filme do pernambucano José Carlos Burle, numa produção de Pernambuco [388]. Para o professor Máximo Barro que o montou, "era um filme do cinema novo fora do movimento, esquecido e pouco visto, arruinou o diretor que só morreria em 1983" [389]. As firulas da arte de distribuir filmes prosseguiam oferecendo motivação para Massaini, ainda mais quando se tratava de trabalhar com as suas próprias produções. Como exemplo de uma refinada jogada de marketing, temos o lançamento da peça *O Santo Milagroso* no Teatro de Comédia do Paraná, antecedendo em alguns dias a estreia do filme naquele "território" [390]. Para os tempos atuais, com somente 45 anos, Oswaldo seria considerado um profissional recém-chegado à maturidade. E era assim mesmo que ele se sentia, a ponto de tentar uma atividade que nunca antes experimentara, ou seja, o ensino – em outras palavras, a difusão de seu conhecimento, numa época em que ainda não existiam cursos universitários de cinema. Note-se que o

[386] O Estado de São Paulo- edição de 06 de junho de 1965, p. 12
[387] O filme de Sidney Lumet com o mesmo título (*The Deadly Affair*), baseado em novela de John le Carré, só seria lançado em 1966 e com enredo totalmente diferente.
[388] O Estado de São Paulo- edição de 18 de julho de 1965, p.22.
[389] Antonio Leão. *Dicionário de Filmes Brasileiros,* São Bernardo do Campo, IBAC 2009 p. 988.
[390] O Estado de São Paulo- edição de 26 de outubro de 1965, p. 16.

corpo docente de um curso pontual oferecido pelo Foto Cine Clube Bandeirantes [391] situado na Rua Avanhadava 316, era de fato uma "seleção paulista" de cinema, com os nomes mais destacados de cada área. Além de Massaini, para ministrar palestras e discutir filmes com um grupo formado por 50 interessados, participavam notáveis como Roberto Santos, Benedito Duarte, Rudá de Andrade, José Julio Spiewack, Álvaro de Moya, Rubem Biáfora, Anselmo Duarte, Walter Hugo Khoury e A. Carvalhaes.

Para os números de hoje, uma classe de 50 matriculados poderia não parecer muito, mas, naquela ocasião era um contingente expressivo para um curso livre, em especial num tempo em que a juventude ouvira dizer que, para fazer cinema, o essencial era "uma câmara na mão e uma ideia na cabeça". Após dois anos de ditadura, o regime militar ainda não mostrara todos os dentes, mas a Censura Federal já exibia a sua sanha repressora. Com as travessuras ficcionais de *O Santo Milagroso* em exibição nas telas do país, Massaini experimentaria sensações contraditórias ao ler o jornal daquele dia três de julho de 1966 [392]. O deputado do MDB Afonso Arinos de Melo Franco protestava contra a Censura que interditara o filme *O Padre e a Moça*, a pedido do governador do estado de Minas Gerais e do Cardeal de São Paulo, Dom Agnelo Rossi [393].

As entidades paulistas ligadas ao cinema, inclusive o Sindicato dos Produtores de cuja direção ele fazia parte, enviaram um abaixo assinado contra a censura, que poderia "levar o cinema ao risco de abafamento de seu potencial criativo". O governo respondeu que o filme mereceria uma "nova censura" por parte de outra comissão. Na mesma página, revelando o outro lado, tido como "charmoso" da profissão, sai a nota de que a atriz carioca Gabriela Gil encontrava-se em São Paulo "a fim de fazer um teste com o produtor Oswaldo Massaini". Ela faria uma ponta ínfima em *Cangaceiros de Lampião* como a mulher de Antonio (Roberto Ferreira) um dos "cabras" do bando. Os leitores de jornal sabem como era e ainda é difícil obter espaço na mídia para uma "notícia" desse calibre. Qualquer coisa

[391] O Estado de São Paulo - edição de 01 de março de 1966, p. 10.
[392] O Estado de São Paulo- edição de 03 de junho de 1966, p. 7.
[393] Baseado em poema de Carlos Drummond de Andrade, *O Padre e a Moça* sobre a paixão de um pároco por uma moça do interior era produzido por Luis Carlos Barreto e dirigido por Joaquim Pedro de Andrade se achava engavetado pela Censura e precisou de "liberação especial" para ser exibido na IIª Semana do Cinema Brasileiro, que daria origem ao Festival de Brasília. Por sorte o chefe da Censura Romero Lago fazia parte do Júri e gostou do filme que foi liberado a seguir.

era importante, para ajudar a divulgar um filme. Até o "Tico -tico de Ouro" [394] para *O Santo Milagroso* – grande vencedor do 1º (e único) Festival de Santa Rita do Passa Quatro – não merecia ser desprezado. Nem mesmo por quem ganhara a Palma de Ouro em Cannes.

Sinal de que os tempos estavam mudando, porém, a Cinedistri assinou contrato para distribuir um filme produzido pelo proprietário da Atlântida Luiz Severiano Ribeiro com apoio da Fox, *O Mudo Alegre de Helô*, um dramalhão baseado em texto de Abílio Pereira de Almeida com direção de Carlos Alberto Souza Barros (São Paulo, 1927 - 2002), um dos roteiristas de *Rua sem Sol*. [395] Na verdade, não havia critérios firmados por escrito para orientar a escolha dos filmes a serem comercializados pela Cinedistri, fora o fato de ser brasileiro. Assim, os jornais anunciam o lançamento por parte da empresa de *Pescador e sua Alma*, bem cuidada coprodução americana de 1961, mas brindada com uma crítica destruidora por "S" (Benedito Duarte) em O Estado de São Paulo. Baseado em conto de Oscar Wilde, em que um pescador se apaixona por uma sereia [396]. No sentido oposto, nessa época a Cinedistri também distribuiu filmes baratos, mas de alta qualidade artística, como essa preciosidade esquecida que foi *Três Histórias de Amor*, produzida, dirigida e filmada em apenas 18 dias por Alberto D'Aversa (Casarano, Puglia, 1920 - São Paulo, 1969) o mestre italiano que, infelizmente, não deixou mais contribuições para o nosso cinema. [397]

Após um longo período de abstinência, chegava a hora de voltar a fazer política e, em setembro de 1966 Massaini encabeçava a lista de assinaturas num abaixo assinado em que todo o grupo do cinema em São Paulo apoiava a criação do INC (Instituto Nacional do Cinema) [398]. Quinze anos antes, por meio da Associação Paulista de Cinema criada em maio de 1951, preocupadas com a possibilidade de o Instituto vir a se tornar um aparelho da burocracia estatal, as mesmas pessoas se manifestaram contrárias à criação daquela entidade. Naquele momento, entretanto, polarizavam-se os setores de São Paulo e do Rio de Janeiro na disputa pela capacidade de chamar a atenção das autoridades federais e, portanto, acessar a futura direção da autarquia. Diferente do projeto original concebido nos

[394] O Estado de São Paulo - edição de 19 de julho de 1966, p. 9.
[395] O Estado de São Paulo - edição de 21 de agosto de 1966, p. 17.
[396] O Estado de São Paulo-edição de 05 de setembro 1966, p. 23. Este foi o último filme fotografado pelo inglês Chick Fowle no Brasil. O diretor Charles Guggenheim (Ohio, 1924 – Washington, 2002) ganharia três Oscars, por documentários de curta metragem, em 1969, 1990 e 1995.
[397] O Estado de São Paulo – edição de 23 de outubro de 1966, p.17.
[398] O Estado de São Paulo-edição 25 de setembro de 1966, p. 14.

anos de 1950, além do estímulo e do fomento, o INC [399] deveria cuidar do financiamento e das políticas federais para o cinema como um todo. Até então, as ações estatais em relação ao cinema se restringiam ao apoio – com destaque para as premiações, inclusive os "adicionais de renda", e as medidas para reserva de mercado, ou seja, interferências a ocorrerem após a confecção do filme. A nova instituição, por sua vez, poderia inaugurar uma política de investimento no cinema, por meio de destinação de recursos a serem aplicados antes da produção dos filmes. Liderado por Massaini, o manifesto foi enviado par os ministros Paulo Egydio Martins, Roberto Campos e Raymundo Muniz de Aragão:

> "Nós abaixo assinados produtores, diretores, autores, artistas técnicos, críticos e elementos de cinema e entidades culturais apoiam a criação do Instituto Nacional de Cinema, como instrumentação necessária ao desenvolvimento cinematográfico no país. Salientam desta forma, a profunda ansiedade com que aguardam a remessa do referido projeto ao Congresso afim de que ainda no ano corrente seja o mesmo transformado em realidade viva e atuante". [400]

O troco dos cariocas veio alguns dias depois. O projeto foi para o Congresso, mas o setor de cinema do Rio de Janeiro forçou a interrupção do processo em que tramitava para incluir sugestões. Trinta e cinco de seus representantes decidiram formar uma comissão de sete membros para solicitar ao presidente Castelo Branco que o projeto do INC fosse retirado da pauta e que houvesse um prazo de 30 dias para que o texto fosse modificado com propostas da classe. A comissão escolhida para solicitar audiência com o presidente da República e encaminhar o pedido era formada por Oswaldo Massaini novamente, além de Nelson Pereira dos Santos, Herbert Richers, Jean Manzon, Carlos Niemeyer, Jacques Dezelhein e José Augusto Rodrigues. Para chegar as esses nomes – que, aliás, representam os principais agrupamentos de interesses da área do cinema no Brasil daquele tempo – foi preciso uma reunião que se alongou noite adentro com discussões acaloradas que quase descambaram em pugilato, especialmente entre os produtores Jean Manzon, conhecido fotógrafo e realizador de documentários, e o carioca Ronaldo Lupo, do Sindicato Nacional

[399] Tunico Amancio. *Artes e Manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981).* Niterói: EdUFF, 2011, p. 20.
[400] Entre os signatários estavam profissionais como Lima Barreto, Walter Hugo Khoury, Alberto D' Aversa, Fernando de Barros, Alberto Pieralisi, Carlos Coimbra, Rodolfo Nanni, Ruben Biáfora, José Carlos Burle, Jorge Ileli, Oswaldo Sampaio Ozualdo Candeias etc.

da Indústria Cinematográfica. [401] O desfecho do conflito é descrito sinteticamente por Anita Simis:

> No entanto, logo após o Ato Institucional nº 2, o governo militar, por meio do decreto-lei 43, de 18 de novembro de 1966, interrompeu a tramitação do projeto e criou efetivamente o INC [incluindo em seu Conselho Deliberativo representantes dos sindicatos dos produtores, distribuidores e exibidores] alçando o assessor da maior confiança para assuntos cinematográficos de Jânio Quadros para a presidência do órgão. Com a dissolução dos partidos e a delicada posição do novo governo que instaurara eleições indiretas para a Presidência e os governos estaduais, houve uma confluência entre os interesses do regime e a persistência de Tambelinni na criação do órgão. (...) A escalada de Flavio Tambelinni, em especial a sua indicação em 1966 para a direção do INC deve-se à influência de seu cunhado Roberto Campos, diretor do BNDE durante o governo de Juscelino e então ministro do planejamento do regime militar. (SIMIS, 1996, p. 255)

Essa passagem ilustra a continuidade entre os grupos políticos dominantes nos governos civil e militar e, também, a força das relações pessoais e familiares em qualquer regime. Sem conexões de parentesco, amizade ou alianças com famílias dominantes, Massaini enfrentava aquele complicado processo político com seus próprios recursos de argumentação e relacionamentos que cultivara ao longo da carreira. Por sua vez, os cineastas ligados ao cinema novo, cuja vocação era a de atuarem também como produtores independentes, se aproximavam de Magalhães Pinto, o proprietário do Banco Nacional e então chanceler da República. Com capital principalmente daquela instituição financeira, em 1965 fora criada a distribuidora DIFILM para comercializar a chamada "produção independente". Anita Simis lembra que ela "distribuiu filmes que normalmente não seriam sucessos de bilheteria nas mãos da uma distribuidora convencional, como *Terra em Transe*, exibido no Cine Ópera por cinco ou seis semanas e nos subúrbios" [402]. Tomando como exemplo o que fizera a Cinedistri e antecipando o que a Embrafilme faria mais tarde, a DIFILM financiava a comercialização dos filmes e adiantava recursos aos produtores. Entre estes se achavam Luis Carlos Barreto, Carlos Diégues, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim

[401] O Estado de São Paulo- edição de 15 de outubro de 1966, p. 8. Curiosamente, naquele mesmo dia em que os produtores contestavam o governo, o ministro da justiça Carlos Medeiros Silva proibia o livro "O Casamento" de Nelson Rodrigues, porque "o casamento é a base da família e esta é a base do estado" e o livro pode "trazer subversão ao sistema de vida cristã e democrática".
[402] Anita Simis. *Estado e cinema no Brasil.* São Paulo, Annablume/Fapesp, 1996, p. 256.

Pedro de Andrade, Paulo Cesar Saraceni, Roberto Farias, Leon Hirszman, Roberto Santos, Walter Lima Jr, Zelito Viana e Glauber Rocha, ou seja, o time completo do cinema novo.

Aquele episódio colaborou para acentuar a cisão entre os profissionais de cinema do Rio de Janeiro e de São Paulo – marcando o encerramento daquela conexão que garantiu durante anos a produção da Cinedistri. Já se se iniciava 1967 com o país sob uma nova constituição que tentava institucionalizar o regime de exceção e, numa entrevista [403], Massaini declarava esperar que naquele novo ano o filme *A madona de Cedro* viesse a fazer tanto sucesso quanto fez *O Santo Milagroso* em 1966. Ele já tinha esse projeto em mente desde o começo da década. Era, aliás, o filme que queria fazer em lugar de *O Pagador de Promessas*, que só foi realizado porque o escritor Antonio Callado [404] já tinha cedido os direitos do livro que ele publicara em 1957 para outro produtor. O filme, porém, só seria lançado em outubro de 1968 e, portanto, já era planejado com uma antecedência bem razoável – de modo bem diferente do que vimos acontecer na década anterior, quando Massaini coordenava o seu esquema de vários núcleos simultâneos de produção. Note-se que agora o ritmo de lançamento de produções próprias mostrava-se menos frenético. Principalmente porque o sistema anterior de múltiplas parcerias em coprodução tinha se desfeito. Observa-se que em seu leque de interesses empresariais Massaini permanecia focado no paradigma de *O Pagador*, feito de adaptações de textos literários ou teatrais de sucesso e prestígio que, de preferência, apresentasse uma temática religiosa problematizada – no caso de *A Madona de Cedro*, o comércio e a falsificação de obras de arte sacra, com episódios de suposto milagre.

No referido leque, entretanto, ainda havia lugar para a distribuição de obras nacionais de qualidade, como o cultuado *Amor e Desamor*, de Gerson Tavares que foi rodado em Brasília e tinha obtido o certificado de censura desde 1966. Não conseguiu ser exibido antes por não apresentar uma trama popular, rural ou comercial e nem se encaixar no *mainstream* do cinema novo. O crítico Rubem Biáfora definiu o filme como "um duelo erótico na solidão de Brasília" e o elogiou justamente por esse motivo, informando que a crítica do Rio de Janeiro o condenou por não ser engajado e "focalizar uma problemática

[403] O Estado de São Paulo –edição de 01 de janeiro de 1967, p. 16.
[404] O escritor Antonio Callado (Niterói, 1917-1997) teve sete títulos filmados, entre os quais *Chica da Silva* (1976) e *Kuarup* (1989).

universal e não regional", a saber, a impossibilidade do amor no mundo moderno e cosmopolita. [405] Paralelamente Oswaldo continuava interessado em ministrar aulas no Curso Básico de Cinema, agora com nove semanas, do "Foto Cine Clube Bandeirantes", ao lado de gente como Khoury, Anselmo e Álvaro Moya. O Curso entrava em sua quarta temporada e tinha o patrocínio do Centro Acadêmico XI de Agosto da Faculdade de Direito da USP e do Grêmio Politécnico. Ou seja, da elite associativa estudantil da cidade. Na época, a Escola de Comunicações da Universidade de São Paulo estava apenas começando e nela ainda só funcionava o ciclo básico com duração de dois anos, sem a separação entre os bacharelados para Rádio e TV, Editoração, Biblioteconomia e Cinema. [406]

O fato é que Massaini ocupava uma posição das mais elevadas na esfera do prestígio dentro do ambiente brasileiro de cinema. Quando Magalhães Pinto foi nomeado chanceler do país, tomou a decisão de convidar para conversas em Brasília representantes das principais categorias profissionais que tivessem conexão com as relações internacionais. Como vimos no episódio na fundação da DIFILM, o ministro tinha especial interesse no cinema – tanto que acabou criando uma agência de divulgação para o cinema brasileiro em Paris – e Massaini foi chamado para um almoço no qual teve a oportunidade de expor suas ideias, entre as quais certamente não estava a da criação de novos "cabides de emprego" para a indústria do cinema[407]. Na qualidade de homem de negócios comprometido com a *estabilidade* da sua empresa, aliás, Massaini tinha consciência de que só poderia manter aquele posto no topo do pódio como produtor, se continuasse obtendo a rentabilidade necessária para seguir investindo. E aí se completava o mencionado leque de seus interesses, isto é, ao lado de iniciativas políticas no sindicato de sua categoria; de eventos sociais e promocionais em celebrações e lançamentos de filmes; de ações culturais em premiações e festivais; de atividades educativas e de difusão em cursos e palestras; o principal: a distribuição exclusivamente de filmes brasileiros, com adiantamento de receita para alguns títulos em especial; a produção de espetáculos "Classe A", quer dizer, aqueles que tivessem como paradigma *O Pagador de Promessas* e, portanto, capazes de trazer a

[405] O Estado de São Paulo - edição de 12 de março de 1967, p. 12.
[406] O Estado de São Paulo - edição de 10 de março de 1967, p. 8.
[407] O Estado de São Paulo - edição de 11 de julho de 1967, p. 9.

Palma de Ouro; a produção de espetáculos "Classe B", em outras palavras, os que tenham como parâmetro *Lampião, O Rei do Cangaço*, ou seja, aptos a trazer ouro para a palma.

Em função deste último interesse, em agosto de 1967 a Cinedistri lançava outra produção própria com o título de *Os Cangaceiros de Lampião* e com uma equipe já velha conhecida nossa [408]: roteiro de Aurélio Teixeira, direção de Carlos Coimbra, fotografia de Tony Rabatoni, música de Gabriel Migliori e um elenco carimbado com Vanja Orico, Milton Ribeiro, Maurício do Valle, Milton Rodrigues, Antonio Pitanga, Roberto Ferreira e Sady Cabral. É possível que, naquele período, se reeditasse o velho hábito do tempo dos cinejornais, em que a Cinedistri permanecia em contato muito íntimo com os proprietários de cinemas. Como vemos, os enredos rodavam em torno de tramas e personagens semelhantes, quase com os mesmo atores que iam se revezando em personagens parecidos uns com os outros. Os filmes de cangaceiros pareciam compor um conjunto de títulos aparentados entre si e assim, para os exibidores era fácil encomendá-los mais ou menos "por atacado".

Como acontecera na decadência da chanchada, Massaini não abandonou naquele momento o gênero tão popular do cangaço. A rentabilidade das adaptações teatrais e literárias ainda não tinha se mostrado significativa, mantendo-se a comercialização no patamar médio de 10 cópias, como o produto ao lado. Ele navegava com um pé em cada canoa: de um lado vendendo "Ação! Suspense! Sexo e Violência!", [409]num título de cujas letras vertem sangue. De outro, concedendo elegante referência à obra de um cineasta, informando: "Um filme de Carlos Coimbra."

FIGURA 47 – Anúncio de *Cangaceiros de Lampião* (FSP – 03 09 1967)

[408] Em depoimento para este projeto, o pesquisador Jurandyr Passos Noronha afirmou que "Massaini trouxe para cinema o sentido do que é o produtor". Em função de cada argumento "ele montava equipes muito homogêneas e muito impregnadas do espírito do filme".

[409] O Estado de São Paulo – edição de 23 de julho de 1967, p. 14. O departamento do "sexo" neste filme, mencionando no anúncio, ficava por conta da estrelinha de televisão, a romena que passava por francesa Jacqueline Myrna – uma das *sexy symbols* mais presentes na mídia nacional. Somente a sua contratação para o filme já rendia uma nota nos jornais.

No domingo do lançamento, Rubem Biáfora se limitava a algumas alfinetadas à estreia, assinalando a semelhança do enredo de Aurélio Teixeira e Carlos Coimbra com a trama dos bem sucedidos e cultuados faroestes *Águas Sangrentas* (Ray Enright, 1948) e *O Diabo feito Mulher* (Fritz Lang, 1951) – ambos narrando a vingança do herói pelo estupro e assassinato de sua amada [410] e o fato do filme pretender apenas "aproveitar as possibilidades de bilheteria". Inegavelmente, o ciclo do cangaço tendia perigosamente para a rotina e a redundância em termos de conteúdo. Ainda não seria dessa vez, entretanto, que a Cinedistri e Massaini abandonariam de uma vez por todas esse gênero. O herdeiro Aníbal Massaaini já se achava pessoalmente envolvido na ambiciosa produção de um novo título: *Corisco o Diabo Loiro*, tendo na ficha técnica como figurinista a própria Dadá – que foi companheira do personagem central.

No que referia à política do cinema, por sua vez, o tiroteio entre os vários interesses em jogo se mostrava tão feroz quanto o mais violento dos filmes de cangaceiros, com a presença de Massaini sempre no meio do fogo cruzado. Principalmente agora que o sucesso como empresário o empurrava cada vez mais para a participação política nos problemas do cinema brasileiro e de sua categoria. Na gestão de Durval Gomes Garcia, com o indispensável apoio do Itamarati, o INC pretendeu fundar uma agência internacional em Paris para divulgação e venda de filmes brasileiros no exterior. O jornal O Estado de São Paulo [411] ouviu várias personalidades da área. A maioria se posicionou contra, supondo que o INC iria escolher os filmes a serem divulgados, sem consultar as bases. Produtores como Herbert Richers achavam que a medida representaria mais um luxuoso cabide de empregos. Questionava porque o INC não pagava o custo do material de publicidade para o mercado interno, nem cuidava do cumprimento da lei de obrigatoriedade e se limitava a "criar revistas para dar emprego aos críticos". Por sua vez, o crítico Ely Azeredo denunciava a existência de "um truste de produtores que se organizaram para defender seus interesses particulares" e pedia a abertura de um fundo de financiamento para a produção. Já Massaini se mostrava favorável à ideia, segundo os exemplos positivos da Unitalia e da Unifrance. Acreditava, porém, que a agência só funcionaria se houvesse entrosamento entre os produtores e o governo, ou seja, "harmonia de interesses entre todos os que fazem cinema

[410] O Estado de São Paulo- edição de 03 de setembro de 1967, p. 21.
[411] O Estado de São Paulo - edição de 20 de agosto de 1967, p. 16.

no Brasil". Leia-se: se não houvesse favoritismos para grupos e as chamadas "panelinhas". Basta comparar as opiniões acima para concluir que Massaini acertava ao diagnosticar o desentendimento geral que afligia o cinema brasileiro e, ao mesmo tempo, expunha seus ideais de solidariedade entre os diversos setores da cadeia produtiva do cinema. Na mesma pagina do jornal, lemos que o chefe da censura federal Romero Lago proibira *A 7ª Vítima* por ser "imoral e sem condições técnicas" – filme policial de Figueira Gama, um dos diretores que mais tarde se dedicaria à chamada pornochanchada. Era o futuro que timidamente já se insinuava...

Desde outubro de 1964, vigorava na Guanabara uma "retribuição adicional", equivalente à lei do adicional paulista – o que faria caducar o tradicional sistema de coproduções interestaduais da Cinedistri. Carlos Lacerda que governava na época justificara a medida afirmando que "nenhum filme brasileiro consegue, no mercado interno, cobrir o custo da sua produção e atingir um lucro razoável dentro de um prazo relativamente curto" [412] e alegava que, na qualidade de "maior centro produtor do país", a Guanabara merecia aquele estímulo. Eleito presidente do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica, Massaini obrigava-se a cuidar dos interesses do cinema brasileiro como um todo e não apenas do polo paulista que vinha liderando a tanto tempo. Assim, em agosto de 1967, durante o governo de Francisco Negrão de Lima [413]ele entregou a Marcio Alves, secretário de Finanças do Estado da Guanabara um memorial solicitando isenção de todos os impostos das empresas ligadas ao cinema instaladas no estado até 03 de janeiro de 1965: produtoras de curtas e longas, estúdios e laboratórios. No mês de julho, o governo estadual tinha baixado isenção apenas para o ISS (imposto sobre serviços). Massaini dava andamento ao pedido, argumentando que "a Guanabara precisa de um estímulo cultural" [414].

Na época o presidente do INC era o produtor gaúcho Durval Domes Garcia. Em dezembro de 1969, com a criação da Embrafilme, Garcia seria nomeado o seu primeiro

[412] Anita Simis. *Estado e cinema no Brasil.* São Paulo, Annablume/ Fapesp, 1996, p. 236.
[413] Ligado a Getúlio Vargas e a Juscelino Kubistchek, Negrão de Lima derrotara Carlos Lacerda em eleição direta que colaborou para precipitar a extinção dos partidos pela ditatura militar. O Estado da Guanabara durou entre 1960 e 1975 e sua área correspondia ao município do Rio de Janeiro. Daí a discussão sobre o ISS que, em outras localidades era de âmbito municipal.
[414] O Estado de São Paulo, 23 de agosto de 1967, p. 9.

Diretor-Geral e considerado um dos mentores da nova empresa. O depoimento pior ele prestado para este projeto é e extrema importância para o entendimento de tudo o que aconteceria a seguir:

> Eu estava empenhado em construir uma legislação de medidas, desde apoio, de fomento a produção brasileira de filmes. E busquei muito o apoio, a colaboração de pessoas experientes no cinema brasileiro e o Oswaldo nunca me negou essa colaboração. As medidas que o INC tinha adotado já começavam a funcionar no sentido de produzir um aumento significativo da produção de filmes, que deu um pulo de 20 para 80 filmes por ano. Conversando com Oswaldo, eu expliquei que nós precisávamos fazer alguma coisa pra dar vazão a essa produção recém-aumentada. Se a produção aumentava, era evidente que nós íamos precisar de um sistema de distribuição mais eficiente. E eu queria saber dele, como eu estava pensando em fundar a Embrafilme, que ia ser uma empresa de fomento ao cinema brasileiro, especialmente no exterior, se a Embrafilme devia incluir um departamento de atuação, de distribuição de filmes no Brasil ou se a distribuição privada, ou seja, ele com a Cinedistri e mais os outros distribuidores privados nacionais brasileiros dariam conta do recado. Ele foi incisivo: "pode deixar por nossa conta, tudo que nós precisamos é apoio em duas coisas, reserva de mercado e fiscalização. O resto nós fazemos". E realmente fizeram. Durante anos a produção brasileira de cinema se sustentou em torno de 70, 80 filmes por ano e a Cinedistri, a UCB e outros distribuidores nacionais deram conta do recado sim. (Durval Gomes Garcia: depoimento de 2009)

Se o presidente do INC tivesse passado a Massaini a informação de estaria interessado em criar um departamento de distribuição na Embrafilme, provavelmente a Cinedistri teria encerrado as suas atividades naquele momento, portanto, 10 anos antes da data em que isso realmente ocorreria. Naquele encontro, aparentemente, formava-se tacitamente um pacto do governo federal com as distribuidoras. As empresas privadas "dariam conta do recado", ou seja, se ocupariam da distribuição dos filmes cuja produção fatalmente passaria a crescer. E pediam em troca apenas reserva de mercado e fiscalização. A instituição da obrigatoriedade de exibir filmes brasileiros de fato aconteceu, mais até que o necessário – sem resultar, porém em todos os benefícios pretendidos, porque a solicitada fiscalização falharia o tempo todo. Em 1975, porém, esse acordo informal foi rompido pelo governo, quando a Embrafilme decidiu partir para a distribuição e, mais que isso, estabelecer uma espécie de monopólio. Futuramente, como veremos em capítulos

posteriores, os próprios dirigentes da Embrafilme reconheceriam a dificuldade da estatal em adquirir competência na área da comercialização de filmes. Por outro lado, produtores como George Jonas nos davam depoimentos como este:

> Ele tinha um prestígio que ajudava nas negociações para conseguir lançamento de um filme brasileiro as melhores condições possíveis. E isto talvez foi a chave do sucesso, também dele e a chave do sucesso do cinema brasileiro, que ele dignamente representou naquela época. (Depoimento de George Jonas)

O que dizia o cineasta Nelson Pereira dos Santos, atualmente membro da Academia Brasileira de letras:

> Pelos números você vê realmente que ele estabeleceu um espaço para o cinema brasileiro em São Paulo. Quando eu falo em São Paulo, estou falando Paraná, Santa Catarina, Mato Grosso, Minas Gerais... É um território de exploração cinematográfica que o Massaini comandava naquela época... Muitos cinemas. E era um homem de grande capacidade afetiva, sabia se relacionar com as pessoas. Eu, por exemplo, era um jovem cineasta, começando na careira, na vida e ele sempre me deu uma grande atenção. (Depoimento de Nelson Pereira dos Santos, de 2009)

O cineasta e produtor Alberto Salvá, que produziu 12 longas entre 1968 e 2011:

> Ele ia pessoalmente nas filas dos cinemas, ou fazia as pessoas ficarem nas filas, ele administrava a própria fila. Ou então quando faltavam poucas entradas, poucos tickets para vender, para alcançar aquela média [que terminava se o filme ia ou não continuar mais uma semana em exibição] ele ia lá e comprava. Me dá cem entradas. Aí subia a média e o filme continuava mais uma semana. Quer dizer, era cobra criada, ele sabia fazer as coisas. (Depoimento de Alberto Salvá, de 2010)

Pouco antes de se encerrar 1967, Rubem Biáfora [415] refletia sobre o cinema brasileiro naquele período que, segundo ele, "foi fraco por causa de desatinos cometidos nas áreas de importação, distribuição, censura, publicidade, programação, exibição e crítica". Ressalvava, porém, que naquela semana seriam apresentadas três das mais importantes obras do ano: *Quando as Mulheres Pecam*, de Ingmar Bergman e *A Margem*, de Ozualdo Candeias, além da reprise de *Noite Vazia* de Walter Hugo Khoury. Os problemas e os desacertos generalizados que o que o crítico atribuía a "desatinos" tinham a

[415] O Estado de São Paulo – edição de 17 de dezembro de 1967, p. 24.

ver com a insegurança trazida pela imprevisibilidade manifestada naquele momento de mudanças políticas e sociais verificadas em quase todo o planeta. No princípio do ano de 1968, provavelmente atingido por uma justificada sensação de instabilidade, e para poder se concentrar melhor no lançamento de *A Madona de Cedro* – aquela que seria mais uma produção de exclusiva responsabilidade sua, ainda que tenha sido financiada por uma empresa americana – Massaini renunciou à presidência do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica, sendo substituído por Aluízio Leite Garcia. [416] Vale imaginar que, naquele contexto nebuloso e movediço, ele tenha decidido retomar com mais afinco as atividades de distribuição e ocupando-se com mais cautela dos projetos de produção. Na verdade, entretanto, Aníbal relata que o pai não aguentava mais a ruidosa e constate pressão por parte do pessoal do cinema novo. Era difícil para ele suportar as intermináveis e verborrágicas discussões "sobre tudo e sobre nada", sustentadas por aquele grupo predominantemente carioca. Um dia, no meio de um desses acalorados debates, ele se levantou, pegou paletó e disse: "Cavalheiros, fiquem à vontade! Vou me retirar, porque não tenho mais tempo para perder".

Com a criação do INC, começou a funcionar um programa de apoio financeiro à produção de longas-metragens, sob a coordenação do cineasta Jorge Ileli (Rio de Janeiro, 1925 - 2003), um dos roteiristas de *Absolutamente Certo*, que assumira o posto de "Diretor do Departamento de Longa-metragem" na autarquia. [417] Baseado no artigo 43 da lei 4131 que criara o INC gerou-se um fundo alimentado pelo desconto de 40% do imposto incidente na remessa de lucros das empresas cinematográficas estrangeiras sediadas no Brasil [418] – que, segundo o estimado, poderia poderiam chegar a NCr$ 3 milhões [419] a cada ano os produtores deveriam cadastrar no INC os projetos que demandassem o financiamento e, em seis meses foram inscritos doze propostas, totalizando NCr$ 1,6 milhão [420]. Entre eles se achava *A Madona de Cedro*, a ser produzida com recursos da

[416] O Estado de São Paulo – edição de 03 de janeiro de 1968, p. 9.
[417] Em 1968 e 1969, ou seja, antes da criação da Embrafilme, o INC financiou 38 longas. O único título da Cinedistri e o segundo mais caro de todos os dessa série foi *Madona de Cedro*, financiado pela Metro Goldwyn Mayer. Só perdendo para *Quelé do Pajeú*, de Anselmo Duarte, apoiado pela Columbia.
[418] Esse incentivo se assemelha ao que hoje se pratica por meio do artigo 3º da Lei do Áudio Visual.
[419] Em valores de 10 2013, essa quantia equivale a R$ 22.151.288,00.
[420] Em valores de 10 2013, essa quantia equivale a R$ 11.814.020,00.

multinacional Metro Goldwyn Mayer. [421] Em breve, com a entrada da Embrafilme no cenário, a interlocução para produzir filmes deixaria de acontecer com as empresas produtoras – como Kamera, LC Barreto, Cinedistri – e passaria para "a figura do realizador" [422]. Carlos Coimbra foi designado para dirigir o filme e se achava entusiasmado, por julgar que esse arranjo garantiria a inclusão do filme na programação de filmes a serem lançados e exibidos pela Metro em todo o mundo. Essa expectativa positiva disseminava-se. Tanto que o ator José Lewgoy, que na época se fixara na Europa para trabalhar em meia dúzia de filmes, estava de volta a São Paulo "para participar da estreia de *Terra em Transe* e filmar *A Madona de Cedro* com o amigo Massaini" [423], o que acabou não acontecendo.

O elenco do filme contaria com Leonardo Vilar, Leila Diniz, Ziembinski – num papel de vilão que seria para José Lewgoy – Jofre Soares, Cleyde Yáconis, Sérgio Cardoso, em seu primeiro papel no cinema. Anselmo Duarte também atuava, acumulando o cargo de coordenador de produção e observado de perto por Aníbal, que funcionava como gerente da produção. Esta era, com certeza, bastante caprichada, tanto que o filme foi aceito para competir em Veneza e lançado com dez cópias em São Paulo: montagem, roteiro e direção de Carlos Coimbra, fotografia de George Pfister, com câmara de Osvaldo Oliveira, música de Gabriel Migliori, diálogos de Antonio Callado e locação em Congonhas do Campo. Leonardo faz o papel de um homem pobre e ingênuo que se apaixona por uma moça especialmente atrativa (Leila Diniz) e é convencido por um amigo malandro (Anselmo Duarte) a roubar uma imagem que teria sido esculpida por Aleijadinho, para obter recursos e se casar. Como vemos, os atores foram bem escolhidos em função dos personagens. A Folha de São Paulo afirmava que aquele era um dos filmes brasileiros mais caros da história, tendo custado "meio bilhão de cruzeiros velhos" [424]e também aquele com uma das

421 O Estado de São Paulo – edição de 14 de junho de 1967, p. 9.

[422] "Tal política (...) evidenciou a ascensão dos diretores cinematográficos à categoria de clientela beneficiária dos recursos estatais. Esta política de autor sugere (...) o papel secundário que as empresas produtoras com tradição no mercado irão em geral assumir, enquanto prolifera o que Roberto Farias apelidará de 'axilas filmes' – as empresas de um homem só, sem sede ou aparato de produção, com existência definida a partir (...) de seu responsável". AMANCIO, Tunico. *Artes e Manhas da Embrafilme*. Niterói: UFF: 2011, p.14. (o grifo é meu)

[423] O Estado de São Paulo - edição de 26 de maio de 1967 - p. 5.

[424] Em valores de 10 de 2013, essa quantia seria algo em torno de R$6,5 milhões – o que sugere um típico exagero ou imprecisão do jornalista. Da multinacional Metro, na verdade, vieram R$2,5 milhões, em moeda atual – o que já representava uma quantia fora do comum para a época.

maiores cenas de massa humana, nas sequências da celebração da Paixão de Cristo em Congonhas do Campo, com milhares de figurantes. [425]

No que se refere à convocação de Leonardo Villar, há inclusive aquela já costumeira necessidade mercadológica de remeter a *O Pagador de Promessas*. Tanto que no roteiro o seu personagem é crucificado novamente, assim como no filme de 1962. Só que, desta vez, aconteceria no contexto de uma encenação da Paixão de Cristo durante a Semana Santa. Por causa do arrependimento de ter roubado uma imagem sagrada, porém, essa execução seria "pra valer". A personagem de Leila Diniz, por sua vez, estava reservada para Jackeline Myrna, mas Leila se mostrou de fato muito mais adequada, por ser uma figura menos carregada em termos de sex appeal, do que a estrelinha televisiva – que, de resto, não era má intérprete, tanto que receberia o prêmio Governador do Estado pela atuação em *As Amorosas*, de Walter Hugo Khoury. Ela, porém, não aceitou facilmente a substituição pela atriz fluminense. Bastante contrariada, Myrna procurou os jornais para se queixar daquela quebra do contrato que ela julgava já ter sido firmado.

Numa entrevista a O Estado de São Paulo, porém, [426] Massaini explicou que ela estivera ao escritório dele no dia 27 de setembro, quando apenas posou para fotos, mas não assinou nada. Informou que a decisão de substituí-la por Leila Diniz, ocorreu pelo fato de que a Metro não tinha como pagar a quantia que ela pedira e porque não houve acordo em relação ao destaque a ser dado ao nome dela nos créditos. Ele esperou que Myrna terminasse a filmagem em *As Amorosas* [427], para chamá-la ao escritório e comunicar-lhe a substituição. O fato é que o mesmo jornal publicara, dois meses antes, no dia 05 de setembro, uma foto com os dois em bom destaque, ambos alegres e felizes, durante a festa em que ele tinha apresentado o elenco de *A Madona de Cedro* para a imprensa. O incidente parecia um daqueles episódios hollywoodianos em que os conflitos entre produtores e artistas alimentavam a imprensa e ajudavam a promover os filmes. De qualquer maneira, isso não corresponde ao perfil de Oswaldo Massaini que, antes de Jackeline não costumava contratar estrelinhas da TV para seus filmes. Não tinha hábito, aliás, de trabalhar com intérpretes em ascensão e sim com profissionais. Se tudo correu bem com Arrelia e Grande

[425] Folha de São Paulo – edição de 14 de outubro de 1968, p. 19.
[426] O Estado de São Paulo- edição de 15 de novembro de 1967, p. 7.
[427] Filme que Walter Hugo Khoury estava fazendo para a Columbia Pictures.

Otelo, por exemplo, a experiência com Mazzaropi foi dolorosa. E o próprio relacionamento com Anselmo também pode ser considerado problemático e teria condições de complicar-se ainda mais. A produção de *A Madona de Cedro* foi conturbada e frustrante para o produtor:

> Não arredei um instante da realização do filme. (...) Um dia tinha uma procissão muito grande em Congonhas do Campo e nós iriamos rodar com quatro câmaras e eu percebi que ia chover. Se não filmasse aquilo naquele instante, ia ter que esperar um ano, para outra procissão com 5 mil figurantes vestidos à caráter. Realmente caiu um grande temporal, mas filmamos assim mesmo. Não como eu gostaria, mas filmamos. (...) Eu gostava muito da historia que me levou a produzir *O Pagador de Promessas*. Mas a adaptação do livro ficou muito ruim e o filme saiu pior ainda. (...) Foi o único filme em que eu trabalhei como produtor assalariado [428]. Primeira, única e última e que resultou numa produção frustrada, porque o filme não convenceu a ninguém, nem a mim mesmo. (Oswaldo Massaini em depoimento ao MIS-SP)

Havia uma grande expectativa em relação a *Madona de Cedro,* de tal modo que em 13 de agosto, O Estado de São Paulo deu matéria de duas colunas apenas para noticiar que "a fita ficou pronta"[429]. O lançamento aconteceria em outubro, na mesma semana em que foi lançado o histórico espetáculo teatral *O Rei da Vela*, pelo Teatro Oficina. [430] A Folha de São Paulo fez um balanço do cinema brasileiro em 1968 numa matéria não assinada, mas possivelmente escrita por Orlando Fassoni, segundo a qual, *A Madona de Cedro* "foi apenas um pálido esboço da história do Antonio Callado... muito mais cartão postal das obras de Aleijadinho do que uma história de contornos psicológicos atraentes" [431]. De fato, o que a adaptação e a direção de Coimbra superam as expectativas, em termos de exuberância visual, perdem em dramaturgia. Nota-se uma clara dificuldade para articular os diversos aspetos do filme: suspense policial, intriga amorosa, drama de consciência, confrontos entre religião e igreja etc. [432] Apesar da intensa promoção pela Folha de São Paulo por meio de uma série de notas provavelmente pagas na linha de fotos/ legendas

[428] Se estivesse ainda vivo e produzisse um filme com incentivo fiscal, será que Massaini se consideraria um "produtor assalariado"?
[429] O Estado de São Paulo, 13 de agosto de 1968, p. 9.
[430] Folha Ilustrada – edição 05 de outubro de 1968.
[431] Folha Ilustrada – edição de 24 de janeiro de 1969, p.10.
[432] O texto original do livro não seguia o modelo de drama policial consagrado pelo cinema. Tinha na verdade um aspecto ensaístico que colocava em destaque o problema da defesa do patrimônio histórico e artístico nacional, como pano de fundo para conflitos internos ligados à moral e às crenças religiosas. (Martinelli, Marcos. *Antonio Callado, um sermonário à Brasileira*. São Paulo, Anablume – Fai, 2006)

durante meses antes do lançamento, o filme não se destacou em termos de opinião pública, ainda que tivesse obtido uma bilheteria razoável, tendo ocupado a terceira posição na Bolsa de Cinema em 1968 – perdendo apenas para Mazzaropi em *O Jeca e a Freira* e *O Pequeno Mundo de Marcos*, melodrama produzido por Antonio Abujamra com o elenco da TV Tupi, escrito e dirigido por Geraldo Vietri. Num total de 45 filmes, no ranking de 1968, o *Bandido da Luz Vermelha* de Rogerio Sganzerla e *Fome de Amor* de Nelson Pereira dos Santos ocuparam os últimos lugares. Duas décadas depois, em maio de 1989, quando *Kuarup* de Ruy Guerra, baseado em romance de Antonio Callado foi competir em Cannes, o escritor que era também o autor de *A Madona De Cedro* lhe disse: "o filme de Coimbra era tão ruim que Leila Diniz, a atriz principal tinha lhe dito que era melhor nem assisti-lo" [433].

Assim como existem pessoas que "não levam desaforo para casa", era muito difícil para Massaini assimilar o malogro de um empreendimento. Exatamente porque tinha se acostumado a acertar, muitas vezes em jogadas de alto vulto, nas quais entrava de modo particularmente agressivo – em especial naquelas situações em que se achava convicto do sucesso. Observemos como exemplo este relato de Roberto Farias para o projeto:

> Quando fiz *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, o filme custou umas três vezes mais do que o valor médio do cinema brasileiro. Naquela época não tinha incentivo fiscal nenhum. Você tinha que pegar dinheiro no banco, ou botar do seu bolso. E ao Massaini um dia virou para mim e preguntou: quanto custou o teu filme? Eu disse... sei lá, 500 e poucos mil. E ele: você quer 600 mil, na bucha? Se ele dava o valor total do filme (R$ 3.552.943,00 em moeda atual), incluía a parte que eu vendi de merchandising, eu botava no bolso, de cara, um lucro de 240 mil (R$ 1.421.177,00 em moeda atual). Balancei, né? Conversei com meu irmão e decidimos não vender. Não me arrependi, porque o filme fez 4 milhões de espectadores. Mas ele era assim. Um cara que acreditava no negócio dele. Conhecia o negócio dele como muito poucos. E era arrojado, capaz de jogar uma ficha daquele tamanho. (Depoimento de Robertio Farias: 2010)

Às vésperas do Ato Institucional Nº 5, o clima político se tornava cada vez mais tenso. O Ministro da Justiça Gama e Silva apertava a censura nas peças teatrais. O espetáculo *Feira de Opinião* do Teatro de Arena, por exemplo, sofreu 84 cortes, enquanto

[433] O Estado de São Paulo- edição de 17 de maio de 1989, p. 37.

na peça "Roda Viva" de Chico Buarque, o teatro foi invadido e depredado em julho de 1968 pelo grupo Comando de Caça aos Comunistas. Os artistas protestavam com firmeza, a ponto de invadirem o prédio do Serviço Nacional de Teatro, e vários filmes eram sumariamente proibidos. A Cinedistri distribuía *Maria Bonita, a Rainha do Cangaço,* de Miguel Borges que teve uma cena cortada, passando a ser proibido para menos de 18 anos [434]. Mesmo assim o filme teve uma bilheteria positiva e a atividade de distribuição parecia se intensificar, aproveitando o embalo do Ciclo do Cangaço. O ano de 1968 apresentava uma safra surpreendente de produções paulistas. Nessa ocasião, como novidade incômoda, ainda que não representasse de imediato uma ameaça concreta, Massaini observava firmas multinacionais competindo com a Cinedistri na distribuição de fitas brasileiras – justamente aquelas por elas mesmas produzidas.

Fiel à sua própria política de "não guardar todos os ovos no mesmo cesto", Massaini decidiu retomar linha da comédia em seu próximo projeto de produção própria. Descartada a opção musical como atrativo extracinematográfico, ele resolveu recorrer a um cômico de televisão, tal como acontecera com sucesso no caso do palhaço Arrelia nos anos de1950. Na época um dos comediantes mais célebres da TV era José Vasconcelos (Rio Branco, 1926 - São Paulo, 2011) que também atuava no teatro de revista e vendia milhares de LPs com piadas, sendo um dos pioneiros no gênero do *standup comic* [435]. Assim, ao lado de *Os Maridos Traem e as Mulheres Subtraem* [436] que Massaini preparava com aquele cômico no papel central, faziam fila para entrar em cartaz no segundo semestre de 1968 os seguintes títulos: *O Quarto* (Rubem Biáfora), *As Amorosas* (Walter Hugo Koury), *As Libertinas* (Carlos Reichenbach *et allia*), *Lance Maior* (Silvio Back), *Deu a Louca no Cangaço* (Fauzi Mansur), *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla), *As Armas* (Astolfo Araújo), *A Compadecida* (George Jonas), *Quelé do Pajeú* (Anselmo Duarte) e até um documentário produzido pelo jornal O Estado de São Paulo, *Roteiro da Jangada* (Rubens Rodrigues dos Santos).[437]

[434] O Estado de São Paulo- edição de 01 de junho de 1968, p. 10.
[435] Comediante que se apresenta sozinho e em pé num palco, apresentando uma piada após a outra.
[436] Este filme, porém só seria lançado, com 20 cópias, em março de 1970.
[437] O Estado de São Paulo- edição de 30 de junho de 1968, p. 21.

Anos depois, em 1971 o realizador desse documentário, o jornalista Rubens Rodrigues dos Santos, que era membro do Conselho Curador da Fundação Padre Anchieta publicaria um balanço da produção estimulada pelo INC e acendia uma luz vermelha [438] em relação à qualidade da produção financiada pelo governo federal. Notava que no ano anterior foram produzidos 100 filmes, e metade dos quais se achavam proibidos pela censura. Segundo ele, isso ocorria porque INC estava financiando 30 filmes sem que seus gestores tivessem lido os roteiros, nos quais predominavam temas de violência, erotismo e terror. Talvez fosse o prenúncio da onda que viria a ser chamada de "pornochanchada" [439]. Desde 1967, quando o INC passou a apoiar a produção, 35 fitas foram contratadas, mas foram concluídas apenas 25 – 70% das quais proibidas para menores de 18 anos. Entre 1970 e 1971, a Embrafilme liberou Cr$4 milhões [440] para 32 filmes, sem tomar conhecimento dos roteiros, deles só conhecendo os títulos e tendo apenas as notas promissórias. A empresa estatal argumentou que não tinha competência legal para entrar no mérito dos projetos e selecionar os filmes em função de seus conteúdos.

Essa reclamação, entretanto, não teria efeito algum no processo evolutivo da política estatal para o cinema brasileiro, que se achava num momento embrionário, mas que caminhava para o estabelecimento de um pacto entre o meio cinematográfico e o estado. Além desse apoio financeiro que injetava recursos do imposto de renda na produção, desde 1967 o INC tinha estabelecido uma norma legal que se transformaria no principal sustentáculo do nosso cinema. A resolução nº 3 estabelecia a obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros em todas as salas do país por 56 dias ao ano. Em 1969, a quantidade de dias de exibição nacional compulsória passaria para 63 e, em 1971 saltaria para 84 dias a cada ano. Numa análise apressada, essa medida de proteção à indústria nacional, por meio quase que exclusivamente da reserva de mercado, teria como principal resultado um estímulo àquela produção que atendesse primordialmente aos interesses imediatos dos exibidores.

---

[438] O Estado de São Paulo-edição de 02 de junho de 1971, p. 12.

[439] O início do ciclo da comédia erótica pode ser considerado o filme *Vidas Nuas* (Ody Fraga) iniciado em 1963 e só concluído em 1967, com produção de Antonio Polo Galante e Sylvio Renoldi. Para compreender em profundidade as várias implicações do fenômeno, porém, ver ABREU, Nuno Cesar. *Boca do Lixo - Cinema e classes populares*. Campinas: Editora Unicamp. 2006.

[440] Em valores de 10/2013, essa quantia equivale aproximadamente a R$20 milhões.

Ou seja, já que as salas de cinema se achavam obrigadas a programar tantos títulos brasileiros, era mais lucrativo para elas que estes fossem de fácil consumo, distantes, portanto de conteúdos artisticamente complexos ou culturalmente avançados. E de preferência popularescos e sensacionalistas, isto é, que oferecessem um tipo de entretenimento impossível de ser veiculado pela televisão. Por isso, pouco importa quem teria sido o iniciador ou o pioneiro na introdução do erotismo principalmente nas comédias, mas também nos dramas. A exploração do sexo representava uma tendência irresistível e avassaladora no cinema comercial, inclusive porque, segundo muitas opiniões, ao regime de exceção interessava reduzir os rigores da censura até quase o limite da exibição plena da prática sexual. Criava-se desse modo uma nova modalidade de "ópio do povo", por meio de um cinema erótico "suave", quer dizer, sem sexo explícito, mas que insinuasse todo o tipo de transgressão moral nos diálogos e situações.

Nas horas vagas em seu trabalho de produção e distribuição, Oswaldo prosseguia com o novo hobby a que vinha se dedicando, que era o ensino. O Foto Cineclube Bandeirantes dava início em agosto de 1968 ao sétimo ciclo do curso de cinema, com apoio da Comissão Estadual de Cinema. Agora o número de professores reduziu-se a ele, além de Álvaro Moya e do crítico A. C. Carvalhaes. Na passagem para 1969, ocorreu certa calmaria de lançamentos nos produtos da Cinedistri – como costuma acontecer nas mais diversas situações históricas, em momentos de indefinição os empreendimentos em produção se retraem [441]. O ritmo dos negócios só voltaria a se acelerar no segundo semestre do próximo ano, por ocasião do lançamento de *Corisco, o Diabo Loiro* com roteiro, direção e montagem de Carlos Coimbra, e produção executiva de Aníbal Massaini Neto. Em setembro de 1969, dois dias antes da estreia, O Estado de São Paulo pautou uma ampla matéria sobre o filme e ouviu Aníbal, que dizia não saber se o gênero do cangaço poderia resistir à quantidade de filmes que vinha se fazendo sobre o assunto:

> Nossa primeira intenção era realizar um filme diferente, autêntico, baseado na verdade dos fatos. Daí a contratação de Dadá, que foi companheira de lutas de Corisco durante 18 anos, para conselheira técnica (de roupas inclusive) do filme. Vemos o assunto sob o aspecto sociológico, não como instrumento de ideologia. O cangaço difere do *western* norte-americano: não há mocinhos nem bandidos.

[441] Por exemplo, tome-se a manchete do caderno de Economia de O Estado de São Paulo – edição de 25 de maio de 2014, p. B1: "Incerteza na economia leva indústria a reduzir planos de investimentos".

> Quanto à aceitação do gênero na Europa, sabe-se por amigos europeus, que é antiestético para as plateias de lá, porque não possui aquela estilização que caracteriza o chamado "bangue bangue". [442]

Em sua fala, Anibal mostra ter consciência dessa característica básica do gênero do cangaço que é a falta de maniqueísmo ou ausência de clareza nas fronteiras estabelecidas pela tradição do cinema entre bem e mal [443]. E parece disposto a carregar na "ausência de estilização" do filme, enfatizando o seu aspecto documental, de inserção empírica no mundo histórico. Assim fica evidenciada uma primeira fissura nesse modo de espetáculo dentro do qual se encaixava o cinema que Massaini vinha produzindo até então. Esse novo projeto formatado principalmente conforme a visão de seu filho Aníbal apontava para uma dimensão documental que superava qualquer função acessória – como se fosse um mero ornamento, jogada de marketing, ou um "valor de produção" a mais – e passava a fazer parte da própria estrutura do filme.

Ou seja, pretendia ser "um híbrido entre ficção e documentário", que era a expressão usada por Peter Watkins para conceituar o docudrama [444] – gênero que aquele cineasta desenvolvia naquela mesma época na BBC inglesa, equivalente e simultânea à linha de produção que Roberto Rosselini mantinha na RAI italiana. Se o documentário é o gênero que formula asserções sobre o mundo, *Corisco, o Diabo Loiro* procura fazer o mesmo, como se afirmasse: "este filme não se baseia numa história real, mas reproduz a própria realidade... não inventa uma narrativa, apenas reconstitui as coisas do jeito que de fato aconteceram".

Para a Cinedistri, foi preciso transcorrer 20 anos e 40 filmes para que essa alternativa se manifestasse como uma opção de linguagem e de estilo. E Aníbal adverte: ainda que esse relato histórico tenha influência da sociologia, procurou-se expurgá-lo das costumeiras implicações ideológicas. Esse mesmo caminho, aliás, seria retomado pela

[442] Trecho de entrevista de Aníbal Massaini. O Estado de São Paulo – edição de 27 de setembro de 1969, p. 12.
[443] É pouco provável que Aníbal tivesse lido o artigo acadêmico escrito por Lucila Bernardet e Francisco Ramalho em 1966, como trabalho universitário, divulgado apenas no âmbito da Faculdade de Filosofia da USP e só publicado em 2005 no livro de *Cangaço - o nordestern o Cinema Brasileiro* de Maria do Rosário. Trata-se, portanto, de uma convergência de pontos de vista.
[444] Peter Watkins (Inglaterra, 1935) é o produtor da BBC que, em 1966, ganhou Oscar de melhor documentário com um filme "de ficção": *Jogos de Guerra* ("The War Games"). Ainda vivo e radicado na Lituânia, ele é o criador da expressão *docudrama.*

empresa em apenas outras três ocasiões: *Independência ou Morte* (1972), *A Marcha* (1972) e *O caçador de Esmeraldas* (1979). [445]

Na véspera da estreia de *Corisco, o Diabo Loiro,* Rubem Biáfora comentava o filme, num pequeno texto repleto de ironia. Desferia uma alfinetada na falta de originalidade temática nos filmes de cangaço e outra na lei de exibição obrigatória de filmes nacionais. E terminava de modo algo inconclusivo, questionando a busca de "autenticidade" como um problema real a ser resolvido:

> A odisseia de Lampião, Maria Bonita, Corisco e Dadá, pela enésima vez no cinema brasileiro de endereço comercial. Desta vez procurou-se a consultoria de Sérgia da Silva Chagas, a própria Dadá, para dar à coisa a autenticidade requerida pela nossa indústria de filmes e pela sua indústria de distribuição, imposição, exibição e consumo. Mas será que é este mesmo o problema? (O Estado de São Paulo edição de - 28 de setembro de 1969, p. 20.)

Fato é que naquele mesmo ano, Oswaldo Massaini esteve cara a cara com o que poderia ter sido a solução. Mesmo livre do protocolo e do cerimonial como presidente do Sindicato, ele programou uma elegante recepção no Othon Palace Hotel para prestar uma homenagem solene a Shiro Kido, presidente da produtora e distribuidora Shochiku japonesa, em passagem por São Paulo. Tratava-se de um pioneiro do cinema no Japão, que fundara a sua firma em 1923 e, desde 1959 mantinha uma filial dela em São Paulo. Reconhecido como o introdutor dos filmes de samurai no mercado japonês, ele se encantou pelas aventuras de cangaceiro, em particular com *Lampião, o Rei do Cangaço*. Na ocasião, Kido adquiriu os direitos daquele título para lançar no Japão, além de *O Pagador de Promessas* e de *A Ilha* de Khoury– todos com distribuição da Cinedistri –tornando-se assim o primeiro empresário nipônico a mostrar nossos filmes por lá [446].

Curiosamente o apogeu dos filmes de samurai coincidiu com o ciclo do cangaço e, além disso, essas duas modalidades tinham alguns traços em comum: ausência de maniqueísmo moral, mas presença de indexação social. Queremos dizer, se a representação da dualidade *bem* X *mal* aparece imprecisa e nebulosa, a que distingue os representantes do

[445] Trata-se de uma linha de trabalho inaugurada pelo cineasta britânico Peter Watkins, na BBC, que ele chamou de *docudrama* e que mais tarde foi definida por ele como a "representação ficcional feita por atores e que narra casos dramáticos de origem real". (RAMOS, Luciano. No Brasil, um tempo de prestígio e rentabilidade. In: *Revista Reserva Cultural* nº 7. São Paulo, Editora Lazuli, 2009, p. 56).
[446] O Estado de São Paulo, 28 de maio de 1968, p.14.

estado e os indivíduos socialmente marginalizados é bastante nítida: os conflitos mais comuns ocorrem entre personagens que se movimentam dentro ou "fora da lei". Samurais e ronins; xerifes e pistoleiros; macacos e cangaceiros: em muitos argumentos japoneses, os ronins se organizam em bandos como os cangaceiros, ou as quadrilhas do faroeste. Nessa diferenciação, o papel do vestuário e de todo o "design de aparência" era fundamental – o que justifica a preocupação de Aníbal e demonstra que tanto o filme de cangaço quanto o de samurai tendiam para uma estilização análoga ao à western. Ou seja, não se tratava de vestir os atores do mesmo modo como os cangaceiros se vestiam, mas de compor da melhor forma possível a sua aparência na tela para designar com o máximo de ênfase o mundo do cangaço. Como os estudos atuais de semiótica explicam:

> A representação referencial e mimética da aparência de um ator relaciona-se ao modo *figurino* de organizar a *caracterização visual*, enquanto a representação como sombra do objeto é a base do *design de aparência dos atores*, porque se trata de uma forma de compor signos que, distantes de qualquer mimetismo, pode tornar visíveis características que, de certa forma estão "ocultas" na figura de ator em cena. [447]

Todo esse preâmbulo, no entanto, visa propor uma resposta à questão de Biáfora e identificar o elemento principal que teria derrubado o ciclo do cangaço, enquanto os filmes de samurai permanecem em produção até hoje. Nota-se um excesso de filmes para um repertório insuficiente de temas e de enredos de raízes históricas ou literárias. Por outro lado, as lendas, as tradições e as tramas reais ou míticas da cultura japonesa se mostram infinitamente mais ricas. Os roteiristas brasileiros, para compensar, deveriam possuir muito mais conhecimento, talento e habilidades que os de lá. E, assim, evitar recorrer como Biáfora reclamava, "pela enésima vez", à odisseia de Lampião, Maria Bonita, Corisco e Dadá.

O problema se situava como vemos, na área da criação de argumentos e redação de roteiros. Se ele não existisse teria sido até viável abrir um canal permanente de vendas para o Japão. Foi, no entanto, no mínimo curioso esse encontro físico entre o criador dos filmes de samurai e um dos principais responsáveis pela implantação do ciclo do cangaço. Lamentavelmente essa aproximação só se realizou no plano comercial e não na esfera

[447] Adriana Vaz Ramos. *O design de aparência e atores e a comunicação em cena*. São Paulo, Editora Senac, 2013, p. 134.

cultural. Aquele era um tempo em que, no bairro paulista da Liberdade, existia diversos cinemas que, até a promulgação das leis de reserva do mercado exibidor para filmes nacionais, exibiam exclusivamente filmes japoneses.

Os grandes lançamentos estreavam em Tóquio e em São Paulo quase ao mesmo tempo. Tirando Walter Hugo Khoury, Rogerio Sganzerla, Carlos Reichenbach e vários críticos, entretanto, praticamente apenas os imigrantes e suas famílias frequentavam aqueles cinemas. [448] Ou seja, infelizmente raros foram os cineastas brasileiros que se beneficiaram dos conhecimentos que seriam proporcionados pelos filmes do Japão feitos naquele período – quase todos populares e esteticamente importantes, culturais e comerciais ao mesmo tempo. [449]

Com dificuldade para decifrar os rumos do cinema brasileiro, os críticos de cinema arriscavam hipóteses para identificar as tendências, como o crítico da Folha de São Paulo Orlando Fassoni [450], por meio de um artigo a que deu o título de "Nossos filmes vivem de prêmios" [451]. Parte da constatação de que naquela época os brasileiros só perdiam para os tchecos e japoneses em matéria de prêmios internacionais importantes. Desde a primeira vez em que um filme brasileiro fora premiado fora do país, ou seja, desde em 1952 até aquela data, ele contabilizou 52 troféus internacionais para os nossos filmes. Paradoxalmente, porém, dentro do mercado interno o cinema brasileiro era e ainda é marginal. Cita como exemplo, o ambicioso projeto do cinema novo *O Bravo Guerreiro*, de Gustavo Dahl, filme político e "de protesto" cujo rendimento bruto mal chegou a R$50.000.00 (em moeda atual). Por causa de resultados assim, "o exibidor nutre um ódio extremo pelo filme brasileiro, para ele sinônimo de prejuízo certo". Segundo Fassoni, em

[448] O cine Tóquio tinha contrato com a empresa Toho e o Niterói com a Toei, enquanto o Nippon dedicava-se inteiramente à Shoshiko, do homenageado Senhor Shiro Kido. Eram salas imensas, como o Niterói que tinha 1.500 poltronas, lotadas todos os fins de semana com o público da colônia nipônica. (Luciano Ramos. Cinelândia nipônica na Liberdade. *Revista da Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 10 - 10, 29 nov. 2009).
[449] Recentemente o melhor dos filmes de samurai vem sendo lançado em DVDs a partir de cópias de ótima qualidade visual. Nas caixas "Cinema Samurai" 1 e 2, há 12 títulos de diretores como Kurosawa, Misoguchi e Uchida. Na caixa "Os 47 Ronins" encontram-se três obras primas de Watanabe, Mizoguchi e Inagaki, sobre esse mesmo bando que, em lugar do crime, dedicou-se a fazer justiça.
[450] Orlando Fassoni (Marília, 1943 - 2010) foi o crítico de cinema que mais admirei, pela cultura cinematográfica, firmeza de critérios, isenção e acuidade de análise, profundidade de avaliações e clareza de opinião, fora o texto cristalino e agradável.
[451] Folha Ilustrada de 11 de junho de 1969. P. 8.

1968 a média de custo foi 100 milhões de cruzeiros velhos para cada filme [452] e, naquele ano de 1968, produziu-se 15% (aproximadamente 100 títulos) do total (aproximadamente 600 títulos) dos filmes importados. Para o ano seguinte, a expectativa é que essa proporção subisse para 20%, que, por sinal, é a mesma alcançada agora em 2014.

Em função disso, Fassoni interpretava, de modo até esperançoso: "Estamos atingindo a fase de cinematografia industrializada, necessária para a consolidação do cinema brasileiro, aqui e no exterior". No entanto, o nosso público não tem o hábito de ver-se na tela. Portanto, continuava: "a tarefa mais árdua e necessária é conquistar o público interno, o que não é apenas um assunto comercial, mas também cultural e artístico". Com isso, o crítico alertava para a insuficiência das medidas oficiais de apoio à produção, se essas não fossem acompanhadas de políticas de estímulo ao consumo dos filmes nacionais e de campanhas no sentido de elevar a sua qualidade, com destaque para as formas de aproximação com o público. Apesar dos inúmeros prêmios, a situação dos produtos brasileiros no exterior também não era satisfatória. "Os distribuidores estrangeiros pagam valores irrisórios e às vezes causam constrangimentos". Massaini, por exemplo, vendeu *Lampião, o Rei do Cangaço* para um empresário italiano que exigiu mudar os nomes na ficha técnica. Assim, Carlos Coimbra virou Karl Koimbert e a única atriz que manteve o nome original foi Vanja Orico, por ser então já conhecida na Europa.

Fassoni assinalava que, com *A Madona de Cedro* Massaini aplicou por volta de R$6,4 milhões (em moeda atual), enquanto Glauber Rocha gastou aproximadamente R$7,7 milhões com *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* – sem a perspectiva de obter retorno financeiro. Acrescentava ainda que Massaini não ganhou mais com *O Pagador de Promessas* do que ganhava com as chanchadas e que continuava ganhando com o cangaço. O produtor também lhe informara que "filmes de festival, como os vitoriosos em Cannes *O Leopardo, Os guarda Chuvas do Amor, Quando Voam as Cegonhas* e o próprio *Pagador* não tiveram sucesso comercial". Este foi vendido para apenas 20 países a preço baixo – ou seja, que não que não condizia com o custo de produção. Isso porque o cinema brasileiro não tinha conceito algum no exterior. No Brasil o rendimento daquele filme premiado em Cannes foi apenas razoável, tanto que diversos compradores estrangeiros reclamaram que

[452] Em moeda atual, essa quantia equivale a R$ 1,3 milhão.

ele não correspondeu na bilheteria conforme o que se esperava de um ganhador da Palma de Ouro. Massaini também afirmava que "atualmente os filmes mais caros não se arriscam a competir num festival, para sair sem ganhar nada: concorrem apenas os de custo médio para baixo". O articulista conclui com uma questão: "O que falta para destruir o preconceito do espectador e o ódio dos exibidores? Uma infraestrutura industrial."

## 6. A conturbada convivência com o estado, na quarta fase da Cinedistri

A década de 1970 se inicia com o cinema brasileiro se movimentando num outro mundo: a era da Embrafilme. Em suas primeiras manifestações públicas a empresa declarava a sua prioridade em "assistir ao produtor brasileiro em todos os sentidos", a exemplo do que faziam a Unitalia e a Unifrance [453]. Ela será encarregada de fazer a propaganda dos filmes, antes e após a venda, colocando-se como "a única forma para a expansão do cinema brasileiro, por meio da abertura de outros mercados". Com o tempo, porém, as atribuições na nova empresa iriam se ampliar, a ponto de incluir a distribuição e, assim, competir com a Cinedistri. Era uma empresa estatal de economia mista que subscrevia cotas para os acionistas interessados. As primeiras firmas a adquirirem cotas foram pela ordem: Cinédia, JB Produções, Cinedistri, Kamera Filmes e Vera Cruz [454]. Dessa forma, a tomada de consciência sobre a urgente necessidade de divulgar o cinema brasileiro para os brasileiros parecia começar a fazer eco em entidades voltadas para a difusão cultural. Na verdade, a iniciativa foi da TV Cultura de São Paulo, em fevereiro de 1970, ao colocar em sua grade e em horário nobre um programa semanal inteiramente sobre ele. A produção era do crítico e cineasta Alfredo Sternheim, enquanto a apresentação ficara a cargo da atriz Lola Brah. Além dos filmes, o programa incluía entrevistas sobre os problemas do cinema, ouvindo profissionais experientes, como George Jonas, Roberto Santos, Rodolfo Nanni, Ozualdo Candeias e Oswaldo Massaini. [455]

[453] Aliás, um parâmetro já verbalizado por Massaini em ocasiões anteriores.
[454] O Estado de São Paulo- edição de 31 de janeiro 1970, p. 7.
[455] O Estado de São Paulo - edição de 01 de fevereiro de 1970, p. 27.

Em seu lançamento (29/03/1979), *Os Maridos traem...* é apresentado como uma superprodução e classificado como pertencente ao gênero "alta comédia", assim como *O Santo Milagroso*. De fato, havia uma razoável dose de expectativa positiva em relação ao filme, que estreou em 15 salas, com um detalhe surpreendente: no anúncio de jornal, o nome de Oswaldo Massaini aparece abaixo do de Victor di Mello (Rio de Janeiro, 1940): o estreante diretor do filme, que começara como assistente de direção em *Rio Verão e Amor* (1966) de Watson Macedo. Aníbal Massaini conta que, durante as filmagens, a simples presença de José Vasconcelos já provocava o riso dos presentes e todas as suas falas despertavam gargalhadas no set. Na tela, porém, a voltagem cômica resultava bem menor. Tanto assim, que o filme decepcionou, em termos de bilheteria.

FIGURA 48 – Anúncio de *Os Maridos traem...*

Como reação a isso, Massaini decidiu mais que depressa retomar contato com Dercy Gonçalves e planejar com ela um novo projeto de comédia. As relações entre a televisão e o cinema eram na época ainda nebulosas e indefinidas, de modo que parecia estranho algum artista ou programa fazer sucesso numa mídia, sem que o mesmo se repetisse em outra. Foi o que aconteceu também com a novela "Beto Rockfeller", um verdadeiro fenômeno de audiência criado por Cassiano Gabus Mendes e Bráulio Pedroso para a TV Tupi. Ao ser adaptado para o cinema pelo diretor estreante Olivier Perroy (São Paulo, 1937), ainda que já fosse conhecido como um novo talento no mundo da fotografia e da publicidade, o filme não teve o resultado que se esperava. Mesmo sendo distribuído e coproduzido pela Cinedistri, que tinha trabalhado tantas vezes com o tema da luta pela ascensão social e personagens com o perfil de alpinistas sociais, como este "bicão" vivido por Luis Gustavo, que parecia uma reedição do caráter do Zé da Bomba, de *Depois eu Conto* (1956). Em sua coluna, Carlos M. Motta [456] saudava a estreia do filme e de Perroy "que o rodou com todos

[456] O Estado de São Paulo - edição de 17 de maio de 1970, p. 27. Falecido em 2006, Carlos Maximiano Motta era desde 1965 o crítico substituto de Rubem Biáfora em O Estado de São Paulo que, na Coleção Aplauso da Imprensa Oficial publicou em livro uma seleção de artigos do veterano crítico: *Rubem Biáfora – A Coragem de Ser*.

os recursos e numa procura de espontaneidade, leveza, humor e simpatia ao nível de espetáculo e de entretenimento de bom gosto". Acrescentava que, no elenco havia a curiosidade de ver como se sairia o ator teatral Plínio Marcos no cinema, ele que conquistara tanta audiência na TV. Outra novidade era o uso de legendas "para permitir o aproveitamento total dos diálogos no linguajar dos personagens". Logo no mês seguinte os jornais anunciavam que um novo filme de Massaini estava "em rodagem", ou seja, tinha principiado as filmagens: era *Dercy de Mentira* que, além dela, trazia Grande Otelo e mais um bando de comediantes paulistas [457].

No meio do ano, Biáfora apresentava o que ele considerava os melhores lançamentos de 1970: *Memória de Helena*, do estreante Davi Neves vencera o Festival de Brasília, com a diva Adriana Prieto (Buenos Aires, 1959 - Rio de Janeiro, 1975) e o veterano Humberto Mauro no elenco de um filme com roteiro de seu colega Paulo Emílio Salles Gomes. O outro filme mencionado era *O Profeta da Fome* de Maurice Capovilla, já selecionado para o Festival de Berlim – este com distribuição e apoio financeiro para a produção da Cinedistri – generosamente elogiado pelo crítico, como uma obra de contestação "quase expressionista", com destaque para a presença de José Mojica Marins, no papel de faquir que passava fome para sobreviver, além de Flavio Império nos cenários e de Jorge Bodansky na fotografia [458]. É o próprio Capovilla quem conta a história dessa produção:

> Em 1969, eu estava com o roteiro pronto, com a equipe já articulada e resolvi fazer o filme praticamente sem dinheiro. Vendi um Volkswagen e, com esse dinheiro, realizamos a primeira etapa do filme em São Luis do Paraitinga, com um grupo de alunos, mais cinco profissionais de cinema e a câmera da Escola de Comunicações e Arte da USP, onde eu dava aula. Era uma Arriflex 16mm, recém-importada da Alemanha. Fomos pra lá na base da loucura, da aventura e quando terminou a filmagem eu tinha uma equipe que tinha trabalhado sem receber um tostão. Aí fui pedir um conselho ao Oswaldo: "Estou numa situação complicada, eu preciso

[457] O Estado de São Paulo, edição de 17 de junho de 1970, p. 11.
[458] O Estado de São Paulo, edição de 14 de junho de 1970, p. 23. Nesse texto Biáfora aponta para o fato pouco comentado de que o roteiro do filme se inspira numa peça teatral de Walter George Durst (São Paulo, 1922 - 1997). Em 1983, esse autor de sucessos na TV como a novela *Gabriela*, adaptou aquela mesma peça para o roteiro de um exemplar da série "Caso Verdade", da TV Globo, intitulado *O Fabuloso Silki*, papel de José de Abreu numa produção de Walter Avancini. ("Dicionário da TV Globo" Vol I, Rio de Janeiro, Editora Zahar, 2003, p. 452).

> pagar minha equipe e terminar o filme. Como é que eu faço?" Ele disse: "Você assina um contrato de distribuição com a Cinedistri e eu faço um avanço de renda". E com esse adiantamento que foi mais ou menos no valor de 30 mil cruzeiros [459] consegui terminar o filme, pagar toda equipe e entreguei o filme para a distribuidora. (Maurice Capovilla: depoimento gravado em 2012 para a pesquisa)

Ocorre, porém que o projeto de Capovilla (São Paulo, 1936) – crítico e documentarista ligado ao cinema novo – dificilmente poderia obter alguma renda significativa que justificasse um adiantamento. Massaini, no entanto, tinha uma relação de camaradagem com Maurice que além de professor, tinha dirigido um primeiro filme de ficção, *Bebel, Garota Propaganda* (1968), baseado num romance de Ignácio de Loyola Brandão e em cujo elenco atuavam John Herbert, Geraldo Del Rey e Maurício do Valle, que eram todos muito amigos de Massaini. E Capovilla segue narrando o episódio:

> *O Profeta da Fome* era um produto *off sider* e não se encaixava no padrão de produção do Massaini. Não era comercial e tinha apenas o Zé Mojica Marins como ator relativamente conhecido. Eu estava, de certa forma, fazendo um filme experimental. Mas, o Massaini assumiu esse filme e o distribuiu pelo Brasil todo. Durante três anos, eu recebi borderô de *O Profeta,* que rodou o Brasil e se pagou, porque ele me deu a oportunidade de terminar, fazer um acabamento legal e um lançamento comercial. Ele mandou fazer o cartaz, distribuiu, cuidou da difusão e da divulgação... Enfim, ele tomou esse filme como se fosse dele. Então, sempre que eu encontrava o Oswaldo, eu dizia: "você é meu pai no cinema". Porque ele deu pra mim uma oportunidade única. (Maurice Capovilla, em depoimento : depoimento gravado em 2012)

O ano de 1970 se aproximava do final, com a inflação já galopando e Jece Valadão lançando o seu filme *Memórias de um Gigolô* que, apesar de ser uma produção carioca, foi mais tarde apontado como um dos precursores da pornochanchada. Por sua vez, Massaini prosseguia produzindo para a família e concluía uma comédia ligada à sua própria tradição. Depois de ter sido batizado como "O dólar surrado" [460], o título definitivo daquela nova "alta comédia" com Dercy ficou *Se Meu Dólar Falasse* – provavelmente uma referência ao estrondoso sucesso do faroeste italiano *O Dólar Furado* e à aventura infantil *Se Meu Fusca Falasse* da Disney, em cartaz na época. Com 15 cópias, o anúncio do filme surpreendia ao

[459] Em moeda atual, essa quantia corresponde a R$ 166.205,00.
[460] O Estado de São Paulo-edição de 03 de janeiro de 1971, p. 16.

colocar o nome Massaini abaixo do de Carlos Coimbra, fazendo uma ligação com a situação econômica, por meio das frases "Uma comédia com correção monetária" e "Uma inflação de gargalhadas".

FIGURA 49 - Anúncio *Se Meu Dolar...*

O elenco procurava aproveitar a popularidade de alguns dos comediantes favoritos da TV Record, no programa humorístico "A Praça da Alegria", como Zilda Cardoso, Borges de Barros, Dedé Santana e Zélia Hoffman. Dercy faz o papel de Bisisica – rompendo com a tradição de Gonçalina, Minervina, Etelvina etc – dona de um salão de beleza que atua como intermediária na compra de uma estátua chinesa de 15 mil dólares para uma cliente. O dinheiro vai parar no lixo e é encontrado por um bando de mendigos. Com direção de produção de Aníbal Massaini Neto, o filme e a direção de Carlos Coimbra receberam elogios no Festival do Guarujá, mas a bilheteria não apresentou um resultado marcante.

Funcionou a antiga crença de que o público não precisaria ir ao cinema para ver o trabalho dos cômicos que podia assistir de graça pela televisão. Tratava-se do terceiro investimento consecutivo de Massaini em matéria de comédia a ter um resultado pouco expressivo. As atividades de distribuição, entretanto, prosseguiam de modo saudável, principalmente porque a Embrafilme ainda não tinha se tornado uma distribuidora. Em dezembro de 1970, os jornais anunciavam que no ano seguinte a Cinedistri colocaria em cartaz mais de uma dezena de títulos. De produção própria seriam apenas *Lua de Mel e Amendoim* e *Se meu Dólar Falasse*. Os demais eram *Uma Mulher para Sábado, O Profeta da Fome, Parafernália, Tô na tua Bicho, Um Certo Capitão Rodrigo, A Moreninha, Idílio Proibido, A Dança das Bruxas, Elas* e *Salário Mínimo*. Com produção dos irmãos Khoury, assinando pela Vera Cruz, *Um Certo Capitão Rodrigo* era baseado em romance de Érico Verissimo e tinha a direção de Anselmo Duarte, com Francisco Di Franco no papel central. *Idílio Proibido* era dirigido por Konstantin Tkaczenko, com Roberto Batalin e Suely Fernandes. *A Dança das Bruxas* era baseado em peça infantil de Maria Clara Machado,

com direção de Francisco Dreux. *Elas* era um filme em episódios com Joana Fomm e Bibi Vogel.

*Lua de Mel e Amendoim* marca uma presença mais ativa de Aníbal, que não apenas assina a direção de produção, mas aparece nos créditos como produtor associado. [461] Coerente com "os valores e a missão da empresa" – sacramentados informalmente desde os anos de 1940, a Cinedistri já dera início ao processo sucessório. Não há como atribuir intencionalidade a isso, mas o fato é que a expressão "produtor associado" deve ser tomada em sentido literal, ou seja, os recursos financeiros para a produção deste filme não se originaram da conta bancária de Oswaldo Massaini, mas de Aníbal e de Pedro Rovai Além de diversificar a oferta de filmes, e assim atender ao princípio da *flexibilidade*, essa foi a principal intenção da empresa ao tocar várias produções quase ao mesmo tempo.

A Cinedistri contribuiu com a estrutura para a produção e com os serviços de distribuição. Tratava-se de um filme com dois episódios, um dos quais era ambientado no Rio de Janeiro e dirigido por Pedro Rovai – mais tarde, considerado um dos mais importantes diretores da comédia erótica. O outro se passava no Guarujá, tinha direção do veterano Fernando de Barros e, entre os dois, era o mais bem cuidado. Apesar de se achar isento de qualquer pretensão cultural, *Lua de Mel e Amendoim* estava dentro do padrão Cinedistri de qualidade, com fotografia de Rudolph Icsey, montagem de Carlos Coimbra e figurinos de Clodovil Hernandes. Com exceção de Domingos de Oliveira e Reginaldo Farias, o crítico Orlando Fassoni desaprovava a totalidade dos realizadores então dedicados à chamada "comédia urbana" de cunho erótico. Num artigo sobre *Lua de Mel e Amendoim,* ele identifica um conjunto de características que seriam comuns a todo o ciclo da pornochanchada que mal se iniciava:

> Todos aqueles que tentaram aquele caminho enveredaram, por inapetência, pelas perigosas e comprometedoras trilhas da grossura proposital, apelando ao erotismo barato, fazendo sociologia de almanaque na descrição de seus tipos e com isso conseguiram desviar as atenções de um público que esperava novas e boas investidas no campo da comédia

[461] Nos anúncios de jornal, o nome de Aníbal aparece acima e maior do que o dos diretores. (Folha de São Paulo, 31/12/1971, p. 27).

> urbana... *Lua de Mel e Amendoim* é um cinema de digestão com resultados todos indigestos. Não é o renascimento da comédia urbana... (FASSONI, 1071) [462]

Este ano que antecedeu à realização de *Independência ou Morte* foi um dos mais frutíferos da trajetória da distribuidora Cinedistri. [463] Durante ele, a empresa comercializou mais títulos do que os 12 anunciados anteriormente. A produção nacional se achava em processo de crescimento [464] e só não recorria a ela o produtor que tivesse interesses comerciais ou relações pessoais com outras, uma vez que a competência da firma de Massaini era indiscutível. [465] O ponto de vista da produtora Aurora Duarte era partilhado com muitos outros realizadores:

> Na Cinedistri era tudo da primeira linha, principalmente a organização. O Oswaldo estava conversando contigo, de repente ele pedia pra ver um material não sei de quando. Aí ia um funcionário e trazia na hora. Qualquer coisa que você pedisse: "Quanto foi que rendeu o filme lá no território do Acre?" Lá vinha ele e aparecia o borderô. Essa parte dava muita tranquilidade para os produtores que investiam, depois entregavam a fita pra ele, sabendo que haveria retorno. E olhe que não existiam computadores naquela época. Mas mesmo assim ele tinha esse controle. Era coisa tão metódica que às vezes, no dia a dia, irritava. Mas isso era positivo, não há dúvida nenhuma. Além disso, a marca da Cinedistri era um selo de recomendação. E essa era uma visão unânime, com a qual todos concordavam. (Aurora Duarte, em depoimento gravado para esta pesquisa)

Em janeiro de 1971, foi lançado o musical *A Moreninha*, uma comédia de época baseada na obra clássica de Joaquim Manuel de Macedo, ambientada no século XIX, a partir de uma peça teatral musicada por Claudio Petraglia, com direção e produção de Glauco Mirko Laurelli, com apoio da TV Cultura e da CBS do Brasil. O filme teve expressivo sucesso comercial e lançou Sonia Braga e outros jovens artistas, como Carlos

[462] Orlando Fassaoni. Folha de São Paulo, 23/09/1971, p 35
[463] Para *O Pagador de Promessas* organizou um relançamento para comemorar os 10 anos da Palma de Ouro e homenagear o exibidor Paulo Sá Pinto. (O Estado de São de Paulo, 18/04/1972, p. 08).
[464] Em 1971, havia 382 produtores inscritos no Instituto Nacional do Cinema – número inflado por fatos como a ação da Embrafilme e da lei de obrigatoriedade. (O Estado de São Paulo, 5/12/71, p. 260)
[465] No começo de 1972, decidiu contratar um diretor comercial para a Cinedistri, o búlgaro Jean Zaidner, profissional há 20 anos no Brasil (Folha de São Paulo, 20/01/72), provavelmente para dedicar mais tempo à preparação de *Independência ou Morte*.

Alberto Riccelli, mas alguns críticos torceram o nariz, desconfiando de um aspecto "chapa branca" no projeto [466]. Em março, foi a estreia de *Uma mulher para sábado*, um drama adulto na linha de Walter Hugo Khoury, de quem o diretor foi assistente – filme de estreia do respeitado crítico Mauricio Rittner, que produziu apenas até 1977[467]. Esse foi um lançamento promissor, mas a Cinedistri não costumava "entrar no mérito" dos clientes. [468]

Em setembro colocou nos cinemas *Parafernalia – o dia da caça* de Francis Palmeira, um estreante de 20 anos, com uma aventura destrambelhada envolvendo lesbianismo e luta armada [469]. Em outubro, a comédia carioca *Tô na Tua Bicho*, com Agildo Ribeiro, Costinha e Nair Bello, que Biáfora chamou de "retorno da chanchada sob os auspícios do produtor Cyll Farney e de Massaini" [470]. Em novembro foi a vez de *Cordelia, Cordelia*, de Rodolfo Nanni, com Lilian Lemertz, adaptação de uma peça do moderno Antonio Bivar, sobre o mundo trepidante de São Paulo, considerado um dos melhores filmes sérios e urbanos daquele ano [471]. De particular importância para Massaini era *Salário Mínimo*, um drama social com um toque de comédia amarga dirigido por Adhemar Gonzaga, então com 70 anos de idade, em sua derradeira produção, viabilizada pelo apoio de amigos e parentes, como Renata Fronzi e Cesar Ladeira. A crítica carioca foi benevolente, mas a paulista o ignorou por completo, considerando-o datado e rudimentar em demasia. [472] Oswaldo deve ter se entristecido com esse final de carreira relativamente melancólico, para alguém que tinha realizado filmes tão importantes e projetos tão ambiciosos quanto foi o estúdio da Cinédia, agora desativado. O cinema brasileiro crescera e caminhava para se tornar uma realidade concreta, tornando-se uma indústria, como Gonzaga sonhava e em função do que ele tanto se esforçara ao longo de meio século. E agora, além dos críticos e dos raros historiadores, que recordavam por obrigação, quem mais se lembrava dele?

---

[466] O Estado de São Paulo - edição de 28 de janeiro de 1971, p. 14 e 31 de janeiro de 1971, p. 22.
[467] O Estado de São Paulo - edição de 28 de março de 1971, p. 20.
[468] As atividades de Massaini se multiplicavam. No fim do ano, ele assinou contrato com Edson Arantes do Nascimento, o Pelé, para distribuir seu filme *A Marcha*, dando início a uma colaboração que se estende até hoje, por meio do filho Aníbal (Folha de São Paulo, 12/11/71). E até distribuía filmes do cinema novo, como *A Casa Assassinada,* de Paulo Cesar Saraceni (O Estado de São Paulo- edição de 13/08/ 1972, p. 18).
[469] O Estado de São Paulo - edição de 26 de setembro de 1971, p. 19.
[470] O Estado de São Paulo - ediçaõ de 17 de outubro de 1971, p. 28.
[471] O Estado de São Paulo - edição de 27 de novembro de 1971, p. 7.
[472] O Estado de São Paulo - edição de 12 de março de 1972, p. 30.

Em 1970, no Brasil produziu-se 70 títulos de longa metragem, a maior parte deles com apoio financeiro do INC, num total de 24,5 milhões de cruzeiros, ou seja, por volta de R$ 102 milhões em moeda atual. Em face disso, o ministro Jarbas Passarinho da Educação e Cultura se manifestou diversas vezes, dirigindo um apelo aos cineastas no sentido de produzirem filmes históricos, "facilitando assim o conhecimento daquele grande número de brasileiros que desconhecem importantes acontecimentos do nosso passado". Por sua vez, com apenas 50 anos de idade, Massaini andava pensando em se aposentar, talvez sonhando em desfrutar parte da maturidade em alguma cidadezinha plácida e sossegada, provavelmente na Itália de seu pai e seus avós. E só desistiu de realmente se retirar dos negócios por insistência dos amigos, dos parentes e principalmente do filho Aníbal, com quem já trabalhava ombro a ombro no cotidiano. Disposto a aceitar esse clamor generalizado, lembrou-se também do chamamento do ministro e de Dom Pedro de Alcântara que, há um século e meio, em 1822 ameaçava se livrar da agitação da corte do Rio de Janeiro e da Regência, voltando para Lisboa. Massaini teve então a infeliz ideia para o título de um novo filme que seria "Brasil, eu fico!", numa referência ao histórico "dia do Fico" (09 de janeiro de 1822) em que Dom Pedro desistiu de regressar a Portugal. Foi o bastante para que alguns maledicentes a interpretassem como um pronunciamento de adesão à ditadura, porque um dos slogans usados pelos partidários do regime militar era "Brasil, ame-o ou deixe-o". Numa entrevista à Folha de São Paulo, ele anunciou o seu projeto de filme para lançar no ano seguinte, junto com o sesquicentenário da Independência:

> "São 35 anos de trabalho pelo cinema brasileiro, sempre produzindo filmes nacionais. Estas três décadas de trabalho, durante as quais conquistei vários prêmios internacionais para o Brasil tinham de ser coroadas com um filme marcante. Já tenho o tema que marcara o meu canto do cisne glorioso, pois quero aposentar-me no próximo ano: *Brasil, Eu Fico*, sobre a vida de Dom Pedro I e a independência do Brasil". (Entrevista de Massaini para a Folha de São Paulo, edição de 22 de setembro de 1971, p 23)

Nessa matéria, o jornal o qualificou como "o maior produtor nacional", informando que o épico exigirá um investimento de 1 milhão de cruzeiros [473] e comentando que "essa cifra não diz nada, porque o próprio Massaini e a Columbia aplicaram o mesmo valor para

[473] Em moeda atual, aquele 1 milhão de cruzeiros equivale a R$ 3.619.406,00

produzir *Um Certo Capitão Rodrigo*, dirigido por Anselmo Duarte". A matéria acrescentava que Jarbas Passarinho determinara ao INC que desenvolvesse um programa de financiamento para projetos de filmes sobre o passado histórico, começando pelo tema do Correio Aéreo Nacional. O ministro prosseguiu dando outras sugestões de figuras que ele talvez julgasse cinematográficas, como Oswaldo Cruz, Rondon, Santos Dumont, Delmiro Gouveia e, é claro, Caxias. Uma leitura apressada dessa reportagem poderia deixar a falsa impressão de que o governo tivesse sugerido o tema da Independência a Massaini e, pior ainda, que financiaria o projeto.

Naquele momento, o cinema no Brasil atravessava um período de intensas discussões e conflitos de interesses, como resultado mesmo de seu crescimento. Os dias de exibição obrigatória chegaram a 98 ao ano – o que levava os exibidores ao desespero. Depois de forte pressão, o INC decidiu retornar à quantidade de 84 dias e introduzir o sistema de classificação dos filmes em termos de qualidade, dividindo-os em três categorias: A, B e C, sendo que somente as faixas A e B teriam exibição compulsória e a C seria apenas facultativa. Massaini, porém, recebeu a notícia com tranquilidade e declarou à Folha que agora o INC teria que fiscalizar seriamente a exibição obrigatória:

> "Antes, com os 98 dias, os exibidores jamais cumpriam o decreto. E o INC nunca fez sanções ao desrespeito. Havia exibidor que projetava filmes nacionais durante 30 dias por ano sem ser multado, ou sem ter sua sala interditada pelo fato de ter deixado de cumprir a obrigatoriedade durante 68 dias. A nova medida só irá ao encontro dos interesses da indústria desde que seja realmente cumprida na íntegra." (Folha de São Paulo, 01 de outubro de 1971, p 23)

Por sua vez, o cineasta Roberto Santos, presidente da Comissão Estadual de Cinema informava existirem mais de 100 filmes prontos, à espera de exibição, o que significava um ponto de estrangulamento da indústria criado pelos exibidores. O secretario de planejamento do INC, Carlos Matos Jr explicava que esses números resultaram de estudos econômicos quanto ao comportamento do mercado. Assim os 77 dias se referem à real "capacidade de absorção pelo mercado interno", enquanto os 10% a mais para chegar a 84 significam "fomento", ou seja, o necessário incentivo. Além disso, o Instituto estabelecia "igualdade de condição publicitária" com os filmes estrangeiros, no que se refere à

propaganda na exibição (cartazes, anúncios, trailers etc). Nada dizia, porém, quanto ao sistema que seria adotado para a classificação da qualidade dos filmes.

## O sucesso e os equívocos de *Independência ou morte* (1972)

Como se percebe, exercer os ofícios de distribuidor e produtor de cinema exigia do empresário muito mais do que simplesmente competência profissional. Demandava imaginação e ousadia, paciência para suportar o emaranhado de leis e conflitos, bem como certo gosto pelo risco. No terceiro trimestre de 1971, Oswaldo ficou de cama por um mês e, nesse período leu vários livros de História que lhe deram o impulso de um filme para lançar no sesquicentenário.

> Parentes, amigos e alguns assessores achavam que eu estava maluco. Como seria possível com um cinema sem mercado interno, sem exportação, fazer-se um filme de mais de dois milhões de cruzeiros [474] sem ajuda oficial antecipada? Ninguém acreditava e eu temia que pudesse arrefecer o meu entusiasmo. Onde já se viu reconstruir o século XIX em peno século XX? (...) Por exemplo, tive que cobrir o asfalto da Praça XV [no centro do Rio de Janeiro] com 30 mil metros quadrados de juta pintada, tapei todos os aparelhos de ar condicionado com brasões, flores e ciprestes e enquadramos de modo a não aparecer postes nem antenas de TV. (Oswaldo Massaini em depoimento na Revista Cultura, n. 24, janeiro a março de 1977)

Mesmo que, para alguns setores do ambiente do cinema, mesmo de esquerda, fosse aceitável o apoio financeiro por parte da ditadura aos produtores de filmes, é necessário desfazer a fantasia que se formou em torno da origem de *Independência ou Morte* e que, na época, foi difundida com a velocidade de um mexerico. Não se levantava qualquer embaraço de ordem ética ou ideológica aos recursos liberados pelo governo federal para a realização de filmes por firmas produtoras, uma vez que o dinheiro era legitimado por meio do Instituto Nacional do Cinema. As empresas, a Embrafilme e o INC travavam um diálogo institucional, ou seja, num nível de estado, não apenas de governo. Seria escandaloso, porém, que numa transação direta e "sem licitação", o empresário já carimbado como "o

[474] Em moeda atual, essa quantia corresponde a R$ 6.920.700,00.

mais importante produtor de cinema do país" aceitasse uma encomenda por parte de alguma autoridade da cúpula do governo. É significativa de uma mentalidade paternalista então dominante essa maneira com que o pesquisador Michel Espírito Santo considerava natural um empurrãozinho por parte do Planalto. Neste depoimento, ele recapitula a conversa que mantivera com Massaini antes que se iniciasse o processo de produção do filme:

> Pelo orçamento que ele me mostrou, seria o filme mais caro feito no Brasil até aquela época. Quando nos encontramos em 1971, ele disse que por conta do sesquicentenário, pretendia fazer um filme sobre a Independência do Brasil. Eu lhe alertei que o público por aqui não gosta de filmes históricos. Ele respondeu: "Pois eu vou meter o peito! Seja lá o que for a Independência merece um filme histórico... Vou fazer esse sacrifício nem que dê prejuízo, mas eu vou fazer!" Aí só me restava avisar: "O senhor vai ter que arranjar um bom elenco, de preferência artistas que atuem na Globo. Fazer muita propaganda e arranjar alguém dentro do governo pra ajudar." (Michel Espírito Santo, em depoimento s/d para esta pesquisa)

A produção do filme foi uma verdadeira guerra contra o tempo e a carência de meios para alcançar os objetivos artísticos do projeto. De tal maneira que, segundo informação de amigos como Aurora Duarte, o diretor do filme Carlos Coimbra arruinou o próprio casamento nessa luta. Ele conta como, apesar de ter resultado com a aparência de uma superprodução, o filme foi realizado com recursos escassos e a ajuda por parte de autoridades não passou de ficção. Pessoas que acompanharam de perto essa epopeia, como o exibidor Florentino Llorente da Companhia Serrador lembram que "ele tinha um orçamento previsto em mínimos detalhes, até com o preço do aluguel de cavalos, de espadas e de roupas." O que aconteceu de fato foi algo equivalente a uma desapropriação intelectual da qual era impossível fugir:

> Depois de pronto, o Massaini enviou uma cópia do filme para Brasília, que acabou sendo assistida pelo pessoal do governo e eles ficaram tão entusiasmados que resolveram então apoiar no lançamento e na divulgação. Isso teve um resultado negativo, tanto para o Oswaldo Massaini quanto para mim, porque alguns jornalistas acharam que o filme tivesse sido feito por encomenda do governo federal. Justo naquele período Médici... Mas isso não era verdade porque, na realidade não houve apoio nenhum do governo para execução do filme, que foi feito totalmente com o financiamento do Oswaldo Massaini, sem qualquer ajuda oficial. Por exemplo: nós queríamos usar a carruagem autêntica, aquela do

> D. João VI, que está lá no Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro. Mas negaram, não pudemos usar e tivemos que construir uma carruagem. Pedimos emprestadas ao governo federal as fardas dos Dragões da Independência para a cena do Grito do Ipiranga, reproduzindo o quadro do Pedro Américo com os cavaleiros da guarda imperial e isso também nos foi negado. Enviaram um modelo para a gente mesmo confeccionar. Em suma, essa interpretação que se espalhou pela mídia, segundo a qual o filme teria sido patrocinado pelo governo, foi um dos maiores equívocos da história do cinema brasileiro. (Carlos Coimbra em depoimento gravado em 2007 para este trabalho)

Depois de seu próprio diretor, o integrante da equipe dotado de uma visão mais ampla e geral sobre o filme era o seu principal roteirista, o dramaturgo Lauro Cesar Muniz (Ribeirão Preto, 1938), que atualmente se acha afastado da redação de novelas, mas em 1989 na TV Globo, chegou a obter 66 pontos de audiência com *O Salvador da Pátria*. No filme *Independência ou Morte,* ele coordenava uma equipe de redatores da qual fizeram parte, além do próprio Carlos Coimbra, Abílio Pereira de Almeida, Anselmo Duarte e Dionísio Azevedo.

> *Independência ou Morte* foi feito em 1972, no auge da ditadura, mas não recebeu um tostão sequer, nenhuma subvenção e nenhum vínculo com o governo Médici. Era absolutamente independente e conquistou talvez a maior bilheteria do cinema brasileiro até então. [475]Por causa disso, a ditadura muito espertamente, abraçou o filme, tratando-o como se fosse um produto seu. O que não é verdade! A imprensa precisa analisar com mais profundidade isso tudo. Basta assistir o filme para ver que não existe cena alguma ou qualquer relação ideológica com a ditadura então instalada. Ao contrário, há momentos em que ele [o filme] até se refere aos processos daquela ditadura, como por exemplo, a passagem em que D. Pedro I, de forma absolutista, fecha o parlamento. O José Bonifácio cumprimenta os canhões, dizendo "à sua Majestade", numa clara alusão crítica ao poder militar. Naquele tempo qualquer menção ao totalitarismo era vista com muito rigor, mas, a ditadura resolveu fechar os olhos para esta cena e com isso, numa jogada de marketing, assimilou o filme que, desde a estreia, já um grande sucesso de público. (Lauro Cesar Muniz em depoimento para esta pesquisa, 2010)

E interessante verificar também o que pensava a respeito Sylvio de Abreu, um profissional que, mesmo tendo colaborado com a Cinedistri, não se manteve trabalhando em cinema e se tornou um redator de novelas. Ele destaca que o comportamento do

[475] Devido à ausência de informatização na gestão dos dados, reiteramos que não há precisão nas tentativas de classificar os resultados de bilheteria daquele tempo.

produtor sempre foi apolítico e aponta para um dado que tende a se diluir na memória, pelo qual naquela época quem não fosse a favor era considerado contrário ao sistema. Salienta também o obsessivo perfeccionismo de Massaini na elaboração do filme:

> Lembro de uma vez em que estávamos vendo *Independência ou morte* junto com o Massaini e ele resmungava: "Está vendo essa cena aí? Tem 30 figurantes lá fora abanando o lenço pro D. Pedro... Tinha que ter 3000, mas eu não consegui.". Cada vez que ele via o filme, lamentava onde poderia ter feito melhor. Com o *Independência ou morte,* a mídia foi muito injusta, porque foi um filme muito bem produzido, um tremendo sucesso de bilheteria e, mais uma vez, voltamos aquele ponto de tudo que faz sucesso no Brasil é atacado. Depois de pronto o governo militar resolveu encampar o filme, como tentou fazer também com a copa do mundo. Quando o Brasil foi campeão, o Médici saiu dizendo que tinha chutado bola. Imagine um produtor que está na mão com um filme que ele gastou tudo que tinha pra fazer. Aí o governo da ditadura quer participar da divulgação. O que ele pode dizer? "Obrigado, mas não aceito"? Diferente de tantos outros produtores que durante a ditadura viveram do dinheiro da Embrafilme. (Sylvio de Abreu em depoimento de 2011 gravado para a pesquisa)

Esse mal entendido não teve resultados objetivos para Massaini, mas foi suficiente para entristecê-lo e para afetar um pouco a sua imagem junto a quem já não o prezava. O distribuidor independente Marco Aurélio Marcondes, que na época trabalhava na Embrafilme declara que ele "ficou estigmatizado junto à esquerda pelo fato de *Independência ou Morte*" ter ido ser homenageado pelo Médici e isso o afastou de uma parte da comunidade cinematográfica" [476]. Para enriquecer este conjunto de testemunhos, incluímos aqui a palavra de outro produtor, o cineasta e ex-presidente da Embrafilme, Roberto Farias que possuía uma visão bastante ampla da categoria como um todo, bem como de suas relações com o poder público. E considerava o Massaini um dos profissionais mais lúcidos que o cinema brasileiro já teve. E também uma pessoa amada e que ainda hoje faz falta:

> O Massaini era uma pessoa muito orgulhosa, que tinha orgulho de fazer cinema pelos seus próprios meios. Ele queria que o Estado cumprisse seu papel regulador do mercado e não procurava o Estado como mecenas. E quando fazia filmes como o *Independência ou Morte*, que foi caríssimo, ele produzia com seu próprio capital. Depois de feito, porém, ele sabia exigir aquilo que

[476] Marco Aurélio Marcondes em depoimento gravado para esta pesquisa.

> achava ter direito, ou seja, ser premiado, ser incentivado. Aí sim, estava na hora do Estado entrar com a sua parte. Inclusive o próprio sistema de premiação que havia na época, por meio do adicional de renda de bilheteria, era mais democrático: primeiro você fazia seu filme, depois botava na tela e conforme o desempenho dele no mercado, você recebia um percentual complementar de renda. Isso era uma coisa que ele sabia perfeitamente utilizar e sabia como fazer. E sempre com muito carinho de todo mundo. (Roberto Farias, em depoimento de 2011 para esta pesquisa)

Roberto Farias era um colega de trabalho e de ativismo político com quem ele sempre se relacionou bem. José Lewgoy (Rio Grande do Sul, 1920 - Rio de Janeiro, 2003), porém, era um ator, alguém que se posicionava "do outro lado do guichê", e com quem trabalhou apenas num pequeno papel em *Independência ou morte*:

> Massaini fez *Independência ou Morte* num momento em que não havia esse festival de dinheiro, essa mega-sena que o governo generosamente dá aos cineastas. E o resultado dessa generosidade a gente conhece. E fez aquilo tudo com os recursos dele e alguns colhidos assim aqui e ali, em valores de produção tão bons quanto os mais modernos filmes brasileiros. Ele não precisou rechear os elencos de atores caros, nem de um orçamento de milhões. E fez aquele filme aqui no Brasil, muito bem feito com os amigos dele, com os técnicos e atores com que ele sempre trabalhou. (José Lewgoy, em entrevista gravada por Anibal Massaini em 2002)

A pessoa que pode nos oferecer um relato mais substantivo e detalhado acerca de *Independência ou Morte,* porém, é Carlos Miranda (São Paulo, 1933), o criador e intérprete da série televisiva *O Vigilante Rodoviário* (TV Tupi, 1962) e que trabalhou como gerente de produção no filme. Na época, ele era de fato funcionário da Polícia Rodoviária e conta que não obteve dispensa do comando para se dedicar ao filme. No começo da produção, trabalhava à noite coordenando a confecção das roupas. Com o início das filmagens, teve que solicitar férias e licença prêmio, por que a maior parte dos sets se localizava no Rio de Janeiro:

> Até hoje eu sou obrigado a desmanchar uma porção de mal entendidos, no que diz respeito à lenda de que o governo federal financiou o filme. Na verdade, foi o seu Oswaldo mesmo que se sacrificou pra levar pra frente essa produção. E eu sou testemunha disso, porque quem vinha buscar o dinheiro aqui em São Paulo era eu. Só tive uma facilidade por parte das autoridades. Foi quando eu fui ao Rio no Primeiro Exército, pedir emprestados os cavalos para a filmagem. Como eu era o Vigilante Rodoviário, o pessoal da Cavalaria me abriu as portas. A não ser esse favor que, aliás, eles

> costumam fazer para qualquer produção, o Exército não ajudou nem com consultoria. Tirando os cavalos, nós tivemos que arcar com tudo. (Carlos Miranda, em depoimento gravado para esta pesquisa em 2010)

Se ao lado do carioca Cyl Farney (Rio de Janeiro, 1925 - 2003) Carlos Miranda era um dos gerentes de produção de *Independência ou Morte*, Anselmo Duarte era o supervisor de produção do filme, no qual ele também interpretava o personagem Gonçalves Ledo. Logo depois de *O Pagador*, ele tinha dirigido o experimental e precioso *Veredas da Salvação*, no meu entender o seu trabalho esteticamente mais sofisticado em cinema e que, no entanto, fracassou redondamente em termos de público. Em 1969, ele filmou o drama *Quelé do Pajeú*, baseado em roteiro de Lima Barreto e que, mesmo com Tarcísio Meira como protagonista, o filme não deu certo, nem na bilheteria nem na visão da crítica. Agora em março de 1972, talvez para aproveitar a onda levantada por Massaini e Tarcisio, *Quelé do Pajeú* foi relançado, mas na Folha o crítico Orlando Fassoni afirma que o filme "não chega a satisfazer em termos de análise psicológica do personagem entre a violência e o amor". [477]

No mês de maio de 1972, crescia a curiosidade em torno de qual seria o enfoque de Massaini no filme sobre a Independência. Na Folha de São Paulo, Orlando Fassoni especulava, lembrando que aquela seria uma produção contemporânea a *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, um integrante do Cinema Novo. O crítico imaginava que os dois filmes poderiam ser complementares, dependendo da opção tomada por Massaini: "realizar um espetáculo sofisticado sobre a época ou buscar um enfoque mais amplo e profundo sobre os motivos que levaram o personagem a declarar a independência". Entrevistado, Carlos Coimbra declarou que o filme "é um quadro sócio-político da época e, ao mesmo tempo, um esboço psicológico de Dom Pedro I" [478]. Fato é que, a obra de Joaquim Pedro também não teve apoio do governo, mas seu custo de 500 mil cruzeiros (R$1,7 milhões em moeda atual) foi obtido por meio de um adiantamento da Rádio e TV italianas, que comprou os direitos de exibição no exterior [479]. Por outro lado, Massaini tinha aplicado 1.5 milhão de cruzeiros (R$4,6 milhões em moeda atual) na produção, "o maior

[477] Folha de São Paulo, 04 de março de 1972.
[478] Folha de São Paulo, 03 de maio de 1972.
[479] Jornal da Tarde, 18 de janeiro de 1972.

orçamento do Brasil", segundo a Folha de São Paulo e dependia de uma volumosa bilheteria para obter retorno do investimento.

Enquanto O Estado de São Paulo manteve-se econômico em relação a informações sobre o filme – talvez por ter acreditado no boato sobre o apoio do governo – a Folha abriu a primeira página da Ilustrada para uma reportagem sobre *Independência ou Morte*. Por meio dela ficamos sabendo que foi o elenco mais caro de uma produção nacional. Que Abílio Pereira de Almeida gastou meses para redigir o argumento, no qual em primeiro plano – sem descuidar dos aspectos políticos – foi colocada a relação de Dom Pedro com a Marquesa de Santos. Que apenas no solar da Marquesa foram gastas 80 horas de filmagem, com quase 300 figurantes e artistas. Que o diretor Carlos Coimbra resumia o filme como "o retrato do Brasil quando criança". Que, para Massaini o ponto alto da produção "foi o baile onde despontam beleza e autenticidade, com a participação do corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro". Que, na escala das dificuldades, também se destacam a cena da coroação do imperador, no mesmo local em que ela aconteceu de fato e reproduzindo exatamente o que informam os documentos. E também a própria encenação do grito do Ipiranga, baseada no icônico quadro de Pedro Américo. Segundo Massaini "a proposta não era apenas fazer uma obra histórica, ou um ensaio de época, mas proclamar a capacidade técnica do cinema brasileiro" [480].

Se pudesse, naquele momento Oswaldo só se dedicaria a *Independência ou Morte*, cuja filmagem se iniciaria em abril [481], ou seja, no mês seguinte. No horizonte, entretanto, aparecia a necessidade de lançar *A Marcha* – filme produzido pela empresa do ator Paulo Goulart e do diretor Oswaldo Sampaio, tendo Pelé como protagonista, no papel de um escravo rebelde. A distribuição era da Cinedistri [482] e a nota da Folha dizia que "a primeira cópia já foi vista e supera todas as expectativas, em termos de alta qualidade e nível técnico." Houve uma disputa judicial referente aos direitos autorais do livro em que se baseava o roteiro e Pelé chegou a temer por sua imagem junto ao público. [483] Aldo, filho do escritor Afonso F. Schmidt negou autorização de uso, que fora fornecida verbalmente por

[480] Folha de São Paulo, 14 de agosto de 1972.
[481] Folha de São Paulo, 14 de abril de 1972.
[482] Em *Absolutamente Certo*, um campeão de boxe participava do elenco.
[483] Folha de São Paulo, 27 de julho de 1972.

Rosana, de 14 anos, filha do segundo casamento do escritor. O litígio chegou a envolver o juizado de menores e a imprensa se entusiasmou. Ao final, porém, foi assinado um acordo com Aldo Schmidt sobre os direitos *A Marcha*, no valor de 500 mil cruzeiros (R$ 1,7 milhões em moeda atual) – a maior soma já paga nesse setor na América Latina.[484]

Figura 50 – Anúncio de *A Marcha*

Mesmo com este anúncio, o mais feio de todos os feitos por Massaini, numa pré-estreia organizada pela Folha no Cine Ipiranga, a sala ficou lotada e o público aplaudiu de pé o novo artista de cinema Edson Arantes do Nascimento – que no dia seguinte foi elogiado na primeira página do jornal. Não pelos críticos, mas por dois dos atores mais celebrados na época: Juca de Oliveira e Paulo Autran: "Seu trabalho tem o mesmo nível de todos os demais atores profissionais que aparecem no filme". No texto lê-se "Oswaldo Massaini apresenta Edson Arantes do Nascimento". Apesar de tudo, porém, o filme não rendeu... [485]

Como sabemos, porém, uma das regras às quais Massaini e a Cinedistri vinham se submetendo desde o início do empreendimento, era cultivar a *flexibilidade*. Naquele ano em que a estratégia era priorizar o filme cultural e histórico, Aníbal executava a tática de se associar ao elegante Olivier Perroy para lançar uma comédia: *A Infidelidade ao Alcance de Todos*: filme erótico que, mesmo de nível superior à média do que já se fazia, podia ser taxado de pornochanchada.

FIGURA 50b – anúncio de *A Infidelidade*

Mais uma vez, a produção de *Infidelidade ao Alcance de Todos* fora executada pela Cinedistri, com recursos financeiros de Aníbal Massaini e Olivier Perroy. Oswaldo não colocou dinheiro nesse projeto. Ao contrário, foi o projeto que "emprestou" recursos para *Independência ou Morte*. Explica-se: como a verba-padrão da Embrafilme para todos os

[484] Folha de São Paulo, 29 de julho de 1972.
[485] Folha de São Paulo, 29 de julho de 1972.

projetos que demandavam apoio era geralmente de Cr$200 mil (R$ 692.072,00 em moeda atual) [486] a Cinedistri locou os Cr$ 100 mil (R$346.036,00 em moeda atual) na conta do mais dispendioso, entre os dois filmes que se encontravam em produção com apoio da estatal. [487] As pessoas que souberam dessa manobra comentaram à época que os Massaini "não davam ponto sem nó". Ou seja, elas percebiam a aquela característica que chamamos de *intencionalidade*. [488]

Duas semanas antes da estreia de *Independência ou Morte*, marcada para dia 04 de setembro nos Cines Astor e Ipiranga e em todas as capitais simultaneamente, Massaini se lembrou de que completava 35 anos de atividade no cinema [489]. Imediatamente convocou uma entrevista coletiva de imprensa no Hilton Hotel para o dia 23 de agosto, também para falar do filme e mostrar o documentário *O Grito*, um *making of* "avant la lettre" do filme. Mesmo dirigida "à imprensa", a notícia do evento foi divulgada para o público como um todo, tanto é que foi pauta da Folha de São Paulo, com direito a publicação. É importante saber que esse tipo de manobra promocional não se usava naquele contexto. Em sua sisudez, era inaceitável para o mercado da época que se combinasse de modo tão explícito marketing pessoal com a divulgação de um filme. Vemos, então, que Oswaldo se tornara de fato uma celebridade. Que outra figura do meio poderia convocar uma coletiva para informar uma celebração pessoal? [490]

"Uma nova era se abre para o cinema brasileiro" – disse o presidente Medici ao receber no Palácio do Planalto os artistas Tarcísio Meira e Gloria Menezes (Dom Pedro I e Marquesa de Santos) e a equipe principal do filme. Enquanto os funcionários do palácio

[486] Na Assembleia da Embrafilme de 28 de dezembro de 1973, esse teto passou para Cr$300.000,00 (R$1.038.108,00 em moeda atual). É bom lembrar que esse recurso financeiro não era "a fundo perdido", mas deveria ser devolvido em 36 parcelas, a juros de 4% ao ano..

[487] Na época, a Embrafilme classificava os produtores para efeito de concessão de financiamento. Os "grandes" eram Oswaldo Massaini, Roberto Farias, Luis Carlos Barreto, Jece Valadão, Herbert Richers, Jarbas Barbosa e William Khouri. Entre os "médios" apareciam Denoy de Oliveira, Pedro Rovai, Luis Sergio Person, Miguel Farias, Paulo Cesar Saraceni, Carlos Hugo Christensen etc. Os "estreantes" foram Geraldo Sarno e Hugo Carvana.

[488] É importante sublinhar que esse dinheiro não era "a fundo perdido" e deveria ser devolvido com juros. Esta foi a única experiência de solicitação de financiamento para a Embrafilme, na carreira da Cinedistri, durante a qual também não aconteceu nenhuma coprodução com a estatal. Sendo que entre 1970 e 1981, a Embrafilme financiou aproximadamente 75 títulos de longa metragem e coproduziu quase 130, entre 1974 e 1981.

[489] De fato ele se iniciou na DFB há exatos 35 anos antes.

[490] Folha de São Paulo, 17de agosto de 1972.

pediam autógrafos aos "globais", Medici puxou Tarcísio pelo braço e, diante de um retrato de Dom Pedro, declarou: "ele deve estar satisfeito com a sua atuação que foi excelente" [491]. Médici não poupou elogios ao desempenho dos demais artistas e à qualidade técnica da fotografia: "a película prova que temos condição de fazer bons filmes", acrescentou [492]. Sem temer constrangimento, Abílio Pereira de Almeida fez um paralelo entre Médici e Dom Pedro ("pela coragem de enfrentar problemas"). O presidente aceitou a comparação, adicionando: "De fato, ambos viajávamos aos locais onde os problemas se originavam para solucioná-los... Dom Pedro foi a Minas para ver a situação política local e eu fui ao Nordeste para ver os efeitos das secas". Por sua vez, Massaini encarou o presidente, perguntando se ele estabeleceria alguma censura para o filme. Ele disse que não, que o liberaria integralmente. No que Massaini retrucou: "pois ele foi proibido pra menores de 10 anos!" Tarcísio aproveitou para brincar: "Além do mais, as cenas de amor são feitas por marido e mulher..." Em resultado daquele encontro, a Censura Federal resolveu baixar a classificação de 10 anos para "programa livre". [493]

Possivelmente no afã de ocupar espaço na mídia como tema do lançamento, dois dias antes da estreia de *Independência ou Morte*, Massaini tornava público o que fora provavelmente uma promessa, ou apenas uma declaração informal de intenções feita ao ministro Jarbas Passarinho. Tratava-se de filmar a trajetória do Correio Aéreo Nacional, tarefa para a qual Massaini já estaria "estudando o elenco e preparando o roteiro". Talvez aquela tenha sido uma conversa somente para "agradar a autoridade" às vésperas do lançamento real do filme, porque não há registro ou notícia concreta de qualquer iniciativa ou planejamento nessa direção, por parte da Cinedistri. [494]

Divulgado pelos jornais, um determinado telegrama que o presidente Emilio Médici enviou para Massaini foi um elemento a mais, para alimentar o mal entendido que estamos

[491] Antes da "exibição oficial" de *Independência ou Morte,* Médici mandou o Chefe do Departamento de Relações Públicas, Coronel Otávio Costa verificar "se o filme seria aceitável" – fato que funciona, aliás, como um argumento a mais a reiterar que o filme não foi encomendado.
[492] O Estado de São Paulo - edição de 01 de setembro de 1972, p. 22.
[493] É interessante notar que, diferentemente do que acontecia nos tempos de *O Pagador de Promessas,* em que praticamente só se mencionava o autor Anselmo Duarte, na maioria das matérias que noticiavam a estreia de *Independência ou Morte*, se encontrava a designação "um filme de Oswaldo Massaini".
[494] O Estado de São Paulo, edição de 05 de setembro de 1972, p. 13.

aqui comentando [495]. O texto da mensagem peca pelo excesso de adjetivos, mas seu conteúdo pode ser considerado correto, ainda que tenha sido desastroso para a imagem dos seus realizadores.

> Acabo de ver o filme *Independência ou Morte* e desejo registrar a excelente impressão que me causou. Está de parabéns toda a equipe – diretor, atores, produtores e técnicos – pelo trabalho realizado, que mostra o quanto pode fazer o cinema brasileiro inspirado nos caminhos de nossa história. Este filme abre amplo e caro horizonte para o tratamento cinematográfico de temas que emocionam e educam, comovem e informam nossas plateias. Adequado na interpretação, cuidado na técnica, sério na linguagem, digno nas intenções e, sobretudo, muito brasileiro, *Independência ou Morte* responde à nossa confiança no cinema nacional. (MEDICI, 1972) [496]

O lançamento do filme coincidiu com os festejos da Independência e mereceu uma cobertura lacônica por arte da imprensa, mas obteve um retumbante sucesso de bilheteria, sendo reprisado naquela data durante muitos anos e se constituindo assim numa tradição criada pela Cinedistri. Aníbal Massaini gosta de se lembrar de que, em muitas daquelas sessões, o público aplaudia em cena aberta, no momento do Grito do Ipiranga. Em sua matéria de pré-estreias, Rubem Biáfora assinala [497] que o enredo do filme – especialmente o triângulo Pedro, Domitila e Leopoldina – já tinha sido aproveitado pelo cinema argentino, no filme "Embrujo" (no Brasil, *Marquesa de Santos*), baseado em livro de Paulo Setúbal e apresentado em São Paulo no Cine Art Palácio, em dezembro de 1941.

No dia da Independência foi publicado um anúncio institucional de quase uma página na Folha Ilustrada, em homenagem aos 35 anos de carreira de Massaini. O texto coloca a ideia de que, com o lançamento de *Independência ou Morte,* ele chegou ao ápice de sua carreira. O anúncio abre com uma foto de Oswaldo cercado de troféus ao lado de uma abertura que diz: "Estamos agradecendo tudo o que Massaini fez pelo cinema brasileiro nestes 35 anos". Em seguida, a cópia do cartaz do filme entre uma lista com os

[495] A intenção dos militares de se apropriar ideologicamente dos heróis da história do Brasil teve efeitos negativos em várias outras áreas da cultura. Por exemplo, o coordenador do curso de turismo e livre docente da Escola de Comunicações e Artes da USP, Prof Mario Jorge Pires assinala uma antipatia que até hoje prejudica os projetos de turismo cultural, por conta dessa identificação negativa que, segundo ele, vem do período da ditadura. PIRES, Mário Jorge. *Não se faz história sem símbolos*. História Viva, São Paulo, p. 98. 01 set. 2004.
[496] O Estado de São Paulo, edição de 31 de agosto de 1972, p. 28.
[497] O Estado de São Paulo, edição 03 de setembro de 1972, p. 34.

"prêmios e honrarias" por ele conquistados e um texto explicativo redigido em linguagem jornalística. Este abre com uma minibiografia e depois apresenta o filme numa redação bastante clara e elegante, na qual se coloca duas motivações para a sua realização. Primeiro, a intenção de "encerrar com chave de ouro o ciclo de suas produções" – como se ele estivesse se despedindo de seu ofício de produtor – acrescentando a isso, a sua colaboração para as festividades de sesquicentenário da Independência, cuja importância poderia ser medida pelos valores financeiros e artísticos empregados em sua produção. [498]

A sonhada aposentadoria teria que ser adiada porque, logo em seguida ao esforço do lançamento, aconteceu um novo chamamento à política. Convocado pelo INC entre de 23 e 28 de outubro de 1972, reuniu-se no Rio de Janeiro o 1º Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira, sob a presidência de Roberto Farias, presidente do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica. Todos os setores da cadeia produtiva foram convidados, mas somente alguns profissionais seriam os expositores de teses e comunicações. [499] O evento foi organizado por Carlos Guimaraes de Matos Jr – jovem economista que foi o quinto presidente da entidade, entre 1972 e 1974. Mais de 300 cineastas, artistas, técnicos e profissionais da indústria de cinema participaram do evento que durou cinco dias, no Palácio da Cultura – o Edifício Capanema, no centro do Rio de Janeiro. De São Paulo, entre os que tiveram direito a apresentar trabalhos estavam somente Oswaldo Massaini, Luis Carlos Barreto, Walter Hugo Khoury e Rubem Biáfora. Entre os cineastas, os expositores convidados foram apenas, Anselmo Duarte, Sylvio Back, Carlos Alberto Souza Barros, Alberto Salvá e Pedro Rovai [500]. Note-se a exclusão de todos os diretores do Cinema Novo [501], que participaram maciçamente, mas apenas na qualidade de ouvintes. Segundo Fernão Ramos, esse evento convocado pelo INC não faz parte da série dos Congressos Brasileiros de Cinema que vinham sendo organizados pela corporação

[498] Folha de São Paulo, 07 de setembro 1972, Ilustrada, p. 14.
[499] O Estado de São Paulo - edição de 22 de outubro de 1972, p. 31.
[500] Estes solicitaram a possibilidade de empréstimos diretamente para diretores, sem juros ou garantias materiais, com um mínimo de 10% da renda, desde que fossem intermediados por um produtor e apresentassem recortes de "oito críticas boas para cada uma ruim".
[501] Segundo Antonio Cesar Costa, um executivo da Embrafilme na época, o presidente Carlos Guimarães não queria papo com o cinema novo. Tunico Amancio. *Artes e Manhas da Embrafilme*. Niterói: EDUFF, 2011, p.32.

cinematográfica, embora tenha sido no 1º CBIC "que se consolidaram as principais teses que fundamentaram a ação política dos cineastas durante décadas". [502]

De modo geral, os cineastas reunidos no 1º Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira pleiteavam mais incentivos, além de protecionismo fiscal e aduaneiro. Tentando incorporar a própria linguagem dominante no governo, então simpatizante das medidas protecionistas, Luis Carlos Barreto dizia que "a invasão de filmes estrangeiros é problema de segurança nacional". Para ele, o "cinema é um bem cultural que em nosso país sofreu alienação. É um forte meio de informação e integração do nosso povo, inteiramente aberto aos estrangeiros". Barreto, o produtor de *Terra em Transe* propunha um "Projeto Brasileiro de Cinema", a ser elaborado junto ao Ministério do Planejamento e pelo BNDE, para financiamento à indústria. Já Roberto Farias lembrou que, "quando o cinema estrangeiro dá lucro há mais dinheiro para o nacional", porque é daí que se originam os recursos para o INC e para a Embrafilme. Assim, propunha que essas entidades fossem reformuladas para que recebessem "créditos obrigatórios", independentemente desse sistema. Por sua vez, Massaini reiterou a importância do crédito, mas inspirado em práticas de países europeus, defendeu a obrigatoriedade da dublagem e taxas para a importação dos filmes estrangeiros. Lembrou que três anos depois de exibir *O Pagador de Promessas* na Inglaterra ele ainda pagava dívidas pelo gasto com taxas, propaganda e dublagem:

> Com dinheiro é possível fazer boas películas e joga-las em pé de igualdade no mercado. Para isso é preciso ainda abrir esse mercado que é 77% ocupado por filmes importados. Em 1970, por exemplo, dos 609 filmes exibidos para 240 milhões de espectadores em todo o Brasil, somente 0,4% eram brasileiros. É preciso encarecer os filmes estrangeiros através de impostos e de obrigatoriedade de dublagem, como acontece em todos os países. (...) Se o filme brasileiro for barateado e o estrangeiro encarecido, ao contrário do que acontece agora, nossos filmes serão solicitados e darão lucro na certa. (MASSAINI, 1972)[503]

Na realidade, Massaini falava em "abertura do mercado", mas pensava em seu estreitamento, ainda que nunca tivesse dependido desse tipo de intervenção governamental. Sua relação com o estado sempre foi modesta e o principal e praticamente único

[502] Fernão Ramos. *Enciclopédia do cinema brasileiro.* São Paulo, Senac, 2012, p. 186.
[503] Declaração de Massaini in Folha de São Paulo. 24 de outubro de 1972, Ilustrada, p. 24.

mecanismo oficial com que se beneficiou foi o do Prêmio Adicional de Renda. [504]O prestígio e a notoriedade angariados por Massaini no âmbito do meio cinematográfico e na sociedade em geral faziam com que ele passasse frequentemente a ser chamado a opinar sobre cinema brasileiro, principalmente quando a imprensa precisava repercutir algum acontecimento na área. A curiosidade despertada pela notícia dos premiados no ranking das receitas auferidas no ano anterior gerou uma pauta jornalística que levou a uma entrevista na qual ele comentava a rapidez do governo em atender às demandas dos produtores reunidos no 1º Congresso do Cinema Brasileiro reunidos no ano anterior. Oswaldo se referia àquela elite formada por Walter Hugo Khoury, Luis Carlos Barreto e Alfredo Palácios, além dele e Roberto Farias. A boa notícia era que o governo formara uma comissão para estudar as propostas de criar um Conselho Nacional de Cinema, reestruturar a Embrafilme e desenvolver uma política para o setor. A principal demanda era conquistar o mercado interno, ocupado só em 33% pelo filme nacional [505]. Os produtores propunham transformar o INC em um Conselho Nacional de Cinema, com gestão paritária (pública e privada) e fazer da Embrafilme, que era uma empresa de economia mista, uma empresa pública ainda que "com autonomia administrativa e financeira", ou seja, de direito privado. Quando colocadas em prática essas mudanças deveriam alterar de fato, a estrutura e o funcionamento do cinema brasileiro[506]. Isso realmente aconteceria, desgraçadamente para a Cinedistri, de modo particular.

No princípio do ano de 1973, o presidente do INC explicava à imprensa, que se queixava do baixo nível dos filmes novos, que "o prêmio adicional de renda é para a renda e não para a qualidade do filme". Por sua vez, Carlos Guimarães de Mattos também reclamava, só que da televisão, por não exibir filmes nacionais: "são quase 10 mil filmes por ano, dos quais, quando muito, cinco são brasileiros." Ao mesmo tempo, declarava que pretendia estimular o filme infantil, instituir o ingresso padronizado e publicar a primeira enciclopédia do cinema brasileiro. Em seu balanço anual, o INC informou que, no ano anterior foram feitos no Brasil 47 filmes. Os de maior renda foram: *A 300 km por Hora* de Roberto Farias, *A Viúva Virgem* de Pedro Rovai, *O Grande Xerife* de Mazzaropi*, Como era*

[504] O Estado de São Paulo, edição de 13 de janeiro de 1973, p. 8. Essa matéria tinha como manchete "Massaini na Frente".
[505] Atualmente essa ocupação do mercado nacional de cinema não chega a 20%.
[506] O Estado de São Paulo - edição de 23 de fevereiro de 1973, p. 7.

*Gostoso o Meu Francês* de Nelson Pereira dos Santos, e *Independência ou Morte*. A Embrafilme tinha financiado 30 filmes por meio de CR$ 6.494.000,00 (em moeda atual R$19.416.544,00). Como era esperado, *Independência ou Morte* ganhou o maior prêmio adicional de bilheteria: Cr$150.437,00 (em moeda atual R$449.794,00) pelo desempenho no 2º semestre de 1972. A renda total do filme foi de Cr$1.353.600,00 (em moeda atual R$4.047.156,00). Depois dele veio *Os Machões* de Roberto Farias e *A Difícil Vida Fácil* de Jece Valadão, ambos com pouco mais de Cr$741.000,00(em moeda atual R$2.215.531,00).

Tudo parecia florescer, principalmente para quem esteve disposto a se aposentar e agora experimentava o entusiasmo de recomeçar num momento alto para ele e para o cinema como um todo. Exatamente esse "todo" era, no entanto o ponto frágil dessa imagem de harmonia política e institucional. Esses números que dominam o parágrafo anterior se referem à renda gerada pelos mencionados 30 filmes em destaque. Parte dela remunerou as empresas que cuidaram da sua distribuição. E como, segundo Andre Gatti [507], em seus três anos iniciais de funcionamento, a Embrafilme financiou 83 títulos, era possível calcular uma expressiva quantia que a estatal deixava de receber. Enquanto o presidente do INC falava em estimular o cinema infantil, o Ministério da Educação desenhava o CONCINE e a fusão do INC com a Embrafilme. Como havia duas entidades públicas dedicadas ao cinema, o governo decidira extinguir uma delas e começou planejar as mudanças. Uma dessas novidades seria fatal para a sobrevivência da Cinedistri e para o prosseguimento das produções dos Massaini. Possivelmente, naquela altura eles ainda não imaginavam a dimensão da crise que se aproximava. Inclusive porque aquele era o momento de colher os frutos dos exaustivos esforços recentes.

No começo dos anos de 1970, um dos prêmios particulares mais cobiçados era o "Molière", para cinema e teatro, porque era oferecido pela Air France e envolvia passagens para Paris. A empresa convidava um grupo de críticos para um almoço durante o qual se escolhiam os agraciados do ano anterior. Em março daquele ano, os jurados correspondiam à totalidade dos críticos paulistas, com a presença de alguns cariocas [508]. O eleito melhor

[507] Com a história resumida da Embrafilme, recomenda-se o verbete escrito por André Gatti In: RAMOS, Fernão *Enciclopédia do cinema brasileiro.* São Paulo, Senac, 2012, p. 265.
[508] Entre eles Jean-Claude Bernardet, Sergio Augusto, Pola Vartuck, Orlando Fassoni, Alfredo Sternheim, Ely Azeredo, Leon Cacoff e Geraldo Mayrink, Alberto Shatowsly, Claudio Bojunga.

filme foi *Os Inconfidentes* e o melhor diretor Nelson Pereira por *Como era Gostoso o meu Francês*. Para *Independência ou Morte*, a única premiação foi a de Kate Hansen (Imperatriz Leopoldina), que recebeu um prêmio especial [509]. Por outro lado, no mês de maio, foram entregues os prêmios para os melhores do INC, com nenhum crítico paulista no júri e, ironicamente, *Independência ou Morte* foi considerado o melhor filme, Oswaldo Massaini o melhor produtor, Carlos Coimbra o melhor diretor e Tarcísio Meira o melhor ator. Numa decisão inusitada, entregou-se para Ely Azeredo [510] o incompreensível prêmio de melhor crítico. Como vemos, aparentemente, Massaini e seu pessoal era mais bem avaliado pela crítica no Rio de Janeiro do que em São Paulo. [511]

Se daí em diante tudo viesse a correr normalmente, sem acontecer esse tsunami que será para a Cinedistri a abertura do departamento de distribuição da Embrafilme, aquele era também um momento de renovação, que Massaini deveria aproveitar para se adaptar melhor aos novos tempos. Talvez sem que ele mesmo tivesse consciência disso, Oswaldo precisava de um "novo Watson Macedo" para manter a *continuidade* do modus faciendi que funcionara adequadamente na década passada. O ciclo anterior da Cinedistri, ou seja, os anos de 1960 correspondem àquilo que poderíamos chamar de "gestão Anselmo Duarte", assim como nos anos de 1950 a direção cinematográfica da empresa mostrava a marca de José Carlos Burle, J B Tanko e Fernando de Barros.

No período que estamos abordando agora existia Carlos Coimbra, que se encontrava no mesmo encargo de responsável pela área da criação: quase o híbrido de um Anselmo cordato e bem comportado com um Alípio Ramos criativo e menos burocrático. A figura natural na linha sucessória para assumir essa posição, de fato, já estava manejando o leme com firmeza e empenho. Acumulando cinco longas na bagagem, tratava-se de Aníbal Massaini, então com apenas 28 anos. Enquanto ele não atingisse a senioridade, no entanto, alguém com perfil equivalente ao de Carlos Manga viria a calhar. Em suma, para que o mecanismo não corresse o perigo de se desiquilibrar precisava-se de alguém que fosse para

[509] O Estado de São Paulo - edição de 28 de abril de 1973, p. 10.
[510] Nascido em 1930, em Macaé no Rio de Janeiro, ele é provavelmente o decano dos críticos brasileiros em atividade, como colaborador de O Globo. Segundo a Enciclopédia do Cinema Brasileiro, foi quem criou a expressão "cinema novo" e, ironicamente, tornou-se um dos principais oponentes daquele movimento.
511 Folha de São Paulo, Ilustrada, 07 de maio de 1973.

Massaini o que Moacyr Fenelon fora para Adhemar Gonzaga. Já a condição essencial de existência desses cineastas excepcionais – que tinham a capacidade de impulsionar o empreendimento para frente – era o conjunto das realizações medianas, mais rotineiras, dirigidas por profissionais de carreira sobre os quais se depositava a incumbência da manutenção. A *estabilidade* da empresa dependia do equilíbrio entre essas forças opostas de *conservação* (X) e *avanço* (Y). Na falta de uma palavra melhor para designá-los, no quadro abaixo, os profissionais que colocamos na coluna encimada por Luiz de Barros são designados como *Diretores X*, enquanto os que se acham abaixo de Moacyr Fenelon são os *Diretores Y.*

| **Período Ciclo** | **Produtor** | **Diretor X** | **Diretor Y** | **Destaques do período** [512] |
|---|---|---|---|---|
| 1940 [513] | Adhemar Gonzaga | Luiz de Barros<br><br>Cajado Filho | Moacyr Fenelon<br>Oduvaldo Viana<br>Gilda de Abreu | *Bonequinha de Seda*<br>*O Ébrio*<br>*Tudo Azul* |
| 1950 | Oswaldo Massaini | Eurides Ramos<br><br>J C Burle | Watson Macedo<br><br>J B Tanko | *Baronesa Transviada*<br>*A Grande Vedete*<br>*Metido a Bacana*<br>*Rio Fantasia*<br>*Depois eu Conto* |
| 1960 | Oswaldo Massaini | Eurides Ramos<br><br>Victor Lima | Anselmo Duarte<br><br>Fernando Barros | *Moral em Concordata*<br>*Absolutamente Certo*<br>*O Pagador de Promessas*<br>*Uma Certa Lucrecia*<br>*Lampião Rei do Cangaço* |
| 1970 | Oswaldo Massaini | Carlos Coimbra | Carlos Manga<br><br>Aníbal Massaini | *Independência ou Morte*<br>*A Super Fêmea*<br>*Mulher Objeto*<br>*O Marginal*<br>*O Caçador de Esmeraldas* |

QUADRO 8 – O produtor e os seus diretores

Esse trajeto histórico aconteceu, na verdade, como uma sucessão de períodos que sugerem uma sequencia de ciclos, com a ocorrência de repetição de certos padrões, como se aqui a história se adequasse a um determinado modelo. O quadro acima ilustra essa sensação de que estamos diante de um movimento circular que avançava em espiral. Nessa circularidade, se tomarmos Massaini ou a Cinedistri como o eixo de um sistema que vai se

[512].Alguns dos filmes selecionados não se encaixam exatamente nas décadas da primeira coluna, mas podem estar logicamente ligados a elas. Também não se tratam necessariamente dos melhores nem os de maior renda – mas somente os mais marcantes, do ponto de vista de percepção por parte do público.

[513] Lembramos que a hipótese e ponto de partida deste trabalho consideram a Cinedistri como um ramo que se destacou da Cinédia.

renovando para manter seu formato original, isolamos a sua *unicidade* ou *identidade*. Graças a este recurso simplificador, entendemos melhor a sua preocupação com as marcas, com logotipos e com o padrão Cinedistri de produção que, para ser mantido, era necessário convocar sempre que possível os mesmos funcionários, artistas e técnicos. Percebe-se o sentido dessa insistência em manter a firma sempre no mesmo endereço, ainda que o bairro dos Campos Elísios tenha passado de "o mais elegante da cidade" para se tornar a sede da "boca do lixo" ou "cracolândia" e, nos tempos atuais, talvez caminhe para a sua recuperação. Compreendemos enfim todos rituais como, por exemplo, os cartões de fim de ano, a *happy hour* ao fim de todas as tardes, a gota de uísque no copo de água com gelo, e até os nomes terminados em "ina" para os personagens da Dercy Gonçalves.

O cineasta carioca Carlos Manga (Rio de Janeiro, 1928) estava morando na Itália, quando recebeu um convite para trabalhar com Massaini no Brasil. "Pedi que ele voltasse, para ajudar a elevar o nível do nosso cinema", declarou Oswaldo aos jornais, no dia em que ele foi a Santos para receber Carlos Manga que desembarcava do navio Enrico C, de mau humor e falando mal da televisão brasileira. "Se Deus me castigar eu voltarei para a televisão. Se ele estiver indiferente, nunca mais passo na porta de uma emissora" – declarou na ocasião. A ideia era que ele e Massaini montassem uma nova empresa produtora, dotada de um perfil diferenciado. Manga que tinha dirigido chanchadas memoráveis na Atlântida, como *Matar ou Correr* (1954), *Nem Sansão nem Dalila* (1955) e *O Homem do Sputnik* (1959), veio disposto a fazer filmes eróticos de qualidade artística, na linha de *O Último Tango em Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972). Esse projeto de filmes no estilo "pornochick" não vingou [514], mas Manga acabou regressando para a TV Globo para dirigir o programa Chico City. No ano seguinte, porém, filmaria *O Marginal*, com produção de Massaini. [515]

Após 20 anos de produção e 55 filmes produzidos, o sistema criado e aprimorado por Massaini parecia ter moto próprio. Quase no fim do ano de 1973, enquanto a Embrafilme seguia o seu caminho de apoiar o cinema novo e ostensivamente "cultural" ao

[514] Muito estranho esse plano de fazer filmes eróticos com Oswaldo, que futuramente chegaria a se desentender com o filho em torno dessa questão. Recentemente, Aníbal revelou que, antes desse episódio, ele tinha passado para Carlos Manga a informação de que estava que estava preparando *A Super Fêmea*. E isso deve ter provocado o mal entendido que levou a essa entrevista, porque *O Marginal*, que eles de fato fizeram juntos, não se encaixa nessa linha.
[515] Folha de São Paulo, 10 de março de 73, Ilustrada, p. 36.

lançar *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972) baseado em romance de Graciliano Ramos, a Cinedistri colocava a comédia *A Super Fêmea* nos cinemas, produzido e dirigido por Aníbal Massaini, filme bem próximo daquela linha definida por Carlos Manga, no dia que chegou a Santos. Por outro lado, a ideia de um departamento de distribuição da Embrafilme foi discutida na Assembleia Geral Extraordinária da Embrafilme do dia 27 de setembro de 1973, com a presença dos acionistas, dos escalões superiores e representantes do MEC. Como Massaini era um dos poucos produtores que tinha voz naquela Assembleia, foi lido um telegrama [516] dele em que se colocava contrário à distribuidora da Embrafilme, por temer que ela viesse a resultar num monopólio estatal – o que resultou em voto vencido. Entre os produtores, Pedro Rovai se posicionou ao lado dele, mas Jece Valadão e Walter Hugo Khoury aplaudiram a nova distribuidora. Aquele momento era crucial para a história, tanto da Cinedistri quanto da Embrafilme, porque o anunciado *São Bernardo* já seria o primeiro título a ser distribuído pela estatal. [517] Feliz para uns e infelizmente para outros, o filme teve bom resultado de público.

O roteiro de *A Super Fêmea* era de Lauro Cesar Muniz e, para contracenar com a futura superestrela Vera Fischer havia um vasto elenco de bons atores misturados com celebridades e cômicos de TV: Jon Herbert, Adoniran Barbosa, Sergio Hingst, Renato Restier, Olivier Perroy, Silvio de Abreu e Georgia Gomide, além de Walter e Adriano Stuart. Rubem Biáfora era pura alegria, ao ver estreando no cinema e, no elenco de um filme popular, uma ex-miss jovem, linda e loira: "uma enorme e indiscutível atração de bilheteria" e, segundo ele, "um progresso considerável em relação a Mazzaropi e a Zé Trindade". [518] Como sempre, ele elogia o ator Sergio Hingst, mas também a fotografia de Oswaldo de Oliveira, bem como a produção e a direção "frequentemente híbrida e heterogênea, mas muitas vezes esforçada e elaborada" de Aníbal. [519]

[516] Nem André Gatti, nem provavelmente Tunico Amâncio e nem mesmo a família de Oswaldo, possuem registro do texto dessa mensagem.
[517] Segundo a *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, em 27 de setembro de 1973, a Embrafilme foi autorizada a atuar como distribuidora, por meio de um novo departamento dirigido por Roberto Lupovich, irmão do ator Ronaldo Lupo.
[518] Na verdade o progresso era ainda maior porque escultural loira catarinense estava também ocupando o lugar dos cangaceiros, como principal atração do filme.
[519] O Estado de São Paulo - edição de 04 de novembro de 1973, p. 18.

Prevendo o futuro desgaste da dita "pornochanchada", com este filme Aníbal já se antecipava por meio de uma espécie de crítica interna à comédia erótica, procurando associar doses de ironia e elegância ao humor naturalmente popularesco do gênero. Mantinha-se fiel ao princípio de *flexibilidade* que garantira até então a longevidade da Cinedistri e cuja ausência tinha acelerado a crise da Atlântida. Há inclusive muitos pontos em comum entre produtos como *A Super Fêmea* e as comédias que atualmente vêm obtendo as maiores bilheterias no cinema brasileiro. É significativa essa convivência de produções tão díspares como *Independência ou Morte* e *A Super Fêmea*, lançados quase ao mesmo tempo. E não houve qualquer facilidade para a empresa que fez o filme histórico preferido pelo presidente Médici. Aníbal conta que passou 10 dias em Brasília para executar os 22 cortes exigidos pela censura para liberar o filme. Após a cruel "cirurgia", o censor Rogério Nunes ainda declarou que fizera aquilo para protegê-lo, dizendo: "Imagine se você tivesse mandado fazer as cópias, os cartazes, os trailers e o filme fosse proibido!" A pré-estreia aconteceu no cine Ipiranga, do dia 11 de outubro, numa festa em família [520]: Dona Iracema e seu Oswaldo (que até faz um ponta no filme) foram prestigiar o filho em mais aquele degrau que ele galgava na profissão, rumo à *continuidade* da empresa montada pelo pai há quase um quarto de século e que, por sua vez era a continuação da Cinédia que surgira em 1930, portanto 43 anos antes. A sinopse do filme aponta para certa sofisticação na produção visual e uma leveza crítica nos diálogos que permitiram ao filme ser mais tarde aproveitado na TV e no mercado de home vídeo, o qual iria desabrochar brevemente, a partir de 1976:

> Um laboratório de produtos farmacêuticos vai lançar no Brasil a pílula anticoncepcional para homens. Para a publicidade do lançamento, contrata os serviços de uma agência de propaganda, que começa a fazer uma pesquisa de opinião entre os consumidores em potencial. A pesquisa revela que 83% dos homens consultados temem tomar a pílula, com receio de que o produto possa diminuir sua virilidade. (...) A agência de propaganda recorre então a (...) uma campanha publicitária com base no lançamento de uma mulher-mito, a super fêmea...
> (Sinopse de *A Super Fêmea* Guia de Filmes 48) [521]

[520] Folha de São Paulo, Ilustrada 12 de novembro de 1973.
[521] Editado por Paulo Perdigão, o "Guia de Filmes" era uma publicação oficial do INC que registrava todos os lançamentos de filmes produzidos no Brasil e que circulou entre 1967 e meados dos anos de 1980, com sinopse e ficha técnica.

O filme obteve uma renda considerável, tão boa que pode ter exercido influência na decisão de Aníbal se casar com Marineida Coelho, em maio de 1974. Na Folha de São Paulo, enquanto a coluna de Tavares de Miranda contava os detalhes do casamento, a de Helena Silveira noticiava pela primeira vez os planos de Massaini de passar para o cinema a vida de Carmem Miranda, tarefa para a qual o roteirista Lauro Cesar Muniz já fora convidado [522]. Com a recente entrada da Embrafilme como concorrente, no entanto, o ritmo dos negócios ainda não começara a arrefecer de modo sensível. O principal problema veio do prefeito de São Paulo Miguel Colasuonno ao cobrar dos produtores de cinema os Impostos sobre Serviços (ISS) atrasados, que chegavam a 2,5 milhões de cruzeiros (R$ 6.469.764,00 em moeda atual). Em resposta, Massaini reuniu a imprensa e uma comissão de produtores, exibidores e artistas para dirigir-se ao Secretário de Finanças do município Nelson Mortada com um pedido de anistia daquela dívida e com a denúncia de que a lei 4854 de 1955 não fora aplicada nos últimos seis anos, desde a gestão Paulo Maluf. Tratava-se do Premio Adicional de Renda, que correspondia a uma percentagem entre 15 e 20% sobre a renda bruta do filme – o que daria o total de Cr$ 6 milhões (R$ 15.527.433,00, em moeda atual). Tarcísio Meira e Gloria Menezes pediram para isentar os artistas e produtores do ISS, porque "o retorno do investimento em cinema demora um tempo muito longo para acontecer" e, além disso, "isso seria mais um estimulo à indústria do cinema". [523] Na própria reunião, a prefeitura negou a anistia do ISS, mas resolveu parcelar a dívida em 5 anos sem correção monetária. Os exibidores reclamaram que o ISS de 5% vem fazendo cair o número de cinemas: em 1964 a cidade 228 salas cinemas e em 1974 caiu pra 137. Por isso muitas cidades do interior estão baixando essa taxa de 5 para 2%.

Apesar das vantagens oferecidas a quem contratasse a distribuição pela Embrafilme, os produtores que conheciam o trabalho da Cinestri mantiveram-se por algum tempo como clientes fiéis. Tanto assim que os jornais anunciaram o breve lançamento por Massaini de outros três títulos: *O Marginal*, *O Signo de Escorpião* e *Gente que Transa*. [524] A jovem dupla de realizadores Décio Garcia e Lincoln Silveira Bueno já tinham trabalhado com Massaini em *As Delícias da Vida* – uma cultuada comédia de crítica à TV brasileira,

[522] Folha de São Paulo, 15 de junho de 1974, p. 32.
[523] O Estado de São Paulo – edição de 12 de julho de 1974, p. 7 e Folha de São Paulo, 12 de julho de 1974, p. 38.
[524] O Estado de São Paulo, 20 de outubro de 1974, p.26.

dirigida por Maurício Rittner e lançada naquele mesmo ano. Agora em novembro de 1974, eles estreavam com a Cinedistri uma comédia sobre o mundo da propaganda *Gente que Transa,* dirigida por Silvio de Abreu, com Elke Maravilha e José Lewgoy. [525] Com eles, mais uma vez a Cinedistri oferecia um apoio financeiro como adiantamento das despesas de distribuição, ganhando também um espaço na ficha técnica como coprodutora. Por sua vez, a Embrafilme copiou e institucionalizou esse procedimento, oferecendo dois tipos de contrato de distribuição: um para filmes prontos e outro para filmes em produção e, em cujo compromisso já estava incluída uma ajuda econômica.

## 7. A distribuidora da Embrafilme e o ocaso da Cinedistri

No dia 17 de agosto, a Cinedistri completava 25 anos de existência e a Folha de São Paulo a definia como "a maior distribuidora de filmes nacionais" e acrescenta numa nota que "em nenhum momento trabalhou com filmes de outras procedências". [526] O jornal dedica quase meia página da Ilustrada a um resumo bem consistente da sua trajetória e enumera os principais projetos para o futuro: *O Marginal*, com técnico americano em efeitos especiais; seguido de uma biografia de Carmem Miranda interpretada por Shirley MacLaine e de um épico sobre os bandeirantes. Neste trecho, o redator dessa matéria praticamente verbaliza o que estamos chamando de seus pilares empresariais [527]:

> Hoje a Cinedistri está acompanhando o ritmo do cinema nacional (**estabilidade**),
> empenhada na produção das "comédias eróticas", uma das quais *A Super Fêmea*, foi realizada por Aníbal, o filho de Massaini, herdeiro natural (**continuidade**)
> dos negócios que o pai criou há 25 anos. (...) Mas apesar de participar das "ondas" (**intencionalidade**)
> das quais vive o cinema brasileiro, há sempre outras alternativas (**flexibilidade**)
> que a Cinedistri procura utilizar. Uma delas é o filme policial, como *O Marginal*, que marca o retorno de Carlos Manga à direção... (**identidade**) [528]

[525] O Estado de São Paulo, 03 de novembro de 1974, p. 24.
[526] Folha de São Paulo, 01 de agosto de 1974.
[527] Na tentativa de sublinhar os trechos do texto que fazem menção a cada um dos tais pilares, quebramos o fluxo natural das suas linhas.
[528] Folha de São Paulo, 17 de agosto de 1974, p. 25.

O tempo passava numa espécie de período sabático após o desmedido esforço e o desgaste com a produção de *Independência ou Morte*. E, provavelmente, os envolvidos com os acontecimentos da ocasião não estivessem percebendo de imediato os efeitos nocivos da competição com a Embrafilme na distribuição. A gestão de Roberto Farias ia gradativamente solidificando a empresa, no entanto, como diz André Gatti [529], a distribuidora da Embrafilme ainda funcionava de maneira precária em 1973 e 1974, só passando a se firmar realmente a partir de 1975. Depois da demissão de Ronaldo Lupovich e com a entrada de Gustavo Dahl no departamento, a distribuidora da Embrafilme começou a se tornar um problema sério, não só para a Cinedistri, mas para as demais empresas privadas. Com o passar do tempo, porém, o crescimento daquele setor começaria a se tornar problemático para a Embrafilme como um todo, conforme Gatti analisa:

> Ao aplicar uma soma considerável de recursos na distribuição dos filmes da Embrafilme e estabelecendo-se em termos nacionais, o Estado passaria a concorrer diretamente com os distribuidores e seus representantes estabelecidos, fazendo com que a maioria deles desistisse de atuar no mercado de exibição, pelo menos com o filme brasileiro de longa metragem. (...) Estimular em demasia a produção de filmes criava problemas intrínsecos à distribuição, que deveria fazer uma opção clara: separar o joio do trigo. Não deveria ser tarefa das mais fáceis, já que a Embrafilme, como um todo, não funcionava exatamente como uma empresa, sujeitando-se a pressões externas e internas, exercidas pelos grupos descontentes com as posições mercadológicas e de políticas culturais. (...) É de fácil percepção que a distribuidora se agigantou demais para a própria Embrafilme, além de ocultar uma operação política, de maior envergadura por parte de Gustavo Dahl e de seu grupo político de apoio, setores identificados com o Cinema Novo. (GATTI, 2008)[530]

Ao final de sua gestão na presidência Roberto Farias tinha mudado de ideia a respeito da distribuição de filmes pela Embrafilme e produziu um texto de grande importância para uma visão mais ampla daquele momento. E importante também para a compreensão plena do que alterou os destinos da cinematografia brasileira como um todo e da Cinedistri, em especial. Esta que era uma instituição particular, porém comprometida radicalmente desde seu embrião até a medula dos ossos com o cinema nacional. Nesta análise, Roberto Farias chega a defender o encerramento das atividades do departamento de distribuição da Embrafilme. Porque o pior de tudo é que a distribuidora da Embrafilme

[529] André Piero Gatti. *Embrafilme e o cinema brasileiro.* São Paulo, Centro Cultural SP, 2008, p. 49.
[530] GATTI, op. cit. pp. 35-36.

gastava uma enormidade de recursos públicos, mas não funcionava adequadamente. Ou seja, arruinou a Cinedistri sem que isso trouxesse qualquer vantagem para o cinema brasileiro como um todo. Tunico Amâncio reproduz a manifestação de Roberto Farias a esse respeito.

> Depois de quatro anos na Embrafilme e também por conhecer que distribuição é uma coisa ágil, de venda, eu cheguei à conclusão de que o Estado, além de não dever ser produtor, não deveria ser distribuidor. (...) Eu, inclusive, vi que todas as distribuidoras importantes tinham desaparecido, a Ipanema Filmes, Oswaldo Massaini, o Herbert Richers, e eu via (...) todo esse sistema de controle burocrático que o Estado arma para se proteger acabava inviabilizando, cedo ou tarde, a distribuidora. (...) A Embrafilme (...) não podia dar comissão de venda, as pessoas tendiam a trabalhar como funcionários públicos, sair às 5 da tarde e chegar às 10 horas. Distribuição é uma coisa que demanda uma rapidez enorme, precisa que os displays e as fotografias estejam a tempo e à hora nos cinemas, as cópias, o sujeito precisa trabalhar no domingo, no feriado, e eu comecei a perceber que o Estado não tinha mobilidade para isso [...] Quando a Embrafilme financiava e era preciso que o produtor apresentasse uma distribuidora como fiel depositária. Se a Embrafilme voltasse a fazer isso, mesmo como produtora, ela abriria mão da distribuição, perderia 20%, mas diminuiria uma parte de seu contingente e apoiaria núcleos de distribuição. [...] O distribuidor privado, aquele que tem 3, 4 ou 5 filmes por ano para trabalhar, luta por qualquer centavo que esse filme pode dar, e já a Embrafilme se desincumbia dos filmes, fazia o lançamento, a coisa mais gostosa de fazer, gastava uma enormidade em publicidade e não ia buscar, de cada filme, até o último centavo dele, programado até a última praça do país [...] Porque os lançamentos pagam o custo da cópia, cartaz, fotografia etc, dão algum dinheiro, mas lucro, quando o filme dá, ele ia dando dali pra frente, no pinga-pinga. (...) Era um tiro no mercado, páginas de jornal, grande publicidade etc., depois esses filmes caíam na prateleira da Embrafilme e não saíam mais dali. [...] Nós começamos a ver que a Empresa tinha uma capacidade muito grande de lançar sucesso e uma dificuldade muito grande de lançar os filmes que não tinham grande potencial de mercado. Um filme que não fosse um tremendo estouro não era rentável porque não havia ninguém trabalhando por ele. (AMANCIO, 1090) [531]

Como se conclui, se a distribuição de filmes pela estatal não era de modo algum benéfica para a saúde empresarial da própria Embrafilme, certamente foi deletéria para a Cinedistri e, portanto, também para uma boa parcela dos produtores e investidores

[531] Tunico Amancio. *Produção cinematográfica na vertente estatal* (Embrafilme – gestão Roberto Farias). São Paulo, 1989, Mestrado - USP/ECA, p. 30-31.

brasileiros. Principalmente para os de São Paulo, que tinham se acostumado com os serviços da empresa dos Massaini por eles inteiramente aprovados, como já se demonstrou exaustivamente nestas páginas. E São Paulo corresponde justamente ao maior mercado consumidor de filmes do país.

De maneira geral, o número de filmes lançados pelo escritório da Embrafilme na cidade de São Paulo chega a equivaler ao número lançado pela distribuidora estatal em termos nacionais. O quadro abaixo mostra como foi aumentando ano a ano o padrão quantitativo dos lançamentos governamentais no mercado paulista, entre 1975 e 1980, meia década de depauperamento contínuo que levaria a Cinedistri a se retirar do mercado de distribuição de filmes novos.

| Filmes lançados pela Embrafilme na cidade de São Paulo | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1975 | 05 | 1981 | 22 | 1987 | 16 |
| 1976 | 17 | 1982 | 22 | 1988 | 15 |
| 1977 | 21 | 1983 | 18 | 1989 | 20 |
| 1978 | 17 | 1984 | 23 | 1990 | 05 |
| 1979 | 30 | 1985 | 11 | | |
| 1980 | 36 | 1986 | 16 | **Total** | **294** |

QUADRO 09 - Fonte: Departamento de Documentação e Divulgação da Embrafilme.

> A partir do momento em que começa a atuar na distribuição, a participação da produção da Embrafilme passa a ocupar um lugar de destaque no comércio de filmes brasileiros (...). Tais dados confirmam as vantagens da verticalização promovida pela empresa e o crescimento da distribuidora como um todo. Esses resultados econômicos guindaram a Embrafilme a manter, a partir de 1974, um monopólio virtual sobre a produção e a distribuição da renda do filme brasileiro em território nacional. Esse aparente monopólio foi responsável por inúmeras críticas de tradicionais distribuidoras que se afastaram da atividade e cujos acervos foram incorporados ao da Embrafilme. Outras feneceram por exaustão econômica, caso da Cinedistri, que, nesse período, estava desativando seu serviço de distribuição para novos filmes. (GATTI, 2011. P. 55)

Mesmo nos momentos mais difíceis, Massaini tinha prazer em ajudar os companheiros de atividade cinematográfica e, mais ainda os amigos próximos. Aqueles que eram especialmente dependentes dos negócios da Cinedistri ele estimulava a desenvolver um nicho alternativo ou um negócio particular. Como já fazia por volta de dois anos que ele não se dispunha a iniciar a feitura de outra fita, sugeriu que Carlos Coimbra tocasse uma

produção própria. E assim o diretor de *Independência ou Morte* deu início ao projeto de um filme de mistério e suspense, inspirado em *O Vingador Invisível* ("And Then there Were None", 1945) de René Clair, baseado no livro de Agatha Christie "O Caso dos Dez Negrinhos". Massaini avalizou os títulos para o financiamento que ele obteve junto à Embrafilme e o filme foi realizado "em casa", no dizer de Aníbal Massaini, com tudo o que a Cinedistri poderia oferecer. Contava com um excelente elenco e técnicos de primeira linha, a começar pelo fotógrafo Antonio Meliande – segundo Biáfora, "o mais laureado diretor de fotografia do nosso cinema nos últimos três anos" [532].

Como o filme mostrava uma série de assassinatos que ocorriam segundo os signos do zodíaco, ele contratou como consultor Omar Cardoso, o mais conhecido astrólogo do momento, para contribuir no roteiro. Este teve a colaboração inicial de Zaé Junior, mas acabou sendo assinado por ele mesmo e Ody Fraga. Diferentemente da obra de René Clair, o filme resultou carente de humor e mesmo de suspense, vindo a fracassar na bilheteria. Eu tinha começado a carreira de crítico dois anos antes, com apenas 27 anos, no Jornal da Tarde, a edição vespertina de O Estado de São Paulo, criada por Mino Carta e dirigida por Murilo Felisberto, tendo Maurício Kubrusly como editor de Artes e Espetáculos. Além de redigir uma análise extremamente dura, como talvez não fizesse atualmente, tive a ideia de acrescentar ao texto doze comentários jocosos sobre o filme, acompanhando cada um dos signos zodiacais que inspiram os assassinatos em série. Quem é do signo de Peixes, por exemplo, morre espetado num anzol gigante. Segue um trecho da resenha:

> Perdeu-se uma grande oportunidade para fazer comédia. (...) De nada adianta o elenco milionário (Maria dela Costa, Rodolfo Mayer, Kate Lyra, Sebastião Campos etc) nem a perfeição do som e da fotografia. No Brasil, filme policial é *Rainha Diaba*, *Assalto ao Trem Pagador* e *Amuleto de Ogum*. Nossos criminosos ainda não alcançaram a sofisticação de matar por horóscopo. (RAMOS, 1975) [533]

[532] O Estado de São Paulo - edição de 04 de maio de 1975, p. 18.

[533] Luciano Ramos, in *Jornal da Tarde*, caderno de Variedades, 10 de maio de 1975. A íntegra do artigo se acha no ANEXO B, mas adianto aqui alguns dos 12 comentários: "**Gêmeos** – o filme se parece com muitos outros, mas não é melhor que nenhum deles". "**Virgem** – Como se o fracasso de bilheteria nunca tivesse acontecido... Como se fosse a primeira vez, imitam-se os padrões estrangeiros na esperança de sucesso fácil. Falta de experiência não pode ser desculpa." "**Balança** – Parece que o cinema brasileiro está atingindo um equilíbrio. Quando o argumento é bom, a direção e os atores fracassam. Neste filme, os atores e os técnicos são de excelente nível. Ruim mesmo é a história"

Oswaldo se esforçou em promover o filme de Coimbra naquele ano em que se comemorava um quarto de século da Cinedistri. Na Assembleia de Deputados do estado de São Paulo, a deputada Dulce Salles Cunha Braga aprovou requerimento de "voto de louvor ao consagrado cineasta Oswaldo Massaini pela passagem do 25º aniversário das atividades da Cinedistri". Ele aproveitou a coincidência das datas e propôs que a atriz Maria Della Costa (nascida Gentile Maria Marchioro, no Rio Grande do Sul, 1926) também fosse homenageada no cine Majestic por 25 anos de atividade artística. A cerimônia acompanhava a pré-estreia de *O Signo de Escorpião*, filmada em Paraty, município em que a atriz é secretária de turismo. O astrólogo Omar Cardoso foi o mestre de cerimônias e Massaini discursou, ao oferecer a ela uma "salva de prata" em nome da "classe cinematográfica". Foi uma bela promoção ao estilo de Massaini, que recorreu aos seus contatos na sociedade, na política e na imprensa para um divulgar o filme pequeno de um grande amigo. [534] Ainda em novembro, as colunas sociais comentavam a festa de aniversário de Aníbal que se prolongou numa esticada pela noite "desfazendo certos rumores de briguinha em potencial". Como vemos, a vida particular daquela família de produtores era pública, quase tanto quanto a dos artistas que trabalhavam para eles.

No final do ano de 1974, depois de receber um prêmio na Europa, José Mojica Marins preparava o lançamento de *Exorcismo Negro* em doze salas, na esteira do sucesso de *O Exorcista* (1973) de William Friedkin. Tratava-se de uma produção do primeiro time da Cinedistri, em que Aníbal era o produtor, Antonio Meliande o fotógrafo, Coimbra o montador e Campelo Neto, o figurinista. "Foi o meu trabalho mais elaborado e o elenco mais gabaritado", disse o criador de Zé do Caixão – acostumado a trabalhar com os próprio alunos de sua escola e agora com profissionais como Jofre Soares, Georgia Gomide, Marcelo Picchi e Alcione Mazzeo, com um orçamento na escala da Cinedistri, chegando a 1 milhão de cruzeiros (R$ 1.965.605,00 em moeda atual). Ainda com o filme *O Ritual dos Sádicos* (1970) do próprio Mojica proibido pela Censura, este não era evidentemente uma comédia, mas tinha alguns elementos eróticos e visava atingir o mesmo público. Quando o filme de William Friedkin foi lançado no mês anterior, Mojica organizou um "movimento

[534] Folha de São Paulo, 25 de outubro e 28 de novembro de 1974.

de protesto" na frente do Cine Ipiranga: "Queria que todos soubessem que o demônio não é exclusivo dos americanos", explicou.[535]

Com o *O Marginal* pronto para ser lançado, o ministro da Educação Ney Braga selecionou o filme para uma exibição especial em Brasília [536]. *A Super Fêmea* recebia o Premio Governador do Estado na categoria de melhor produção, enquanto São Bernardo ficava com o de melhor direção [537]. Agora com a distribuição em baixa, era o momento de trabalhar intensamente na produção. Em março de 1975, *O Marginal* estreava em 4 salas "classe A" e a imprensa destacava o retorno de Carlos Manga depois de 13 anos afastado do cinema e das chanchadas: o filme era "um policial de investigação social", no dizer do diretor. Ou seja, trata "de como um homem se torna marginal" a partir de um argumento de Dias Gomes e roteiro de Lauro Cesar Muniz. A trama destaca fatores sociais e psíquicos na linha do pensador Rousseau: o protagonista (Tarcísio Meira) cresceu num orfanato e se tornou um criminoso por contingência. De certa forma, este filme antecipava uma tendência que prevaleceria depois da chamada "retomada" e cujos expoentes foram *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2007): uma onda de filmes em que os personagens centrais em sua maioria são criminosos e que levaria o pesquisador Fernão Ramos a propor o conceito de "popular criminalizado":

> Em termos gerais, o cinema brasileiro é bem crítico em relação à sociedade brasileira. (...) A maior parte dos filmes que fez sucesso nos últimos anos aborda a realidade nacional de maneira bastante crítica. Todos os grandes autores brasileiros, de Tata Amaral a Walter Salles, de Fernando Meirelles a José Padilha, de Eduardo Coutinho a Sérgio Bianchi, de Beto Brant a Cacá Diegues, possuem essa visão ácida da sociedade brasileira e de sua divisão social. Filmes que têm repercussão internacional são os que mostram a sociedade violenta, a miséria, a tensão social, as tradições populares, seja no morro, seja no Nordeste. (RAMOS, 2012) [538]

Pode-se enxergar nessa oscilação de longos períodos um movimento pendular na temática escolhida por Massaini. No tempo das chanchadas, introduz o teatro de Dias Gomes. No contexto do Cinema Novo, alimenta o ciclo do cangaço. No reinando da

[535] Folha de São Paulo, 21 de dezembro 1974, p. 29.
[536] Folha de São Paulo, 16 de janeiro de 1975.
[537] Folha de São Paulo, 28 de fevereiro de 1975.
[538] Fernão Ramos, em entrevista ao *Jornal da Unicamp*, Campinas, 03 de setembro de 2012 a 16 de setembro de 2012 - nº 538, p. 01.

Embrafilme, recupera Carlos Manga e o filme policial. Quando a prioridade é o público brasileiro, como agora em *O Marginal*, ele olha para o mercado externo. Na feitura do filme recorre à receita da "salada paulista": no elenco coloca gente de TV (Tarcísio Meira), cinema clássico (Anselmo Duarte), cinema novo (Darlene Glória), cinema erótico (Vera Gimenez), ciclo do cangaço (Maurício do Valle) e teatro (Ruthinea de Morais). Na parte técnica, contrata Miro Reis e Edward Drohan (de *O Poderoso Chefão*), além do visagista/ator Victor Merinow, maquiador da Vera Cruz. [539] O filme estreou com um resultado não tão luxuoso quanto o esperado, mas o fato é que, no mês seguinte Oswaldo passou o aniversário em Cannes, para onde foi mostrar o filme fora de competição para o mercado europeu, enquanto Nelson Pereira concorria com *Amuleto de Ogum*. [540]

Na Folha de São Paulo Orlando Fassoni taxou o filme como "um dramalhão bem embalado", considerando-o um mero argumento de telenovela, por conta da superficialidade da trama, que parece ter sido escrita para ser espichada por dezenas de capítulos. "Um roteiro tolo e ingênuo, resumindo tudo o que as novelas colocam diariamente na TV". Aí a alfinetada vai mais para Dias Gomes, Lauro Cesar e Inalda Manga, autora da história, do que para Carlos Manga. Sobra muito mais para o diretor, entretanto, porque do ponto de vista da narrativa, o filme se mostra primário: "as noções mais elementares de ritmo e ação, plano e enquadramento parecem aqui aplicadas por um amador, nunca por um Manga". Nem os atores escapam da crítica: "Preso a marcações, Anselmo desempenha o seu papel com uma flagrante repugnância pelo personagem" [541]. No Estadão, um crítico novo, Rudi Alvarez é até mais duro: "não há clímax, a história não evolui a parte alguma, fica rodando tontamente em torno de si mesma". Há um "excesso de psicologismo":

> "O protagonista é tão freudiano que se torna assexuado – apesar de Darlene Glória! Após dois anos de cárcere – período em que ele afirma a sua heterossexualidade, afastando a murros os avanços de um necessitado companheiro – após 730 dias de cárcere e celibato, Valdo (Tarcísio) nem se arrepia quando Leina (Darlene), com quem

[539] Folha de São Paulo, 17 de março de 1975, p.17.
[540] Folha de São Paulo, 16 de abril de 1975.
[541] Folha de São Paulo 21março de 1975. p. 22.

> acabara de se casar, avança sobre ele como uma loba". (ALVARES, 1975) [542]

Aquele ano difícil e complexo de 1975, porém estava apenas começando e ainda traria muitas e importantes novidades. Na esfera mais ampla da política nacional de cinema, Roberto Farias avançava em sua frutífera gestão à frente da Embrafilme – o que poderia ser bom para a sua crescente clientela de produtores, mas problemático para os setores da iniciativa privada que competiam com aquela estatal de vocação liberalizante na área da produção, mas de tendência monopolista no âmbito da distribuição. Numa comparação grosseira, mas ilustrativa, a empresa agia como uma Petrobrás que democratizasse, financiasse e estimulasse a captação de petróleo e a produção de gasolina, para que somente e apenas ela viesse a distribuir o produto ao consumidor. Farias tinha institucionalizado um sistema de coprodução na Embrafilme que, na prática, reproduzia em escala nacional o esquema desenvolvido por Massaini a partir do adiantamento sobre as receitas de distribuição [543]. Além disso, Farias criou uma carteira de coprodução de filmes históricos em que o produtor recebia recursos de até Cr$ 1,5 milhão (em moeda atual R$ 2.884.939,00) diretamente do MEC – dinheiro que seria computado apenas pela metade. Numa primeira "fornada", a Cinedistri não se inscreveu e só foi aprovado o malogrado *Anchieta José do Brasil,* de Paulo Cesar Saraceni. Fato é que, desse modo, a Embrafilme se envolvia com uma política dupla, industrial e cultural ao mesmo tempo, esvaziando, portanto as atribuições do INC, que logo mais seria extinto pela Lei 6281, em 9/12/1975. As atribuições e os bens do Instituto Nacional do Cinema foram absorvidos pela estatal que, assim teve seu capital ampliado para Cr$80 milhões (em moeda atual, R$121.565.428,00) [544].

Por causa mesmo de sua extinção prevista para acontecer em dezembro, o Instituto decidiu fazer da entrega de seu prêmio tradicional Coruja de Ouro – criado em 1969 por Ricardo Cravo Albin quando presidia o INC – um acontecimento marcante de porte comparável à premiação do Oscar. Ao longo de sua trajetória, aquela premiação tinha agraciado preferencialmente o cinema carioca e tomava por regra não premiar filmes e sim

[542] O Estado de São Paulo - edição de 26 de março de 1975, p.14.
[543] Ver explicação muito clara a respeito em Tunico Amancio. *Artes e Manhas da Embrafilme*. Niterói: UFF, 2011, p. 49.
[544] Tunico Amancio, op. cit. p.55.

profissionais. Massaini, portanto, sempre fora uma figura praticamente ignorada naquele certame. Em 1972, Campelo Neto ganhara melhor figurino por *Independência ou Morte*; em 1975, Roberto Leme ficaria com melhor montagem e Oswaldo de Oliveira receberia melhor fotografia por *O Marginal*. E foi somente isso. Os jornais já anunciavam, porém, que no dia 19 de junho, portanto no mês seguinte, o INC celebraria a memória de Carmem Miranda e os77 anos da primeira filmagem feita no Brasil, por Paschoal e Afonso Segreto Sobrinho em 1898. E aproveitava para se redimir pelo inaceitável esquecimento, dando a Massaini o Grande Prêmio INC, destinado à "personalidade que haja prestado relevantes serviços ao cinema nacional" – como Adhemar Gonzaga tinha recebido em 1970 – e "possuidor da mais extensa filmografia da cinematografia brasileira". Também serão homenageados com esse mesmo prêmio o técnico de som Geraldo José e o cineasta Humberto Mauro pelos seus 50 anos de cinema. O INC colocava, assim, no mesmo plano de importância histórica o velho mestre Adhemar Gonzaga, o patriarca do cinema cultural Humberto Mauro e a estrela Carmem Miranda – o que deve ter ajudado Massaini a abrandar o provável aborrecimento com *O Marginal* e contribuído para reforçar a intenção de filmar a biografia da "pequena notável" [545].

Na semana seguinte outra nota foi distribuída à imprensa pelo INC, acrescentando algumas palavras à justificativa pela premiação de Massaini: "fundador da Cinedistri, Palma de Ouro no Festival de Cannes por *O Pagador de Promessas* e possuidor da maior extensão filmográfica do Cinema Brasileiro[546]". Vale imaginar que talvez um habitante de alguma cidade qualquer, situada acima do Trópico de Capricórnio tenha indagado àquelas autoridades do MEC "o que fez esse Massaini para merecer o Grande Prêmio do INC?" Na nota, também acrescentaram que Geraldo José "foi um sonoplasta de brilhante carreira, responsável pela sonorização de inúmeros filmes do cinema novo". Mimetizando o sistema

[545] Folha de São Paulo, 05de junho de 75, Ilustrada, p.33.
[546] Segundo a nota oficial teriam sido 59 títulos. No entanto, o site do IMDB (International Movie Data Base) enumera para a Cinedistri 125 distribuídos e 104 títulos produzidos. Subtraindo desta relação os 25 títulos produzidos por Aníbal na mesma razão social restariam na "conta da Cinedistri" os 99 feitos por Oswaldo. No entanto, o mesmo site relaciona como filmes creditados na pessoa de Oswaldo Massaini 62 filmes – o que não é um número muito distante dos 59 da nota oficial. A diferença entre os 99 da Cinedistri os 62 se referem a um grupo de 37 títulos de fitas apenas distribuídas, somadas a coproduções minoritárias e a meras parcerias envolvendo adiantamento de receitas na distribuição.
http://www.imdb.com/name/nm0626631/?ref_=fn_al_nm_1
http://www.imdb.com/company/co0072980/?ref_=ttco_co_1
http://www.imdb.com/name/nm0557120/?ref_=fn_al_nm_1

do Oscar, nesse dia foram anunciados os "indicados" para a premiação, oito em cada categoria. [547] No dia da premiação, a Folha publicava outra reportagem sobre o evento que ocorreria no Cine Palácio da Cinelândia carioca para premiar 102 pessoas. A matéria acrescenta que a diferença em relação ao Oscar americano será a entrega de prêmios em dinheiro, num total de Cr$1,7 milhões (em moeda atual R$2.583.265,00). O melhor diretor, por exemplo, receberá Cr$32 mil (em moeda atual R$ 48.626,00) [548]. Na noite da premiação ficou-se sabendo que 12 dos filmes em competição ainda receberiam a quantia de Cr$113 mil (em moeda atual R$ 171.711,00) como "prêmio adicional de qualidade", entre eles *O Marginal*. [549] Era de fato uma espécie de "baile da Ilha Fiscal" do INC em seus estertores. Por estar em viagem à Europa, Aníbal recebeu o prêmio em nome de Oswaldo. A matéria da Ilustrada não deu, mas no dia 03 de julho, a coluna de Tavares de Miranda conta que Oswaldo estava na Europa, "em viagem de negócio, recreio e tratamentos de saúde". A pedido dele, subiram ao palco para receber o prêmio alguns de seus principais colaboradores: além de Aníbal, Antonio Martins, seu administrador, Tarcísio e Glória, Watson Macedo, Eliana, Carlos Manga, Anselmo Duarte e Oswaldo de Oliveira. [550] Na primeira semana de setembro, *Independência ou Morte* foi relançado. Como sempre com sucesso, em São Paulo, nos cines Metro e Gemini.

A realidade enviava sinais contraditórios a Oswaldo: de um lado, prêmios e honrarias, o reconhecimento do primado entre seus pares por parte de uma autarquia federal. De outro, a contingência de competir com um monopólio estatal – ainda em formação, mas provavelmente inevitável. Mesmo praticamente decretando o encerramento da atividade de distribuição de filmes, que ele vinha cultivando há 25 anos, o poder público o colocava solenemente num panteão de notáveis na história do cinema brasileiro. Estes são os únicos homens de cinema que receberam homenagem do INC, pela importância da carreira. Além dele, agraciado em 1975, foram:

*Adhemar Gonzaga, em 1970: decano dos produtores, modelo e mentor de Massaini;

*Luiz de Barros, em 1972: um veterano diretor ligado ao cinema de ficção, com 82 filmes em seu curriculum;

[547] Folha de São Paulo, 16 de junho de 1975. Ilustrada p. 22.
[548] Folha de São Paulo, 19 de junho de 1975. Ilustrada p. 33.
[549] Folha de São Paulo, 21 de junho de 1975. Ilustrada p. 25.
[550] Folha de São Paulo, 03 de junho de 1975. Ilustrada p. 34.

*Humberto Mauro, em 1975: patriarca do cinema documentário e educativo no país;
*Paulo Emílio Salles Gomes, em 1976: um dos mais importantes críticos, pesquisadores e professores de cinema brasileiros.

Aquele era um momento de profundas e certamente dolorosas transformações, mas, observando o cenário um pouco mais de longe, as coisas pareciam permanecer como sempre foram. Os negócios de distribuição prosseguiam – mais ativos com os filmes do acervo do que com títulos novos, como *As Aventuras de um Detetive Português*, com Raul Solnado [551]. A rotina social também se agitava – menos por meio de eventos na área do cinema do que em torno de cerimônias culturais, como essa na qual Oswaldo foi agraciado com o Colar de Dom Pedro 1º [552], no Instituto Histórico e Geográfico [553]. Biáfora alfinetava que "depois da Palma de Ouro" a Cinedistri, Anselmo Duarte e John Herbert estavam fazendo pela segunda vez consecutiva uma comédia "maliciosa" em dois episódios: primeiro *Cada um Dá o que Tem* e, em seguida, *Já não se faz Amor como Antigamente*. Dessa maneira, o crítico alertava que aquela época de tantas incertezas não era propícia à cristalização de estilos.

Às vezes a novidade chegava de uma só vez, como na primeira exibição de *Independência ou Morte* na televisão, que aconteceu na TV Globo, às nove da noite, no dia 07 de setembro de 1976 [554]. Da noite para o dia, a quantidade de pessoas que viu o filme aumentou dramaticamente, com todas as consequências que o fato poderia ocasionar – principalmente o reencontro entre os telespectadores e a história do país [555]. Por alguns anos, essa programação de *Independência ou Morte* na TV seria repetida varas vezes. Nos cinemas de todo o país, em várias cidades e bairros, essa reprise tornou-se um hábito espontâneo, inclusive com as palmas em cena aberta para o grito do título. [556] O curioso era

[551] O Estado de São Paulo - edição de 15 de fevereiro de 1976, p. 6.
[552] Condecoração oferecida pelo Instituto Histórico e Geográfico, instituída pelo governador de São Paulo Laudo Natel, em 1971.
[553] Folha de São Paulo. 21 de outubro de 1975.
[554] O Estado de São Paulo, 07 de setembro de 1976, p. 23.
[555] No mês seguinte, por coincidência, ele faria jus ao prêmio do Instituto Histórico, ao distribuir o documentário de longa metragem *O mundo em que Getúlio Viveu*, de Jorge Ileli, roteirista de *Absolutamente Certo* e diretor da memorável chanchada *Mulheres e Milhões* (1961) O Estado de São Paulo, edição de 24 de outubro de 1976, p. 28.
[556] No dia 07 de setembro do ano seguinte, em 1977, as emissoras de televisão Cultura, SBT, Globo e Record entraram em cadeia, ás 05 da tarde para exibir o filme, como parte das comemorações oficiais da data. O Estado de São Paulo, 07 de setembro de 1977, p. 45.

esse ritual de patriotismo se solidificando em torno de um filme que ele produzira. Logo ele que sempre se manteve a uma saudável distância do estado, dos governos e dos partidos. E agora assistia a sua aposentadoria compulsória como distribuidor ser friamente decretada pelo poder público.

A ironia maior daquele período era a inversão do cenário empresarial, em relação ao que se verificava quatro décadas antes, quando ele se iniciava dos negócios de cinema. Agora produzir filmes tinha se tornado financeiramente mais viável do que distribuí-los. Já que os filmes de maior sucesso popular pediam mulheres bonitas, assim como as chanchadas pediam cantores do rádio, e já que o filho Aníbal andava filmando com figuras tipo Vera Fischer, Esmeralda Barros, Marlene França e Nádia Lippi, ele resolveu convidar para filmar logo Rachel Welch que aceitou – "desde que concordasse com o roteiro", declarou ela numa entrevista coletiva. [557] Na verdade, ele tinha encontrado a atriz por acaso em Cannes e resolveu "fazer-lhe uma graça", que rendeu matéria nos jornais do Brasil. No dia de seu aniversário ele "confidenciou" ao cronista social Tavares de Miranda que "estava preparando três superproduções". [558] E aproveitava o tempo mais livre para empreitadas culturais, como a elaboração do prefácio do livro publicado pela jornalista de cinema Dulce Damasceno de Brito [559].

Nesse meio tempo, *Independência ou Morte* continuava a carreira e, no dia 07 de setembro, um anúncio de meia página no primeiro caderno (página 8) da Folha de São Paulo anunciava a sua exibição novamente na TV Globo às 9 da noite, enquanto uma matéria de um quarto de página, "A Imagem da Independência pela TV" comentava o filme, concluindo que "apesar de todas as suas incoerências e deformações, tem um valor didático. E sendo a sala de aula multiplicada por milhares através da imagem da TV, hoje uma coisa parece certa: a lição da Independência será aprendida em todos os lares." [560]

[557] Folha de São Paulo, 20 de fevereiro de 1976, p. 38.
[558] Folha de São Paulo, 03 de abril de 1976, p. 24.
[559] Folha de São Paulo, 20 de agosto de 1976, p. 26.
[560] Folha de São Paulo, 07 de setembro de 1976, p. 24. No estilo "morde e assopra" a matéria não tem assinatura e nem esclarece quais seriam as "incoerências e deformações" a que se refere.

## *O Caçador de Esmeraldas* (1978) e o sonho da *Pequena Notável*

A partir de 1976, se sucediam as homenagens e as reminiscências. Mesmo com a concorrência da Embrafilme Distribuidora, não se falava mais em aposentadoria. Massaini continua alimentando discretamente a sua própria imagem e emprestando prestígio aos locais e pessoas que frequentava. No ano seguinte, em 1977, a revista "Cultura", publicada pelo MEC dedicava um número inteiro aos 80 anos do cinema brasileiro e lançava um espaçoso anúncio na Folha, incluindo uma longa entrevista com Oswaldo intitulada "Em busca do legítimo cinema brasileiro" [561]. Em julho, recebeu convite para fazer parte do júri do Festival de Brasília do cinema brasileiro, onde também foi homenageado por seus 40 anos de atividade no cinema [562]. Em agosto fez parte de um curso de 23 aulas coordenado pela APACI (Associação Paulista de Cineastas) e promovido pela Embrafilme, no Museu da Imagem e do Som de São Paulo – "Produção Cinematográfica", junto com Luis Carlos Barreto, Carlos Reichenbach, Maurice Capovilla, Walter Hugo Khoury e João Batista de Andrade. [563] No dia 05 de agosto, Oswaldo completava 40 anos de cinema e, em função disso, recebeu homenagens em São Paulo e no Rio de Janeiro. O jornal noticia que ele está preparando "quatro grandes produções, desde a epopeia dos bandeirantes, até uma versão da vida e carreira de Carmem Miranda e duas adaptações: "Elza e Helena", baseado no romance do médico Gastão Cruls[564], e "Deus lhe Pague", a obra de Joracy Camargo" [565].

Parece que, com a linha de produção interrompida, e a distribuição quase transformada em hobby, ele conseguia manter o espaço na imprensa por meio de factoides e das colunas sociais, explorando o capital de prestígio e popularidade acumulado em torno da própria imagem. Por exemplo, com a aproximação de mais um sete de setembro, sai uma nota assinada pelo crítico Jairo Ferreira da Folha de São Paulo com o título de "Independência na Rede de Intrigas" [566]. No dia 07, o filme seria exibido outra vez em rede nacional de televisão pela Agência Nacional. Massaini declarou ao jornalista que "ao

[561] Folha de São Paulo, 01de junho de 1977, p. 31.
[562] Folha de São Paulo, 23 de julho de 1977, p. 30.
[563] Folha de São Paulo, 11 de agosto de 1977, p. 52.
[564] O mesmo livro de 1927 já dera a origem a um argumento de Alinor Azevedo e Watson Macedo para um filme que este fez para a Atlântida em 1950, com o título de *A Sombra da Outra*.
[565] Folha de São Paulo, 05 de agosto de 1977, p. 35.
[566] Folha de São Paulo, 26 de agosto 1977, p. 32.

contrário do que possa parecer" não ganhou um centavo por essa exibição, porque ele já tinha cedido os direitos por 100 mil dólares em 1972, para toda a América Latina. Se de fato tivesse circulado mais amplamente, esse mexerico serviria para chamar um pouco mais de atenção sobre o filme. No Festival de Cinema de Penedo, em Alagoas, Oswaldo foi mais uma vez homenageado "pelos 40 anos de cinema" com uma retrospectiva de filmes, *O Pagador, O Marginal* e *Independência ou Morte*. Na ocasião, o governador do estado Divaldo Suruagy subiu ao palco para a homenagem e Massaini "confessou que em Penedo recebeu uma das maiores homenagens de sua vida." [567] Em março de 1978, Oswaldo anunciou que vai para Cannes a convite da Embrafilme, na delegação oficial do Brasil e que, finalmente, daria início às filmagens de "Os Bandeirantes" com direção de Oswaldo de Oliveira, em junho próximo. A animação das boas novidades só ficou esmaecida pela tristeza com o falecimento de Adhemar Gonzaga no final de Janeiro.[568]

O derradeiro filme de Massaini ganhou o nome definitivo de *O Caçador de Esmeraldas* e, em agosto, se achava em plena filmagem quando foi tema de uma reportagem de Orlando Fassoni, segundo o qual o orçamento do filme era de 10 milhões de cruzeiros (em moeda atual, R$5.877.228,00). A quantidade inédita de 500 figurantes contratados dava uma ideia das dimensões do projeto. O roteiro tinha Fernão Dias como protagonista, vivido por Jofre Soares, enquanto Borba Gato ficava para Arduíno Colassanti e Dionísio Azevedo interpretaria novamente um padre, sob o comando de Tarciso Meira, no cargo de Capitão Mor. O cenógrafo e figurinista Campelo Neto se esmerou para reconstituir a vila de São Paulo no século 17 dentro de um sítio em São Roque. Tomou, porém, algumas liberdades quanto ao vestuário, especialmente o dos bandeirantes, para fazê-los menos esfarrapados do que realmente eram. Fassoni relata que "Tarcísio Meira parecia uma árvore de natal, com seu manto vermelho cheio de galões". Segundo Rubem Biáfora, boa parte dessa imensa rouparia seria aproveitada mais tarde por Anibal Massaini na produção de uma paródia erótica dos contos de fadas – *Histórias que as Nossas Babás*

[567] O Estado São Paulo, 19 de janeiro de 1978, p. 16.
[568] Folha de São Paulo, 27 de março de 1977, p. 20.

*não Contavam*, que seria filmado logo a seguir [569]. Ao final do texto, o crítico considerou a experiência da filmagem uma "patuscada". [570]

Há muito tempo em desuso, o dicionário Aurélio revela que, além de "farra" ou "festança", a palavra "patuscada" quer dizer "ajuntamento festivo de pessoas para comer e beber". De fato, boa parte dos figurantes trabalhava em troca do lanche que a produção levava para São Roque a razão de 4 mil sanduiches e 100 dúzias de refrigerantes a cada dia. Mas aquela palavra empregada por Fassoni também significa "folia", ou "loucura". E esta aparece estampada no mesmo jornal dois meses depois, num artigo assinado por Glauber Rocha sob o título de "Guararapes" [571]. Num texto algo delirante, o cineasta oferece uma peculiar interpretação da história do cinema a partir dos anos de 1950, na qual cita Oswaldo de modo um tanto ofensivo: "Em 1959, o cinema brasileiro era um deserto: Luis Severiano Ribeiro, Companhia Serrador, Herbert Richers, Oswaldo Massaini, Harry Stone jogavam o xadrez combinado de um país submetido ao genocídio cultural pelo monstruoso fenômeno cinematográfico". E continua com essa visão peculiar do passado, ao dizer que "o CN (cinema novo) tomou o poder cinematográfico no Brasil em 62", além de exageros como "Se os cineastas do CN tirarem o time de campo o cinema brasileiro acaba".

Nesta derradeira produção da carreira, Massaini capitulava à alternativa de buscar recursos púbicos para financiamento. No final da gestão Roberto Farias (1974-79), uma série de filmes históricos foi realizada nos moldes tradicionais da empresa. Fazem parte dessa fornada de *O Caçador de Esmeraldas*, filmes como Xica da Silva (1976), Aleluia Gretchen (1976), Ajuricaba (1977) e Coronel Delmiro Gouveia (1977). Enquanto *O Caçador de Esmeraldas* não estreava, Massaini assistia *Embalos Alucinantes*, produzido pelo seu herdeiro mais novo Oswaldo Massaini Filho, com Anselmo Duarte no elenco e direção de José Miziara – um dos mais ativos especialistas em pornochanchadas – sob a chancela da Cinedistri [572].

Dois meses depois, a mesma Folha noticiava que Oswaldo Filho agora estaria articulando com um redator econômico do jornal uma comédia sobre uma entidade

[569] O Estado de São Paulo, 18 de novembro de 1979, p. 45.
[570] Folha de São Paulo, 10 de agosto de 1978, p.46.
[571] Folha de São Paulo, 07 de outubro de 1978, p. 30.
[572] Folha de São Paulo, 10 de julho de 1979, p. 72.

assistencial e que, portanto, esse não seria um filme erótico. Esse projeto, porém, ficaria apenas "no papel", mas na mesma página anunciava-se que Aníbal estava pronto para lançar *Histórias que as Nossas Babás não Contavam* – filme feito depois, porém distribuído antes de *O Caçador de Esmeraldas* [573]. Lançado em nove salas em novembro, o filme é inesperadamente elogiado por Biáfora que não o considera uma pornochanchada, mas uma paródia aos contos de fada. Em vez de Branca de Neve, temos a mulata Clara das Neves interpretada por Adele de Fátima. O que o crítico do Estadão considerou "uma tacada de mestre", porém foi a mudança na motivação da Rainha Má, feita por "Meyre Vieira com seu tipo de vampiro-1927, de mulher aranha, ou viúva negra", que manda matar a enteada não por inveja da sua beleza, mas por razões políticas, porque a menina poderia derrubá-la do trono e roubar-lhe o amante, que vinha a ser o príncipe encantado. [574] De fato, Aníbal fizera bem em chamar mais três profissionais para o roteiro, além dele e incluindo o esperto ex-seminarista e produtor da TV Cultura Ody Fraga (Florianópolis, 1927 - São Paulo, 1987). Ele que escreveu 64 roteiros e dirigiu 25 filmes, em sua maioria de cunho erótico.

Incluindo o evento nos festejos do aniversário da cidade de São Paulo, o secretário da cultura do estado de São Paulo organizou uma pré-estreia de *O Caçador de Esmeraldas* no Palácio dos Bandeirantes para 1200 convidados, que aplaudiram o filme e, por tabela, o próprio secretário que era o monarquista Antonio Henrique da Cunha Bueno [575]. O filme só seria lançado em setembro, às vésperas da Independência, para acentuar a ligação com o vitorioso filme de 1972. Neste ano, a tradicional reprise de *Independência ou Morte* teria outro formato, porque aconteceria diariamente do dia 08 de abril ao dia 11 de maio, com entrada franca às 16 horas na Pinacoteca [576]. A exibição diária acompanhava a preciosa exposição "Amor e Fidelidade" sobre os 150 anos do casamento de Dom Pedro I e Dona Amélia. Organizado por Cunha Bueno, o evento fazia parte de um anacrônico lobby pelo retorno à monarquia que acontecia em Portugal, mas para Oswaldo era uma oportunidade a

[573] Folha de São Paulo, 29 de outubro de 1979, p20. Uma curiosidade: nessa mesma página, o ministro Haroldo Correia de Matos explica a TV a cabo a ser instalada brevemente no país.
[574] O Estado de São Paulo, 18 de novembro de 1979 , p. 45.
[575] Folha de São Paulo, 31 de janeiro de 1980, p.80.
[576] Folha de São Paulo, 08 de abril de 80, p. 35.

mais para promover o lançamento de *O Caçador* em cujo futuro ele mesmo não nutria grandes esperanças. [577]

Além do galope inflacionário e das demais contingências do período João Batista Figueiredo, a década de 1980 abriu com muitas dúvidas em relação às políticas públicas sobre o cinema. O desconhecido professor de literatura Ronaldo Lima Lins foi nomeado pelo ministro da Educação Eduardo Portela para presidir o CONCINE (O Conselho Nacional de Cinema que substituíra o INC) em lugar do então respeitado Miguel Borges [578]. Cineastas como Jece Valadão e Hector Babenco mostraram-se contrariados: "estou sendo roubado...", declarou Babenco, "... até ele tomar conhecimento dos problemas, vai levar um ano". Já Luis Carlos Barreto achava positivo alguém isento e fora do meio. Massaini comentou que "continuam escolhendo as pessoas erradas para cargos errados" [579]. O mercado de cinema sofria certo estrangulamento, um descompasso entre as esferas da produção, da censura e da exibição. Por exemplo: numa semana de férias escolares de julho, com apenas 5 estreias, o Sindicato dos Produtores informava haver 45 títulos inéditos já com certificado do INC/Concine. Inclusive *O Caçador de Esmeraldas*, *Os Anos JK,* de Silvio Tendler, *Paula a Subversiva*, de Francisco Ramalho e *Palácio de Vênus*, de Ody Fraga. Muitas obras levavam quase dois anos para obter lançamento comercial, como *Curumim* de Plácido Campos, uma produção da Embrafilme já exibida no Festival de Brasília. [580]

Na primeira semana de setembro, finalmente *O Caçador* estreava modestamente em São Paulo em apenas quatro cinemas. Nem público nem critica reagiram positivamente. Em O Estado de São Paulo, Rubens Ewald Fº analisa o filme em profundidade, fazendo restrições à própria concepção do projeto: "a história do bandeirante Fernão Dias simplesmente não se presta a um épico. Na verdade está mais próxima de uma tragédia, poderia ter mesmo as dimensões de um *Aguirre a Cólera de Deus*. Só que onde está o

[577] Sinal de que o reinado da "política dos autores" se achava abalado: em quase todas as reportagens *Independência ou Morte* aparecia como "um filme de Oswaldo Massaini", e não "de Carlos Coimbra". Exemplo: Folha de São Paulo, 14 de abril de 1980, p. 17.
[578] Diretor de oito longas, Miguel Borges (Piauí, 1937) seria secretário adjunto da cultura no governo Collor e, junto com Ipojuca Pontes, foi o encarregado de extinguir a Embrafilme e demais instituições culturais da República.
[579] O Estado de São Paulo - edição de 13 de março de 1980, p. 27.
[580] O Estado de São Paulo - edição de 20 de julho de 1980, p. 37.

nosso Herzog?" Outra restrição do crítico se refere à narrativa: "é a história de uma longa caminhada, repleta de incidentes onde infelizmente não acontece nada de muito importante". Mais séria ainda é a falta de dramaturgia: "os personagens não têm interesse, os conflitos são fracos e o elenco é em sua maior parte inexpressivo". Como outros problemas, Ewald menciona o fato do lance mais dramático, que foi a ironia das esmeraldas serem apenas turmalinas, não ter sido aproveitado, assim como a contribuição de Fernão Dias como desbravador do sertão. Pior foi Jofre Soares ter sido dublado por Dionísio de Azevedo, que também faz parte do elenco. Rubens reconhece o capricho da produção e a qualidade técnica da fotografia, mas conclui que o filme "não se justifica nem como espetáculo e nem como obra de arte" [581] .

Na Folha de São Paulo, fui eu o encarregado de criticar o filme. O artigo de Rubens Ewald saiu no dia 05 e o meu no dia seguinte. [582] Abro a matéria com uma digressão teórica sobre os riscos do filme histórico, muitas vezes encurralado entre o ufanismo e a caricatura: "um registro neutro e objetivo, além de quase impossível, tornaria o espetáculo insuportável". Como estava em moda entre os críticos da época, busco certa ousadia na análise, chutando que talvez, "sob certos aspectos, este filme seja melhor que *Independência ou Morte*, porque mostra mais povo: em lugar de um chefe de estado temos no centro da ação um empresário particular – o patriarca paulista Fernão Dias Paes (Jofre Soares) – seus parceiros e comandados simbolizam o que hoje existe em termos de iniciativa privada". Passados hoje 34 anos, é possível reciclar aquela ideia e acrescentar que o mencionado simbolismo faz muito mais sentido agora. Em seu derradeiro filme, Massaini escolheu um líder do passado para representar a si mesmo. Quem sabe, justamente por esse motivo o roteiro não tenha se aprofundado com a devida atenção, como bem lembrou Rubens Ewald, para com o principal drama subjacente à narrativa: aquele bandeirante empurrou o Brasil para o interior e fundou cidades, expandiu a cultura paulista e moldou o futuro, ainda que as pedras preciosas que encontrara não passassem de símbolos que só tinham importância para ele mesmo. Enreda-se uma melancólica poesia em torno desse herói que chegou a ser o maior e o mais importante entre seus pares, porém na velhice viu-

[581] O Estado de São Paulo - edição de 05 de setembro 1980, p. 18.
[582] Folha de São Paulo, 06 de setembro de 1980, Ilustrada, p.25. O texto integral desse artigo se encontra no ANEXO C

se privado de seus mais caros emblemas e dos caminhos que ele próprio descobrira, assim como de boa parte dos frutos materiais do seu triunfo, ao serem espoliados pelo poder central e pelos próprios parceiros. A restrição mais dura ao filme, em meu texto de 1980 se referia à dramaturgia:

> [O filme] tem contra si a construção dos personagens. extraídos diretamente das páginas dos livros didáticos: Fernão Dias, por exemplo, não traz qualquer contradição e só se movimenta em linha reta. Precisa encontrar as pedras e ponto final. Não há mais drama nem conflito e, por isso, ninguém estranha quando condena à morte o próprio filho. (RAMOS, 1980)

Do mesmo modo, Oswaldo cultivou por toda a vida o princípio fundamental de trabalhar exclusivamente para o cinema brasileiro, sempre empunhando a turmalina da Palma de Ouro – troféu que lhe rendeu infinitamente menos riquezas do que tinha imaginado que merecesse e pelo qual se esforçara tanto. Aquela se mostrou uma joia invendável, um bem de patrimônio atualmente exposto à visitação pública depois de ser subtraído da Cinedistri por Anselmo Duarte, o único homem para quem ela valia tanto quanto para ele. Naquela ocasião em que ele já devia ter encarado a necessidade de encerrar as suas atividades na empresa, uma sensação de amargura e ausência de perspectivas assolava a área do cinema como um todo e se manifestava por meio da imprensa, como sempre sensível aos momentos de crise e indefinição.

A disputa entre Anselmo e Oswaldo sobre a posse do troféu referente à Palma de ouro começou cronologicamente em agosto de 1980, mas na verdade, teve início no momento mesmo da premiação em 1962. O episódio da conquista brasileira em Cannes resultava historicamente de uma escalada quantitativa e qualitativa, em termos de produção de cinema no Brasil. Naquela época, no mercado exibidor os filmes nacionais desfrutavam uma posição que poderia ser considerada até melhor do que a atual − principalmente por conta do apoio num "sistema de estrelas" que fora germinado no rádio e do qual a recém-nascida televisão ainda não tinha se apropriado. Do ângulo econômico-financeiro, as tentativas de instalar em São Paulo estúdios como "fábricas de filmes" [583], nos moldes de Hollywood não fora bem sucedida. Mas, ainda assim, foi responsável pelo primeiro título

[583] Além da Vera Cruz, nos anos 1950 houve outras experiências nessa linha, como a Cinédia, a Maristela, a Kino Filmes, a Brasil Vita Filmes e a Multifilmes.

nacional a ser amplamente divulgado e aplaudido no exterior: *O Cangaceiro*, de 1953, dirigido por Lima Barreto que, por sinal, nunca foi considerado um autor de cinema. Além disso, muitos dos técnicos e artistas europeus reunidos na Vera Cruz pelo cenógrafo e documentarista internacional Alberto Cavalcanti permaneceram aqui no país e agregaram *know how* e repertório cinematográficos às nossas produções, inclusive no caso do próprio *O Pagador* − como, por exemplo, o fotógrafo Chick Fowle − e de outros títulos produzidos por Oswaldo Massaini. Esse, aliás, foi o caldo de cultura e conhecimento em que Anselmo se formou, possibilitando o seu primeiro trabalho como diretor em *Absolutamente Certo* (1957).

Dos anos 1960 em diante, os integrantes do cinema-novo abraçaram unanimemente a "teoria do autor". Esta, no entanto, foi retrabalhada por Glauber Rocha de maneira a excluir o chamado "cinema industrial" direcionado para o mercado, reservando-a para o "cinema independente" e *soi disant* revolucionário. Como resume Ismail Xavier no prefácio de *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Glauber opõe as tríades "autor, cinema independente e revolução" a "artesão, cinema industrial e conformismo" [584]. Ungido como autêntico autor, na Meca do "cinema de arte", e aplaudido de pé por um dos pais da política dos autores, após sua volta ao Brasil Anselmo Duarte não conseguiria se situar em nenhum dos lados nessa dicotomia acima resumida. Duas décadas depois do triunfo com *O Pagador*, era compreensível que ele acumulasse frustrações e ressentimentos por ter sido hostilizado ou mal aproveitado por ambos os componentes daquela inequação. Um belo dia, ele decidiu se apossar do troféu da Palma de Ouro, assim descrito pelo jornalista Ademar Carvalhaes, da Folha de São Paulo (05/05/1962): "um ramo de palmeira com 24 folhas, brotando de uma palma humana aberta".

O fato é que em 12 de agosto de 1980, Anselmo pediu emprestados o diploma e o troféu e nunca mais os devolveu a Massaini, guardando-os consigo até morrer em 7 de novembro de 2009. [585] Em seguida, seu filho Ricardo Duarte doou a relíquia à cidade de Salto, onde o diretor nascera em 1920. E assim, noventa anos mais tarde, em abril de 2010,

[584] Glauber Rocha. *Revisão crítica do cinema brasileiro,* São Paulo: Cosac & Naifi, 2003, p. 36.
[585] Por meio de seu advogado Alberto Andreotti, Massaini notificou Anselmo extra-judicialmente em 15 de dezembro de 1980, solicitando-lhe a devolução dos objetos. Mas a contenda prosseguiu: em março de 1983, a revista manchete publicava a matéria "Sua Alma, sua palma (de ouro)", com o subtítulo "Produtor e diretor de *O Pagador de Promessas* brigam pela Palma de Ouro".

aquele município inaugurava um teatro chamado "Centro de Educação e Cultura Anselmo Duarte" e nele instalou a Sala Palma de Ouro, local onde ela se encontra agora em exposição pública. Na cerimônia de inauguração, Ricardo Duarte declarou: "Meu pai sempre dizia que a Palma é dada ao país e não ao diretor, por isso ela é nossa". Do ponto de vista jurídico, no entanto, essa questão ainda se encontra em aberto, aguardando uma decisão judicial. O relato a seguir, de um especialista em documentação se refere à dimensão meramente técnica da demanda:

> Nos anos 80, encontrei com Oswaldo e eu disse: "Soube que você emprestou a Palma de Ouro para o Anselmo Duarte e que ele não quis mais devolver". Aí ele me perguntou: "a Palma de Ouro para quem é que fica? É para o produtor do filme ou é para o diretor?" Respondi que, de acordo com o regulamente lá de Cannes, é para o produtor e não para o diretor. Depois de 1965, pelo novo regulamento, o diretor passou a ter direito a Palma de Ouro. Mas em 1962 o Anselmo Duarte não tinha esse direito. Era como nos EUA: o Oscar de melhor filme vai para o produtor... O diretor só concorre ao prêmio de melhor diretor. (Michael Espírito Santo [586] em depoimento gravado em 2008)

Na Folha de São Paulo, a jornalista Ligia Sanches publicava extensa reportagem [587] com o título "Cinema Brasileiro de Mal a Pior", em que destaca problemas graves que ela dividia em "crônicos" – como o protecionismo da Embrafilme para financiamentos cariocas, e "novos" – como a lei de obrigatoriedade dos curtas, sofrendo o dumping sabotador dos exibidores que só costumam exibir os próprios curtas, e o abrandamento da censura. Se esta permitia a liberação de filmes estrangeiros esteticamente importantes, como *O Império dos Sentidos* (Nagisa Oshima, 1976), *Contos Imorais* (Walerian Boroczyk, 1974) e *Saló – 120 dias de Sodoma* (Pier Paolo Pasolini, 1975), abria espaço também para a importação em massa de fitas abertamente pornográficas tipo *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974) para alimentar as chamadas "salas especiais" [588]. Sanches assinalava, por outro lado, sucessos de público e de crítica que "alargaram horizontes", casos de *Pixote* (Hector Babenco, 1981), *Gaijin* (Tizuka Yamasaki, 1980) e *Bye Bye Brasil* (Carlos Diégues, 1980) O panorama é enriquecido por diversas miradas por parte dos principais agentes daquela época. Alguns apostavam na vitalidade do setor, com um benéfico aumento da quantidade,

[586] Michael Espírito Santo foi pesquisador encarregado da documentação do INC, a partir de 1967,
[587] Folha de São Paulo, Ilustrada, 29 de janeiro de 1981, p. 33.
[588] Cinemas abertos especialmente para adultos, nos quais a censura era afrouxada.

mesmo em detrimento da qualidade. Khoury acreditava que 1981 poderia ser melhor, por conta da ampliação na liberdade política, assim como Ramalho e Carlos Coimbra. Outros se mostravam menos otimistas, como Roberto Santos e o próprio Massaini. Este aconselhava "observação cuidadosa das preferências do público para não levar prejuízos irreversíveis para casa". Mesmo assim ele reiterava os já anunciados futuros projetos, ou seja, *Carmem Miranda,* com argumento de Lauro Cesar e pesquisa de Silvio de Abreu, além de *Elza e Helena*, com argumento de Gastão Cruls, já usado por Watson Macedo. [589]

Nesse ponto da entrevista notava-se implícita uma autocrítica de Oswaldo, ao concordar com Roberto Santos, para quem o problema era o condicionamento das plateias – que teria lhe passado confessadamente despercebido. Massaini afirmava que *O Caçador de Esmeraldas* não foi bem aceito pelo público, porque este estava "acostumado aos sub filmes". Será que ele estria confessando ter incorrido em outro erro de avaliação, equivalente ao de *Rua Sem Sol*, cometido 28 anos antes? No restante da entrevista, ele demonstrava certa perplexidade diante da TV, que já concorria diretamente com o cinema como um todo – não apenas com as chanchadas. Isto é, com tantos filmes bons exibidos gratuitamente em casa, só iria ao cinema quem queria o inusitado: o erotismo ou a técnica feérica de *Tubarão* (Steven Spielberg, 1975). Por isso, ele previa uma tendência futura de diminuição das salas de cinema, para atender à crescente diversidade do público e aproveitava para cunhar uma bela frase ao encerrar o depoimento: "pensar é a melhor forma de encarar a realidade".

Sobre a Embrafilme, Massaini desferia críticas precisas e tão essenciais que, ironicamente, alguns anos mais tarde seriam usadas pelo governo Collor como justificativas para decretar a sua extinção. Avaliava que a empresa atuava "com certo paternalismo, privilegiando os que conseguem manobrá-la, enquanto deveria dar prioridade a diretores e produtores mais consagrados que já tivessem demonstrado um bom trabalho. O pessoal de São Paulo reclama com razão, porque não deveria existir prioridade para o Rio de janeiro e sim para o cinema nacional."

[589] A persistência nesse projeto de uma quase refilmagem deve ter ligação com o fato de ser o trabalho predileto de Watson Macedo, do qual hoje só restam fragmentos, e de ter sido um drama psicológico pesado, sobre dupla personalidade, contrariando assim o refrão de que a Atlântida apenas produzia chanchadas.

A propósito, o Sindicato da Indústria Cinematográfica de São Paulo trazia números simples e gritantes a comprovar que, sem dúvida a estatal financiou no Rio de Janeiro, mais do que o dobro dos filmes por ela apoiados em São Paulo. O presidente do Sindicato, Alfredo Palácios dava a sua interpretação:

| | Rio de Janeiro | São Paulo |
|---|---|---|
| 1978 | 46 filmes<br>27 com apoio da Embrafilme | 57 filmes<br>7 com apoio da Embrafilme |
| 1979 | 34 filmes<br>17 com apoio da Embrafilme | 56 filmes<br>8 com apoio da Embrafilme |
| 1980 | 38 filmes<br>20 com apoio da Embrafilme | 55 filmes<br>8 com apoio da Embrafilme |
| **Total Embrafilme** | **54 filmes** | **23 filmes** |

QUADRO 10 - Rio de Janeiro X São Paulo Fonte: Sindicato da Indústria Cinematográfica SP/ 1980

> A produção independente que representa 80% da produção nacional e que garante o cumprimento da exibição compulsória, está enfrentando custos altíssimos, tanto de máteria prima importada, como de salários, fruto da inflação que atormenta a Nação. Os filmes da Embra não se preocupam com retorno de bilheteria. Em vez de filmes caros e com apoio de organismo oficiais, melhor seria fazer filmes mais baratos, do jeito que o nosso povo quer ver. [Isso] além da inflação sinistra causada pela indústria de orçamentos que vigora nos filmes patrocinados pela Embrafilme, nos quais não se enquadra custo-retorno, pois seus beneficiários não se preocupam com o quanto vai render a bilheteria. (Alfredo Palácios, 1981)

Esta última restrição, aliás, se assemelha à que se faz atualmente ao sistema de incentivos fiscais que sustenta o cinema brasileiro e que leva os produtores a já se remunerarem na captação de recursos para os seus filmes. De resto, essas informações acima reunidas formam um cenário em nada propicio à continuação de uma empresa distribuidora. Além da impossível competição com a Embrafilme, a produção independente e paulista – que se confundia com a clientela da Cinedistri – tendia a diminuir dramaticamente por causa da concorrência com os produtores cariocas, da inflação galopante nos preços de matéria prima e salários, bem como da inflação dos orçamentos que demandavam financiamento público. Como não existe distribuição sem produção, só

havia futuro para as distribuidoras multinacionais e para Mazzaroppi, que infelizmente viria a falecer de câncer na medula, em 14 de junho próximo [590].

> A distribuição de filmes brasileiros acabou sendo canalizada para o Estado, com a Embrafilme e demais órgãos estatais. Isso tirou o chão debaixo da Cinedistri, e Massaini se viu sem aquele mecanismo todo que ele tinha montado durante décadas e que funcionava muito bem. Mesmo sem conhecer a história da empresa detalhadamente, não acredito que fatores internos da Cinedistri tivessem provocado a decadência. Mas, com certeza a concentração estatal fez com que o Massaini deixasse de ter filmes para distribuir. (Jean-Claude Bernardet, depoimento gravado)

A ideia de atribuir uma lógica à trajetória dos Massaini dentro da historia do cinema brasileiro serve apenas como auxílio ao entendimento de como o conjunto dos tais "pilares empresariais" (*unicidade, continuidade, estabilidade, intencionalidade* e *flexibilidade*) poderiam explicar como transcorreu aquela perigosa travessia sobre um mercado de cinema em crise. Com a *continuidade* ameaçada, o empreendimento passava a investir na *estabilidade*, ao mesmo tempo, na renovação da *identidade*. Em função do então expressivo crescimento do mercado consumidor da televisão e, muito em breve, do VHS e da TV a cabo, os títulos do acervo certamente continuarão a ser comercializados, mas em outras condições de trabalho e com mais *flexibilidade* de negociação.

Ao mesmo tempo, era necessário "deflagrar o processo de sucessão", mesmo que ainda não se usasse essa terminologia. Quanto ao prosseguimento da produção, Aníbal enfim navegava em alto mar e a longo curso, obtendo resultados palpáveis e polpudos. Oswaldo Fº também se mexia, já pensando em fazer parte de projetos em sequencia. Isto é, ambos os filhos continuariam a produzir sob outras razões sociais, enquanto a Cinedistri prosseguia, mas apenas enquanto marca, não mais com firma. [591] Em outra perspectiva, digamos que, assim como a Cinedistri brotou da Cinédia, algo novo poderá germinar a partir da Cinedistri. Por sua vez, Oswaldo continuava falando em Carmens, Elzas e Helenas. Mas não tinha pressa e, por outro lado, a intencionalidade de fazer Carmem Miranda renascer em filme parecia jamais envelhecer.

---

[590] O Estado de São Paulo, 14 de junho de 1981, p. 42.

[591] Nessas condições foram produzidos ainda os seguintes títulos com a marca Cinedistri: *A Maldição do Sanpaku* (1991), *Eu* (1987), *Os Campeões* (1983), *Amor Estranho Amor* (1982), *O Rei da Boca* (1982), *Retrato Falado de uma Mulher Sem Pudor* (1982), *Mulher Objeto* (1981) e *Os Indecentes* (1980).

Hoje se sabe que desde a morte da cantora, em 1955 talvez já houvesse dificuldade para obtenção dos direitos de imagem junto aos herdeiros de Carmem Miranda. Era, porém, uma proposta antiga do carioca, de São Januário, Carlos Manga que afirmava ter sido amigo de Carmem, de quem obtivera uma autorização pessoal. Há também a possibilidade de ter funcionado aquele poderoso "apelo do não" [592], mencionado por Carlos Drummond de Andrade, que coloca as metas inalcançáveis sempre acima das demais. [593]. Em junho de 1981, Oswaldo retomava a rotina de homenagens, ao atender ao convite de Alice, a filha de Adhemar Gonzaga que organizava uma solenidade no MIS para comemorar os 50 anos da Cinédia. A data era importante para Oswaldo, pelos motivos que já conhecemos, mas Alice não teve sorte porque, para exibir na noite de aniversário, ela se associou a uma produção do escorregadio Miguel Borges. Era *Consórcio de Intrigas*, que veio a ser conhecida como a derradeira produção erótica produzida antes da liberação das salas especiais para filmes pornográficos. [594]

## A aposentadoria jamais assumida e a sucessão para a Cinearte

A carreira de Aníbal como produtor, por outro lado, ia se tornando sempre mais complexa e multifacetada. Depois das primeiras experiências com o ciclo do cangaço e com as comédias apimentadas, ele mantinha o sexo como pano de fundo, mas desenvolvia uma política de diversificação que lhe ajudava a agregar parcelas diferenciadas de público. A um ritmo de um filme por ano, em 1981 fez o vitorioso *Mulher Objeto*, com direção de Silvio de Abreu, mas concebido pelo produtor. Para Aníbal, este é "o mais erótico" dos filmes da

[592] ANDRADE, Carlos Drummond. "Memoria" - Amar o perdido/ deixa confundido/ este coração. Nada pode o olvido/ contra o sem sentido/ apelo do Não. As coisas tangíveis/ tornam-se insensíveis/ à palma da mão./ Mas as coisas findas,/ muito mais que lindas,/ essas ficarão. In *Claro Enigma*. 1951.

[593] "Em 1998, a produtora Paula Lavigne comprou por US$ 200 mil a exclusividade sobre os direitos biográficos de Carmen para fazer um filme sobre a vida dela. Pagou US$ 20 mil de entrada, mas pouco antes de quitar a segunda parcela, descobriu que havia outra produção semelhante à sua em curso (do produtor Aníbal Massaini). Depositou os US$ 180 mil restantes em juízo e tentou rescindir o contrato. Uma pendenga judicial se montou em torno do assunto, atravancando boa parte dos projetos envolvendo Carmen. Por conta do caso, deixaram de decolar, por exemplo, um musical com Daniela Mercury no papel principal, uma minissérie de TV dirigida Carlos Manga e até mesmo um filme com o cineasta espanhol Pedro Almodóvar". Referência – *O Globo*: http://oglobo.globo.com/cultura/familia-de-carmen-miranda-profissionaliza-gestao-da-marca-3377386#ixzz358563FDa

[594] Folha de São Paulo. Ilustrada de 27de junho de 1981, p. 26.

família Massaini e, no entanto, se diferencia de qualquer similar produzido na Boca do Lixo. Segundo ele, "o filme custou US$150 mil, sem nada da Embrafilme. Foi feito com equipamento próprio, basicamente duas câmaras, praticamente apenas com locações cedidas por gente da sociedade (Chico Scarpa, Wesley Duke Lee, Vila Maria Zélia), o que ajudou bastante na divulgação". Os dois filhos de filhos de Oswaldo eram associados que estavam produzindo sob a titularidade da Cinedistri, até que resolveram criar firmas independentes, mas com a mesma distribuição. Cada filme passaria a ter uma conta separada, na qual se contabilizava inclusive o uso dos equipamentos da empresa. Anibal explica melhor a gênese do filme e da sua Cinearte:

> O *Mulher Objeto* foi o primeiro filme da Cinearte, resultado do ocaso da Cinedistri. Por isso, não deveria ser uma comédia, nem um policial violento, mas um filme sério, até para romper com o rótulo de pornochanchada. O meu pai era o primeiro a incentivar: "façam os seus próprios filmes". Mas, geralmente, até a data da estreia a gente já tinha brigado. O roteiro original deste filme era de Alberto Salvá (Barcelona, 1938 - Rio de Janeiro, 2011): "Isabel de Todos os Prazeres", uma mulher casada que amava o marido, mas tinha graves dificuldades sexuais. A nossa proposta, porém, era colocar essa questão de modo delicado e afetivo. Houve, então, duas ou três versões do roteiro até que Salvá foi para a Rede Globo (*Obrigado Doutor*) e me vendeu o argumento. Então passei a trabalhar com o Jayme Camargo, que fizera a novela *Um Homem Muito Especial* em 1980. Depois disso chamei o Sílvio de Abreu, que a aprovou Helena Ramos e me convenceu a ficar com ela para o papel central. Depois de pronto, o filme teve ampla aceitação, recebendo o apoio de gente como o Flávio Gikovate e outros psicólogos e socialites como Eleonora Mendes Caldeira. Alcançou 1,2 milhões de espectadores e fez boa carreira internacional, inclusive em Hong Kong, onde rendeu 500 mil dólares. (Aníbal Massaini em depoimento para o projeto, registrado em 2010)

Ocorreram, no entanto, algumas turbulências emocionais no processo de sucessão da Cinedistri, apesar da proximidade que sempre houve entre Aníbal e Oswaldo. Tudo se complicava em períodos de crise como aquele, em que a Embrafilme se transformava em distribuidora, passando a se envolver diretamente nos negócios particulares dos clientes. Naquela ocasião todos os produtores acabavam se rendendo à Embrafilme, atraídos pela oferta de coprodução associada a um "avanço sobre a distribuição". No caso da Cinesdistri, primeiro a estatal arrebanhou os clientes e depois começou a abocanhar os próprios filmes. Aquele era um contexto em que a empresa federal precisava de filmes de grande público,

porque a sua produção costumeira não apresentava essa capacidade. "A Embrafilme queria distribuir o nosso filme na marra e nos assediava sem parar" – relembra Aníbal – "Como meu pai não concordava, ela fez a proposta de dividir a distribuição, a Cinedistri em São Paulo e ela com o resto". A discussão, entretanto, se alongava e os dois lados não conseguiam concretizar um acordo, até que o filme foi obrigado a estrear, mesmo ainda sem distribuidora. Nesse ponto, Aníbal decidiu entregá-lo de vez para a Embrafilme, contra a vontade do pai. A partir de então, os dois brigaram e permaneceram anos sem se falar, ainda que continuassem a partilhar o mesmo escritório e os mesmos funcionários. Por outro lado, o incidente deixava claro que o sucessor de Oswaldo já estava pronto para manter vivo o empreendimento que Adhemar Gonzaga tinha lhe legado há 33 anos. Inclusive porque o filme acertou em todos os sentidos, tornando-se uma unanimidade e ajudando a derrubar aquele "muro de Berlim" que separava os cinemas cultural (de arte) e popular (de entretenimento). O texto completo da crítica se acha no ANEXO B, mas segue abaixo um trecho desse artigo sobre *Mulher Objeto* que publiquei na Folha de São Paulo

> Desde a primeira imagem, é possível perceber a presença de Sílvio de Abreu, abrindo o filme com uma sequencia digna de Alfred Hitchcock. Tão bem, ou melhor, que Brian de Palma, Abreu reconstitui o clima que identificava o suspense do velho mestre, recorrendo inclusive a alguns acordes originais de Bernard Hermann. No meio do filme temos a citação da antológica cena do chuveiro de *Psicose*, transfigurada aqui num registro erótico – assim como Mel Brooks, em *Alta Ansiedade* tinha lhe atribuído uma acentuação cômica. Referências ao estilo de outros cineastas se multiplicam ao longo do filme. Numa cena de dança, por exemplo, nota-se uma menção a Busby Bekerley e a Bob Fosse – tendências divergentes em coreografia. Essas citações todas, porém, não se colocam como elementos fundamentais no espetáculo. Atestam, antes de qualquer coisa a cultura cinematográfica de Silvio de Abreu, que começou em 1974, dirigindo a simpática e bem sucedida comédia *Gente que Transa*. Aqui as citações refletem o seu prazer de fazer cinema, brincando com os diretores que admira e divertindo-se em fabricar uma série de quebra-cabeças, para os amigos e para os amantes do cinema. (...) O mais importante, no entanto, é que *Mulher Objeto* constitui rompimento com as noções de moralismo machista que marcam, em geral, os filmes brasileiros ao tratar de erotismo. (RAMOS, 1981) [595]:

Em seguida, em 1982, Aníbal coproduziu *Das Tripas Coração* de Ana Carolina, uma cineasta crítica e irreverente, influenciada por Buñuel e Pasolini – hoje considerado

[595] Folha de São Paulo, Ilustrada, 01 de outubro de 1981, p. 33.

um clássico, elogiado pela crítica, mas de difícil aceitação por parte do grande público. Nota-se aí a prática da lição atavicamente aprendida de não se dedicar a apenas um tipo de cinema. Em 1983 ele produziu em parceria com Walter Hugo Khoury o notável *Amor Estranho Amor* no qual, desgraçadamente para a cultura cinematográfica do país, escalou como atriz secundária a iniciante Xuxa Meneghel. Anos mais tarde, depois de se tornar a "rainha dos baixinhos" na TV, ela impediu que o povo brasileiro pudesse assistir este que é um dos mais cativantes e elaborados trabalhos de Walter Hugo Khoury. Na época, quando ainda podia ser visto, o filme interessou a todas as plateias e teve um ótimo desempenho nas bilheterias. Para o repórter Miguel de Almeida, Aníbal declarou que esse filme custou Cr$ 40 milhões (R$1.313.488,00 em moeda atual), mas arrecadou R$450 (R$14.776.750,00 em moeda atual) [596]. Novamente eu fui o crítico encarregado de resenhar o filme, que me surpreendeu de modo positivo em todos os sentidos. Essa matéria se acha inteira no *Anexo D* e a sua abertura já dá uma ideia da minha apreciação:

> Não se poderia dizer quem deu o primeiro passo no sentido da aproximação, mas e inegável que, com este seu 21º filme, o cineasta Walter Hugo Khoury se acha bem mais perto do grande público. O curioso é que essa proximidade ocorre sem que o diretor tenha abdicado dos temas que sempre lhe foram favoritos e sem que abandonasse uma linha estilística que significa hoje a sua marca registrada. Como outros, o filme fala de uma relação virtualmente incestuosa e adota uma narrativa francamente subjetiva, quase sempre pausada e muitas vezes contemplativa. Desta vez, entretanto, todas essas características parecem mais depuradas, o espetáculo se mostra mais coeso e, ao mesmo tempo mais simples. (RAMOS, 1983) [597]

Por outro lado, Aníbal conseguiu imprimir os valores de produção necessários para uma bilheteria satisfatória, ou seja, além do requinte visual e sonoro, duas figuras femininas excepcionais: a beleza apolínea de Vera Fischer em seu auge, se contrapondo à juventude marota e despudorada de Xuxa pré-Globo, naquele tempo em que ela dava entrevistas desconcertantes sobre a sua vida amorosa. O filme impressiona pelo fato de apresentar uma temática sensacionalista por meio de uma linguagem cujo refinamento em nada dificulta a sua compreensão: Tudo se passa nos três dias em que uma prostituta de luxo recebe a visita do filho adolescente no bordel onde trabalha. As coisas acontecem às vésperas do golpe do

[596] Folha de São Paulo, Ilustrada, 03 de fevereiro de 1983, p. 36.
[597] Folha de São Paulo, Ilustrada, 08 de novembro de 1983, p. 25.

Estado Novo em 1937, numa casa repleta de políticos e empresários, o que permite ao roteiro uma série de ilações históricas, além de instigantes reflexões sobre o parentesco entre o cinema e o voyeurismo. Na verdade o roteiro pode ser resumido às dilacerantes lembranças daquele menino ao visitar aquela mesma casa 45 anos depois daqueles dias. Visto atualmente, tudo pode ser reduzido a uma fantasia dramática sugerida ao diretor pela contemplação do Palacete Jafet, local em que o filme foi rodado – um monumento arquitetônico do final do século XIX, tombado pelo patrimônio histórico nacional e situado no Bairro paulistano do Ipiranga. Como mediação entre esse imóvel e a mente do cineasta, deve ter participado toda a carga afetiva da sua herança cultural libanesa. [598]

Evitando se sentir como se estivesse numa aposentadoria compulsória, Oswaldo continuava agindo para preservar a sua própria imagem no mundo do cinema. Assim prosseguia aceitando convites como o de participar, em abril de 1983, da "Feira de Cultura" promovida pela Secretaria de Cultura do estado, na mesa redonda "Os Caminhos do Cinema", organizada pela Embrafilme, com Luis Carlos Barreto, Carlos Diégues, José Carlos Avelar e ele, como representante dos distribuidores. [599] Pouco depois, participava do programa "Vox Populi" da TV Cultura, no qual precisou defender o cinema brasileiro daquele momento, já estigmatizado pela onda de filmes eróticos e populares cos. [600] Ele e todos os profissionais do meio procuravam se livrar da incômoda e genérica carapuça. Tanto que, no anúncio de *A Moreninha*, que distribuiu para Glauco Laurelli e a Fundação Padre Anchieta, ele incluiu a epígrafe "uma superprodução endereçada à família e às crianças brasileiras", abrindo o texto à maneira tradicional: "Oswaldo Massaini apresenta um filme de Glauco Laurelli" [601]

Oswaldo, porém, permanecia saudável, lúcido e como sempre atento. Tanto que, se não fosse ninguém ficaria sabendo do falecimento de José Carlos Burle. O criador de *Carnaval Atlântida* morreu em setembro de 1983, pobre e esquecido, aos 73 anos em Atibaia onde morava. Massaini avisou a imprensa "para que o fato não passasse em

[598] Outro acerto da parceria Massaini & Khoury aconteceria em 1987 com *Eu*, filme que alcançou por volta de 2 milhões de espectadores. Depois disso, em 1991 aconteceria *Forever* e, em 1995 *As Feras*. De modo que se formou um grupo de quatro títulos dotado de unidade temática e estilística – quase um *núcleo de produção*, à maneira daqueles que Oswaldo montou nos anos de 1950.
[599] Folha de São Paulo, Ilustrada, 20 de fevereiro de 1983.
[600] Folha de São Paulo, Ilustrada. 19 de junho de 1983 p. 76.
[601] Folha de São Paulo, Ilustrada. 31 de julho de 1983 p. 67.

branco". A notícia acabou merecendo 1/3 de página em matéria de Orlando Fassoni, incluindo a lembrança de que "nos anos 50 em São Paulo, numa reunião com cineastas, Burle denunciou um pacto sinistro que estava de firmando: se o Brasil continuasse a fazer mais filmes, os americanos não comprariam mais nosso café". Em 1956, Burle fizera para Massaini *Depois eu Conto*, filme com o qual Anselmo Duarte se iniciou por trás das câmaras. E, em 1959, aquele híbrido de chanchada com cinema novo que foi *Quem Roubou meu Samba?*[602]

Como se vê, não havia paz nem na aposentadoria e os conflitos, os contratempos prosseguiam sem cessar. Netinhos para brincar? Ainda não os tinha, portanto era melhor continuar na luta. A velha contenda da Palma levada por Anselmo de seu mostruário na Cinedistri quatro anos antes, por exemplo, prosseguia sem solução na justiça. Em sua coluna na Folha, Raddha Abramo sugeria ingenuamente que, "para acabar com a história" o troféu poderia ser doado para ser exibido ao público – o que aconteceu de fato, após a morte de Anselmo, cujos herdeiros a doaram ao município de Salto, em São Paulo. Por sua vez, em sua coluna sobre televisão o crítico Gabriel Priolli reivindicava a difusão de filmes brasileiros na telinha – território na prática ainda virgem para eles. Ele conta que, quando dirigia a TV Cultura, o jornalista Fernando Pacheco Jordão tinha sugerido adquirir 26 títulos brasileiros, em sua maioria da Cinedistri, por 2 milhões cada um (R$9.723,00 em moeda atual) o que seria um preço quase simbólico, considerando os valores de mercado. O Conselho da Fundação Padre Anchieta, porém, acatou a recomendação da Censura e vetou a compra por serem os filmes "inconvenientes para uma TV Educativa" [603]. Pouco tempo depois, a emissora se redimiu, adquirindo os direitos daqueles filmes para sem lançados no programa "Cine Brasil" que eu dirigia a apresentava [604]. Até aí, a maioria deles se achava inédita em televisão, mas, até o final da década foram todos exibidos, nos domingos à noite. Em outras palavras, a maior parte da produção da Cinedistri só foi difundida pela TV – e inicialmente apenas numa emissora pública – duas décadas após o seu lançamento nos cinemas.

[602] Folha de São Paulo, Ilustrada. 01 de novembro 1983 p. 23.
[603] Folha de São Paulo, Ilustrada. 24 de setembro de 1984, p. 23.
[604] O Estado de São Paulo - edição de 01 de fevereiro de 1987, p. 270.

Como a aposentadoria lhe parecesse tão penosa quanto o imobilismo de uma prisão, Oswaldo "procurava sarna para se coçar", como se dizia antigamente para designar aqueles que vivem buscando encrencas para animar o cotidiano. Assim, ele se achava na presidência do Sindicato dos Produtores Cinematográficos, quando o CONCINE, do qual Massaini era integrante por força do cargo, decidiu votar a extinção da obrigatoriedade de exibição dos cinejornais. Segundo o crítico Sergio Augusto, estes tinham se tornado ainda mais obsoletos, com o advento dos telejornais. Por isso, em sua coluna, ele estranhou que Massaini não tivesse apoiado essa proposta na última reunião de 1984, alegando que "era preciso refletir um pouco mais a respeito". [605] Imaginemos o que se passava pela mente de quem tinha se sustentado, mantido a empresa e a família no começo da carreira graças justamente aos complementos. Distribuí-los durante anos a fio permitiu-lhe educar os filhos, fazer fortuna e se divertir enquanto trabalhava. Como não refletir um pouco mais a respeito da canetada que exterminaria esse ramo do mercado de filmes que também lhe ajudara a formar a rede de relacionamentos por meio do qual ele se fez distribuidor? Nas reuniões seguintes, o CONCINE decidiu que os cinejornais poderiam continuar nas telas, desde que não ultrapassassem três minutos e que não veiculassem material institucional ou publicitário. O veterano produtor Primo Carbonari, no entanto, entrou com liminar na justiça para se defender, ele que vivia desse ofício há 50 anos, durante os quais produziu 46 mil filmes, sem nunca ter solicitado um tostão da Embrafilme.[606]

Naquela época, a Embrafilme tinha eliminado a correção monetária na prestação de contas dos financiamentos obtidos, de modo que a inflação em curva de crescimento ajudava a diminuir as dívidas dos produtores para com a estatal. Se fosse aplicada correção monetária a esse passivo, apenas as produções de Renato Aragão, de Aníbal Massaini e de alguns outros raros empresários conseguiriam saldar as dívidas. [607] Por outro lado, Oswaldo vendera o já mencionado lote de filmes – uma seleção de títulos dos anos 1950 aos 80 – para a TV Cultura de São Paulo, por US$1.500 e gastou US$1.000 para pagar cópias novas. Em resultado, a Embrafilme precisou cobrar US$500 de taxas pela emissão de certificados de censura. Perplexo, ele solicitou dispensa dessas taxas, mas como a estatal não podia

[605] Folha de São Paulo, 03 de janeiro de 1985, p. 36.
[606] Folha de São Paulo, 17 de março de 1985. p. 61.
[607] Folha de São Paulo, Ilustrada 15 de março de 1986 p. 45.

fazê-lo, decidiu contratar mais alguns de seus filmes pelo que repassou US$500 para a conta do produtor.

Já Aníbal, que ocupava a vice-presidência do Sindicato da Indústria Cinematográfica resolveu "levantar outra lebre" e vociferou pela imprensa contra a Embrafilme e seu sistema de prestação de contas: "muita gente anda atrasando a conclusão dos filmes e demorando mais para lançá-los, para que a dívida se torne mais barata" por conta da inflação. Para ele "a fórmula é um fracasso, por ter afastado cineastas de talento e privilegiado aqueles que produzem obras de interesse do governo". Além disso, ele citava nominalmente Luis Carlos Barreto e Carlos Diégues – nordestinos que produziam no Rio de Janeiro – de se beneficiarem pela capacidade de pressionar e obter verbas da Embrafilme, influenciando até a escolha de nomes para a diretoria da empresa: "Era só dizer que o presidente era o maior estadista de todos os tempos e, pronto o dinheiro aparecia". Além disso, Aníbal criticou o empreguismo da empresa, na ocasião com 600 servidores, mencionando o anterior ministro da Cultura Aloísio Pimenta que atribuiu o déficit da estatal de Cz$34 milhões (R$ 121 mil em moeda atual) ao excesso de funcionários.

O então ministro da Cultura Celso Furtado decidiu acolher essas críticas e, cinco dias depois, os jornais anunciavam que a partir daquela data, os contratos com a Embra teriam correção monetária e a empresa só financiaria projetos "de interesse cultural". Às críticas de Aníbal, o próprio ministro acrescentou que "o produtor aplicava o dinheiro recebido pela Embrafilme no mercado aberto e acabava não cumprindo o objetivo". [608] Naquela espécie de nova guerra dos emboabas, formavam-se dois agrupamentos mais ou menos informais, costurado por meio de ligações de trabalho, de camaradagem e interesse. Independentemente da designação "paulistas e cariocas" ou "cinema novo e cinema velho" o que diferenciava um "partido" do outro era o grau e o gênero de proximidade adquirida em relação aos recursos da Embrafilme.

[608] Folha de São Paulo, Ilustrada 20 de março de 1986, p. 45. No corpo dessa mesma matéria, Barreto respondeu duramente aos comentários de Aníbal, declarando que enquanto o pai é "o maior produtor de cinema do Brasil", o filho "sempre preferiu o caminho fácil das pornochanchadas". À injustiça dessa afirmação, ele adicionou um comentário ofensivo que indignou as entidades de classe paulistas: "ele tem mais talento para diretor de bordel do para produtor de cinema". Cumpre esclarecer que essa irritação mútua foi superada e atualmente os dois são associados no Canal Brasil e amigos fraternos.

# 8. Conclusão

Já na primeira metade da década de 1980, a Cinedistri tinha deixado de elaborar concretamente novos projetos de produção e se limitado a distribuir produtos de seu acervo que, alias já quase não se prestava mais para as salas de cinema. Em outras palavras, funcionava ainda como marca, no entanto a empresa reduzia paulatinamente os seus negócios. Isso significa que aqueles cinco esteios empresariais que identificavam tradicionalmente a firma deixavam de fazer sentido, ainda que tenham sido uteis para explicar os mecanismos de seus negócios. Enquanto Oswaldo trabalhava para colocar seus filmes na TV, [609] Aníbal se esforçava para seguir produzindo na média de quase um filme por ano – ritmo que vinha mantendo desde 1969. Ele também herdara do pai o impulso de agir pela categoria. Na época, ele era mais briguento do que Oswaldo – este sempre preferindo a linha do convencimento e da conciliação. Por vezes, Aníbal era o único paulista em iniciativas de contato político com as autoridades, para defender tópicos de interesse do cinema. Por exemplo, numa importante reunião ocorrida em dezembro de 1986 em Brasília com o ministro da cultura Celso Furtado, de São Paulo só havia ele. Roberto Farias, Mariza Leão, Luis Carlos Barreto e Paulo Thiago se destacavam nesse grupo que levava diversas sugestões ao governo.[610] Os jornais e revistas daqueles anos finais da Embrafilme eram os que noticiavam o maior número de cineastas indignados visitando autoridades por semana. Assim como ele veio para a Cinedistri por meio da Embrafilme, o fim chegaria para a Embrafilme por intermédio de Fernando Collor.

Em 15 de setembro de 1989, Oswaldo prestou um longo depoimento ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo, uma unidade da Secretaria do Estado da Cultura, na época sob a direção de Ricardo Ohtake. Colaboraram na entrevista o jornalista Orlando Fassoni e a pesquisadora Sônia Maria de Freitas. Ele continuava brigado com Aníbal, mas aproveitou para mandar um recado para o filho, com quem ainda não tinha planos de voltar a

[609] Praticamente todos os títulos da Cinedistri, aliás, foram exibidos com boa audiência nos anos de 1980 e 90 no "Cine Brasil", o já mencionado programa dominical por mim apresentado na TV Cultura de São Paulo.
[610] Entre elas, o retorno do prêmio adicional de renda que fora abolido em 1980. Solicitavam também fiscalização mais intensa das salas para o cumprimento da obrigatoriedade e uma nova política relativa ao preço dos ingressos, que vinham se mantendo na injusta média de dois dólares. O Estado de São Paulo, 23 de dezembro de 1986, p. 51.

conversar. Este trecho aqui reproduzido mostra que ele ainda não se dispunha a fazer as pazes, mas tinha a consciência de que o que dissesse ali ficaria para a posteridade:

> – No lançamento do livro do Sérgio Augusto, o Amaury Junior me perguntou "qual foi a sua melhor produção?" Eu falei: "O Aníbal!".
> – Você gosta dos filmes dele?
> – No começo não. Eu dizia que aquele não era o caminho do cinema brasileiro. Ele respondia "Mas é o que o público vai ver... O senhor está com o burro na sombra (porque até hoje ele me chama de senhor), mas eu preciso fazer minha vida". Eu então falei: "Então você faça sua vida!" Desde que tinha 5 anos de idade, ele perambulava lá pelo escritório [querendo trabalhar]. E eu dizia: "Primeiro o diploma da faculdade aqui na parede, depois você vem!"
> – Por que você nunca quis produzir pornochanchada?
> – Primeiro porque eu não gosto. [Aquilo] é feito para masturbadores mentais que vão ao cinema ver uma coisa que eles jamais terão acesso. Sempre divergi do ponto de vista do Aníbal... Mas ele foi cognominado pelos críticos de cinema, inclusive pelo meu dileto amigo Orlando, como pornô de luxo, né? De fato ele fazia um pornozinho bem produzido, bem dirigido, sabia amarrar bem o pacote. Mas nunca fez meu gênero. E ele foi se aperfeiçoando e certamente vai mudar. Ele será certamente um dos grandes produtores brasileiros, e me conforta ter tido um filho que gosta muito [de cinema] talvez até mais do que eu, e plenamente realizado. Porque eu confesso que o Anibal hoje está muito melhor de vida do que eu!
> – O trabalho de direção o fascina?
> – Nunca! Prefiro dirigir o diretor. (MASSAINI, 1989) [611]

Mais tarde, em 1991, em pleno purgatório do governo Collor, com o cinema brasileiro cumprindo pena de prisão domiciliar e as instituições culturais do país já crucificadas e sepultadas, Aníbal conseguiu lançar o refinado *Forever* – com Walter Hugo Khoury dirigindo um elenco internacional liderado por Ben Gazarra, Corinne Cléry e Eva Grimaldi – que já estava pronto desde o ano anterior. A maior parte dos cineastas brasileiros se sentia amordaçada e aposentada sem benefícios previdenciários. Os jornais já não chamavam mais o velho Massaini, agora com 72 anos, para dar entrevistas a torto e a direito como costumavam fazer. Numa forma de compensação, o permanente contato com o público foi trocado durante quase cinco anos por uma comunicação mais aprofundada com o seu universo íntimo e privado. O dobro dessa temporada era o que já durava a desavença com Aníbal. Dez anos sem se relacionar com o filho foi uma fase de silêncio tão

[611] Depoimento de Oswaldo Massaini para o MIS – SP, em Em 15 de setembro de 1989

eloquente quanto poderia ser um filme de cinema mudo. Nesse período, aliás, a Cinearte tinha produzido oito fitas de longa-metragem e era difícil que isso passasse despercebido por um vizinho de escritório. O espaço da Cinedistri na Rua do Triunfo é realmente espaçoso, mas não tanto que possibilitasse aos Massaini ficar todo esse tempo sem tomar conhecimento um do outro.

Na sessão de pré-estreia do filme, portanto, Oswaldo tomou a iniciativa de se reconciliar com Aníbal, redigindo uma carta para ele no papel timbrado da Cinedistri, na qual lhe confessava afeto, admiração e orgulho. Ele que o vira preso pelos pés, de cabeça para baixo na maternidade, via agora que ninguém o segura, depois de ter conseguido ir tão longe. Aníbal pensou em emoldurá-la num quadro, como as dezenas de fotografias de amigos e parentes que povoam a casa da Rua San Salvador. Mas preferiu mantê-la numa gaveta só para ela, onde não se guardasse mais nada. Daí para frente, Oswaldo viveu resguardado em suas lembranças até que, por ocasião do 45º Festival de Cannes, 30 anos depois de *O Pagador*, Oswaldo sentiu que precisava se manifestar. Decidiu, então redigir uma carta para o "Painel do Leitor" da Folha de São Paulo, nos seguintes termos:

> Nosso país teve a ventura de vencer o 15º Festival de Cannes, em 1962, com meu filme *O Pagador de Promessas*. Nenhum outro país latino-americano conseguiu isso até hoje. Infelizmente o governo brasileiro não tomou nem sequer conhecimento de tão brilhante conquista artística e cultural, de repercussão mundial. Nos EUA, a indústria cinematográfica exerceu influência preponderante ao seu desenvolvimento, chegando a constituir-se na terceira indústria do país. Cabe também assinalar que todos os 79 filmes produzidos pela Cinedistri foram realizados com recursos próprios. Não vai aqui nenhuma repulsa, mas apenas a minha mágoa pela situação em que se encontra o nosso cinema, após 50 anos de trabalho e devoção a ele dedicados. (MASSAINI, Oswaldo) [612]

Massaini manteve até o fim o plano de filmar a biografia definitiva de Carmem Miranda, a ser dirigida por Carlos Manga. Ele chegou até a mandar para os Estados Unidos o então assistente de Manga, Silvio de Abreu para articular a produção do filme com David Brown, o realizador de *Tubarão*. Esse projeto, porém, teve que ser abandonado em 1990, quando Fernando Collor resolveu erradicar a produção de filmes no país. Os cineastas e

[612] Folha de São Paulo, 07dejunho de 1992, p. 3.

produtores reagiram, em sofridas tentativas de reverter o processo, mas a agonia do cinema brasileiro se mostrava irreversível.

> Até ao fim da vida, ele representou a figura típica e real do produtor. Ele tinha prazer em exercer essa profissão − o que é uma coisa muito rara no cinema, um campo em que todos querem ser diretor. De eletricista a operador de câmera, de assistente de direção a roteirista, a maioria quer dirigir. Há poucos produtores no Brasil, na proporção de um para cada 100 diretores. O Oswaldo Massaini sabia ser produtor, porque se envolvia com o projeto em todos os aspectos. Participava das ideias do roteiro, do set de filmagem, da divulgação do filme e da elaboração das peças de publicidade. Portanto, nos níveis criativo, financeiro, administrativo e comercial. E exercia isso com a verdadeira postura de produtor e um conhecimento do *métier* como poucas pessoas nesse país. (Luis Carlos Barreto, depoimento gravado para esta pesquisa)

Em 1993, um ano antes de Oswaldo falecer, o Brasil só conseguira produzir quaro filmes. Depois de morrer, os produtores de cinema e todos os outros profissionais que trabalham por trás das câmaras morrem pela segunda vez ao serem esquecidos. Com esse esquecimento desaparece também boa parte da experiência e do conhecimento que acumularam.

> Essa atitude é uma perda para o historiador e para a compreensão do próprio cinema brasileiro. Figuras como Watson Macedo e Pedro Gouvêa (dirigente do INCE entre 1948 e 1960) são consideradas como uma segunda categoria. Mas olhando de perto, vemos que são experiências riquíssimas e extremamente sólidas, como no caso do Massaini, que duraram décadas. Hoje as condições sociais e econômicas não são mais aquelas dos anos 1950 e 1970. Não se trata, portanto, de reproduzir (imitar) a trajetória de Massaini, mas de pensar sobre a significação daquela experiência. Vejamos: ele implantou primeiro a distribuição, para quando os filmes chegassem ao final tivessem para onde ir. De modo geral críticos, ensaístas e historiadores − inclusive eu mesmo − tendem a deixar de lado o cinema de grande público. Talvez por estarem mais preocupados com questões de ruptura do que com as grandes continuidades. O *cinema novo* propõe uma ruptura e isto chama atenção. Por outro lado, as grandes continuidades, como o *cangaço* ou a *comédia musical* são deixadas de lado, merecendo apenas breves referências. (Jean-Claude Bernardet, depoimento gravado para o projeto)

Em maio de 1994, Aníbal se encontrava no interior de Pernambuco, pesquisando locações para as filmagens de *O Cangaceiro* – remake que Oswaldo sempre incentivara Aníbal para produzir – quando recebeu a notícia de que o pai fora internado. Ao encontrá-lo

preso a um leito, percebeu que Oswaldo ainda sonhava – literalmente – com o cinema. Ao ver o filho a seu lado, Oswaldo elogiou "aquele novo cenário" que avistava e perguntou quanto tinha custado. "Que cenário?" – quis saber Aníbal, que, por coincidência, se achava envolvido na busca de locações. Pela resposta, o filho entendeu que infelizmente o pai já tinha embarcado na viagem derradeira: "Este navio imenso que você mandou construir, ora... É lindo!" [613] No dia 25 de maio de 1994, aos 75 anos Oswaldo Massaini faleceu às 5:30 no Hospital Oswaldo Cruz. Foi velado no MIS-SP e enterrado no Cemitério São Paulo. A matéria de seis colunas por 10 cm aparece na cabeceira da página 6 da Ilustrada, na Folha de São Paulo, incluindo o texto: ele produziu "60 filmes até a década de 80, quando passou o comando da Cinedistri para seu filho Anibal". E conclui "foi um produtor tradicional que controlava o processo de realização, tanto no aspecto artístico quanto no econômico".

Oswaldo não viveu para assistir à retomada da produção do cinema brasileiro, que se iniciaria timidamente depois de 1994. E nem ao *O Cangaceiro*, que Aníbal lançaria em 1997. Nos dias de hoje, em que a produção de filmes brasileiros renasce e se acha prestes a recuperar a parcela de um quinto do mercado, a memória de Oswaldo Massaini e da Cinedistri surge como referência. Passadas exatamente duas décadas de seu desaparecimento, agora é possível entender o sentido e os desdobramentos daquela paixão que arrebatou o jovem contador e que possuía força suficiente para contaminar filhos, colegas, amigos e todos aqueles que cruzaram o seu caminho.

[613] Depoimento de Aníbal Massaini.

# REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


ABREU, Nuno Cesar. *Boca do Lixo – cinema e classes populares*. Campinas, Editora Unicamp, 2006.

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O cinema como "agitador de almas": Argila, uma cena do Estado Novo.* São Paulo, Annablume/Fapesp, 1999.

AMÂNCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme.* Niterói, UFF, 2011.

ANDRADE, Rudá de. *Cronologia da cultura cinematográfica no Brasil.* Cadernos da Cinemateca, São Paulo, n.1, 1962.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro.* São Paulo, Perspectiva, 1976.
_____. *Salões, circos e cinemas de São Paulo.* São Paulo, Perspectiva, 1981.

ARRAES, Guel. *Hollywood, a chanchada e a televisão - Rouch, Godard e o cinema.* Rio de Janeiro, Cinemais, n. 5, maio-jun, 1997.

AUDRÁ JR., Mário. *Cinematográfica Maristela: memórias de um produtor.* São Paulo, Silver Hawk, 1997.

AUGUSTO, Sérgio. *Esse mundo é um pandeiro.* São Paulo, Companhia das Letras / Cinemateca Brasileira, 1989.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas, Papirus, 2008.

AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro.* São Paulo, Hucitec, 2012.
_____. *Alex Viany: crítico e historiador.* São Paulo, Perspectiva, 2003.
_____. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. Tese de doutorado em Multimeios, Campinas, Unicamp, 2004.

AVELLAR, José Carlos. *Imagem e som, imagem e ação, imaginação.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
_____. *O cinema dilacerado.* Rio de Janeiro, Alhambra, 1986.
_____. *Literatura e cinema no Brasil.* São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, 1994.

AZEREDO, Ely. *Infinito cinema.* Rio de Janeiro, Unilivros, 1988.
_____ *Olhar Crítico – 50 anos de cinema brasileiro*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2009.

BAECQUE, Antoine de. *La Politique des auteurs*. Paris, Atalante/ Cahiers du Cinéma. 2001.

BARCINSKI, André e FINOTTI, Ivan. *Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão.* São Paulo, 34, 1998.

BARRO, Máximo. *A primeira sessão de cinema em São Paulo.* São Paulo, Tanz do Brasil, 1996.
_____ Caminhos e descaminhos do cinema paulista – a década de 50. São Paulo, Editora do Autor, 1997.

BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta.* Rio de Janeiro, Artenova / Embrafilme, 1978.

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

BERNARDET, Jean-Claude e MONTEIRO, Ronald. *Anos 70. Cinema.* Rio de Janeiro, Europa, 1979.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema.* 3. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
_____*Cineastas e imagens do povo.* São Paulo, Brasiliense, 1985.
_____*Cinema brasileiro: propostas para uma história.* São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
_____ *Historiografia clássica do cinema brasileiro.* São Paulo, Annablume, 2008.
_____*Trajetória crítica.* São Paulo, Polis, 1978.
_____ *O autor no cinema.* São Paulo, Brasiliense / Edusp, 1994.
_____. *Bibliografia brasileira do cinema brasileiro.* Cadernos de Pesquisa, Rio de Janeiro, n. 3, nov. 1987.

BERGSON, Henri. *O Riso: Ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (Org.). *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50.* São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1981.

BORDWELL, David. Contemporary film studies and the vicissitudes of Grand Theory. In: BORDWELL, David; CARROLL, Noël (eds). *Post-theor: reconstructing film studies.* Madison: University of Wisconsin Press, 1996.

BUSCOMBE, Edward. *A ideia de gênero no cinema americano* e *Ideia de Autoria*. In: Teoria Contemporânea do cinema, RAMOS, Fernão (org). São Paulo, Senac, 2005.

BRILHARINHO, Guido. *O Cinema Brasileiro nos anos 50 e 60*. Uberaba, Instituto Triangulino de Cultura, 2009.
_____ *Cem anos de Cinema Brasileiro*. Uberaba, Instituto Triangulino de Cultura, 1997.

CAETANO, Maria do Rosário (org). *Cangaço – o nordestern no cinema brasileiro.* Brasília, Avathar, 2005

CALIL, Carlos Augusto. *A Vera Cruz e o mito do cinema industrial.* In: Projeto Memória Vera Cruz. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura / Museu da Imagem e do Som, 1987.
_____*O dono do chapéu.* Rio de Janeiro,Cinemais, n. 15, jan. fev., 1999.

CAPUZZO, Heitor (Org.). *O cinema segundo a crítica paulista.* São Paulo, Nova Stella, 1986.

CARROLL, Noël. Prospects for film theory: a personal assessment. In: BORDWELL, David; CARROLL, Noël (eds.) *Post-theory: reconstructing film studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.

CATANI, Afrânio Mendes e SOUZA, José Inácio de Melo. *A chanchada no cinema brasileiro.* São Paulo, Brasiliense, 1983.

CATANI, Afrânio Mendes. *A sombra da outra - A Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50.* São Paulo, Panorama, 2002.

CAUGHIE, John. *Theories of Authorship*. Londres. British Film Institute, 1993.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade.* São Paulo, Martins, 1953.

COSTA, Flávio Moreira da (Org.). *Cinema moderno, Cinema Novo.* Rio de Janeiro, José Álvaro, 1966.

COSTA, João Bénard da (Org.). *Cinema brasileiro*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa / Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

COSTA, Luiz Cláudio da. *Cinema brasileiro (anos 60-70) - Dissimetria, oscilação e simulacro.* Rio de Janeiro, 7 Letras, 2000.

DAHL, Gustavo. *Mercado é cultura.* Cultura, Brasília, v. VI, n. 24, jan. mar. 1977.

DIAS, Rosângela de Oliveira. *Chanchada - Cinema e imaginário das classes populares na década de 50.* Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1993.

DUARTE, B. J. *Crônicas da memória.* São Paulo, Massao Ono / Roswhita Kempf, 1982.

ESCOREL, Eduardo. *Os adivinhadores de água.* Praga, São Paulo, n. 1, 1996.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção.* São Paulo, Max Limonad / Embrafilme, 1986.

GALVÃO, Maria Rita e ANDRADE, Rudá de. *Eduardo Abelim.* In: *Cinema brasileiro*: *8 estudos*. Rio de Janeiro, MEC / Funarte / Embrafilme, 1980.

GALVÃO, Maria Rita e BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira - Cinema: Repercussões em caixa de eco ideológica.* São Paulo, Brasiliense / Embrafilme, 1983.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.
_____ *Crônica do cinema paulistano.* São Paulo, Ática, 1975.
_____*O desenvolvimento das ideia sobre cinema independente.* Cadernos da Cinemateca, São Paulo, n. 4, 1980.
_____ *Cinematográfica Maristela (Ltda. e S. A.).* Cadernos de Pesquisa, Rio de Janeiro, n. 1, set. 1984.

GASTAL, P. F. *Cadernos de cinema de P. F. Gastal.* Organização de Tuio Becker. Porto Alegre, Unidade Editorial, 1996.

GATTI, André Piero. *Cinema brasileiro em ritmo de indústria*. São Paulo, CCSP, 1999.
_____ *A Distribuição Comercial Cinematográfica.* Centro Cultural São Paulo. Cadernos de Pesquisa: v. 7. São Paulo: 2007

GERBER, Raquel. *O cinema brasileiro e o processo político e cultural (de 1950 a 1978).* Rio de Janeiro, Embrafilme, 1982.
_____*O mito da civilização Atlântica - Glauber Rocha. Cinema, política e a estética do inconsciente.* Petrópolis, Vozes, 1982.

GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 1998.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha - Esse vulcão.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento.* Rio de Janeiro, Paz e Terra / Embrafilme, 1980.
_____ *Crítica de cinema no Suplemento Literário.* Rio de Janeiro, Paz e Terra / Embrafilme, 1982.
_____. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente.* Organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Tereza Machado. São Paulo, Brasiliense / Embrafilme, 1986.
_____ *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte.* São Paulo, Perspectiva / Ed. Universidade de São Paulo, 1974.

GONZAGA, Adhemar e GOMES, Paulo Emílio Salles. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1966.

GONZAGA, Alice e AQUINO, Carlos. *Gonzaga por ele mesmo.* Rio de Janeiro, Record, 1989.

GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras.* Rio de Janeiro, Record, 1996.

GRAÇA, Marco da Silva, AMARAL, Sérgio Botelho do e GOULART, Sônia. *Cinema brasileiro: três olhares.* Niterói, EDUFF, 1997.

GRÜNEWALD, José Lino. *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60.* Organizado por Ruy Castro. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

IANNI, Octavio. O desafio. In: *Ensaios de sociologia da cultura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.

_____. A grande cidade. In: *Ensaios de sociologia da cultura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.

JACOBS, Lewis. *La Azarosa Historia Del Cine Americano*. Barcelona, 1972.

JOHNSON, Randal e STAM, Robert (Orgs.). *Brazilian cinema*. Nova York, Columbia University Press, 1995.

JOHNSON, Randal. *The film industry in Brazil: culture and state*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987.

JOSÉ, Ângela. Olney *São Paulo e a peleja do cinema sertanejo.* Rio de Janeiro, Quartet, 1999.

MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996.

MARTINELLI, Marcos. *Antonio Callado, um sermonário à Brasileira*. São Paulo, Anablume – Fai. 2006.

MARTINS, Alfredo Egydio. *São Paulo Antigo, 1554-1910*. São Paulo, Paz e Terra, 2003.

MASCARELLO, Fernando. Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à universidade brasileira? In: *UNIrevista* - Revista da Unisinus. Vol. 1, n° 3 (julho 2006),

MATOS, Marcela. *Sai da Frente! – a vida e a obra de Mazzaropi*. Rio de Janeiro, Desiderata, 2010.

MATTOS, Carlos Alberto et al. *Memória da Memória – uma história do Centro de Pesquisadores do Cinema brasileiro*. São Paulo, CPCB, 2006.

MATTOS, Carlos Alberto. *Walter Lima Júnior - Viver cinema.* Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2002.

MÁXIMO, João. *Cinelândia: breve história de um sonho.* Rio de Janeiro, Salamandra, 1997.

MELLO, Saulo Pereira de; RAMOS, Lécio Augusto et al. *Seminário Cinearte.* Rio de Janeiro, Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, 1991.

MERTEN, Luis Carlos. *Anselmo Duarte: o homem da Palma de Ouro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

MIRANDA, Luiz Felipe. *Dicionário de cineastas brasileiros.* São Paulo, Art Editora / Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

MONTEIRO, José Carlos. *História visual do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Funarte, 1996.

MORAES, Vinicius de. *O cinema de meus olhos*. São Paulo, Companhia das Letras / Cinemateca Brasileira, 1991.

NAGIB, Lúcia (Org.). *O cinema da retomada - Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90.* São Paulo, Editora 34, 2002.

NAGIB, Lúcia. O novo cinema sob o espectro do Cinema Novo. In: *Estudos de cinema*: SOCINE II e III. São Paulo, Annablume, 2000, pp. 116-127.
_____. *Caminhos da utopia.* Rio de Janeiro, Cinemais, n. 22, mar. abr. 2000.

NAZÁRIO, Luiz. *À margem do cinema.* São Paulo, Nova Stella, 1986.

NEVES, David. *Cinema Novo no Brasil.* Petrópolis, Vozes, 1966.

OROZ, Silvia. *Melodrama, o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro, Funarte, 1999.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira.* 5ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1994.

PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio. *Alberto Cavalcanti.* São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

PERDIGÃO, Paulo. *Moniz Vianna, crítico de choque.* Rio de Janeiro, Filme Cultura, n. 45, mar., 1985.

PEREIRA JR., Araken Campos. *Cinema Brasileiro – 1908 – 1978*. Santos, Casa do Cinema, 1979.

PEREIRA, Geraldo Santos. *Plano Geral do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Editora Borsoi, 1973.

PESSOA, Ana. *Carmen Santos: sob a luz das estrelas.* Rio de Janeiro, Cinemais, n. 27, jan. fev. 2001.

PESSOA, Eduardo (Org.). *Humberto Mauro: correspondência com Adhemar Gonzaga.* Rio de Janeiro, Cinemais, n. 24, jul. ago. 2000.

PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha.* Campinas, Papirus, 1996.

PONTES, Ipojuca. *Cinema cativo.* São Paulo, EMW, 1987.

RAMOS, Adriana Vaz. *O design de aparência e atores e a comunicação em cena*. São Paulo: Editora Senac, 2013.

RAMOS, Fernão. Os "quatro cavaleiros do apocalipse" nos estudos de cinema do Brasil, In: CANEPA, Laura et alia.(org.) In: *XII Estudos de Cinema e Audiovisual,* São Paulo, SOCINE, 2011.
_____ *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora: 1987
_____ *Cinema Marginal (1968/1973) - A representação em seu limite.* São Paulo, Brasiliense / Embrafilme, 1987.
_____ *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: Senac, 2005
_____ *Enciclopédia do cinema brasileiro.* São Paulo, Senac, 2012.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais - Anos 50 / 60 / 70.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.
_____. *Televisão, publicidade e cultura de massa.* Petrópolis, Vozes, 1995.

ROCHA, Glauber. *A revolução do Cinema Novo.* Rio de Janeiro, Alhambra / Embrafilme, 1980.
_____ *Revisão crítica do cinema brasileiro.* São Paulo: Cosac & Naifi, 2003.

ROSENFELD, Anatol. *Na Cinelândia paulistana.* São Paulo, Perspectiva, 2002.
_____. *Cinema: arte & indústria.* São Paulo, Perspectiva, 2002.

RUBIM, Antônio Canelas. *O Partido Comunista e o cinema no Brasil.* Caderno de Crítica, Rio de Janeiro, n. 5, maio 1988.

SALEM, Helena. *Nélson Pereira dos Santos - O sonho possível do cinema brasileiro.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.
_____. *Leon Hirszman, o navegador das estrelas.* Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

SALLES, Francisco Luiz de Almeida. *Cinema e verdade - Marilyn, Buñuel, etc. Por um escritor de cinema.* São Paulo / Rio de Janeiro, Companhia das Letras / Cinemateca Brasileira / Fundação do Cinema Brasileiro, 1988.

SCHNITMAN, Jorge A. *Film industries in Latin America: dependency and development.* Norwood, Ablex Publishing Corporation, 1984.

SILVA, A. C. A. da. *Produção cinematográfica na vertente estatal* - Embrafilme – gestão Roberto Farias, São Paulo, Dissertação de Mestrado – USP –ECA, 1989.

SILVA NETO, Antônio Leão da. *Astros e estrelas do cinema brasileiro: dicionário de atrizes e atores.* São Paulo, ed. do autor, 1998.
_____. *Dicionário de filmes brasileiros.* São Paulo, IBAC, 2009.

SILVEIRA, Walter da. *A história do cinema vista da província.* Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.
_____ *Fronteiras do cinema.* Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1966.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil.* São Paulo, Annablume/Fapesp, 1996.

SIMÕES, Inimá. *O imaginário da Boca.* São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1981.
_____ *Roberto Santos, a hora e a vez de um cineasta.* São Paulo, Estação Liberdade, 1997.
_____ *Salas de cinema em São Paulo.* São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura / PW Editores / Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

SINGH Jr, Oséas. *Adeus Cinema – vida e obra de Anselmo Duarte*. São Paulo, Massao Ohno, 1993.

SOUZA, Carlos Roberto de. *Nossa aventura na tela*. São Paulo, Cultura, 1998.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Almeida Salles crítico de cinema. Observações preliminares.* Comunicações e Artes, São Paulo, v. XV, n. 25, jun., 1991.
_____ *O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945).*

São Paulo, Annablume/Fapesp, 2003.
_____ *Paulo Emílio no Paraíso.* Rio de Janeiro, Record, 2002.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

STERNHEIM, Alfredo. *O Cinema da Boca – dicionário de diretores*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Cinema brasileiro: empresa ou aventura.* Debate & Crítica, São Paulo, n. 3, jul. 1974.
_____ *Paulo Emílio crítico, o antes e o depois.* Filme Cultura, Rio de Janeiro, n. 45, mar. 1985.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro.* São Paulo, Editora da UNESP, 2001.

TULARD, Jean. *Dicionário de cinema - Os diretores.* Porto Alegre, L&PM, 1996.

VAZ, Toninho. *O rei do Cinema* – Luiz Severiano Ribeiro. Rio Janeiro, Record, 2008.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro.* Rio de Janeiro, Alhambra – Embrafilme, 1987.
_____ *O processo do Cinema Novo.* Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.

VIEIRA, João Luiz. *Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro.* Filme Cultura, Rio de Janeiro, v. XVI, n. 41/ 42, maio 1983.

WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo, Pioneira, 1992.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento.* São Paulo, Brasiliense, 1993.
_____. *O cinema brasileiro moderno.* São Paulo: Paz e Terra, 2001.
_____ *Sétima arte: um culto moderno.* São Paulo, Perspectiva / Secretaria de Estado da Cultura, 1978.

# Artigos e reportagens em periódicos, transmissões de TV, depoimentos, sites, documentos de arquivos e demais referências.


Sylvia Bahiense. *Luzes Câmera*: transcrição da entrevista de Oswaldo Massaini para o programa da TV Cultura, 1976-1977, São Paulo, Cinemateca Brasileira.

Oswaldo Massaini: o último (ou o único?) magnata do cinema brasileiro - Entrevista para a Revista Lui – n. 18 – setembro de 1978 – p. 83 – Arquivo Cinemateca.

Revista Cultura, n. 24, jan a mar de 1977, art. assinado por Luiz Antonio Alves: "Oswaldo Massaini: em busca do legítimo cinema brasileiro".

Depoimento a Inimá Simões gravado em 1980. Oswaldo Massaini: um produtor cinematográfico. 1997, CCSP, Núcleo de Cinema e Vídeo, Plácido de Campos Junior.

Filmografia Brasileira – Cinemateca Brasileira.

Folha de São Paulo

O Estado de São Paulo - 28/01/1934.

Revista Fiesta n. 6 – 1979 – Acervo Cinemateca Brasileira.

Revista Cinearte, Rio de Janeiro, 01º de fevereiro de 1935, n. 408, p. 06.

Adhemar Gonzaga. *Filmagem brasileira*. Paratodos, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 369, 9 jan.1926

Relatório convênio Petrobrás – Cinédia para restauração de Bonequinha de Seda e Berlim na Batucada, 2010.

Último Segundo - Portal iG, São Paulo 29/03/2010.

Acervo Cinemateca Brasileira

Filmografia brasileira - Quarto fascículo: período de 1926 a 1930. São Paulo, Cinemateca Brasileira/Fapesp, 1991.

Depoimento MIS-SP, em 15/09/1989

Mário Jorge Pires. Não se faz história sem símbolos. In *Revista História Viva*, São Paulo, p. 98, 01 set. 2004.

Reportagem publicada em O Estado de São Paulo em setembro de 2011.

Glauber Rocha. *Guararapes*. Artigo publicado na Folha de São Paulo, Folha Ilustrada, p. 30, 07/10/1978.

CARRARI, J. Distribuição e classificação dos filmes de pequena e longa metragem (Tese do 1º CCB).

MASSAINI, O e COELHO, H. *Aspectos econômicos – distribuição*, p.1 (Tese do 1º CCB ACERVO - CCSP).

ANCINE: *Ranking das Distribuidoras - Por títulos, lançamentos, cópias, salas, público e renda, 2009*.

O Globo – 11/10/2011 - *Produtores e diretores campeões de bilheteria anunciam planos da distribuidora Nossa.* Por Rodrigo Fonseca.

Convênio Petrobrás – Cinédia - Relatório de Atividades – Restauração de Bonequinha de Seda e Berlim na Batucada – 2010.

SALLES, Francisco Luiz de Almeida; DEHEINZELIN, Jacques. *Indústria cinematográfica brasileira.* In: *Anhembi*, São Paulo, v. XXI, n. 61, dez. 1955.

LYRA, Bernadette. A emergência de gêneros no cinema brasileiro; do primeiro cinema à chanchada e à pornochanchada. *Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v. 6, n. 11, jan / jun. 2007.

A política dos autores - *Cahiers du Cinéma* – n. 70, 1957.
José Inácio de Melo e Souza em *Fontes para o estudo do financiamento de filmes: a carteira de crédito do Banco do Estado de São Paulo* Publicado na revista virtual www.menmocine.com.br

Legislação e mercado audiovisual no Brasil, por Carlos Calil – Site Iniciativa Cultural.

Adilson Marcelino - Longas brasileiros assistidos ou revistos em 2010.
www.mulheresdocinemabrasileiro.com

AUTRAN, Artur. *A questão da indústria cinematográfica brasileira na primeira metade do século. (*www.mnemocine.com.br/cinema*)*

Ricardo Cravo Alvim: http://www.carioquice.com.br

[1]TAMBELLINI, Flávio Tambellini. Cinema nacional e preço. In: *Diário da Noite*, São Paulo, 27 maio 1955.

Guia de filmes produzidos no Brasil entre 1897-1910. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1984.
Guia de filmes produzidos no Brasil entre 1911-1920. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1985.
Guia de filmes produzidos no Brasil entre 1921-1925. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1987.

Vera Chaia e Ari Macedo. Bandeirante da Tela: o cinejornalismo de Adhemar de Barros. *Revista Aurora*, n.5: 2009 - www.pucsp.br/revistaaurora

# FONTES PRIMÁRIAS - ENTREVISTAS GRAVADAS

Adelaide Chiozzo – cantora e atriz
Alberto Salvá – cineasta
Alberto Shatovsky – crítico e roteirista
Alfredo Sternheim – crítico e roteirista
Aníbal Massaini Neto – produtor e diretor
Ankito – ator
Antonio Pitanga – ator
Aurora Duarte – atriz e produtora
Carlos Alberto de Souza Barros – diretor
Carlos Coimbra – diretor
Carlos Manga – diretor
Carlos Miranda – ator e produtor
Cauby Paixoto – cantor
Chico Anysio – ator
Cyll Farney – ator e produtor
Davi Cardoso – ator e produtor
Dercy Gonçalves – atriz
Dóris Monteiro – Cantora e atriz
Durval Garcia – diretor e ex-presidente Embrafilme
Fernando de Barros – jornalista e diretor
Florentino Llorente – exibidor
George Jonas – produtor e diretor
Giovanni Bruno – *restauranteur*
Glauco Mirco Laurelli – produtor e diretor
Hernani Heffner – pesquisador e professor
Herbert Richers – produtor
Ignácio de Loyola Brandão – jornalista
Jea-Claude Bernardet – crítico e professor
John Herbert – ator e diretor
José Lewgoy – ator
Juarez Dagoberto – técnico cinematográfico
Lauro Cesar Muniz – roteirista
Leonardo Villar – ator

Luis Carlos Barreto – produtor
Marco Aurélio Marcondes – distribuidor
Maurice Capovilla – diretor
Maurício Kus – assessor de imprensa
Michel do Espírito Santo – pesquisador
Miguel Farias Jr. – diretor
Miro Reis – técnico cinematográfico
Nelson Pereira dos Santos – diretor e produtor
Norma Benguell – atriz e produtora
Odete Lara – atriz
Ricardo Cravo Albin – pesquisador e ex-presidente da Embrafilme
Roberto Farias – produtor e diretor
Roberto Ribeiro – produtor
Ruth de Souza – atriz
Sílvio de Abreu – roteirista
Sonia Clara – atriz
Vanja Orico – atriz
Victor di Mello – diretor
Watson Macedo – diretor
Zevi Ghivelder – jornalista
Zé Trindade – ator

# ANEXOS

## ANEXO A - O sistema de coprodução por núcleos entre 1956 e 1962

| ANEXO A - O sistema de co-produção por núcleos entre 1956 e 1962 | | |
|---|---|---|
| 1956 | Depois Eu Conto | Watson Macedo Produções Cinematográficas |
| 1957 | Rio Fantasia | |
| 1957 | A Baronesa Transviada | |
| 1958 | Alegria de Viver | |
| 1958 | A Grande Vedete | |
| 1959 | Maria 38 | |
| 1960 | Virou Bagunça dir | |
| 1961 | Samba em Brasília | |
| 1962 | Três Colegas de Batina | |
| 1957 | Uma Certa Lucrécia | Serrador – Florentino Llorente |
| 1956 | De Pernas Pro Ar | Produções Cinematográficas Herbert Richers |
| 1957 | Metido a Bacana | |
| 1957 | Com Jeito Vai | |
| 1958 | É de Chuá | |
| 1960 | A Moça do Quarto 13 | Layton (EUA) Herbert Richers |
| 1961 | As Pupilas do Senhor Reitor | Doper (Portugal) |
| 1956 | Quem Sabe, Sabe! | Cinelândia – irmãos Alípio e Eurides Ramos |
| 1956 | O Diamante | |
| 1956 | Chico Fumaça | |
| 1956 | Fuzileiro do Amor | |
| 1957 | Boca de Ouro | |
| 1958 | O Noivo da Girafa | |
| 1958 | O Barbeiro Que Se Vira | |
| 1958 | Na Corda Bamba | |
| 1958 | O Camelô da Rua Larga | |
| 1959 | Titio Não É Sopa | |
| 1959 | Quem Roubou Meu Samba? | |
| 1959 | Eu Sou o Tal | |
| 1959 | Dona Xepa | |
| 1960 | Sai Dessa, recruta | |
| 1960 | Minervina em aí | |
| 1960 | Cala a Boca, Etelvina | |
| 1960 | A Viúva Valentina | |
| 1962 | Assassinato em Copacabana | |
| 1959 | Moral em Concordata | Brasil Filme – Abílio Pereira de Almeida |
| 1960 | Dona Violante Miranda | |
| 1957 | Absolutamente Certo | Produção apenas da Cinedistri |

| | | |
|---|---|---|
| 1962 | O Pagador de Promessas | |

ANEXO B

Crítica publicada Jornal da Tarde

A CRÍTICA

Luciano Ramos comenta "O Signo de Escorpião", e faz o horóscopo do filme.

UM ASSUNTO DESPERDIÇADO. DARIA UMA BOA COMÉDIA.

**O Signo de Escorpião** (Chesperial. Art-Palácio) — Em "O Abominavel Dr. Phibes", um maniaco eliminava vitimas segundo o mito bibico das sete pragas do Egito e quem inventava o requinte das mortes era Vincent Price. Neste filme de Carlos Coimbra, os assassinatos seguem o padrão dos signos do zodiaco. E o consultor indispensavel, para dar aos crimes caracteristicas espetaculares e astrológicas, é Omar Cardoso. Quem é de Peixes morre espetado num anzol gigante. Perdeu-se uma grande oportunidade para fazer comedia. Os doze representantes dos signos zodiacais acham-se presos numa ilha. Quando os assassinatos se iniciam todos se transformam em suspeitos e possiveis vitimas. Só que o culpado é tão óbvio que tem de fingir que morre logo no principio, para desviar as suspeitas do espectador. O dono da ilha é especialista em astrologia e inventa um computador para prever o futuro das pessoas. A maquina, feita com um gravador velho, restos de brinquedos de plástico, luzes de árvore de natal e fita durex torna-se, também, um suspeito.

De nada adianta o elenco milionario (Maria Dela Costa, Rodolfo Mayer, Kate Lyra, Sebastião Campos, etc), nem a perfeição do som e da fotografia. No Brasil, filme policial é "Rainha Diaba", "Assalto ao Trem Pagador" e "Amuleto de Ogum". Nossos criminosos ainda não alcançaram a sofisticação de matar por horóscopo.

## O QUE DIZEM OS ASTROS SOBRE ESTE FILME



**Aquário** — Assistí-lo é tão emocionante quanto permanecer duas horas dianre de um aquário com peixinhos vermelhos.

**Peixes** — O peixe morre pela boca. Os atores, apesar de muito bem dublados, são obrigados a dizer coisas como: "Contenha-se! Suas suspeitas são infundadas!"

**Carneiro** — A mansidão é uma das qualidades que os artistas nacionais precisam possuir, para sobreviver. Maria Dela Costa, Rodolfo Mayer e Vanda Cosmo, por exemplo, colocam em perigo o prestigio de tantos anos de trabalho em teatro, ao participar de filmes como esse.

**Touro** — Com a mesma sutileza desse animal, o filme insinua que Kate e Carlos Lyra representam a dupla romantica, que não pode morrer no final. Por outro lado, o mordomo assume sua tradicional função de culpado.

**Gêmeos** — O filme se parece com muitos outros. Mas não é melhor que nenhum deles.

**Cancer** — Representado pelo caranguejo, o bicho que anda para tras. Nada melhor para ilustrar a situação em que se encontra o cinema nacional.

**Leão** — Quando imitam o cinema policial sofisticado europeu e americano, os cineastas brasileiros parecem ratos que rugem.

**Virgem** — Como se o fracasso de bilheteria nunca tivesse acontecido... Como se fosse a primeira vez, imitam-se padrões estrangeiros, na esperança de sucesso fácil. Falta de experiência não pode ser desculpa.

**Balança** — Parece que o cinema brasileiro está atingindo um equilibrio. Quando o argumento é bom, a direção e os atores fracassam. Neste filme, os atores e os técnicos são de excelente nivel. Ruim mesmo é a história.

**Escorpião** — Parece que não é um bom signo. Tanto que os produtores mudaram o nome da fita para "A Ilha dos Devassos".

**Sagitário** — O alvo não foi atingido. Muito sofisticado para a massa e grosseiro demais para um publico requintado, o filme tornou-se um produto hibrido. Como um centauro.

**Capricornio** — A teimosia da cabra, entretanto, precisa inspirar os cineastas nacionais, para que o nosso cinema cresça. Desta vez não deu certo. Quem sabe da Proxima?



**Um filme de amor e morte**

ANEXO C
Crítica publicada na Folha de São Paulo (*Mulher Objeto*)

FOLHA DE S. PAULO Quinta-feira, 1.º de outubro de 1981

*Cinema/Crítica*

# Erotismo à brasileira, com bom gosto

LUCIANO RAMOS

. A "nouvelle vague" francesa e, anos depois, o cinema-novo brasileiro dedicaram boa parte de suas discussões teóricas ao problema da autoria no cinema. Muitos diretores de filmes norte-americanos foram então erradamente considerados, por críticos e professores de todo o mundo, como os autores das obras que receberam sua contribuição. Profissionais que cuidaram apenas da direção receberam as glórias que deveriam ser repartidas com o roteiro, com a produção, com a fotografia ou com os atores. Aqueles equívocos, entretanto, não invalidam a importância de um diretor competente no comando de uma produção. Este é o caso de "Mulher Objeto".

Desde a primeira imagem, é possível perceber a presença de Silvio de Abreu, abrindo o filme com uma sequência digna de Alfred Hitchcock. Tão bem, ou até melhor que Brian De Palma, Abreu reconstitui o clima que identificava o suspense do velho mestre, recorrendo inclusive a alguns acordes originais de Bernard Hermann. No meio do filme, temos a citação da antológica cena do chuveiro de "Psicose", transfigurada aqui num registro erótico — assim como Mel Brooks, em "Alta Ansiedade", tinha lhe atribuído uma acentuação cômica.

Referências ao estilo de outros cineastas se multiplicam ao longo do filme. Numa cena de dança, por exemplo, nota-se uma menção a Busby Bekeley e a Bob Fosse — tendências divergentes em coreografia. Essas citações todas, porém, não se colocam como elementos fundamentais no espetáculo. Atestam, antes de mais nada, a cultura cinematográfica de Silvio de Abreu, que começou em 1974 dirigindo a simpática e bem sucedida comédia "Gente que Transa". Aqui, as citações refletem o seu prazer de fazer cinema, brincando com os diretores que admira e divertindo-se em fabricar uma série de quebra-cabeças para os amigos e para os amantes do cinema.

A realização, em suma, de "Mulher Objeto" se coloca bem acima da sua própria proposta dramática. Falando mais claro, a qualidade do filme provém diretamente da competência do diretor. A história, ainda que aprovada e elogiada por psiquiatras de renome, mostra-se dramaticamente pequena. O filme, no entanto, adquire estatura própria graças às qualidades especificamente cinematográficas que apresenta — mais ou menos como "A Dama de Xangai", obra-prima que Orson Welles elaborou a partir de um livrinho de quinta categoria escrito pelo obscuro Sherwood King.

Helena Ramos faz o papel de uma dona-de-casa sexualmente insatisfeita. Isso nada traria de novo, se a personagem não fosse delineada com tanta precisão no argumento proposto por Alberto Salvá. Casa-se com um homem(Nuno Leal Maia) de posição social mais elevada e isso faz aflorar um trauma psíquico que carrega desde a infância, impedindo-a de encontrar prazer no amor. Por outro lado, experimenta em sonhos eróticos as mais variadas fantasias sexuais.

Contrariando o argumento original, Silvio de Abreu impede que a personagem atinja o prazer, mesmo em seus sonhos. Essa opção faz lembrar Buñuel que, em "O Discreto Charme da Burguesia", jamais permitia que seus personagens se sentassem para comer, dando um caráter cumulativo a suas frustrações gastronômicas.

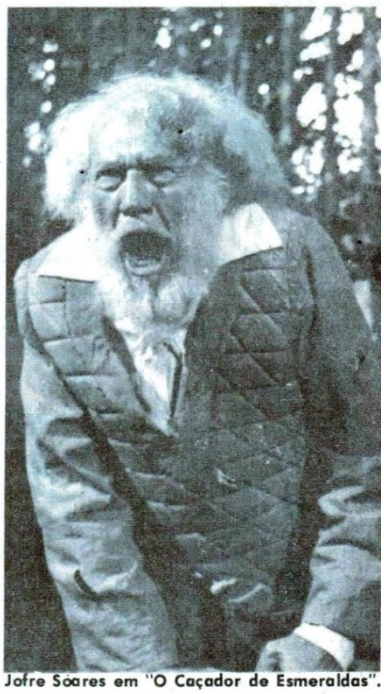
"Mulher Objeto" é, evidentemente, um filme dirigido ao grande público e não se furta aos apelos eróticos. Os sonhos de Helena Ramos são mostrados com detalhes, justamente para satisfazer a expectativa da platéia. Ao todo, o filme apresenta 18 cenas eróticas. Isso representa a certeza de uma boa bilheteria e um desafio estético para o diretor. Como dar coerência dramática a uma exaustiva e repetitiva sucessão de cenas de amor? Abreu resolve o problema, realizando-se com o máximo de cuidado e originalidade. Por isso, a maioria delas mostra de fato um excelente resultado. Destacam-se a cena da sauna, com Maria Lucia Dahl, e a cena de sadomasoquismo, com Kate Lira — ambas com cenário magistralmente concebido por Valdir Gunther, profissional de televisão, experimentado e criativo, que deveria ser mais aproveitado pelo cinema.

. Helena Ramos nunca esteve tão bem e Nuno Leal Maia só se apresentou mais verdadeiro e comovente em "Ato de Violência". Os demais intérpretes também mostram rendimento máximo, como Iara Amaral, Carlos Koppa, Karen Rodrigues e a sensual Vilma Dias. O problema mental da personagem é colocado de forma psicologicamente correta e cinematograficamente adequada: presenciamos um processo de psicoterapia, onde o trauma de infância vai sendo revelado com os recursos do cinema de mistério. Assim se justifica a ênfase em tiradas hitchcocklanas. O mais importante, no entanto, é que "Mulher Objeto" constitui rompimento com as noções do moralismo machista que marca, em geral, os filmes brasileiros que tratam de erotismo. Representa uma linha fértil que, tomara, seja seguida por outros produtores paulistas.

ANEXO D
Crítica publicada na Folha de São Paulo (*O Caçador de Esmeraldas*)

# O ufanismo linear do caçador de Massaini

LUCIANO RAMOS


Jofre Soares em "O Caçador de Esmeraldas".

*Os melhores filmes históricos são justamente aqueles que não se preocupam em romancear a biografia de personagens que viveram no passado, como faz "O Caçador de Esmeraldas" (em cartaz no Cine Ipiranga 1 e circuito). Preferível é seguir o caminho oposto e "historicizar" figuras de ficção, como fez Mario Monicelli em "Brancaleone" — magnífico relato sobre a Idade Média. Filmes como "O Ovo da Serpente", de Bergman, "Cabaret", de Bob Fosse, e todo o expressionismo alemão informam muito mais sobre os anos 20 e a gênese do nazismo que todos os semi-documentários a respeito. Convocar atores para reviver personagens históricos é sempre perigoso. Primeiro, porque a inclusão de qualquer fala ou pensamento não documentado já faz com que o filme deixe de ser "histórico", no sentido estrito da palavra. Como permanecer no campo exclusivo da reconstituição e não inventar um outro passado para usar no filme? Além disso, a simples caracterização de uma figura histórica coloca o cineasta num dilema: ou faz caricatura ou cai no ufanismo. Um registro neutro e objetivo, além de quase impossível tornaria o espetáculo insuportável. A não ser que se adote uma linha de "montagem intelectual" e, como Eisenstein, se use imagens somente para elaborar conceitos abstratos de um discurso pessoal sobre a história. Não parece ser esse o caso do filme.*

*Uma produção "Classe A" de Oswaldo Massaini — que os minguados padrões do mercado produtor paulista levam a chamar de "superprodução"— só podia seguir o caminho do ufanismo. Se bem que, sob certos aspectos, este filme seja melhor que "Independência ou Morte", porque mostra mais povo. Em lugar de um chefe de estado, temos no centro da ação um empresário particular — o patriarca paulista Fernão Dias Paes (Jofre Soares) — e seus comandados simbolizam o germe do que hoje existe aqui em termos de iniciativa privada. O diretor Oswaldo de Oliveira, por sua vez, procura realizar um espetáculo de ação. A seu lado tem excelentes profissionais: bons atores (com destaque para Roberto Bonfim e uma surpreendente Esmeralda Barros), a fotografia do perfeccionista Antonio Meliande e a trilha sonora composta especialmente por Chico de Morais. Contra si tem a construção dos personagens, extraídos diretamente das páginas de livros didáticos. Fernão Dias, por exemplo, não traz qualquer contradição e só se movimenta em linha reta. Precisa encontrar as pedras e ponto final. Não há mais drama nem conflito e, por isso, ninguém estranha quando condena à morte o próprio filho. Além disso, por mais competente que seja o ator, a figura de ancião nordestino que marca Jofre Soares não combina com o que se imagina para o bandeirante paulista.*

*Não vale a pena comentar a concepção de história que reside no filme, já exaustivamente criticada por colocar em primeiro plano os figurões e "heróis" do passado. Boa parte dos quadros são compostos como se os personagens históricos tivessem consciência de que, naquele momento, estariam posando para algum pintor de selo comemorativo ou ilustração de enciclopédia. Certas falas, por sua vez, copiam a retórica e o artificialismo do Projeto Minerva. As roupas desenhadas por Campello Netto estariam corretas, se não aparentassem ter acabado de sair da máquina de costura. Além disso, qualquer platéia já sabe que, no século 17, os tecidos tinham outra aparência. O desenho dos figurinos é correto, mas os tecidos não convencem. Melhor fazia Pasolini, que mandava tecer os panos em teares artesanais, para obter uma roupa anterior à revolução industrial. Por isso mesmo, o vestuário só funciona nas cenas de sertão, porque a lama e a sujeira escondem a modernidade do material. As sequências ambientadas na parte urbana do filme mostram um excesso de veludos e rendinhas industrializadas que eliminam a plausibilidade e lembram fantasias de escola de samba. Talvez o erro maior, entretanto, seja a escalação de atores negros para interpretar indígenas, tal como aconteceu na primeira versão de "O Guarani", ainda na primeira década do século.*

ANEXO E
Crítica publicada na Folha de São Paulo (*Amor Estranho Amor*)

# A política do "voyeurismo" em outro estudo de Khoury

LUCIANO RAMOS

**AMOR, ESTRANHO AMOR** — Direção de Walter Hugo Khouri. Com Vera Fischer, Tarcísio Meira, Xuxa Meneghel, Mauro Mendonça. No Ipiranga 1, Astor e Center (13h30, 15h40, 17h50, 20h e 22h10) e Ibirapuera 2 e Morumbi 2 (13h, 15h15, 17h30).

Não se poderia dizer quem deu o primeiro passo no sentido da aproximação, mas é inegável que, com este seu 21.º filme, "Amor, Estranho Amor", o cineasta Walter Hugo Khoury se acha bem mais perto do grande público. O curioso é que essa proximidade ocorre sem que o diretor tenha abdicado dos temas que sempre lhe foram favoritos e sem que abandonasse uma linha estilística que significa hoje a sua marca registrada.

Como outros, o filme fala de uma relação virtualmente incestuosa e adota uma narrativa francamente subjetiva, quase sempre pausada e muitas vezes contemplativa. Desta vez, entretanto, todas essas características parecem mais depuradas. o espetáculo se mostra mais coeso e, ao mesmo tempo, mais simples.

Tudo gira em torno de um único eixo dramático colocado logo ao início, de maneira clara, ainda que fugindo do óbvio e do lugar-comum: Hugo é um homem de prestígio (Walter Foster), vai visitar uma mansão do início do século e começa a lembrar de momentos da sua infância que lá passara, "vendo" nos recantos da casa a memória de si mesmo quando criança (Marcelo Ribeiro). Desde o começo, portanto, fica explícito o modo narrativo do filme: o que vemos na tela jamais se coloca como reflexo imediato da realidade objetiva, consistindo nas lembranças do personagem central. Fica assim explicado o proposital distanciamento da tradição realista e, assim, pode-se aceitar a empostação e a ausência de naturalidade dos tipos que desfilam nas recordações de Hugo. Pode-se, por isso, admitir o estranho comportamento dos políticos que, dentro de um bordel, agem como se estivessem num salão ministerial. Compreende-se as cenas de amor onde predomina a solenidade, assemelhando-se a rituais místicos. Entende-se até a relação de amor incestuoso, no clímax da história. À primeira vista, essa cena não vem antecedida da necessária preparação dramática e surpreende por não se achar fundamentada em momentos anteriores da narrativa.

O espectador atento, entretanto, notará que essa situação é enfatizada pelo diretor nos momentos que antecedem à cena de amor entre o menino e a mãe (Vera Fischer). Muda-se a iluminação e a figura de Hugo-velho entra em quadro, passando a conviver no mesmo plano de suas lembranças. Nessa altura do filme, já está claro que não se trata de uma narrativa empregando o recurso do "flash-back": o que Khoury revela não é o passado do personagem vivido por Walter Foster, mas as recordações que ele tem, agora, do passado que talvez tenha vivido. Dessa forma, Khoury se coloca ao lado de gente como Karel Reisz que, em "A Mulher do Tenente Francês", questionava o próprio ato de narrar. Talvez o tema de Khoury, neste filme, não seja o da política brasileira nos anos 30. Nem as relações incestuosas e edipianas, nem a prostituição, nem as memórias de Hugo. Talvez seja uma discussão a respeito de um determinado modo de fazer cinema: um confronto entre o realismo ortodoxo e o estilo de filmar que Khoury vem consolidando.

As únicas sequências que exprimem a realidade de forma direta são a primeira e a última. As demais representam imagens que a casa velha e seus objetos vão provocando na mente de Hugo. Numa primeira interpretação, essas imagens podem ser tomadas como pedaços do passado. Por outro lado, podem constituir produtos de uma fantasia, ou de uma lembrança fantasiada do que poderia ter sido o passado de Hugo. Podem ser apenas produtos da imaginação dele e, nesse sentido, o filme insinua uma brincadeira de metalinguagem: Khoury nos conta a história de um homem que nos conta uma história. A trama dessa história, portanto, não é o elemento fundamental da obra. Essencial é o conflito entre esses dois contadores de histórias. Ele se torna explícito quando a linearidade da narrativa que conta as aventuras de Hugo-menino é cortada pela intromissão do Hugo-velho ou pela presença de uma piada, como a cena de Tarcísio Meira falando de Paris, ou como a citação de uma frase de Armando de Salles Oliveira inserida no diálogo do dr. Benício (Mauro Mendonça).

Num outro plano, há o choque entre os que contam a história e o espectador: Khoury nos mostra a imagem de um "voyeur" velho que nos mostra a imagem de um "voyeur" em formação (reparem as cenas em que Hugo-velho espreita por entre as frestas da casa vazia) que nos mostra uma casa cheia de orgias, fazendo do público, assim como ele, um "voyeur".

Todo esse trabalho com a linguagem cinematográfica, porém, não tira do filme seu encanto audiovisual e dramático. Além das vedetes do elenco, o filme conta com outras grandes atrações, como a música, a fotografia e a direção de arte. O cineasta confirma aqui o grau de habilidade artesanal que atingiu, mostrando-se irretocável nessas áreas. No meio de tudo o que o filme mostra de belo, salienta-se Vera Fischer: decididamente uma atriz completa em termos de cinema, aliando a mais serena discreção a uma intensa capacidade de exprimir a violência do sentimento humano, vivendo com dignidade e altivez a prostituta que recebe a visita do filho no bordel onde trabalha. Por isso, Vera Fischer ofusca em talento e beleza todas as demais figuras do espetáculo, inclusive a majestosa e elegante mansão do Ipiranga onde foi rodado o filme.

Vera Fischer, com Tarcísio Meira: serena discrição e plena capacidade dramática.

ANEXO F *A*
Contrato de Distribuição entre Mazzaropi e Massaini

cinedistri

São Paulo, 1 de Março de 1961.

À
Produções Amacio Mazzaropi
Lgo. Paisandu, 132- 3º and.
SÃO PAULO

Prezados Snrs.,

Com a presente vimos ratificar os nossos entendimentos verbáis mantidos nesta data com Vv.Ss., pelos quáis ficou estabelecido o seguinte:

REDISTRIBUIÇÃO DE FILMES:- A "Cinedistri Ltda", por intermedio de sua filial instalada na cidade do Rio de Janeiro, Estado da Guanabara, á R.Santa Luzia nº 799- 9º andar, conjunto 902, redistribuirá os filmes de sua produção intitulados: CHOFER DE PRAÇA- JECA TATÚ - PEDRO MALASARTES e ZÉ DO PERIQUITO, nas condições seguintes:

a)- O territorio concedido para essa redistribuição abrange os Estados da Guanabara, Rio de Janeiro, bem como as praças do Estado de Minas Geráis, que habitualmente fazem parte do chamado territorio cinematográfico do Rio de Janeiro. Fica entendido que se exclue do presente acôrdo a "Zona Fluminense" para os filmes "CHOFER DE PRAÇA" e "JECA TATÚ", pois já estão contratados por São Paulo. Quanto ao Estado do Espirito Santo, ficará á criterio de Vv.Ss., futuramente, ser incluido ou não na mesma redistribuição.

b)- O prazo para a referida redistribuição será o da vigencia de 1(um) ano, á partir desta data, com direito a igual prorrogação se não fôr denunciado o presente acôrdo por uma das partes 30 (trinta) dias antes da data de seu termino.

c)- Pelo serviço de redistribuição sobre todos os alugueis dos filmes, trailers e material de reclame, Vv. Ss. pagarão á "Cinedistri Ltda", a comissão de 20% (Vinte por cento), indistintamente para quaisquer exibições efetuadas nos cinemas existentes nos territorios mencionados no item "a" da presente.

d)- Mensalmente, até o dia 15 (quinze), a Cinedistri Ltda. fornecerá a Vv. Ss. um balancete demonstrativo de todas as exibições verificadas com os filmes, trailers e material de reclame, fornecendo copias de todos os demais comprovantes, táis como bordereaux, faturas, despezas de publicidade etc.-

e)- Juntamente com os balancetes mensáis, a "Cinedistri Ltda" efetuará a Vv. Ss. o pagamento da renda liquida que couber á Vv. Ss.-

f)- Todas as despezas concernentes á redistribuição objéto da presente, correrão por conta da "Cinedistri Ltda.", excepto as despezas de publicidade de lançamento, que serão descontadas dos respectivos bordereaux de exibição e, ainda, as despezas de fiscalizações, que serão descontadas proporcionalmente nos respectivos balancetes. Qualquer despeza de publicidade excedente ou ainda publicidade extra, será descontada integralmente da renda dos filmes.

g)- A "Cinedistri Ltda." obriga-se a locar os filmes, exclusivamente dentro das normas previstas pela lei de proteção ao cinema brasileiro.

h)- Vv. Ss. terão preferencia para indicar ou escalar fiscáis para acompanhar quaisquer exibições dos filmes.

i)- A "Cinedistri Ltda." compromete-se a submeter a apreciação de Vv.Ss. para a consequente aprovação, ou não, de todas as propostas de negocios de exibição dos filmes presentes, incluindo-se a parte referente a publicidade.

j)- Fica entendido que a Cinedistri Ltda. compromete-se a zelar pela conservação das copias dos filmes, e respectivos trailers, respondendo por estragos, extravios, incendios, etc., salvo a parte que se refere ao desgaste natural do uso.

- segue -

Amacio Mazzaropi

ANEXO F *b*
Contrato de Distribuição entre Mazzaropi e Massaini



cinedistri

k)- A "Cinedistri Ltda." compromete-se ainda a enviar a Vv,Ss. com a possivel urgencia, qualquer pedido de informações referentes á presente.
Vv. Ss. ficarão com o direito de, a qualquer momento, examinar a contabilidade da distribuidora, no que diz respeito á exploração comercial dos filmes objéto da presente, prontificando-se ainda a distribuidora ao exercicio dessa formalidade, facilitando os meios necessarios para tál fim, sem maiores avisos ou qualquer generos de notificações.

l)- Todas as demais condições necessarias para o bom desempenho da redistribuição objéto da presente, serão perfeitamente de acôrdo com a praxe habitualmente observada no comercio cinematográfico.

m)- No caso da "Cinedistri Ltda." por qualquer motivo não preencher as condições expostas na presente, ficará v/conceituada organização com o direito certo e definitivo de no prazo que lhe convier retirar a redistribuição a nós confiada mediante notificação por Cartorio de Titulos e Documentos da localidade, acertando-se na oportunidade as contas devidas.

Sem outro particular no momento, e solicitando o obsequio de v/ "de acôrdo" na 2a. via dapresente, subscrevemo-nos

Atenciosamente

Cinedistri Limitada

OSVALDO MASSAINI
DIRETOR GERENTE

"De acôrdo"

Produções Amacio Mazzaropi

# APÊNDICE 1
## *Romance Proibido*

*A finalização do primeiro filme distribuído*
*por Massaini,*
*já como funcionário da Cinédia.*
*Um dos filmes preferidos de Gonzaga,*
*associa romance e cidadania,*
*estreia de Dercy Gonçalves no cinema.*
*A produção do filme durou 5 anos.*

Além de dificuldades de logística, como a falta de filme virgem e profundos problemas financeiros causados pela guerra, ocorriam imprevistos políticos, como o empréstimo dos estúdios para uma produção encomendada pela esposa do presidente Vargas, que era para durar dez dias e acabou se estendendo por três meses. Como atesta a filha Alice, "o pedido de Getúlio para terminar *Joujoux e Balagandans* (1939) e dar um cunho mais nacionalista a *Romance proibido* fez com que a estreia fosse atrasada em cinco anos" (Gonzaga, 1989). Numa análise de Maurício R. Gonçalves [614], percebe-se que essa proposta de "construção ideológica" ultrapassava a instância do enredo e se estendia por todo o discurso audiovisual do filme: uma história de amor frustrado que se transforma no relato da dedicação heroica de uma professora à luta contra o analfabetismo. O pesquisador aponta a preocupação prioritária em inserir os personagens num universo moderno e capitalista, marcado pelo consumo como medida de prosperidade, e atribuir ao esforço pela alfabetização a conotação de algo como um "processo civilizatório".

> ...o filme demora-se apresentando uma agência dos Correios, equipada com maquinário moderno que produz um telegrama que deve ser entregue a uma personagem num colégio interno. No caminho que o carteiro percorre entre a agência e colégio, vemos... as vitrines e lojas que oferecem aos transeuntes... uma vitrola, uma enceradeira, um rádio e ao fundo duas geladeiras de portas abertas, e finalmente dois automóveis apreciados, da calçada, por um casal e por um homem... Mais do que em exposição, aqueles automóveis na vitrine estão à venda. E o trio de brasileiros que os observa da calçada... parece de integrantes de uma classe média que, quem sabe, cogitam a possibilidade de adquirir os veículos, nem que fosse num futuro não muito próximo.

Há, portanto, um tom de semidocumentário institucional neste drama "patriótico", que ultrapassa a dimensão do mero entretenimento. Nota-se aí uma curiosa analogia com o trabalho dos cineastas arregimentados em meados da década de 1930 por John Grierson no *General Post Office* (Escritório Geral do Correio) do Império Britânico para realizar documentários destinados a promover a ideia de cidadania e o modo como o poder público trabalhava para unificar a nação em torno desse valor.

---

[614] In *O cinema e a ditadura getulista: o papel da ficção na divulgação da ideologia do Estado Novo,* conferência apresentada no 8º Congresso Lusocom, em abril de 2009. Anais p. 775 http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/lusocom/8lusocom09/paper/viewFile/41/17

# APÊNDICE 2
## *Adhemar Gonzaga*

*As múltiplas atividades de*
*Adhemar Gonzaga, como crítico e militante pelo cinema brasileiro,*
*antes de produzir filmes.*

A revista "Cinearte" cobria o cinema de modo geral, mas sempre mantinha e cultivava um espaço especial para o brasileiro. Dessa forma, associando-se a outros intelectuais, como Mário Behring e Pedro Lima, Adhemar Gonzaga desenvolvera a campanha nacional pelo cinema brasileiro, exercendo um papel de liderança cultural e mediação entre os principais interesses envolvidos no universo da atividade cinematográfica no país. Reivindicava, por exemplo, a isenção ou a diminuição dos impostos incidentes sobre a importação de filme virgem – matéria prima que não se fabricava no Brasil. E denunciava a formação de trustes de exibidores, como o grupo Severiano Ribeiro, que mantinham acordos com as produtoras internacionais para dominar o mercado, bloqueando o espaço para exibição dos produtos brasileiros. E defendia a ideia de que estes só não faziam sucesso porque não eram vistos pelo público.

Por meio daquela revista e de outros periódicos que falavam de cinema, como "A Scena Muda" (publicada desde 1921), a partir de 1927 o jornalista Adhemar Gonzaga vinha estudando as técnicas de criação e produção de cinema, visitando Hollywood e adquirindo material para a montagem do estúdio da Cinédia, que fundaria três anos mais tarde. Naquele momento, começou a dirigir o seu primeiro filme de longa-metragem: o cultuado *Barro Humano*, para a empresa Paolo Benedetti Filmes [615]. Ou seja, o jornalista tinha se tornado também cineasta, sem deixar de lado o seu ativismo político. Mesmo porque todas essas atividades tinham uma estreita ligação entre si.

Com participação insistente de Gonzaga em prol do apoio institucional à indústria do cinema, uma ampla mobilização dos envolvidos na atividade cinematográfica articulou-se em convenções e associações. Estas forneceram subsídios para um decreto assinado por Francisco Campos e Oswaldo Aranha em 1932, estabelecendo a exibição obrigatória de um filme nacional classificado como educativo, em cada programa [616]. Em 1935, enquanto preparava *Bonequinha de seda*, Gonzaga retomou a "Campanha Cinearte pelo Cinema Brasileiro", voltada para a valorização da imagem do cinema nacional junto ao público que, segundo ele afirmava na revista, desconhecia "a soma de esforços que já requereu a elevação da indústria brasileira de cinema ao grau de adiantamento em que se encontra atualmente" [617].

---

[615] Luiz Felipe Miranda. *Dicionário de cineastas brasileiros.* São Paulo, Art Editora / Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
[616] Adhemar Gonzaga secretariou a primeira reunião da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, em 1931.
[617] Adhemar Gonzaga. In: Revista Cinearte, Rio de Janeiro, 01º de fevereiro de 1935, nº 408, p. 6.

# APÊNDICE 3
## *Complemento à análise de "Tudo Azul"*

Colocado pela trama num plano onírico e etéreo, assim como a marca de colchão que patrocina o programa de rádio, o protagonista fica à vontade para viver, ou melhor, para se tornar um sonho. Numa passagem ousada para a época, ele beija a boca da esposa (Laura Suarez) e da amante (Marlene). Isso, na mesma cena... A personagem de Marlene (São Paulo, 1922 - Rio de Janeiro, 2014) evolui de secretária para namorada e de amante para cantora – o que era na "vida real" em que era de fato casada com o ator Delfino. A seguir, o trio vai se divertir numa casa noturna, na qual o barman é o cantor Blackout. Ele canta "Maria Candelária", de Armando Cavalcanti e Klécius Caldas – canção mais ou menos crítica ou "de protesto", como várias outras na trilha [618]. Só que aí os personagens do filme deixam de ser espectadores passivos, como nas chanchadas comuns, e cantam junto com o artista (na mesma linha da cena do auditório), separados apenas pelo balcão do bar. Agora o personagem de Luis Delfino se acha "por cima", suas músicas fazem sucesso e ele ficou rico. E, no entanto reclama: "nada disso me pertence". O público já conhecia as canções pelo rádio e sabia que elas foram escritas por outras pessoas. Mais importante é a queixa de que "está tudo fácil demais... não dá prazer". Mais adiante ele reitera essa insatisfação com uma vida sem confrontos e nem riscos: "Tudo o que faço faz sucesso... é insuportável".

Parece uma mensagem cifrada deixada pelos realizadores: um filme que fosse "só alegria", como boa parte das comédias carnavalescas, se ressentiria de conflito e, portanto, de humanidade. Em suma, o prazer do público viria justamente desse equilíbrio entre sonho e vida real, entre tolices e coisas sérias. Em outras palavras, o sucesso residiria na interseção do drama com a comédia. O herói então compõe "Lata d'Água" e esse processo de criação é adaptado para o cinema, numa narrativa dentro da narrativa, um *making of* fictício da feitura dessa canção realmente escrita por Candeias Junior, o mesmo de "Sassaricando". Algo que hoje seria chamado de um *music clip* de três minutos, com

618 Maria Candelária / É alta funcionária/ Saltou de paraquedas/ Caiu na letra "O"/ Começa ao meio-dia/ Coitada da Maria/ Trabalha, trabalha, trabalha de fazer dó/ À uma vai ao dentista/ Às duas vai ao café/ Às três vai à modista/ Às quatro assina o ponto e dá no pé / Que grande vigarista que ela é.

começo meio e fim, e que sintetiza essa ideia exposta acima. [619] Delfino tira umas notas a esmo no piano e Marlene pede para repetir o tema. Aí entra uma orquestra no fundo e ela já sai sambando, como num musical americano. Com a música na trilha sonora, porém, a imagem se torna subitamente realista. A câmara sai do estúdio e vai para cenas em locação num morro de verdade, com as mulheres faveladas carregando mesmo as latas na cabeça, em cenas reais que se fundem com o rosto da Marlene cantando. É carnaval associado à denúncia, Hollywood e neorrealismo na mesma produção. Esse é o parâmetro, o paradigma de estilo que o cinema popular deveria alcançar, mas do qual raramente se aproximaria. Sem medo de exagerar, pode se afirmar que a maioria das canções deste filme teve uma escolha, digamos, politizada. Elas são apresentadas em bloco, como se Delfino as estivesse compondo diante de nós e numa única noite. De fato, logo em seguida vem um número carnavalesco "Sereia na Areia", que zomba da frivolidade praiana da Zona Sul, emendado com a marcha "Apanhador de papel", de Peter Pan, em que o tema é os mendigos que catam papel na rua para reciclar. Novamente o contraste entre alegria burguesa e a miséria humana, num tema algo deslocado do espírito do carnaval. E a série de números musicais prossegue de enfiada, com os astros todos caracterizados para um show. Só que, desta vez, o fio condutor que as liga ao roteiro não é dado por personagens que param de fazer o que vinham fazendo para assisti-los. Não há o pretexto da boate por eles frequentada. O fio condutor que os une é o próprio protagonista no ato de compô-los. Ou seja, as canções saem do plano narrativo e ocupam um lugar simbólico, virtual, que é a mente do compositor. Nesse momento, Dalva de Oliveira canta a marcha rancho "Estrela do Mar", de Marino Pinto e Paulo Soledade, como se estivesse no meio de escola de samba de verdade, a Império Serrano. A cena é visualmente bonita, mas a rapaziada da Escola parece triste e deprimida com a monotonia do ritmo – como soldados vencidos pelo cansaço, mas se esforçando para manter o prumo. A marcha, então, chega a parecer militar e quase se assume fúnebre. Esse momento seria um raro deslize do filme, se não tivesse uma acentuação documental, por ser ali um grupo de carnavalescos reais desfilando diante da câmara. E não funcionasse como um modo de dizer: vejam que triste esse bando de humildes, fantasiados de gente da nobreza.

[619] Lata d'água na cabeça/ Lá vai Maria. Sobe o morro e não se cansa./ Pela mão leva a criança./ Maria, lava roupa lá no alto/ Lutando pelo pão de cada dia/ Sonhando com a vida do asfalto/ Que acaba onde o morro principia.

# APÊNDICE 4

*Complementação do depoimento de Miguel Farias Jr*
*da página XXX*

Passaram-se dois anos e eu quis fazer outro filme nas mesmas condições. Reuni os atores, uma equipe e procurei o Oswaldo, que entrou com equipamento, laboratório, enfim, ficou com mais da metade do filme. Era *Matei por Amor,* mais radical que o *Pecado Mortal*, aquela loucura de começo dos anos 70. Fiz o filme e ele não gostou, porque era mesmo maluco. A censura não deixou o filme passar. Ele ficou chateado e disse que eu tinha feito uma coisa inacessível que aquilo não era possível. E eu também fiquei devendo dinheiro... Brigamos.

Uns dois anos depois, ele ligou querendo falar comigo. Pensei, ele vai querer me processar. Marcou encontro no anexo do Copacabana Palace. Cheguei lá assustado, estavam ele, o Anselmo Duarte e uísque. O que ele quer comigo? Conversas piadas... O Anselmo contava muita piada. Aí de repente ele se levantou e disse "Miguel, eu te chamei aqui pra saber se você quer fazer outro filme?" Achei que ele estava me sacaneando mas respondi: "quero!" Aí ele me deu um abraço forte e falou "Vamos acabar com isso. No teu próximo projeto eu entro" Fiquei emocionado, porque eu estava numa situação ruim. Nem sabendo se eu continuava fazendo cinema ou não. E esse abraço dele é a coisa mais forte que eu tenho do Oswaldo. Uma generosidade que é difícil ver num produtor.
(Miguel Farias Junior, em depoimento para esta pesquisa)

# APÊNDICE 5

*Nota sobre a distribuição de filmes até as últimas décadas século XX*

Entre as diversas especialidades profissionais que integram o mundo do cinema, enquanto atividade econômica é possível que a distribuição seja a que se modifica mais depressa e frequentemente. De maneira direta e imediata, ela se transforma conforme as condições gerais dos sistemas de comunicação: seus meios, canais e tecnologia. Atualmente coexistem diversos mecanismos e vias para a distribuição de produtos audiovisuais, que podem variar de muitos modos: por exemplo, conforme o tipo de filme com que trabalha e conforme a velocidade dos componentes tecnológicos que utiliza para atingir seus objetivos. Temos, assim, o "circuito dos festivais" no qual se apresentam filmes em disputa de reconhecimento e prêmios referentes às suas qualidades. Um pouco menos ritualístico e, portanto, mais ágil e espontâneo é o caminho traçado pelo conjunto dos cineclubes, universidades e centros culturais.

Por esses pontos de exibição costumam circular mais ideias e emoções do que capital. Este, por sua vez, é tanto motor quanto meta dos circuitos de exibição comercial − nos dias de hoje formado por salas de cinema, além de lojas físicas ou virtuais voltadas para venda ou aluguel de cópias gravadas e canais de televisão, aberta ou fechada. Dentre todos esses aparatos de difusão, o mais antigo e ainda mais lento costuma ser o das salas de exibição, que depende de mais espaço, funcionários, equipamentos e maquinário. Em termos de velocidade, nada se compara à da internet, por meio da qual os espectadores acessam gratuita e instantaneamente vídeos oferecidos por domínios como o Youtube, ou o Vimeo − de caráter mais artístico e pessoal. Em muitos desses casos, os custos operacionais são cobertos por anunciantes. Já as transações comerciais diretas continuam se multiplicando no âmbito das provedoras de TV a cabo e distribuição de filmes em *roaming*. Senhas digitais e números de cartões de crédito tomaram o lugar em que, no tempo de Massaini se achavam o bilheteiro, os tickets de ingresso e as caixas registradoras. Esses elementos permanecem até agora em atividade, mas desempenharam papel dominante até o final dos anos de 1980. Até então não se imaginava um tempo futuro em que o avanço da tecnologia permitiria que um longa-metragem coubesse num pequeno disco de plástico e que pudesse, como se faz atualmente, ser enviado de um continente a outro, numa rapidez equivalente à de um telefonema.

# APÊNDICE 6

*A Tese da distribuição de filmes brasileiros apenas para distribuidoras brasileiras e o código de ética para a distribuição proposto por Massaini.*

Um ponto importante da Tese apresentada por Massaini, em 1952 no Iº Congresso Nacional do Cinema Brasileiro foi a proposta de que somente distribuidoras brasileiras pudessem comercializar filmes brasileiros. Assim se evitaria que...

> ...esteja o filme nacional contribuindo, quando distribuído assim por firmas estrangeiras, com a cota que cabe ao distribuidor para aumentar a evasão de rendas, ponto primordial da atual legislação sobre a obrigatoriedade de exibição de um filme nacional para cada oito programas de filmes estrangeiros; [e também que haja] restrição de datas de exibição para o filme nacional com possibilidade de permanecer por tempo além do [mínimo] previsto em lei, pois, neste caso, a distribuidora teria de sacrificar – e naturalmente não o faz – datas da sua própria programação.

Aprofundando-se na direção de uma maior racionalidade no mercado de cinema, a tese de Massaini em 1952 enumerava seis princípios de conduta do próprio distribuidor, que valem como uma espécie de código de ética, ou autorregulamentação, constituído por normas que estabeleciam:

> *Os distribuidores sejam obrigados a apresentar aos produtores, devidamente coberto, até o dia 15 de cada mês, o balancete completo das exibições havidas no mês anterior e não apenas o das exibições já pagas pelos exibidores;
> *Não seja permitido ao distribuidor de filmes nacionais ter em distribuição filmes de sua propriedade, a fim de não prejudicar os seus comitentes [620];
> *Fique o distribuidor [obrigado a] zelar pela conservação e manutenção dos filmes, cobrando aos exibidores os estragos que estes ocasionam;
> * [Que o distribuidor] acorde com o produtor as despesas extraordinárias de fiscalização e publicidade, devidamente comprovadas e que não possam ser descontadas em "borderaux", o sejam nos balancetes proporcionalmente às partes de cada um – produtor e distribuidor;
> *Não seja permitido ao distribuidor estabelecer garantia mínima para exibições a percentagem com o simples compromisso de apresentação de "borderaux", pois dentro deste critério é que podem surgir fraudes, como aliás, já vem acontecendo;
> *Obrigue o distribuidor a todas as demais exigências da lei, inclusive as de fiscalização pelas autoridades.

[620] *Comitentes* são os produtores que estabelecem contratos de distribuição com as empresas distribuidoras.

**Revisado em 15 de setembro de 2014**