



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

RADIALISMO

**MATHEUS SOEIRO VILLELA**

**O VULTO: RELATÓRIO DA ELABORAÇÃO DE UM ROTEIRO  
DE LONGA-METRAGEM**

**TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

**2022**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

RADIALISMO

**MATHEUS SOEIRO VILLELA**

**O VULTO: RELATÓRIO DA ELABORAÇÃO DE UM ROTEIRO  
DE LONGA-METRAGEM**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação apresentado à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo.

**Orientadora: Prof. Anita Leandro**

**2022**

## CIP - Catalogação na Publicação

V735r Villela, Matheus Soeiro  
Relatório sobre elaboração de um roteiro de longa  
metragem / Matheus Soeiro Villela. -- Rio de  
Janeiro, 2022.  
53 f.

Orientadora: Anita Leandro.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da  
Comunicação, Bacharel em Comunicação Social:  
Radialismo, 2022.

1. Cinema. 2. História. 3. Roteiro. 4. Estado  
Novo. 5. Samba. I. Leandro, Anita, orient. II.  
Título.

## O vulto: relatório sobre elaboração de um roteiro de longa-metragem

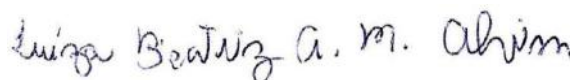
Matheus Soeiro Villela

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

Aprovado por



Prof. Anita Leandro - orientadora



Prof. Luiza Alvim. - examinadora

DocuSigned by:  
  
218EAA6B9ABA463...

Prof. Aurélio Aragão – examinador

Aprovada em:  
19/07/2022

Grau: 10.0

Rio de  
Janeiro/  
RJ  
2022

**Resumo:**

O presente trabalho relata a elaboração de um roteiro de longa-metragem ficcional (*O vulto*), sobre os traumas de guerra de um veterano da Força Expedicionária Brasileira que busca refúgio no samba, mas vai aos poucos mergulhando em uma espiral de vício, violência e autodestruição. É detalhado o processo criativo desde a concepção do projeto, seu argumento, até a pesquisa de fontes históricas primárias, entre elas: filmes estadonovistas, em especial da Atlântida Cinematográfica; livros de história e trabalhos acadêmicos sobre a campanha brasileira na Itália, as origens do samba, o cinema brasileiro e a Era Vargas; música e canções gravadas até fevereiro de 1946, com foco no ano de 1945, quando se passa a história; depoimentos gravados de veteranos da FEB; filmes ficcionais sobre o período retratado; cinejornais e filmes de propaganda sobre os feitos de Getúlio Vargas; documentários e filmes ficcionais sobre o período e temas retratados; gravações de rádio; romances brasileiros publicados durante a Era Vargas.

Anexo 1: *O vulto* (roteiro)

**Abstract:**

The present work reports the elaboration of a fictional feature film script (*The Specter*), about the war traumas of a Brazilian Expeditionary Force veteran who seeks refuge in samba, but cannot escape falling into a spiral of addiction, violence and self-destruction. The creative process is detailed from the conception of the project, its argument, to the research of primary historical sources, among them: “New State” films, especially from Atlântida Cinematográfica; history books and academic works on the Brazilian campaign in Italy, the origins of samba, Brazilian cinema and the Vargas Era; music and songs recorded prior to February 1946, specially from 1945, when the story is set; recorded testimonies of Brazilian WW2 veterans; fictional films about the period in question; newsreels and propaganda films about the achievements of Getúlio Vargas; documentaries and fictional films about the period and themes portrayed; radio recordings; Brazilian novels published during the Vargas Era.

## Sumário:

Introdução	07
Capítulo 1: A sombra de uma ideia	
1.1 Entre o registro e a fabulação	08
1.2 O argumento de <i>O vulto</i>	11
Capítulo 2: Pesquisa e documentação	
2.1: A ficção histórica	21
2.2: A atuação da FEB na Itália	23
2.3: Atlântida: entre a denúncia e o escracho	24
2.4: A institucionalização do samba	29
2.5: Estado novo: política, repressões e golpes	34
Capítulo 3: Material de arquivo	
3.1: Música	41
3.2: Recriando uma chanchada	43
3.3: Argumento de <i>O bêbado e o bacharel</i>	44
3.4: Outros filmes	45
3.5: Imprensa	47
Considerações finais	48
Bibliografia	51
Imprensa	52
Filmografia	53

## **Introdução**

Nesse relatório está descrito o processo de escrita de um roteiro original: *O vulto*. A história se passa entre julho de 1945, quando os primeiros expedicionários retornam ao Rio de Janeiro, até fevereiro de 1946. Acompanhamos a tragédia do pracinha José Carvalho, cujo trauma de guerra o leva a perder a família, a namorada, os amigos e uma promissora carreira no samba, até que ele é finalmente internado na Colônia Juliano Moreira, onde é sujeito aos abusos reservados a doentes mentais e indesejáveis sociais.

O primeiro capítulo se refere às premissas que orientaram a escrita, a começar pelos perfis dos personagens e o argumento. Já o segundo, trata do contexto histórico por trás dos temas escolhidos e como eles se relacionam entre si. No terceiro capítulo, são justificadas as escolhas dos materiais de arquivo (manchetes e cinejornais, letras de samba, filmes da época), bem como apontadas as influências por trás das composições originais, detalhes específicos de caracterização e do “filme dentro do filme”, *O Bêbado e o bacharel*, pastiche de uma comédia da Atlântida Cinematográfica.

## **1: À sombra de uma ideia**

### **1.1 Entre o registro e a fabulação**

Há 80 anos, o Brasil declarava guerra à Alemanha Nazista. Apesar de não termos nos envolvido em conflitos internacionais desde então, a guerra permanece uma constante em nossa história, seja contra movimentos trabalhistas, povos indígenas e sem-terra, o tráfico de drogas ou contra os guerrilheiros revolucionários opondo-se à ditadura militar. Da mesma forma que tais conflitos foram naturalizados e até transformados em espetáculo pela mídia (como é o caso da “cosmética da fome” de Ivana Bentes, 2001), o trauma dos pracinhas que impediu sua reintegração à sociedade é tema pouco abordado na filmografia brasileira.

Quatro ou cinco anos atrás, surgiu a ideia de um argumento durante uma conversa de bar: um veterano de guerra embriagado mata um indigente que tenta assaltá-lo; no dia seguinte, após destruir as evidências, o assassino procura indícios do seu ato -- notícias de jornais, algum sinal na cena do crime -- mas não encontra nada. Teria ele imaginado o assassinato devido à embriaguez e ao trauma de guerra, ou simplesmente não haveria provas porque o sem-teto é invisível aos olhos da lei?

Aos poucos, novos detalhes de caracterização foram sendo incorporados à sinopse, dentre os quais destaca-se o transtorno pós-traumático sofrido pelo protagonista após voltar da guerra. Definido que a história se passaria no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, restavam apenas dois períodos possíveis: a guerra do Paraguai ou a participação das Forças Expedicionárias Brasileiras (FEB) na Segunda Guerra Mundial. Por uma questão de interesse pessoal pela Era Vargas e por uma melhor adequação às exigências da trama, decidi-me pela data de retorno da FEB, 19 de julho de 1945, como ponto de partida.

Os personagens foram surgindo aos poucos, por essas forças incompreensíveis da imaginação e da memória: o protagonista, José, filho de um imigrante português com uma negra brasileira, atraído desde a adolescência pelo samba e pela malandragem; seu irmão caçula, Antônio, recém-formado em Medicina e mais retraído; Ana, namorada de José, aspirante a atriz que renegou sua formação burguesa em busca de um ideal artístico e político; e Juninho, parceiro negro de José e assíduo frequentador da Lapa que vive de trabalhos irregulares e eventuais apresentações, buscando sempre uma abertura na indústria cultural. As personagens foram ganhando consistência segundo uma

investigação de suas origens – em que bairro viviam, se estudaram, como são suas famílias, quais suas opiniões políticas e gostos pessoais, como suas subjetividades foram afetadas pelas transformações históricas de seu tempo, etc. Algumas dessas perguntas podiam ser respondidas por um exercício de imaginação, enquanto outras necessitavam uma pesquisa histórica. Os perfis das personagens podem ser encontrados com mais detalhes no capítulo 2. Outras personagens secundárias foram sendo criadas conforme a necessidade da trama, inspiradas em conhecidos e histórias de outrem.

Como protagonista, José foi naturalmente o primeiro personagem a ser trabalhado. Mas afinal, o que o teria levado a surtar e, possivelmente, matar alguém? Foi apenas a experiência da guerra ou havia traumas que foram trazidos à superfície pela violência vivenciada na Itália? A ideia de uma violência enraizada e disforme, da qual a guerra foi apenas um sintoma, parecia ter mais potencial dramático do que um evento traumático isolado, ainda mais se considerarmos o curto tempo de atuação da FEB, que não chegou a passar um período prolongado nas trincheiras ou testemunhar os horrores dos campos de extermínio nazistas.

Voltemo-nos, portanto, à figura de Domingos Carvalho, pai do protagonista. A decisão de iniciar o filme com sua morte se deu por dois motivos: em primeiro lugar, contribui para o desamparo de José em seu retorno; em segundo, a personagem do pai torna-se uma entidade ambígua e onipresente, evocada por memórias contraditórias daqueles que o conheceram. Domingos lutou na grande guerra, ao fim da qual abandonou seu vilarejo ao lado do irmão, Queiroz, para tentar a sorte no Rio de Janeiro, onde tinham familiares. Trabalharam na Souza Cruz e à noite promoviam jogatinas numa tenda improvisada, com direito à venda de produtos afanados da tabacaria. No carnaval de 1919, logo após a gripe espanhola, Domingos conheceu Benedita, uma lavadeira que morava no morro da Providência e trabalhava na indústria têxtil. Cansada dos malandros que a cortejavam, ela apaixonou-se pelo galego e o casamento causou um escândalo na família Carvalho, levando a um distanciamento entre Domingos e seus parentes. Apenas Queiroz permaneceu ao seu lado. Em 1920, nascia o primeiro filho do casal, José; no ano seguinte, Antônio.

Os irmãos cresceram nas proximidades do morro da Providência, José jogando bola e empinando papagaio com a rapaziada da região, Antônio mais enclausurado em seus livros e próximo da mãe. De vez em quando, José convencia o irmão a acompanhá-lo em suas aventuras, como assaltar o armário de bebida do pai; e, quando eram pegos,

Antônio era o que mais apanhava. Não estavam imunes, tampouco, às mudanças bruscas de humor de Domingos, especialmente quando o Vasco perdia.

A situação financeira da família foi melhorando, em grande parte por causa do tino para negócios e habilidades culinárias de Benedita. No início dos anos 30, a tenda já havia se tornado um próspero boteco e os filhos trabalhavam como atendentes depois da escola. Na adolescência, José já assimilava os vícios de Domingos, tanto em bebida quanto em jogo – esse último controlado por Benedita. Antônio focava nos estudos, passando no vestibular para a faculdade de Medicina. Apesar de suas conquistas acadêmicas, o caçula sempre se sentiu preterido pelo pai. No final dos anos 30, Benedita morre de tuberculose e os irmãos se mudam de casa. Nessa época, José conhece Juninho e Ana em suas noitadas pela Lapa.

A figura de um pai autoritário, mas benevolente, que rompe com antigas estruturas na mesma medida em que as reproduz, remete à figura de Getúlio Vargas, não por acaso apelidado de pai dos pobres. A associação é explicitada na cena em que José e Antônio revisitam a casa dos pais para inventariar a herança. Assim como Domingos, Vargas também “morreu” em 1945 – não suicidando-se como viria a fazer em 1954, mas afastado do poder por um golpe militar sob a alegação de tentar fraudar as eleições daquele ano. Hoje, o líder estadonovista representa um legado contraditório: formalizou a Consolidação das Leis do Trabalho ao mesmo tempo em que domesticou a luta sindical e perseguiu comunistas; expandiu consideravelmente a industrialização brasileira, reagindo ao bloqueio do mercado europeu diante da grande depressão e da ascensão do fascismo, mas os progressos trabalhistas e de infraestrutura tiveram penetração muito limitada no campo; tinha uma postura ambivalente em relação ao fascismo e reunia em seu governo figuras simpáticas ao regime nazista, como Lourival Fontes, ao mesmo tempo em que criminalizou a Ação Integralista Brasileira e entrou na guerra contra o eixo; promoveu uma valorização fetichista das influências culturais africanas e indígenas em nossa cultura, ao mesmo tempo em que o samba era assimilado como cultura de massa e criava-se o mito da democracia racial, até hoje extremamente pernicioso. A questão que se impõe, tanto relativa à figura de Domingos quanto de Vargas, é a da possibilidade de reconciliação da memória afetiva com a coletiva: até que ponto é possível se apropriar de um legado contraditório sem tornar-se refém de sua parte mais sombria?

Uma vez descoberto o vínculo entre a história de José e a História, só restava um orgulho no período em questão, tanto na forma de uma literatura acadêmica

macroestrutural quanto a análises mais específicas sobre os temas que foram se revelando na escrita do argumento: a produção cinematográfica brasileira, principalmente os musicais carnavalescos da Atlântida; a história da Pequena África e seu papel na origem do samba; a imprensa carioca entre julho de 1945 e fevereiro de 1946, bem como a relação do Departamento de Imprensa e Propaganda com a intelectualidade, o mercado editorial e a indústria cultural; a atuação da FEB na Itália e a ideologia das forças armadas; o queremismo e as tensões políticas que prenunciaram o golpe em novembro de 1945. As referências sobre cada tema, que incluem livros, artigos, documentários, programas de rádio, jornais, cinejornais, romances, letras sambas, longas e curtas metragens de ficção, bem como a relação desses materiais entre si, serão detalhadas no capítulo 2.

O trabalho de pesquisa se materializa não apenas nos diálogos, nas expressões e em detalhes da trama, mas também nas transmissões de rádio, manchetes de jornal e recortes de filmes que aparecem de forma onipresente, unindo a fabulação ao registro histórico. Opondo-se a esse aspecto documental, há a influência do cinema de gênero, numa dialética entre diversas tradições do cinema ficcional: o filme *noir*, o musical carnavalesco, o melodrama, o filme de guerra.

A seguir, a última versão do argumento no qual o roteiro se baseia.

## **1.2 Argumento de *O vulto***

Rio de Janeiro, 18 de julho de 1945. José Carvalho, 27 anos, filho de um bodegueiro português com uma negra brasileira, retorna da campanha na Itália. No Cais do Porto, reencontra Antônio, seu irmão, dois anos mais jovem e recém-saído da faculdade de Medicina. Apesar do clima de festa que acompanha o retorno da FEB, os dois têm um ar melancólico: estão de luto pela morte do pai, Domingos, há pouco mais de uma semana. O funeral será no dia seguinte.

A caminho da pensão na Gamboa onde mora com Ana, José lamenta que sua namorada não tenha vindo recebê-lo. Antônio lhe informa que a tia dela estava com a saúde frágil. “E como você sabe?” “Esbarrei com ela no bonde, outro dia.” Questionado se chegou a informá-la da morte de Domingos, Antônio responde que sim: “Cedo ou tarde, ela iria ficar sabendo.” “Ia ficar sabendo depois do enterro. Não quero que ela vá. O pai não é dela, é meu.” José pausa e acrescenta: “Nosso.”

José se despede do irmão na entrada da pensão, um velho sobrado de três andares avarandados. No saguão, a senhoria Dona Etelvina serve sopa aos demais inquilinos. Senhora portuguesa e católica devota, ela acompanha José até seu apartamento, tratando-o como se fosse um filho. Ela demonstra preocupação em relação aos hábitos noturnos de Ana, apesar dos pagamentos andarem em dia. José não está com paciência para ouvir suas bisbilhotices e a dispensa, com rispidez. Em casa, sonha com a guerra.

Ana o acorda com um beijo e uma mesa de café-da-manhã. José lhe pede que não compareça ao funeral, apesar do carinho dela por Domingos. “Pensei que ele fosse um burguês explorador de nortistas”. “Você sabe que ele não era burguês.” “Pequeno-burguês, que seja. Burguês mesmo era seu pai.” Acusada de receber dinheiro do pai dela, ela retruca que pagou o aluguel com o dinheiro do seu emprego no laboratório fotográfico da Atlântida Cinematográfica. “Minha família não ia gostar de te ver lá”, José insiste. Ana desiste e abandona a mesa, friamente.

No Cemitério do Caju, o funeral reúne poucas pessoas: os dois filhos, o tio Queiroz e sua esposa Vania, além de um antigo frequentador do boteco que teria sido impedido por Domingos de tirar a própria vida. Queiroz oferece trabalho no boteco para José, como ele fazia na adolescência, mas a oferta é recusada: ainda tem o soldo e Ana está trabalhando. A ideia de ser sustentado por uma mulher, mesmo que temporariamente, não agrada ao tio, mas a conversa é interrompida pela chegada do padre. Não é possível esperar mais pela chegada de parentes. É preciso seguir o enterro.

O padre narra brevemente sua relação com Domingos, que apesar de seus numerosos pecados e desdém pela prática da religião – só frequentava a igreja em datas especiais –, conseguia praticar a virtude de uma maneira muito particular, escrevendo certo por linhas tortas. Segue-se um Pai Nosso e o corpo é enterrado. Queiroz chora como criança. Antônio é mais discreto em seu luto e os olhos de José não conseguem verter lágrimas enquanto ele acompanha a descida do caixão.

Em um encontro regado a cachaça e cigarros no apartamento da Gamboa, José comenta que achou melhor só ter comparecido quem se importava com o pai – os parentes que lhe deram as costas no seu casamento não seriam bem-vindos. Antônio, por sua vez, critica o “padreco” por não ter nem mencionado o nome da mãe, Dona Benedita. Ana apenas observa esse raro momento de intimidade dos irmãos. Finalmente, se lembram do

carnaval de 35, quando Antônio tomou seu primeiro porre e se perdeu no bloco, no meio de uma briga dos Tenentes do Diabo com o Fenianos, o que lhe rendeu uma surra do pai. José se incomoda com as lembranças dos castigos físicos. “Cada um se lembra da sua maneira”, retruca o outro, antes de se levantar para sair. Ana o acompanha até à porta e, em seguida, olha com censura para o namorado bebendo à mesa, e vai para o quarto.

O som de uma roda de samba improvisada na Mem de Sá atrai José para o bar do Anescar. Lá, reencontra Juninho, 27 anos, preto retinto que o apresentou ao samba e com o qual compões diversas canções. Acompanham-no dois amigos, Nelson e Remela esse último com seu galo de briga em uma gaiola. Interrompem o batuque para cumprimentar o amigo, oferecendo bebida e uma cadeira; não sabem da morte de Domingos. Nelson insiste em perguntas sobre a guerra, até que José o corta e, para quebrar o gelo, pega emprestado o cavaco de Juninho para apresentar a sua canção inacabada, *Carnaval em Casa*. O chorinho é recebido com entusiasmo pelo bar. Em seguida, vão os três ao Mangue para assistir à rinha do galo de Remela. O som ambiente vai aos poucos sendo substituído por ruídos da guerra –morteiros, granadas, rajadas de metralhadoras. A cria de Remela vence a disputa e José finge compartilhar da empolgação dos amigos, mas seus olhos turvos denunciam a angústia.

José desperta sobressaltado na cama vazia. Passa o dia na varanda, compondo sua canção inacabada. Quando Ana retorna, à tarde, pega a letra da música para ler, mas o papel é rapidamente retirado de suas mãos. Ele promete mostrar a música quando ficar pronta e sai de casa sob o pretexto de um ensaio com Juninho, deixando-a abandonada na rede, balançando.

No barraco de Juninho, na Pedra de Sal, a dupla termina a composição. Dividindo um baseado com José, Juninho o convida para tocar na semana seguinte em um boteco metido a grã-fino de Copacabana, *Le Petit Plouc*. José hesita, evitando revelar ao amigo que é a mesma data da partilha de bens. Mas promete dar um jeito. Juninho lhe pergunta se é por causa do jogo do Vasco, e ele responde não se importar. Assistia aos jogos por causa de seu pai. As vitórias eram uma festa; as derrotas, um inferno.

Um vinho e um filé Oswaldo Aranha aguardam o retorno de José na madrugada, em comemoração pelo papel que Ana conseguiu no próximo filme da Atlântida. José lhe

convida para assistir à apresentação. Brindam pelo sucesso profissional e pela morte do fascismo.

Os irmãos vão até à casa dos pais organizar os pertences: estatuetas de santos e um crucifixo; uma vitrola com discos de chorinhos, sambas e maxixes da casa Edson, RCA Victor e Odeon; livros escolares e exemplares de Documentos Brasileiros da editora José Olympio, bem como alguns romances de aventura de Edgar Rice Burroughs, Montero Lobato e Júlio Verne; e um amplo armário de bebidas, acima do qual um retrato de Vargas parece vigiar a todos com benevolência e autoridade. Antônio tira poeira das teclas do piano e toca um trecho de *Brejeiro*, tropeçando nas notas aqui e acolá. José tem pressa e não se interessa pelos álbuns de família, discos, livros e objetos de decoração. Apenas a faca que o pai trouxe do exército lhe atrai.

Juninho e Remela tentam acalmar o gerente do bar, que ameaça chamar logo o grupo marcado para mais tarde, se não começarem logo: “Tá cheio de neguinho por aí com um samba e uma história triste pra contar”. Por fim, o dono consente em esperar mais cinco minutos, a serem descontados no pagamento.

Sentada próxima da entrada, Ana concentra-se em sua leitura para evitar o sujeito que fica assediando-a na mesa ao lado. Quando ela se levanta, o sujeito a toma pela mão, reparando na falta de anel. Juninho vem para socorrê-la, mas o cafajeste não acredita que “esse crioulo” seja o namorado. Começa um empurra-empurra e José aparece no meio da confusão. A briga é apartada com a chegada do gerente, ordenando aos músicos que retornem ao palco. José insiste para tocarem Carnaval em Casa, apesar de não terem ensaiado. Juninho aceita a contragosto. A música vai fluindo, os fregueses vão se interessando e, ao fim, o último traço de mau-humor do gerente se dissolve sob uma chuva de aplausos.

Numa casa de jogos, Juninho corteja a porta-bandeira da Portela, Remela importuna uma moça com histórias de seu galo, e José faz a limpa na roleta. Um mês se passa, entre apresentações em bares, rinhas de galo e noites de bebedeira. À noite, José ensaia com Ana o texto. Sua personagem é Doroteia, pianista internacionalmente famosa e filha adotiva de um grande cafeicultor paulista. Ela confessa suas origens humildes a Raimundo, gêmeo vagabundo do seu pretendente Adalberto, com quem é confundido.

José e Ana saem de uma sessão de *O Gol da vitória* no Odeon. José não se impressionou com o filme, mas reconhece que é tecnicamente bem realizado e é um alívio ouvir as músicas em português. Mais adiante, algumas moças se aglomeram em torno de um sujeito com pinta de galã de cinema, olhos azuis faiscantes e traços delicados. Ele faz sinal para Ana, esquivando-se do grupo. Ela o apresenta: Rodolfo, seu companheiro de set. O ator entra na sessão seguinte. José tem ciúmes dele, mas Ana lhe assegura que é homossexual e o convida a visitar a Atlântida quando quiser.

Após apresentarem-se num programa de calouros, José, Juninho e Remela são abordados por um produtor da RCA Victor, Ricardo Bonfim. No Bar Amarelinho, o produtor propõe agendarem uma gravação. Só que as condições do contrato, cedendo direitos autorais à gravadora e permitindo mudanças nas letras pela censura, incomodam José. O discurso de Ricardo que a guerra não foi vencida graças a “vagabundos”, também. Os músicos se reúnem num canto para deliberar. “Até ontem, neguinho era preso por causa de samba, e a vedete não quer que mudem um verso?” Remela é da mesma opinião. José consente e assinam o contrato.

Alinor Azevedo abre o portão da Atlântida para José, guiando-o por uma oficina caótica onde Watson Macedo serra uma tábua e, depois, por um labirinto de corredores. Passando pelo vaivém de funcionários carregando figurinos e equipamentos, param diante do escritório de José Carlos Burle, cuja janela fosca permite vislumbrar sua silhueta discutindo com Grande Otelo. A discussão acalorada sobre baixos salários, papéis subalternos e falta de reconhecimento constrangem Alinor. Otelo é finalmente apaziguado com a promessa de um novo papel principal e sai pela porta dos fundos. Alinor diz que Ana deve estar em seu camarim e entra para falar com Burle.

José encontra a porta do camarim e entreouve uma conversa de Ana com uma moça sobre a mudança repentina de personalidade do namorado. Bate à porta e ela atende: estava ensaiando o roteiro com Emilinha Borba. O contrato com a RCA Victor demanda uma comemoração. José sugere o Cassino da Urca e Ana concorda, desde que ele não jogue.

Ana tenta esconder o incômodo diante da ostentação de seu namorado no jantar, com direito a champanha e lagosta. Anima-se com a chegada de Rodolfo. A conversa dos dois atores é interrompida por José: “Amigo, não sei se você percebeu, mas isso aqui é

um jantar romântico. Rodolfo se escusa com um sorriso malicioso, deixando o casal em um silêncio gélido.

Chegando em casa, explode a tensão que se acumulara durante toda a noite. A discussão começa nas escadas, observada através do olho mágico por Etelvina. Uma vez no apartamento, Ana reclama da grosseria do namorado, que revida insinuando um caso dela com Rodolfo: “Eu vi como você ficou assanhada quando ele chegou”.

“Talvez se você me desse atenção, não teria que se preocupar com todo homem que fala comigo”. “Então te dou liberdade pra sair por aí, e é assim que você me retribui?” “Não preciso de sua autorização para nada. Por acaso você perguntou o que eu achava antes de ir pra guerra?” “Enquanto você ficava aí fazendo sarau de poesia e peça na Praça Tiradentes, eu tava lá combatendo a porra dos fascistas.” “Você só foi lutar porque queria provar pro seu pai que era macho. Não tem nada a ver com luta antifascista. Você é igualzinho a ele: não passa de um galego bruto!” José a interrompe com uma bofetada que a leva ao chão. Tenta se desculpar, implora para que ela não se vá, mas em vão.

De madrugada, Anescar acorda um José embriagado. Aconselha-o a parar de beber e dá dicas para reconquistar Ana, antes de expulsá-lo do boteco. Na rua deserta, surge um vulto pedindo esmola. José vira a esquina. Sua paranoia é aguçada pelo batuque num sobrado próximo, que inicialmente soa como uma marcha militar, mas depois revela-se um samba. Pelas vitrines, acompanha o movimento do vulto no seu encaço, seus passos ecoando cada vez mais rápidos. Um lampejo metálico corta a escuridão. José entra num beco sem saída. Escuta os passos se aproximando, empunha a faca de seu pai. E dá o bote.

Na parede são projetadas as sombras de dois homens agarrados, até que se separam, quando um deles cai no chão. José recua atormentado e segue seu caminho pela rua, sem olhar para trás, as gargalhadas distantes de uma festa seguindo-o até ele se tornar um vulto e desaparecer na penumbra.

Sonha de novo com a guerra e acorda ensopado de suor. Lança o despertador na parede como se fosse uma granada. Sua camisa manchada de sangue é queimada no forno. Nos jornais, nenhuma notícia sobre assassinato na Lapa. Mas afinal, quem iria publicar a morte de um indigente? Retorna à cena do crime – nem sinal do corpo. Uma

voz o chama: “Alto lá! Te peguei!”. O susto logo passa quando José reconhece Juninho, que o leva ao bar do Anescar.

Comendo um jabá, Juninho conta como foi demitido de seu trabalho como pintor. Mas a atenção de José está num homem no balcão com pinta de policial à paisana, que lança olhares furtivos para a mesa de quando em quando. Percebendo que foi descoberto, o homem se aproxima e pergunta se a dupla não teria tocado samba ali há algumas semanas. Juninho confirma e o outro se retira. Fogos de artifício em comemoração de um gol do Flamengo deixam José sobressaltado. Ele sai com pressa, deixando o amigo cismado.

Na pensão, dona Etelvina recebe uma denúncia de despacho por madame Dolores. A palestra é interrompida pela chegada de José. A senhoria informa que Ana passou mais cedo para pegar seus pertences, e assegura ao inquilino que pode contar com ela “para qualquer coisa.” Ele se escusa e encontra o bilhete da namorada no apartamento: “Espero que consiga resolver o que lhe perturba. Por enquanto, não me procure.”

No dia da gravação, José acorda em cima da hora. Quando chega em frente à Victor, os produtores já se cansaram de esperar. Juninho lhe dá um esporro em frente ao prédio e encerra a parceria: a partir de agora, tocará apenas com Remela e Nelson. José explode: “Ah, é assim então? Boa sorte! Quero ver onde você vai chegar sem os meus sambas!” “Fui eu que te ensinei o que era o samba”, o outro rebate, antes de dar-lhe as costas. “Eu não preciso de você, nunca precisei.”

Nas semanas seguintes, vão se acumulando no apartamento pratos de comida, garrafas vazias, guimbas e jornais com as páginas policiais marcadas. A rotina é quebrada por uma visita de Antônio, que se espanta com a degradação do irmão. Questionado, ele confirma que foi enviado pelo tio Queiroz, cuja proposta de trabalho no bar é rechaçada por José: “Não preciso de caridade.” Antônio desiste, deixa algum dinheiro e diz para procurá-lo, se precisar de alguma coisa.

Descendo as escadas do prédio, José é interpelado por Etelvina, a quem oferece o dinheiro de Antônio para pagar o aluguel atrasado. Mas o que ela quer é expulsar o inquilino, cujos vícios já não pode mais tolerar. Ele se vê obrigado a pedir guarita ao tio Queiroz, que lhe oferece um emprego no Boteco Dois Irmãos.

Um dos garçons, Ezequiel, desconfia que seu parceiro não foi demitido por furto, mas para dar lugar ao sobrinho do dono; o outro, Valdemar, tenta acolher o recém-chegado na medida do possível. José permanece sóbrio por algumas semanas, apesar das tentadoras bebedeiras da clientela portuguesa. O ritmo frenético do trabalho ocupa sua mente, mas não ofusca as memórias de guerra.

Um dia, dá de cara com um cartaz do novo filme da Atlântida no Cine Natal. O filme narra a história de dois gêmeos, filhos de um industrial à beira da falência, Álvaro Gorgulho: Adalberto é formado em direito, obediente e tímido demais para se relacionar com mulheres; Raimundo é um playboy sedutor, cuja discrição é paga pelo pai. Por sugestão de seu contador, Álvaro tenta arranjar o casamento de Adalberto com Doroteia, pianista de fama internacional e filha adotiva de um grande cafeicultor paulista. Como acontecera com os pretendentes anteriores, ela não se encanta com a timidez do bacharel. No entanto, Raimundo a seduz no Cassino da Urca, passando-se pelo irmão.

Fica planejado o seguinte golpe: Raimundo convence Doroteia a se casar com ele, mas na hora é substituído pelo irmão. Oficializado o casamento, só resta à esposa o desquite, assegurando parte da fortuna para a família Gorgulho. Só que o plano é descoberto pelo empregado Pechincha, interpretado por Grande Otelo. Ele exige dinheiro para ficar calado e arrebatou o bilhete de aposta no Jóquei que Raimundo deixou cair.

Durante o jantar em que será feito o pedido de casamento, Doroteia toca *Brejeiro* no piano. A música é interrompida pela chegada de Pechincha, sambando embriagado. O empregado multiplicou no Jóquei o dinheiro que recebeu adiantado dos patrões. Devolvendo o bilhete de aposta para Raimundo, chama-o pelo verdadeiro nome e desfaz a farsa. Diante do espanto geral, o playboy começa a rir e confessa o plano para Doroteia. Ela, por sua vez, admite que o pai estava próximo da falência e esperava recuperar-se com a fortuna dos Gorgulho. Confessam o amor um pelo outro e saem para os jardins da mansão, rompendo com suas respectivas famílias. O público se encanta com a película, exceto José, que encara a tela com um misto de culpa e ressentimento.

Ele afoga as mágoas numa birosca onde o velho proprietário alemão, Otto, discute com o único outro cliente, um jovem paulista caolho chamado Simão. As provocações sobre a guerra indicam sua participação no conflito. José acompanha Simão quando esse começa a cantar “Pro brasileiro alemão é sopa”. O caolho lhe paga um chope, criticando

a dissolução da Força Expedicionária Brasileira e a proibição de uso público de seu uniforme por Getúlio Vargas: “Ele tinha era medo da gente, o Getúlio.” Otto quase o expulsa pelo comentário. Escutam uma manifestação queremista passando do lado de fora, para satisfação do alemão.

Os veteranos seguem pela Rua Senhor dos Passos, cantando embriagados. Simão conta como sofreu de neurose diante de um companheiro estilhaçado e foi levado ao posto de psiquiatria. Chegou a criar pretextos para retornar ao posto, pois o doutor era um homem lindo. Ao ser comparado a ele, José finalmente entende a situação e se detém. Hesita, mas finalmente é convencido a beijar Simão em troca de bebida. Só que quando a mão do paulista desce até sua braguilha, ele o repele com violência. O outro empunha um canivete para se proteger. O brilho metálico ofusca a visão de José, que tropeça numa garrafa vazia e bate a cabeça na lixeira. Acorda na manhã seguinte diante de um mendigo catando lixo, a quem oferece o último cigarro de seu maço.

De volta ao bar do Queiroz, Valdemar oferece a José um uniforme limpo. Mais tarde, aparece Juninho. Sob os olhares desconfiados dos clientes, ele propõe ao ex-parceiro uma partilha de composições: cada um é dono do que escreveu, e as músicas conjuntas são dos dois. A proposta é rechaçada e Juninho se exalta. Ezequiel o convida a se retirar. Como José não intercede por ele, Juninho sai.

Mais tarde, Queiroz dá um esporro no sobrinho: “Se quiseres, pode ficar de pândega com pretos depois do serviço. Mas aqui no bar, não”. Em resposta, José dá as costas ao tio, que tenta em vão se desculpar.

Na sua casa em Santa Teresa, Antônio divide com Ana um cigarro e uma garrafa de vinho debaixo de lençóis. Ele rechaça a ideia de trazer para casa o piano de sua família, sugerindo que ela o leve ao mudar-se para um apartamento melhor. Também a aconselha a evitar seus conhecidos de esquerda, para evitar expô-los na imprensa. Ana garante que tomará cuidado e se levanta para ligar o rádio. Ao escutarem Linda Batista cantando No Boteco do José, os dois estremecem. A canção é interrompida pelo anúncio da deposição do presidente Getúlio Vargas.

Ana desliga o rádio. Batem à porta: José insiste em entrar. Os dois se vestem apressados, ela sai pelos fundos e ele atende o irmão. Ofegante e cambaleando de bêbado,

o visitante se senta à mesa da sala. Recusa-se a entrar em detalhes sobre porque deixou a casa dos tios, apenas pede algum dinheiro para não passar a noite na rua. Antônio lhe oferece uma água e um cigarro, depois levanta-se para pegar o dinheiro. Em busca de um cinzeiro, José vai até o quarto, onde descobre a garrafa de vinho. Suas suspeitas são confirmadas quando encontra entre os livros da estante o *Manifesto comunista*. Parte para cima de Antônio e, apesar da embriaguez, consegue imobilizá-lo.

Nos fundos do quintal, Ana escuta a confusão e volta correndo. Seus apelos para que José pare de esganar Antônio são ignorados, e quando ela tenta intervir, é empurrada para longe. Ana apanha a garrafa de vinho e a quebra na cabeça de José, que desmaia.

José é atirado numa cela de prisão, onde vinte prisioneiros tentam dormir. Um homem oculto nas sombras o acusa de ser um assassino. “Eu não matei meu irmão”, gagueja José. “Não tô falando do seu irmão.” Um sorriso desdentado emerge da escuridão, como o gato de Alice. Sua gargalhada demente ecoa pela cela.

Agarrado às grades, José implora para que o mudem de cela, acordando alguns presos. Seu desespero aumenta diante do vulto atravessando o corredor, e nem mesmo os chutes de um prisioneiro conseguem calar seus gritos. Iluminado pela única lâmpada, o carcereiro corre até à cela, seguido de um policial. Agarram José e o levam a nocaute com um golpe de cassetete. Os outros presos voltam a dormir.

Em fevereiro de 1946, Antônio visita a Colônia Juliano Moreira, onde um médico o leva a um quarto ocupado por dezenas de pacientes dormindo no chão em condições subumanas. Entre os pacientes está José, que o irmão quase não reconhece.

Os dois caminham em silêncio pelos jardins, acompanhados de longe por um guarda. Até que José quebra o silêncio: “Eu tentei te matar.” Antônio responde que talvez tivesse feito o mesmo, e admite que sempre gostou de Ana. O caso começou durante a guerra, ele e Ana movidos pela solidão mútua e pela incerteza do retorno do irmão, que não via sentido em enviar cartas devido à censura. “Mas que história é essa de você ser um assassino? Guerra é guerra.” O doutor da colônia havia informado sobre o suposto assassinato de um indigente, mas não há nenhum registro do caso. “Um registro não conta toda a história”, responde José, melancólico. Ele respira fundo antes de confessar, à beira

de lágrimas, como matou em Monte Castelo um soldado alemão rendido, um adolescente que havia alvejado seus companheiros. Antônio consola o irmão em frangalhos.

Ana espera no carro de Antônio, melancólica. Ao entrar, ele pergunta: “Tem certeza de que não quer vê-lo?” “Ainda não”. Partem em silêncio.

## **2: Pesquisa e documentação**

### **2.1. A ficção histórica**

A ficção histórica traz consigo uma série de desafios. Representar uma época distante requer uma pesquisa não só sobre seu contexto sociopolítico, mas também sobre seus aspectos mais cotidianos. Também é preciso ressaltar que não há sociedade monolítica: há sempre tensões de classe, raça, gênero, geração e inúmeros outros fatores em disputa por uma visão de futuro e por uma reivindicação do passado. Pensar nos costumes passados como se fossem um consenso em seus respectivos tempos, evoluindo linearmente até os paradigmas mais iluminados da contemporaneidade, é aceitar a ideologia dominante como natural, e não como imposição.

Inúmeros aspectos do cotidiano no Rio de Janeiro em 1945 são inacessíveis para quem não os vivenciou. A história oficial não os registrou, seja porque constituíam uma ameaça à narrativa, ou porque eram considerados óbvios na época. Do que foi registrado, grande parte foi perdida, seja por um projeto deliberado de apagamento histórico, seja por mera negligência.

Apesar das dificuldades, a ficção não pode desistir de sua busca pela fidelidade histórica. Mesmo histórias ambientadas nos dias de hoje necessitam de uma perspectiva histórica e etnográfica sobre os grupos e culturas representados. Não é uma questão simplesmente de verossimilhança, de aparência do real. Filmes de época, com produções vultosas, costumam ser bem-sucedidos na reprodução de figurinos e cenografia, mas pecam por simplificações derivadas do senso comum e por um revisionismo que serve a interesses políticos contemporâneos. Ao mesmo tempo, obras que não escondem sua artificialidade ao evocar o passado podem, não obstante, oferecer uma perspectiva matizada e instigante para a revelação dos espectros que rondam o presente. Um bom exemplo é a adaptação da novela homônima de Carlos Drummond de Andrade, *O gerente* (2011), dirigida por Paulo César Saraceni. Vestígios do Rio de décadas passadas – o bonde de Santa Teresa, o Palácio do Catete, os figurinos das personagens – misturam-se a edifícios e carros do século XXI, bem como a transeuntes curiosos, surpreendidos pelo teatro de rua encenado diante dos seus olhos.

Sobre os materiais estudados e sua influência para a escrita do roteiro, podemos dividi-los em quatro temas: a atuação da Força Expedicionária Brasileira na Itália; a história do samba e do carnaval carioca, desde suas origens marginais até a cooptação

pela indústria cultural e pela propaganda estadonovista; a história dos primeiros 50 anos do cinema brasileiro e, mais precisamente, dos filmes carnavalescos; as disputas políticas durante o Estado Novo e o culto à personalidade de Getúlio Vargas.

## **2.2 A atuação da FEB na Itália**

O Livro *Barbudos, sujos e fatigados* (MAXIMIANO, 2010) constitui a principal fonte de pesquisa. Proposta em meados de 1943, a Força Expedicionária Brasileira inicialmente previa um efetivo de 100 mil homens, mas acabou contando com um contingente de apenas 25.334 soldados. Ainda que houvesse expedicionários de todas as regiões do Brasil, as regiões Sul e Sudeste foram super-representadas, por contarem com melhores índices de nutrição, saúde e escolaridade. Em troca do sacrifício de 467 brasileiros, os Estados Unidos financiaram a construção da Indústria Siderúrgica Nacional. Por esse motivo, Ana provoca José: “Você foi bucha de canhão! Só para os americanos não terem que sacrificar os seus!”

A princípio, eu considerava realizar uma entrevista com um veterano. Mesmo não obtendo resposta ao contactar a Casa da FEB e páginas relacionadas em redes sociais, fui informado por amigos sobre a oportunidade de conhecer veteranos em eventos comemorativos organizados pelo Exército Brasileiro, como o aniversário do Monte Castelo. Considerei participar desses eventos, mas mudei de ideia a partir da leitura de *Barbudos, sujos e fatigados*, de Cesar Campiani Maximiano (2010). Segundo o autor, veteranos costumam ser resistentes a narrar suas experiências àqueles que não as compartilharam, ou pouco familiarizados com o mundo militar. Portanto, cheguei à conclusão de que, na melhor das hipóteses, conseguiria um depoimento vago, cujas informações poderiam ser obtidas a partir de livros e documentos oficiais. Havia ainda o risco de ofender o depoente por não ter o conhecimento nem tato necessários para abordar experiências traumáticas.

Desde o início, o *flashback* foi descartado como dispositivo narrativo. Uma das razões é de natureza ética: como disse Truffaut em entrevista de 1973, mesmo filmes antiguerra frequentemente a glorificam. A magnitude de semelhante trauma não pode ser expressa adequadamente por imagens, correndo o risco de tornarem-se sensacionalistas ou levianas. O máximo que se deve fazer é sugeri-lo. Além disso, a encenação da campanha na Itália não só elevaria o custo de produção, como necessitaria da cooperação do exército brasileiro.

A solução encontrada foi o uso de imagens de arquivo, representando a narrativa oficial, e de efeitos sonoros, presentes nos pesadelos de José e nas suas crises pós-traumáticas. Na abertura de *O vulto*, descrições do retorno da FEB ao Rio de Janeiro provêm de um cinejornal para a campanha de Getúlio Vargas em 1950: *Ele voltou*. Os pesadelos, por sua vez, não são representados por imagens, apenas por sons. Um diálogo descontraído entre pracinhas precede um bombardeio. Eles leem uma correspondência publicada no jornal *Cobra*, endereçada a um personagem chamado Mingolé, “o convocado arquetípico proveniente dos sertões do Brasil. Pelas cartas, o leitor podia imaginar, caricaturizado, o dia a dia no campo, tão familiar a tantos soldados incorporados à FEB.” (MAXIMIANO, 2010, p. 299). O periódico *Poetas do foxhole* também aparece brevemente no início do filme, indício do alto nível de alfabetização dos expedicionários e de seus hábitos de leitura e expressão literária.

Tanto *Sujos, barbudos e fatigados* quanto entrevistas de soldados e oficiais veteranos da FEB concedidas ao Museu de Imagem e Som (MIS) serviram de referência para detalhes sobre a tomada do Monte Castelo, a organização militar e o dia a dia no front. No áudio 677 dos *Depoimentos para a posteridade* (cujo registro está disponível em: <https://bd.mis.rj.gov.br/>), o marechal Cordeiro de Farias relata como a campanha na Itália inaugurou postos psiquiátricos no exército brasileiro. No filme, o fato é mencionado pelo personagem Simão.

### **2.3 Atlântida: Entre a denúncia e o escracho**

No texto a seguir, resumo a história da produtora Atlântida Cinematográfica a partir de filmes que inspiraram direta ou indiretamente a escrita de *O vulto*. Alguns foram decisivos para a ambientação do roteiro, outros contribuíram com detalhes sutis como gírias, referências culturais, semelhanças temáticas, etc.

O decreto-lei nº. 21.240 aprovado por Getúlio Vargas em 1932 foi um primeiro passo para garantir uma reserva de mercado nacional, prevendo a exibição de um complemento nacional (geralmente, cinejornais e documentários curtos) a cada sessão, criando a “Taxa Cinematográfica para a Educação Popular”, e nacionalizando a censura. Vargas entendeu o potencial do cinema na construção de sua imagem de “Pai dos pobres”; e usou os estúdios da Cinédia (fundada em 1930) para produzir peças publicitárias. Fato apontado pelo documentário *Desarquivando Alice Gonzaga* (Betse de Paula, 2017) e

referenciado em *O vulto*, por Rodolfo: “Antes eu tava na Cinédia, mas aquilo ali virou um palanque”.

A Atlântida Cinematográfica começou produzindo cinejornais e curtas-metragens documentais. A partir de 1943 até a falência em 1962, lançou 66 longas, boa parte dos quais foi perdida no incêndio de 1952. Os fundadores Alinor Azevedo, Moacyr Fenelon e José Carlos Burle “contestavam a ideia de que o povo brasileiro seria incapaz de assimilar obras de alto valor artístico e se dispunham a produzir, em ritmo industrial, um cinema popular e cultivado.” (SALEM, 1988, p. 84)

Perdido no incêndio de 1952, *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943) foi o primeiro longa-metragem do estúdio, narrando as desventuras de um menino de rua, vivido por Grande Otelo (seu primeiro papel principal no cinema). Apesar da boa recepção crítica, o fracasso de bilheteria atrasou em alguns anos a realização de um novo drama (*Luz dos meus olhos*, 1947).

Por outro lado, as comédias musicais desdenhosamente apelidadas de chanchadas foram um sucesso de público. Como escreve Sergio Augusto, “em sua infância etimológica, significou ‘porcaria, depois peça teatral sem valor, destinada apenas a produzir gargalhadas’, pondo assim em relevo sua proximidade com *chancho*, sinônimo de porco e sujo nos países ibero-americanos” (1989, p. 17). Mistura de teatro de revista, comédia de costumes (como as já popularizadas pela Cinédia), e paródia de gêneros hollywoodianos, a chanchada reproduzia nas telas o espírito carnavalesco, bem como permitia aos espectadores verem os cantores cujas vozes ouviam no rádio.

As primeiras chanchadas da Atlântida foram *Gente honesta* (Moacyr Fenelon, 1944) e *Tristezas não pagam dívidas* (José Carlos Burle e Ruy Costa, 1944). Como não consegui encontrá-las na internet e o acesso à filmografia da Cinemateca segue vedada até o presente momento devido a reformas, observo apenas que o segundo filme conta com a primeira das catorze parcerias de Oscarito e Grande Otelo. Otelo como Laurindo n’*O gol da vitória* (1945, José Carlos Burle), paródia do futebolista Leônidas “Diamante Negro” da Silva, que havia migrado do Flamengo para São Paulo em 1942. Lançado em agosto, o filme aparece em cartaz em *O vulto*, visto que a cena em questão se passa em setembro do mesmo ano.

Como alcançar a qualidade técnica do cinema americano em condições tão precárias? Por mais que tentassem replicar o *star system* com uma trupe de cantores de

rádio e adaptar gêneros como o musical e o filme *noir* à realidade carioca, era impossível competir com os longas hollywoodianos que dominavam (e ainda dominam) o circuito de distribuição. Como recorda o diretor Carlos Manga sobre seu primeiro contato com a Atlântida (depoimento esse que inspirou a chegada de José aos estúdios em *O vulto*):

Atlântida para mim era uma instituição de fábula... uma Metro. Cheguei lá pensando: vou conhecer um tremendo estúdio [...] Cyll Farney me falou: “Vou te levar para conhecer o Watson Macedo.” “Não brinca!” Watson Macedo era o máximo, era o rei dos musicais (...) Mas logo comecei a desmoronar. Encontrei com Cyll numa garagem...tábuas encostadas pelas paredes, chão sujo (...) Prosseguimos percorrendo labirintos, tudo bagunçado. E chegamos a uma carpintaria onde estava um cara serrando madeira. O Cyll falou: “Aqui é a carpintaria.” Apontou o homem do serrote e disse: “Esse aqui é o Watson Macedo” (...) Foi aí que comecei a compreender a realidade nacional. (DOMINGOS, 2001 p. 346)

Se não é possível copiá-los, só resta achincalhar. Sérgio Augusto (1989) define a paródia como “uma forma de imitação irônica e deformante, inversora de valores, uma repetição com distanciamento crítico”. Inspiradas pelo espírito carnavalesco, as comédias parodiavam o cinema americano, ora ridicularizando a ideia de reproduzi-lo apesar da incompatibilidade técnica e cultural (*Carnaval Atlântida*, José Carlos Burle, 1952), ora criticando o imperialismo (“USA e Abusa” é o lema estadunidense em *O homem do Sputnik*, Carlos Manga, 1959) ou o complexo de vira-lata, como é o personagem de Oscarito em *Carnaval no fogo* (Carlos Manga, 1948), um funcionário de hotel tentando impressionar a todo custo seu primo americano. Em *Barnabé, tu es meu* (José Carlos Burle, 1952) a metalinguagem é ainda mais explícita. Barnabé é o faxineiro de um renomado cientista que passa a ser perseguido por uma misteriosa gangue após imprimir uma estrela de Davi na sua mão com tinta permanente. Confundido com o herdeiro do Rei Salomão, ele refugia-se de seus perseguidores num cinema, onde está sendo exibido um musical carnavalesco.

A paródia não se restringia ao cinema de gênero. *Nem Sansão nem Dalila* (Carlos Manga, 1954) trazia “[...] a caricatura mais engraçada da luta pelo poder no Brasil, onde o populismo é ao mesmo tempo companheiro e vítima de alianças políticas descaradas com as Forças Armadas. Ao interpretar o papel de Sansão, Oscarito imita deliberadamente os gestos e a retórica de Vargas.” (DESBOIS, 2016, p. 59).

Por outro lado, a Atlântida reproduzia o discurso oficial sobre conciliação de classes, possivelmente mais como meio de sobrevivência do que por afinidade ideológica.

Em *Fantasma por acaso* (Moacyr Fenelon, 1946), Zezinho (Oscarito) é faxineiro na empresa de aviação Albatroz, onde seu chefe Rubens o repreende constantemente pelos atrasos. Até que ele morre num acidente automobilístico e encontra no céu o antigo patrão, Cândido, cuja benevolência não foi herdada pelo filho junto à empresa. Cândido pede que Zezinho volte à Terra no corpo de um empresário para salvar o casamento de Rubens, ameaçado por seu caso com Sônia. Cabe ao empregado ensinar ao patrão a dar mais valor ao que já tem e a ter compaixão pelas dificuldades de seus subordinados.

*Luz dos meus olhos* (José Carlos Burle, 1947) também conta a história de um proletário ajudando um rico em sua jornada de autodescoberta. Roberto (Celso Guimarães) teve sua carreira como pianista interrompida por um acidente que lhe tirou a visão, e agora trabalha afinando pianos. Ao reencontrar Suzana, a quem não via desde o acidente, sua paixão é despertada, mas ele não tem coragem de confessar seu amor. Até que cruza um ambulante interpretado por Grande Otelo, que passa a ser seu guia. O pianista apresenta ao guia a alta cultura e um senso de ética profissional; e o outro lhe ensina a malandragem (necessária para driblar o preconceito que sofrem pela cegueira e pela cor da pele) e reaviva nele a coragem para reivindicar a carreira e a mulher perdidas.

Fora da Atlântida, o discurso oficial estava ainda mais presente no cinema. Um dos exemplos mais conhecidos talvez seja *Argila* (1940), dirigido por Humberto Mauro e produzido pela veterana Carmem Santos. Tendo realizado *Os bandeirantes* (1940) pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e *O descobrimento do Brasil* (1936) para o Instituto de Cacau da Bahia, ambos ocupando um espaço entre o documentário oficialista e o épico histórico, Mauro retorna à ficção para abordar o complexo de viralata de uma elite obcecada pela arte europeia, mas indiferente à cultura popular de seu próprio país. A exceção é Luciana (Carmem Santos), viúva petropolitana e entusiasta da arte nacional que realiza exposições em seu rico castelo. Até que conhece o trabalho de Gilberto, humilde artesão a quem não é permitido expressar seu verdadeiro talento na cerâmica onde trabalha. Torna-se sua mecenas e apaixonada por ele, sem saber do comprometimento dele com Marina (Lídia Matos). Quando a suposta traição cai na boca do povo, o pai de Marina procura a milionária para dissuadi-la de seu interesse pelo artesão. Por mais que haja uma crítica à condescendência dos ricos para com o povo, de cuja arte apropriam-se com lucros fantásticos, no fim Luciana ainda representa um ideal de compromisso com o desenvolvimento da economia e da cultura autóctones. Se não consegue desposar Gilberto, não é exatamente por incompatibilidade social (ainda que

esse fator não seja ignorado pelo filme) mas porque ele já estava comprometido. Da mesma forma, ricos e pobres comemoram juntos a festa de São João, reforçando a ideia de reconciliação.

Mas se o conflito entre ricos e pobres era tema comum ao cinema da época, o racismo estrutural era sumariamente ignorado. Esse tabu foi quebrado pela Atlântida em 1949 com *Também somos irmãos* (José Carlos Burle). Grande Otelo e Aguinaldo Camargo (que aqui contracena com sua parceira do Teatro Experimental do Negro, Ruth de Souza) interpretam respectivamente os irmãos Miro e Renato. Foram adotados e cresceram numa mansão da Tijuca ao lado de Martha (Vera Nunes) e Hélio (Aguinaldo Rayol, estreando no cinema aos 11 anos), sobrinha e filho caçula do viúvo Requião (Sérgio de Oliveira). Seguem caminhos opostos na vida adulta: Miro tornou-se malandro e cortou relações com o pai adotivo, planejando dar-lhe um golpe para vingar-se dos anos de humilhação; Renato tornou-se advogado e, mesmo sabendo que Requião nunca aprovaria o casamento, nutre uma paixão por Martha. “Você é como se fosse parte da família”, ela lhe assegura, apesar das barreiras invisíveis e indizíveis que o separam da alta sociedade carioca.

Renato tenta alertar a irmã sobre o golpista Walter Mendes, por quem está apaixonada. Miro o contratara para dar um golpe em Requião e desfaz a parceria quando descobre que ele se aproximaria do velho através de Martha. Ela ignora todos os indícios de desonestidade, está cega de amor. Finalmente, o advogado confronta o golpista nos jardins da mansão, resultando numa briga: o primeiro consegue tirar a arma das mãos do adversário e o mata acidentalmente, fugindo em seguida. Martha segue confiando mais no falecido noivo do que em seu irmão. E quando esse é preso, somente o testemunho de Hélio é capaz de tirá-lo da cadeia. O filme termina com Martha despedindo-se de Renato nos jardins da mansão. Ela o “salvou” por obrigação moral, mas não consegue perdoá-lo – ou melhor, não suporta como ele ousou desviar-se do comportamento padrão de um “negro de alma branca”. Em *O vulto*, há uma releitura do conflito entre dois irmãos, um malandro e o outro bacharel. A diferença é que tanto José quanto Antônio são pardos e têm que lidar com as contradições de sua dupla identidade em uma época de suposta democracia racial.

A temática remete ao romance de Jorge Amado publicado em 1937, *Paiubiabá*, que também trata da relação casa grande e senzala, mas em Salvador. Apesar das

premiações (Melhor filme pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema; Grande Otelo como melhor ator pela Associação Brasileira dos Cronistas Cinematográficos; Vera Nunes como melhor atriz pela revista *Cena muda*), o filme repetiu o fracasso de bilheteria de *Moleque Tião* (1943). “Os brancos se sentiam inconfortavelmente atingidos com a denúncia e os negros não se encontravam suficientemente politizados para alcançar sua mensagem” reflete José Carlos Burle.

Raros foram os papéis dramáticos de Grande Otelo na Atlântida. Nas comédias, Oscarito costumava ter um protagonismo maior e seu nome aparecia primeiro nos créditos. *Uma dupla do barulho* (Carlos Manga, 1953) foi o único filme a tematizar essa assimetria e o ressentimento causado por ela. Como diz Otelo:

Escada do Oscarito? No fundo era eu, observe, seu *partenaire*. Mas aguentava a situação, porque era um ganha-pão como outro qualquer. Então me tornei o coadjuvante privilegiado -- um pouco porque eu tinha o meu talento, e também o Oscarito facilitava a minha situação. Isso aconteceu ainda com o Ankito e o Golias, outros dois parceiros que eu tive. Eu sempre fui escada, a não ser em *Moleque Tião*. Por que isso? Não sei, talvez seja da própria condição social do negro no Brasil. Ele é sempre escada. (90 anos de Cinema Brasileiro, p. 66)

Em *O vulto*, há uma discussão imaginária entre Grande Otelo e José Carlos Burle no escritório do primeiro. Burle pede compreensão pela situação financeira precária do estúdio, cuja superação dependia das comédias. Otelo responde que não estava ali pelo dinheiro, pois ganhava mais apresentando-se no Cassino da Urca; só exigia o mesmo reconhecimento de Oscarito e papéis à altura de seu talento. O ator é finalmente apaziguado pela promessa de protagonismo em um longa em desenvolvimento. Esse filme poderia ser tanto *Luz dos meus olhos* quanto *Também somos irmãos*.

Dois outros filmes merecem destaque, melodramas com forte inspiração do cinema *noir*: *Maior que o ódio* (José Carlos Burle, 1951) e *Amei um bicheiro* (Jorge Ileli, Paulo Wanderley, 1953). Assim como *O vulto*, ambos tratam do vício no jogo: no primeiro, por parte de Stênio (Anselmo Duarte), que entra no mundo do crime para sustentar o próprio vício, arrastando seus amigos de infância consigo; no segundo, Carlos (Cyl Farney) viaja do interior para o Rio de Janeiro em busca de oportunidade e a encontra no jogo do bicho, garantindo sua ascensão social e o tratamento de Laura, sua esposa enferma.

Prevalece a ambiguidade moral das personagens. Stênio foi criado por um pai abusivo e alcoólatra, encontrando uma família afetiva no amigo Sérgio e na irmã dele, Wanda. Memórias da infância o assombram enquanto troca tiros com a polícia, atingindo Sergio no fogo cruzado, justamente quem lhe havia denunciado. Da mesma forma, a montagem sobreposta de seu rosto na roleta revela o desespero do viciado plenamente consciente de seus impulsos autodestrutivos. Essa e outras sequências nos cassinos inspiraram uma das montagens descritas no roteiro de *O vulto*, contrapondo os vícios de José à sua ascensão como artista.

Em *Amei um bicheiro*, por sua vez, Carlos é motivado pelo amor à sua esposa. Ele quebra o código de honra do bicho ao aceitar apostas maiores do que a arrecadação da sua banca. Da primeira vez, as ameaças de seu chefe Almeida (José Lewgoy, o gângster arquetípico da Atlântida) não se materializam, pois o trambique funciona; na segunda vez, não tem tanta sorte: como retaliação, Laura é vítima de pontapés na barriga, abortando o filho. A cena é de uma brutalidade incomum para a época, ainda mais considerando a fama do estúdio. Da mesma forma que o bicheiro escolhe o cavalo no dia de São Jorge, na canção *Bicheiro bom não se abandona* (de minha autoria) performada por José em *O vulto*, o eu-lírico aposta no mesmo animal devido à sua fé no santo.

Em 1974, 12 anos após o fechamento do estúdio, foi produzido o documentário *Assim era a Atlântida* (Carlos Manga), composto por clipes de chanchadas intercalados com entrevistas dos atores. Logo no início, Manga nos apresenta aos balões e à fumaça de gelo seco utilizadas nas cenas de luta. Quando José visita o estúdio, um balão e uma nuvem de fumaça transbordam para fora de um cenário, em meio ao vaivém de funcionários e equipamentos.

#### **2.4 A institucionalização do samba**

O samba surgiu no início do século XX a partir da mistura de maxixe, embolada, chula e lundu (esse último, denominador rítmico comum e rótulo dado pelas gravadoras quando em dúvida sobre o gênero do disco), ritmos que se confundiam e dialogavam entre si nas classes populares cariocas. A música popular passava por um momento de grande transformação, refletindo a expansão urbana caótica, num período em que nem a indústria fonográfica nem as formas de diversão populares estavam plenamente organizadas.

Na zona portuária conhecida como Pequena África, babalorixás, ialorixás, músicos populares e boêmios reuniam-se para confraternizar nos terreiros. A casa de tia Ciata nos arredores da Praça Onze era palco de saraus frequentados por compositores como Hilário Jovino Ferreira, Donga, Sinhô e João da Baiana. Foi lá que surgiu o primeiro samba, composto por Donga e Mauro de Almeida: *Pelo telefone*. A composição, gravada em 1917 e tocada na Avenida Rio Branco pelos ranchos de carnaval no mesmo ano “encerrava a era do lundu-canção, das chulas e dos maxixes e estabelecia o primado de um ritmo destinado a sobreviver enquanto for dado às grandes camadas pobres das cidades afogar em ritmo durante o Carnaval um ano inteiro de trabalho mal remunerado e quatro séculos de injustiça social.” (TINHORÃO, 1973, entrevista gravada).

Mas se o samba era novidade, o carnaval era fenômeno antigo. Seu precursor trazido em 1723 pelos portugueses, imigrantes da Ilha da Madeira e de Cabo Verde,

tinha sido proibido por diversas portarias, alvarás e avisos oficiais publicados em 1784, 1818, 1857, 1879 e 1885, quando já estava dando os últimos suspiros, mas não se entregava [...] O limão-de-cheiro era a grande arma da “brincadeira”, se assim se poderia chamar [...] Feito de cera, tinha o tamanho de uma laranja e dentro levava um líquido que poderia ser água ou urina. As pessoas jogavam umas nas outras e na batalha entravam também polvilho, cal, alvaiade, pó-de-mico e outros de várias cores [...] Os negros escravos participavam do entrudo como mão-de-obra – além de confeccionar os limões, eles também provinham a água para encher as tinas que eram viradas dos sobrados sobre os transeuntes incautos [...] Não obstante essa participação coadjuvante no entrudo era para os escravos que sempre sobrava o rigor da lei. (COSTA, 2007, p. 12-13)

A comemoração é citada por Juninho. Ele graceja como a velha senhoria de José, dona Etelvina, teria “se divertido pela última vez na época do entrudo.”

Já em meados do século XIX surgiram as primeiras sociedades carnavalescas, precursoras das Escolas de Samba. Como aponta Haroldo Costa, “[...] o primeiro clube, logo chamado de sociedade, surgido no Rio de Janeiro foi o Congresso das Sumidades Carnavalescas, que desfilou com oitenta sócios no carnaval de 1855.” (2001, p. 19). Até 1867, Sumidades passaria por uma cisão, dando origem aos clubes Euterpe Comercial e os Zuavos Carnavalescos, esse último dividindo-se em Tenentes do Diabo e Infantes do Diabo. Dos Infantes, saíram os fenianos em 1868, os quais rivalizavam com os Democráticos. Em O Vulto, é mencionada uma briga entre as duas sociedades que teria acontecido (na ficção, pelo menos) no carnaval de 1935.

A primeira sociedade a nomear-se Escola de Samba foi Deixa Falar, em 1928. Em O Vulto, Juninho comenta que seu pai fazia parte da agremiação. Como escreve Ruy Castro:

No carnaval de 1928, a Deixa Falar saiu pela primeira vez, com quase setecentos homens e mulheres, e seu conceito de “escola” foi recebido com admiração pelo povo e pelos outros blocos. Mas o que chamou a atenção foram a leveza de seus sambas, líquidos e langorosos, e o ritmo sonoro e firme de uma grande lata de banha, com a boca coberta por um couro de cabrito esticado e preso – um surdo --, batendo como um grande coração no meio dos integrantes. Ao compasso desse inusitado tambor, executado por Bide, e secundado pelos tamborins e cuícas, também novidades na percussão, a Deixa Falar conseguia marchar e dançar ao mesmo tempo, ao contrário dos blocos rivais, cuja música, ainda amaxixada, era imprópria para a evolução. Décadas depois, Ismael se atribuiria a paternidade daquilo tudo – do nome Deixa Falar, da ideia de escola e do samba moderno e flexível --, e não faltaria quem endossasse sua autocelebração. Mas aquelas inovações eram uma criação coletiva. Seus pais não eram ninguém. Era o Estácio. (2019, p. 371)

Assim como as religiões de matriz africana, o samba foi perseguido e seus compositores foram presos sob alegação de vadiagem. Por esse motivo, as rodas de samba eram organizadas à noite, e os instrumentos trazidos escondidos em jornais. Somente no Carnaval as restrições eram interditadas.

A partir da segunda metade dos anos 20, o samba passou a ser gravado por artistas brancos como Manuel Reis, Carmem Miranda e Francisco Alves, esse último gravando composições de bambas como Alcebíades “Bide” Barcellos, morador do Estácio e um dos fundadores do Deixa Falar, e Ismael Silva. (CASTRO, 2019, p. 363) Nos anos 30, já era comum músicos brancos cantarem e tocarem samba, tornando-se grandes astros do rádio, como Noel Rosa. Da mesma forma, em 1936 a Cinédia produziu *Alô alô carnaval* (Adhemar Gonzaga, Wallace Downey), emulando os musicais norte-americanos que haviam se tornado a grande febre depois do surgimento do cinema falado. Um ritmo que nascera clandestinamente nos terrenos da Pequena África agora era apropriado com grande margem de lucros.

A revolução técnica na gravação sonora do final dos anos 20 também contribuiu para consolidar o samba na emergente indústria cultural:

Até então, a gravação de um disco se dava por um processo acústico, em que o som de um instrumento ou voz era impresso mecanicamente na cera, por uma agulha ligada a um diafragma que vibrava ao poder da

onda sonora. O som, para se fazer registrar, tinha de ser emitido com força, quase aos gritos, e perto da boca de um cone de bronze – o qual, por maior que fosse o diâmetro, não comportava que se gravassem grandes formações, como orquestras e corais. A gama sonora era de 3 mil ciclos, com o que só as frequências intermediárias eram captadas razoavelmente – as muito altas e as muito baixas, não [...] Daí a revolução da gravação eletromagnética – o som convertido em sinal elétrico --, desenvolvida pela Western Electric e lançada em novembro de 1925, em Nova York, pela Victor e pela Columbia. Com os novos microfones e amplificadores, tanto para gravar quanto para reproduzir, a gama de frequências passou para 7 mil ciclos, capaz de captar de tubas a violinos e permitindo ouvir todas as nuances do estilo de um cantor. O som do disco ficou muito mais próximo do emitido na vida real. Nasceu a indústria de alto-falantes, surgiram as vitrolas e abriu-se um novo mercado para a música. Era a modernidade finalmente entrando pelos ouvidos das pessoas. (CASTRO, 2019, p. 361-362)

Aos poucos, a eugenia dominante nos meios intelectuais foi sendo substituída pela exaltação da mestiçagem entre as três raças (negro africano, branco europeu e os povos autóctones), suposta prova da democracia racial brasileira. Em *Casa grande e senzala*, Gilberto Freyre analisa a intimidade entre senhores e escravos, o intercâmbio cultural e as relações sexuais e “afetivas” que os uniam. A escravidão cordial e “adocicada” descrita pelo autor lhe renderia muitas críticas.

Manifestações culturais como as escolas de samba, oficializadas em 1935, foram reapropriadas pela retórica getulista. “Considerada infração penal pelo Código Criminal de 1890 e reprimida pela polícia nos anos que se seguiram à proclamação da República, a capoeira foi oficializada em 1937 como modalidade esportiva nacional.” (FAUSTO, 2006, p. 131)

Mas se a capoeira foi descriminalizada, o consumo de maconha foi proibido em 1938, dando início à guerra contra as drogas. Desde 1915, o médico, político e advogado baiano Rodrigues Dória já havia apresentado um estudo etnográfico influenciado por ideias eugenistas sobre a cannabis, tida como problema social, especialmente entre a população negra. No roteiro, Juninho acende um incenso para disfarçar o cheiro de fumo e chama de morrão o cigarro que divide com José. “Na classificação dos fumadores, há três tipos de cigarros, feitos todos com folhas e sumidades floridas da maconha fêmea, após ligeira trituração manual [...] ‘Morrão’, ‘baseado’ e ‘fininho’ são os tipos de cigarro.” (MORENO, 1958, p. 157, apud: SOUZA, 2012, p. 162)

Da mesma forma, nem todas as práticas associadas ao samba compactuavam com a ideologia trabalhista. A cultura da boemia e malandragem como reação à exclusão dos

negros do trabalho especializado e constante contradizia os esforços pela criação de um “novo homem” através da exaltação e dignificação do trabalho, cujo maior símbolo foi a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) em 1942.

Fundado em 1939, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) encarregava-se tanto da censura à imprensa, ao rádio e ao cinema quanto da produção de propaganda estatal. Como escreve Boris Fausto:

Os valores mais caros ao Estado Novo – o nacionalismo, a valorização do trabalho – foram promovidos de inúmeras formas, utilizando desde textos escritos até o incentivo a compositores de música popular. Note-se, com relação a esse último aspecto, a série de sambas-exaltação de Ary Barroso e as canções de promoção do trabalho, de autores variados, tendo como reverso a condenação da malandragem. Em 1939, uma portaria proibiu a valorização dessa última e, no ano seguinte, o DIP “aconselhou” os compositores a adotar “temas de exaltação ao trabalho e de condenação à boemia”. (FAUSTO, 2006, p. 117)

O malandro regenerado tornou-se um personagem comum dos sambas nos anos 40. *O Bonde de São Januário*, composto por Cyro Monteiro e Aaulfo Alves e gravado por Wilson Baptista em 1940, é um dos exemplos mais conhecidos.

Quem trabalha é que tem razão  
Eu digo e não tenho medo de errar  
Quem trabalha é que tem razão  
Eu digo e não tenho medo de errar

O bonde São Januário  
Leva mais um operário  
Sou eu que vou trabalhar (2X)

Antigamente eu não tinha juízo  
Mas resolvi garantir meu futuro  
Vejam vocês  
Sou feliz vivo muito bem  
A boemia não dá camisa ninguém, é  
Vivo bem (2X)

Uma paródia dessa música caiu no gosto popular: “*O Bonde São Januário/Leva mais um português otário/Eu é que não vou trabalhar*”. Em *O vulto*, quando o trio formado por José, Juninho e Remela é convidado pelo produtor Ricardo Bonfim a gravar na VICTOR, uma alusão é feita à censura ainda vigente à época, apesar da suposta democratização. Em 25 de maio de 1945, o DIP é substituído pelo Departamento Nacional de Informações (DNI).

Desde meados do século XIX a imprensa cumpria importante papel para divulgação de bailes carnavalescos e rifas. Mas foi em 1932 que os desfiles das escolas de samba foram oficializados, com uma disputa organizada pelo periódico *Mundo Sportivo*, de Mário Filho. No ano seguinte, foi a vez de Momo ser consagrado, dessa vez por iniciativa do jornal *A Noite* (COSTA, 2007). A partir de então, todo ano o jornal elegia um candidato ao trono. Por isso, Juninho e Remela provocam Nelson comparando-o ao Rei da Folia, perguntando-lhe se não pretende candidatar-se ao concurso do jornal.

Em 1941, a Praça Onze foi demolida para a construção da Avenida Getúlio Vargas, motivando um samba de Grande Otelo e Herivelto Martins: *Vão acabar com a Praça Onze*. Conseqüentemente, os desfiles de 1942 e 1943 foram transferidos para a Avenida Rio Branco, e em 1945 foram sediados no Estádio de São Januário.

## **2.5 A política estado-novista: disputas, repressões e golpes**

A Revolução de 1930 trouxe Getúlio Vargas ao poder, destronando a República Velha. Herdeiro de influente família, o governador gaúcho contestou a vitória nas urnas de seu oponente Júlio Prestes – o qual, com o apoio do igualmente paulista presidente Washington Luiz, havia desafiado a sucessão de um candidato mineiro, conforme ditava a “política do café com leite”. Aliado às oligarquias dissidentes insatisfeitas com a alternância de poder entre Minas Gerais e São Paulo, em 24 de outubro de 1930 Getúlio depõe o presidente Washington Luís. Como aponta Boris Fausto, a crise financeira mundial de 1929 também influenciou a crise política brasileira:

A queda brusca do preço internacional do café comprometeu seriamente as exportações brasileiras [...] Lembremos, porém, que uma acentuada queda nas importações concorreu para atenuar o impacto das contrações na balança comercial [...] Nos seus últimos tempos, sem perceber o alcance da crise, o governo Washington Luís concorreu para agravar a situação cambial ao tentar defender seu plano de estabilização. Nesse contexto, as divisas se evaporaram, e a crise se instalou no setor financeiro. (FAUSTO, 2006, pg. 42)

Foi instituído um governo provisório que durou até 1934, quando Getúlio foi nomeado presidente a partir de eleições indiretas. Esses primeiros anos foram marcados pela instabilidade política. Em 1932, as tensões entre o novo governo e as antigas oligarquias culminaram na Revolução Constitucionalista após a imposição do tenente João Alberto Lins de Barros como interventor de São Paulo. A revolta

uniu diferentes setores sociais, da cafeicultura à classe média, passando pelos industriais. A luta pela constitucionalização do país, os temas da autonomia, da superioridade de São Paulo – “essa locomotiva que carregava vinte vagões vazios” – eletrizaram a população [...] A luta durou três meses, apesar do evidente desequilíbrio das forças militares em confronto. (FAUSTO, 2006, p. 63)

No plano trabalhista,

o enquadramento dos sindicatos correu já em março de 1931, por um decreto que consagrava o princípio da unidade sindical e trazia as associações operárias, assim como as patronais, para a órbita do Estado, ao definir o sindicato como órgão consultivo e de colaboração com o poder público. (FAUSTO, 2006, p. 49)

A ampliação dos direitos trabalhistas que seria sintetizada pela Consolidação das Leis do Trabalho em 1942 contribuiu para a imagem de Getúlio como pai dos pobres construída pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Mas, como observa Fausto,

o mito da doação apaga, deliberadamente, um período de luta das classes populares que antecedeu o governo Vargas em pelo menos quarenta anos. Vale lembrar, contudo, que essas lutas, restritas na sua amplitude, salvo em raros momentos, lograram pouco ou nenhum êxito.” (2006, p. 51)

Malsucedida também foi a Intentona Comunista de 1935. Em março do mesmo ano havia sido lançada a Aliança Nacional Libertadora (ANL), uma frente única de forças progressistas contra o fascismo e o imperialismo. No mês seguinte, foi dissolvida pela Lei de Segurança Nacional. Em agosto, durante o sétimo e último congresso da Internacional Comunista realizado em Moscou, Fernando Lacerda apresentou um relatório defendendo a possibilidade de uma revolução socialista no Brasil. (FAUSTO, 2006)

Luís Carlos Prestes, antigo líder tenentista, chegou ao Brasil em abril acompanhado de Olga Benário, jovem comunista alemã de origem judaica versada em diversas línguas. Ela estava encarregada de sua segurança e acabaria tornando-se sua esposa. “Desde o lançamento da insurreição, tudo deu errado. Por informações falsas ou por precipitação, o levante foi desfechado em Natal em 23 de novembro e só dias depois no Recife e no Rio de Janeiro.” (FAUSTO, 2006, p. 74)

O levante foi rapidamente reprimido e os comunistas conseguiram apenas instalar um governo provisório em Natal por dois dias. Os principais organizadores foram presos

e brutalmente torturados. Grávida, Olga foi enviada para a Alemanha Nazista, onde morreu no campo de extermínio de Bernburg, depois de dar à luz à sua filha. Apesar disso, ao ser anistiado em 1945 durante o processo de redemocratização, Prestes apoiou Vargas em seu pleito eleitoral, por considerá-lo o candidato mais “progressista”, representando uma ampliação de direitos trabalhistas e uma política nacional desenvolvimentista que se contrapunha ao imperialismo americano. O apoio de Prestes é comentado por Ana em sua conversa com Antônio ao final do roteiro de *O vulto*.

A Intentona serviu de pretexto para o Plano Cohen, documento forjado sobre uma suposta ameaça comunista que se aproveitava do antissemitismo para potencializar o medo. Em 1937, Getúlio Vargas anuncia sua continuidade no poder, adiando indefinidamente as eleições marcadas para o ano seguinte. O governo provisório torna-se o Estado Novo e os poderes de Getúlio ampliam-se ainda mais. Foram extintos os partidos políticos e as bandeiras estaduais em prol de uma unidade nacional. O Departamento de Imprensa e Propaganda era encarregado da censura de todos os jornais, livros, filmes e letras de músicas publicados.

É difícil precisar quantas prisões políticas ocorreram durante o Estado Novo, visto que boa parte delas não seguiu os trâmites legais. Como aponta Marcelo Badaró Mattos:

Após o Levante da ANL, em 1935, as estimativas são de que o governo Vargas teria levado cerca de 35 mil pessoas para as cadeias por motivos políticos. Muitos deles, como o próprio Graciliano (Ramos), nunca sofreram um processo formal. Entre os que sofreram, pela via da Lei de Segurança Nacional (1935), até o fim do primeiro governo, o Tribunal de Segurança Nacional julgou 6.998 processos, referentes a mais de 10 mil pessoas, e condenou 4.099 delas. Somente na Colônia Correcional de Dois Rios (Ilha Grande, Rio de Janeiro), talvez o mais famoso dos presídios da época a receber presos políticos, o grande número de presos após o levante da ANL fez com que a população carcerária saltasse de 298 detentos em 1935 para 1.388 em 1936. (MATTOS, 2011, p. 03).

No filme *Imagens do estado novo: 1937-1945* (Eduardo Scorel, 2016) são listadas as formas de tortura aplicadas aos prisioneiros: “arrancar unhas com alicate; enfiar alfinetes sob as unhas; espancamento, inclusive das mulheres e filhas dos presos; queimar testículos com maçarico; extrair dentes com alicate; introduzir arame aquecido na uretra; e queimar as pontas dos seios com charutos ou cigarro.” (SCOREL, 2016)

Ainda que Getúlio fosse cuidadoso ao não se posicionar abertamente sobre o assunto, diversas figuras públicas associadas a ele nutriam simpatia pelo nazismo, como Filinto Müller, o impiedoso chefe de polícia carioca, e Lourival Fontes, ministro da

propaganda e responsável pela administração do DIP. Getúlio chegou inclusive a prometer o cargo de ministro da educação a Plínio Salgado, líder do movimento integralista no Brasil. Não cumprida a promessa, o movimento de inspiração fascista foi proibido por decreto após passeatas com milhares de militantes em novembro de 1937. A retaliação veio no ano seguinte:

Em março de 1938 ocorreu um ensaio de golpe, que contou com alguns nomes liberais de prestígio, [...] os quais, na ânsia de derrubar o ditador, mostraram as limitações de seu liberalismo. Uma segunda tentativa de golpe se concretizou nos primeiros minutos de 11 de maio, tendo como alvo principal o Palácio Guanabara, onde se encontravam Getúlio e membros de sua família [...] Um punhado de homens penetrou no jardim do palácio, liderado pelo tenente Severo Fournier, amigo do coronel Euclides Figueiredo e que não era integralista. O portão da rua foi aberto por um tenente do corpo de fuzileiros navais – responsáveis pela guarda do palácio – que naquele dia os chefiava. Do jardim, os homens passaram a atirar contra as janelas e paredes do Guanabara, enquanto lá dentro os sitiados se armavam precariamente [...] Afinal, nas primeiras horas da manhã, reforços policiais e militares romperam o cerco. Os atacantes tentaram fugir sem oferecer muita resistência. Mas alguns fuzileiros navais que enfrentaram os invasores foram mortos no episódio, e integralistas foram sumariamente fuzilados nos fundos do palácio quando tudo terminou. (FAUSTO, 2006, p. 135-136)

Apesar da repressão ao integralismo, o Estado Novo manteve relações diplomáticas com a Alemanha até 1942. Desde meados dos anos 30, Getúlio já se aproximava dos Estados Unidos, sob pressão para abandonar a neutralidade. Foram precisos 19 bombardeios de seus navios mercantes para que o Brasil finalmente declarasse guerra ao Eixo.

A entrada do Brasil na guerra acirrou a campanha de nacionalização, iniciada em 1939 com a obrigatoriedade do português como língua oficial das escolas. Restrições civis recaíram sobre os descendentes de alemães, italianos e japoneses, que passaram a ser estreitamente vigiados, proibidos de falar a própria língua e de viajar pelo país sem autorização do governo. Essa repressão aparece no roteiro quando Simão censura Otto por falar alemão: “Aqui fala-se português”. Variações dessa mesma frase apareciam frequentemente em placas dentro de comércios nos anos 40.

Tais discriminações não são mencionadas pelo filme de propaganda eleitoral *Ele voltou* (1950), muito menos os flertes de Getúlio com o fascismo: “Em 1938, Getúlio Vargas deixou de considerar persona grata o embaixador alemão Carl Von Ritter, que lhe

exigia a instalação do Partido Nazista no Brasil. Foi a primeira nação do mundo a enfrentar o poderio de Hitler.”, diz o narrador, ao estilo “voz de Deus”.

Ao fim da Segunda Guerra, o fantasma do comunismo não parecia mais uma justificativa plausível para a ditadura. Em fevereiro, o *Correio da Manhã* desafia a censura e publica um artigo clamando por eleições; Getúlio consente (LEVINE, 1998, p. 203). Protestos contra o fascismo representado pelo eixo e o hipócrita discurso sobre a luta pela democracia na Europa contradiziam o discurso oficial estadonovista. Em abril de 1945, Prestes e outros presos políticos de diversas vertentes foram anistiados. Enfim, a democracia parecia delinear-se no horizonte.

Dois partidos situacionistas foram criados, cada um desempenhando funções diferentes: O Partido Social-Democrata (PSD), tendo como candidato o general Gaspar Dutra, e o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), cujo presidenciável era o próprio Getúlio.

Com a indicação de Agamenon Magalhães para o Ministério da Justiça, permanecendo Marcondes Filho apenas na pasta do Trabalho, Getúlio estabeleceu uma divisão de funções muito útil para a formação de dois partidos. Agamenon, ao lado de outras figuras, como os interventores Benedito Valadares, Ernâni do Amaral Peixoto, Henrique Dodsworth e Fernando Costa, promoveu a montagem de um partido com forte presença da máquina governamental, não vinculada à área trabalhista e previdenciária, que resultou no lançamento do Partido Social Democrático (PSD), em julho de 1945. Marcondes, aliado aos dirigentes sindicais e ao aparelho assistencialista do governo, apoiou a formação de outro partido getulista – o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) [...] Se o programa do PSD era opaco, na sua generalidade, o do PTB se destacava pela ênfase no papel do Estado na economia, pela defesa da organização sindical, vinculada em maior ou menor grau ao Estado, pela sustentação e ampliação dos direitos dos trabalhadores. (FAUSTO, 2006, p. 147-49)

A oposição, por sua vez, organizara-se na União Democrática Nacional (UDN), coligação que unia “membros das oligarquias destronadas em 1930, civis e antigos “tenentes” decepcionados com Getúlio, liberais conservadores e algumas figuras da esquerda democrática.” (FAUSTO, 2006, p. 148) Seu candidato era o brigadeiro Eduardo Gomes, cuja falta de carisma não entusiasmava as massas, apesar dos grandiosos investimentos de campanha e apoio de grandes empresários. Tendo como principal bandeira a defesa da democracia liberal, a UDN também se caracterizava

pelo desejo de ingresso de capital estrangeiro no plano da economia, reservado ao Estado o controle das indústrias estratégicas; pela defesa de uma política econômico-financeira austera, que mantivesse o

equilíbrio orçamentário, combatesse a inflação e evitasse gastos públicos supérfluos”. (FAUSTO, 2006, p. 149)

A perspectiva da penetração do capital estrangeiro é vista com receio por Álvaro Gorgulho, o industrialista de *O Bêbado e o bacharel*, o filme que José assiste no cinema n’*O vulto*.

Surgido em maio de 1945, o queremismo defendia a convocação de uma nova assembleia constituinte com Getúlio no poder. Os comunistas, desfrutando de uma liberdade política e de um prestígio inéditos graças ao papel da União Soviética na derrota do nazifascismo, defenderam uma “Constituinte com Getúlio”, mobilizando seus efetivos sindicais no Movimento Unificador dos Trabalhadores (MUT), criada em abril do mesmo ano. No roteiro d’*O vulto* vemos imagens documentais de uma passeata queremista realizada em outubro, e o apoio de Prestes a Getúlio também é mencionado. (FAUSTO, 2006)

Ao adiantar as eleições estaduais de maio para dezembro, mesma data da eleição presidencial, Getúlio levantou suspeitas de planejar tumultuar o processo, ou até mesmo de sabotá-lo. Mas o ato que selou seu destino foi a indicação de Benjamin Vargas como chefe de polícia do Distrito Federal. Frequentador assíduo de cassinos, acusado de envolvimento no jogo do bicho e em casas de prostituição, “Bejo” era uma escolha duvidosa. “Teria acreditado que, com a segurança do Rio de Janeiro nas mãos do irmão, disporia de um homem fiel, capaz de dissipar intrigas e reprimir os articuladores de sua queda?” (FAUSTO, 2006, p. 154)

No dia 29 de outubro, forças do Exército sob comando do general Alcio Souto cercaram o Palácio Guanabara. Informado por Dutra do golpe, Getúlio prometeu-lhe indicar um general de sua escolha para o Ministério da Guerra e rescindir a nomeação de Benjamin. A proposta foi repassada a Góis Monteiro, que a recusou. Ficou decidida pela cúpula militar a deposição do presidente. Em dezembro, Dutra foi eleito com apoio de Getúlio. Após quinze anos, a Era Vargas chegava ao fim.

*O vulto* termina em fevereiro do ano seguinte, durante o mandato de Gaspar Dutra. José é visitado pelo irmão na Colônia Juliano Moreira, para onde eram transferidos pacientes do superlotado Hospício Pedro II desde os anos 30. Em Juliano Moreira foram internados Ernesto Nazareth, Bispo do Rosário, Stella do Patrocínio e outros milhares de indesejáveis sociais que durante décadas foram sujeitos a torturas sistemáticas, habitações

subumanas, eletrochoques e trabalhos forçados. Finalmente, com a redemocratização dos anos 1980, sucessivas greves de funcionários e pacientes chamaram a atenção da mídia para as condições da Colônia. O manicômio foi fechado, mas antigos pacientes seguem morando nas casas da região, tendo hoje autonomia sobre o próprio tratamento. A caracterização da colônia foi inspirada pelo documentário *Colônia Juliano Moreira: 80 anos* (Júlia Abelha, 2004).

### 3: Materiais de arquivo

A seleção de músicas, filmes e manchetes de jornal para o desenvolvimento de *O Vulto* levou em consideração não só a cronologia (necessariamente anterior ou contemporânea às datas da ficção), como também o poder de síntese dessas fontes históricas. Seguem as justificativas para cada escolha.

#### 3.1 Música

*O vulto* conta com três canções de minha autoria: *Carnaval em casa*, *Bicheiro bom não se abandona* e *Nega do balacobaco*. A primeira é um chorinho inspirado por canções nostálgicas como *Naquela mesa* (1972, letra de Sérgio Bittencourt) e *Rapaziada do Braz* (melodia composta em 1917 e letrada em 1960 por Alberto Marino). As demais derivam do samba de breque de Moreira da Silva, narrando crônicas urbanas com irreverência. Como não tenho formação musical, limitei-me apenas às letras, atentando para o léxico da época, incluindo expressões hoje consideradas politicamente incorretas.

Além das composições originais, seis outras músicas foram escolhidas: a peça *Dança (Miudinho)* do quarto movimento para piano de *Bachianas brasileiras n. 4* de Heitor Villa-Lobos (1939); *Brejeiro*, de Ernesto Nazareth, *Boogie-woogie na favela*, de Cyro Monteiro (1945); *Sete Meia da Manhã*, de Dircinha Batista (1945); *No boteco do José*, de Linda Batista (1945); *Pro brasileiro, alemão é sopa* (1945), por Natalino Cândido da Silva, veterano da FEB; e por último, *Um pracinha na Itália* (1946) interpretada por Orlando Silva. Tentei evitar ao máximo obviedades como *Tico-tico no fubá* (composição por Zequinha de Abreu, e interpretação por Carmem Miranda) ou *Aquarela do Brasil*, já amplamente conhecidas e tocadas em filmes de época sobre o Estado Novo.

A série *Bachianas Brasileiras* é uma das principais obras de Villa-Lobos, que por sua vez é o compositor clássico mais conhecido do Brasil. Seus temas folclóricos alinhavam-se ao projeto nacionalista do Estado Novo, rendendo-lhe enorme prestígio. O trecho final de *Dança (Miudinho)* (composição iniciada em 1930 e estreada em 1939) é tocado por Doroteia, personagem vivida por Ana na fictícia chanchada *O bêbado e o bacharel*, à qual José assiste em *O vulto*.

O tom nostálgico de *Brejeiro*, por sua vez, reflete o sentimento dos irmãos Carvalho ao separar os bens de seus falecidos pais. Publicada em 1893 e gravada pela

primeira vez em 1904, a composição já havia entrado para o repertório da música clássica brasileira nos anos 20 e 30, quando Antônio teria aprendido a tocar piano. Ela é repetida por Doroteia, personagem interpretada por Ana no filme dentro do filme, *O bêbado e o bacharel*. Por meio dessa associação, o caso de Ana e Antônio é prenunciado.

*Boogie-woogie* na Favela é citada em *O imperialismo sedutor* como um atestado da influência musical estadunidense, especialmente do *jazz*, a partir da “política da boa vizinhança” de Franklin D. Roosevelt e Nelson Rockefeller. Como aponta o autor, ao contrário do cinema em que a imitação do modelo Hollywoodiano era mais evidente, o *jazz* não suplantou o samba, mas foi incorporado de forma antropofágica.

Várias canções dos anos 30 e 40 tinham a americanização como tema. Algumas com mensagens nacionalistas de defesa de nossa cultura. Um quase movimento anti-imperialista da música popular. Outras satirizavam ou referendavam a ideia da americanização como forma de superarmos “nosso atraso” [...] Se a nossa música havia sido levada para os Estados Unidos e apresentada por Carmem Miranda, Bando da Lua, Romeu Silva e outros, agora ela voltava travestida de *boogie-woogie*, um gênero com raízes no blues. Embora a Política da Boa Vizinhança estivesse nos seus últimos momentos, nosso samba aderiu à nova dança que surgiu. (TOTA, 2000, p. 169 – 74)

Contrariando os sambas que exaltavam o trabalho e condenavam a boemia, *Sete e meia da manhã* (1945, Dircinha Batista) retrata o suplício de uma operária ao acordar cedo todo dia para o trabalho, sendo explorada tanto em casa pelo parceiro quanto na fábrica. “O sacrifício da mulher e toda negatividade que ela dá ao trabalho, juntamente com o ritmo do samba, que ainda fica mais lento nos versos ‘Se Deus um dia/ Olhasse a Terra/ E visse o meu estado’ nos fazem sentir a angústia da operária sofrida.” (SANTOS, 2015, p. 113)

Quando José encontra numa birosca Simão, veterano da FEB, os dois confraternizam bebendo e cantando canções da guerra. *Para o brasileiro, alemão é sopa* foi escolhida por ser uma das mais conhecidas e por enaltecer a bravura dos expedicionários no Monte Castelo, onde José lutou e vivenciou sua experiência mais traumática.

No clímax do roteiro, Ana troca carícias com Antônio no apartamento dele. Ela liga o rádio para dançar, mas desiste ao ouvir os primeiros versos de *No boteco do José*. Como não associar a canção de Linda Batista com o ex-namorado homônimo, cujo falecido pai era sócio do tio no boteco Dois Irmãos? O José do título ainda por cima é

vascaíno e provavelmente português. Impõe-se um mal-estar entre os dois amantes, conscientes do fantasma que logo virá assombrá-los.

Por último, *Um pracinha na Itália* foi um grande sucesso do carnaval de 1946, quando Antônio visita José na Colônia Juliano Moreira. Interpretada por Orlando Silva e composta por Pedro Caetano e Claudionor Cruz, a marchinha tem um tempo lento e um arranjo cujas mudanças de tom imprimem uma nostalgia corroborada pela letra que rememora os romances de um expedicionário durante e imediatamente após a guerra.

### 3.2 Recriando uma chanchada

Em 1945, a Atlântida completava quatro anos de fundação, dois anos desde seu primeiro longa-metragem (*Moleque Tião*, de José Carlos Burle) e um ano desde suas primeiras comédias carnavalescas (*Não adianta chorar e Tristezas não pagam dívidas*). Portanto, as comédias de costume da Cinédia produzidas desde os anos 30 tiveram maior influência na criação de pastiche de chanchada. A fórmula do musical carnavalesco só seria aperfeiçoada em 1949 com *Carnaval no fogo* (Watson Macedo), quando finalmente a Atlântida abandonou a sombra da Cinédia.

Dentre as produções da Cinédia, destaco *Maridinho de luxo* (Luís de Barros, 1938). O filme descontrói com ironia papéis de gênero, classe e as relações de poder correspondentes. Na trama, a jovem milionária Patrícia (Maria Amaro) resolve “comprar” um marido através de um anúncio de jornal para atender às exigências do pai. Entre os candidatos, o escolhido é Marcos (Mesquitinha), homem franzino e desajeitado. O casamento é apenas um jogo de aparências: cabe a Marcos seguir ordens e levar uma vida doméstica enquanto Patrícia é livre para frequentar cassinos e manter casos amorosos. Mas ela não contava com a rebeldia do marido e seu improvável charme com as moças. Seguem os ciúmes e as disputas do casal, conforme vão aos poucos descobrindo uma paixão mútua e finalmente se reconciliam.

A encenação é surpreendentemente dinâmica para a época e os diálogos rápidos e sagazes remetem às comédias *screwball* de Howard Hawks. Da mesma forma, *O bêbado e o bacharel* satiriza a hipocrisia dos casamentos por interesse da alta sociedade carioca, em que cada lado procura tirar vantagem sobre o outro. Mas no fim, como não poderia deixar de ser, o amor entre as duas partes se prova genuíno, suavizando a crítica social por meio da reconciliação.

*Bonequinha de seda* (Oduvaldo Vianna, 1936) é outra comédia de costumes sobre a “vira-lata” elite brasileira e sua indiferença em relação aos mais pobres, salvo em eventuais atos performáticos de caridade. A chegada de Marilda (Gilda de Abreu), jovem que se apresenta como uma elegante francesa, é a grande sensação na alta sociedade, encantando a todos com sua voz e sua sofisticação. Ninguém sabe que a francesa na verdade é a filha de Pechincha, alfaiate suburbano cujas dívidas de aluguel ela procura aliviar, com a ajuda de sua amiga Madame Vale. Credor de Pechincha, o empresário João Siqueira se mostra insensível aos apelos dos outros filhos do alfaiate, mas não aos encantos de Marilda. Quando a moça revela sua verdadeira identidade, ele aprende uma lição sobre o desprezo aos mais pobres. No fim, redime-se com uma serenata, revelando amá-la independentemente de sua origem.

As respostas cínicas de João Siqueira aos apelos pelo perdão da dívida influenciaram a cena de *O Bêbado e o bacharel* em que Álvaro consulta seu devedor. “Homem de negócio não tem coração” tornou-se “Não me importa o dever à Pátria. Me importa o dever aos credores.”

Adiante, o argumento que inspirou as cenas do filme que José assiste no cinema.

### **3.3 Argumento de *O bêbado e o bacharel***

Álvaro Gorgulho é um industrial de meia idade carioca, cujos negócios são ameaçados pela própria prodigalidade e pela chegada de produtos estrangeiros a partir do pós-guerra. Seus dois filhos gêmeos, ambos interpretados por Rodolfo Villaça, não podiam ser mais diferentes em personalidade: Adalberto é formado em direito e tem modos impecáveis, mas a timidez o impede de relacionar-se com mulheres; Raimundo é um *playboy* que cobra caro pela sua discricção, gastando a fortuna da família em aventuras amorosas e apostas. Para os conhecidos, Álvaro diz que ele foi estudar nos Estados Unidos.

Já é tempo de casar Adalberto, garantindo a continuidade da fortuna e pondo fim a rumores desagradáveis. O contador de Álvaro sugere a pianista internacional Doroteia, filha do grande cafeicultor Viriato Bruschette. As tentativas do pai de arranjar-lhe pretendentes foram todas rejeitadas, apesar da moça ter concordado em se casar. Um jantar reunindo as duas famílias é marcado na casa dos Gorgulho.

Enquanto os patriarcas enchem os córneos, Adalberto mal consegue trocar palavra com Doroteia. Algumas noites depois, a pianista se apresenta no Cassino da Urca, atraindo a atenção de Raimundo. Quando ele se aproxima para cortejá-la, é confundido com seu irmão e resolve assumir a personagem. Doroteia fica encantada, apesar de rezear que um casamento poria fim à sua independência. Confessa que foi adotada aos dez anos, após seus pais morrerem em um desabamento de terra que destruiu o barraco onde moravam. Foi adotada por Viriato, que perdera sua filha única da mesma idade. Raimundo, no entanto, não se importa com sua falta de sangue nobre.

Adalberto fica furioso ao receber a notícia. Mas quando Doroteia combina pelo telefone um novo jantar na casa dos Gorgulho, ele não tem coragem de contar a verdade. Raimundo propõe se passar pelo irmão para seduzi-la. Uma vez consumado o casamento, o dote estará garantido e não será mais preciso manter a farsa. Os protestos de Adalberto são interrompidos pelo pai, que o obriga a aceitar.

Pechincha, o mordomo interpretado por Grande Otelo, bisbilhota a conversa e ao sair esbarra num vaso, atraindo a atenção dos patrões. Raimundo vem negociar o preço do seu silêncio: cinco contos de réis, um deles adiantado. Ele deixa cair do paletó um bilhete do Jóquei ao se retirar, que é embolsado pelo empregado.

Após o jantar, Viriato pede a Doroteia que toque ao piano. Ela começa a tocar *Brejeiro*, de Ernesto Nazareth, até ser interrompida por Pechincha, que chega sambando com uma garrafa de cachaça. Todos os presentes ficam chocados com a cena, exceto Raimundo, que parece divertir-se. O serviçal lança um bilhete de Jóquei aos seus pés: “Obrigado pela dica, Raimundo...digo, Adalberto! Ah, quer saber? Vão todos pro inferno!” E vai embora. Raimundo cai no riso, confessa a farsa e chama o irmão para a sala. Emenda um pedido de casamento. Viriato protesta, antes de ser lembrado pela filha da sua iminente falência e do golpe que planejavam. Doroteia aceita o pedido e os dois saem saltitando, deixando os familiares perplexos. Adalberto junta-se a eles e enche uma taça de champanha.

Nos jardins da mansão, encontram com Pechincha. Doroteia lhe dá um beijo na boca e pega a cachaça para dividir com seu novo noivo enquanto Pechincha fica sem saber se feliz pelo beijo ou triste pela bebida.

### **3.4 Outros filmes**

*O ébrio* (Gilda de Abreu, 1946) aborda temas similares aos de *O vulto*: Gilberto é desprezado pela família em seu momento de maior necessidade, mas ao tornar-se um músico famoso, eles reaparecem como abutres para roubar-lhe a fortuna. Ele passa a beber para esquecer as traições e decepções, afundando sua promissora carreira.

Na cena em que José vai com os amigos a uma casa de jogos, é descrito um *travelling* lateral em que vemos as personagens em suas respectivas atividades. Há um plano similar em *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1986), no cabaré de Madame Zaira.

*Ópera do malandro* (Ruy Guerra, 1985) e *Natal da Portela* (Paulo César Saraceni, 1988) revisitam os anos 40 (e, no caso do segundo, as décadas posteriores), cada qual à sua maneira. Ruy Guerra abraça a estilização típica do teatro-musical, enquanto Saraceni opta pelo naturalismo que, ao final, converte-se num documentário contemporâneo sobre o enredo da escola de samba em homenagem ao personagem homônimo, alçando-o à categoria de mito e de um dos últimos representantes de um banditismo romântico, de consciência social. Do primeiro filme, a disputa entre Max (Edson Celulari) e o malandro interpretado por Wilson Grey é referenciada em uma curta cena de *O vulto*. Da mesma forma, a reação furiosa de Natal quando falam mal do “Doutor Getúlio”, sem o qual ele não teria sua pensão por invalidez, é repetida por Otto, o bodegueiro alemão que serve José.

Na mesma cena, Simão foi nomeado a partir do personagem homônimo de *Simão, o caolho* (Alberto Cavalcanti, 1953). Além da falta de um olho, os dois têm em comum a origem paulista. O filme de Alberto Cavalcanti satiriza Revolução Constitucionalista de 1932, revolta instigada pelos barões do café e da indústria paulistana em retaliação ao fim de sua hegemonia política e à imposição de um interventor como presidente do estado. O Simão de *O vulto* demonstra antipatia por Getúlio, como muitos de sua cidade e da FEB, desarmada e esquecida depois do seu sacrifício e do prestígio inicial.

A conversa de José e Simão é interrompida pela algazarra de uma passeata queremista do lado de fora. Pela janela do bar subterrâneo, vemos apenas os pés marchando pela rua. Corte seco para uma passeata pró-Getúlio do documentário *Imagens do estado novo: 1937-1945* (Eduardo Escorel, 2016). Há uma cena similar em *Ao sul do meu corpo* (Paulo César Saraceni, 1981) em que o professor Alberto (Paulo César Peréio) e seu discípulo Polidoro conversam num boteco sobre a queda do fascismo e sobre a

disputa eleitoral de 1945, envolvendo a UDN, o PSD e o PTB – assunto também discutido mais adiante por Ana e Antônio. Pela janela, passam bandeiras pró-Getúlio.

### 3.5 Literatura

Alguns folhetos de orações descritas em *A alma encantadora das ruas* aparecem na casa dos Carvalho. Tais orações eram amplamente vendidas no Brasil no início do século XX. Dentre os livros que compõem a biblioteca da família, são citados os Documentos Brasileiros da editora José Olympio, na época a maior do Brasil. Como aponta Tania Regina de Luca (2009), a editora publicou uma série de volumes sobre história, geografia e cultura geral brasileiras, escritos por escritores renomados como Graciliano Ramos.

Antes da apresentação no restaurante *Le petit plouc*, Ana lê *A famosa revista*, romance de Benedito Geraldo Feraz e Patrícia Galvão, lançado em 1945. Além das contribuições artísticas e ao movimento feminista, Galvão destacou-se pela sua militância comunista.

Entre os livros que compõem a biblioteca de Antônio, destacam-se dois autores igualmente comunistas: Jorge Amado e Graciliano Ramos. Do primeiro, são mencionados *Angústia*, e *São Bernardo*; do segundo, *Capitães da areia*, *Pai Jubiabá* e *Gabriela cravo e canela*. Também é mencionado um livro de Machado de Assis: *Dom Casmurro* (1900).

Quando Ana pergunta a Antônio o que fazer com seu velho piano, ele sugere lançá-lo na Baía de Guanabara. A fala é uma referência ao conto *O piano*, de Aníbal Machado.

### 3.6 Imprensa

Como forma de apresentar o contexto político da época, recorri a manchetes de jornal disponíveis no acervo da Biblioteca Nacional. Elas foram escolhidas por sua adequação à cronologia ficcional e por apresentarem informações difíceis de serem expostas a partir de diálogos.

No dia 19 de julho, após o funeral de seu pai, José lê a edição de *A manhã: A chegada do primeiro escalão da FEB e as homenagens da metrópole*. O trauma de guerra e a tragédia familiar o alienam das comemorações nacionais.

Três dias depois, outra notícia do mesmo jornal: *A conferência da vitória chega ao fim de sua primeira etapa/ Ainda nesse mês, o general Eurico Gaspar Dutra irá a Minas, proferindo, em Belo Horizonte, o seu primeiro discurso após a consagração de seu nome pelas forças democratas brasileiras.* A manchete trata da primeira eleição em quinze anos e apresenta o candidato que se tornaria sucessor de Getúlio. No mesmo dia, José questiona Ana se ela acredita que de fato ocorrerão eleições.

Durante a montagem em que vemos a ascensão profissional de José contraposta ao seu vício em jogo e bebida, aparecem duas manchetes de *A manhã*, dos dias 6 e 10 de agosto respectivamente: *Truman anuncia ao mundo o lançamento da “bomba atômica” contra o Japão. Advertência de Eisenhower aos alemães; Empossado ontem na pasta da guerra o general Góis Monteiro/ A segunda bomba atômica destruiu outra cidade japonesa.* A Segunda Guerra Mundial chegava oficialmente ao fim com um crime de guerra comparável aos dos nazistas.

Por fim, no dia 29 de outubro, José encontra a edição de *A noite* soprado pelo vento quando vai pedir ajuda ao irmão em Santa Teresa: Assumiu a chefia da polícia o coronel Benjamin Vargas. Tal manchete é um prenúncio do golpe que viria algumas horas mais tarde: a indicação do seu irmão foi vista pelas forças armadas como uma manobra continuísta de Getúlio.

Também aparecem dois trechos de noticiários radiofônicos em *O vulto*: o primeiro é apenas a apresentação do repórter Esso, “a testemunha ocular da História”; já o segundo anuncia a deposição de Getúlio.

### **Considerações Finais**

Não foi o objetivo desse projeto realizar um tratamento final do roteiro, mas entregar uma versão coerente e fundamentada em registros históricos. A pesquisa é um

processo contínuo, que não será interrompido por eventuais filmagens ou pela pós-produção, quando a escolha de materiais de arquivo torna-se ainda mais importante.

O cinema de ficção histórico apresenta uma série de desafios. Em primeiro lugar, a pesquisa necessária para uma caracterização que fuja de estereótipos fáceis e mitos arraigados no senso comum. Em segundo lugar, um diálogo com o tempo presente, buscando entendê-lo ao conjurar os seus fantasmas. E por último, os recursos demandados para uma reconstituição do passado, especialmente em uma indústria cinematográfica periférica.

Grandes produções podem se dar ao luxo de recriar cenários em estúdio, angariar exércitos de figurantes e retocar as cenas com efeitos digitais. Raros são os casos no Brasil. Mais comuns são filmes de baixo orçamento que buscam diferentes estratégias para contornar suas limitações. Alguns filmes se limitam ao máximo a cenas internas. *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002) é filmado quase todo de madrugada na Lapa, com câmera na mão e baixa profundidade de campo, ao mesmo tempo externalizando o desejo furtivo da personagem-título (Lázaro Ramos), sua instabilidade emocional e limitando a visão de quaisquer sinais de contemporaneidade. *O gerente*, por outro lado, abraça o contraste do Rio histórico e dos personagens devidamente caracterizados com prédios, carros e transeuntes (às vezes admirados diante do espetáculo) da atualidade.

Essa segunda abordagem me parece mais adequada aos propósitos do roteiro. Esse anacronismo é acompanhado de imagens de arquivo, contrastando as narrativas oficiais com a fabulação acerca de temas inexplorados à época por conta da censura. Também é uma forma de cortar gastos: ao invés de recriar o Cassino da Urca e enchê-lo de figurantes, por que não usar planos gerais já existentes, intercalando-os com planos mais fechados de uma mesa?

O período desde a participação brasileira na Segunda Guerra Mundial até a deposição de Getúlio Vargas e o fim do Estado Novo é pouco explorado na cinematografia brasileira. Um exemplo é *Sargento Getúlio* (Hermann Penna, 1984), em que o fim do Estado Novo impunha o fim de torturas e outras crueldades rotineiras, assim como aconteceria com a redemocratização de 1985. Tais práticas não terminaram por completo, naturalmente.

Em 1945, o Brasil pela primeira tornava-se uma “democracia”: o voto era secreto e agora estendido às mulheres (mas não aos analfabetos), herança da Constituição de

1937; as eleições foram certamente menos fraudulentas do que durante a República Velha (1889-1930), quando a política do café com leite ditava a alternância de poder entre candidatos pré-selecionados de São Paulo e Minas; e a Consolidação das Leis do Trabalho havia ampliado consideravelmente os direitos dos trabalhadores urbanos (mas nem tanto dos camponeses). Foi também nesse período que os Estados Unidos consolidaram sua influência política, econômica e cultural sobre o Brasil.

No entanto, a ilusão democrática não duraria muito: após se reeleger em 1951, Vargas é levado ao suicídio em 24 de agosto de 1954 após sistemáticas acusações pela tentativa de assassinato do jornalista de oposição Carlos Lacerda. Ao que tudo indica, o atentado na rua Toneleiro foi planejado pelo chefe da guarda de Getúlio, Gregório Fortunato, sem o aval dele. Não obstante, era um pretexto para um novo golpe militar, que teria sido posto em prática se Getúlio não tivesse deixado a vida para entrar na história. Dez anos depois, em 1964, o presidente João Goulart seria afastado. Suas reformas de base, em especial a reforma agrária, foram interrompidas. Mais uma ditadura era imposta, mas dessa vez os direitos trabalhistas seriam reduzidos, não ampliados. Somente em 1985 o regime militar terminaria oficialmente, mas a primeira eleição direta para presidente seria apenas em 1989.

Nenhum golpe de Estado foi perpetrado desde então, pelo menos não com tanques nas ruas. Mas o *impeachment* em 2016 de Dilma Rousseff motivado por acusações espúrias, e a prisão política do ex-presidente Luís Inácio “Lula” da Silva nas vésperas da eleição de 2018, para as quais ele era o favorito, segundo pesquisas, não deixam dúvidas quanto ao fato de que as instituições democráticas brasileiras foram fundadas sobre areia movediça. Assim como José é assombrado pela guerra, o Brasil ainda não exorcizou os fantasmas de 1930, 1945, 1964 e de tantas outras feridas abertas.

## Referências bibliográficas

- AUGUSTO, Sérgio. **Esse mundo é um pandeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BENTES, Ivana. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome**. Alceu, Rio de Janeiro, v. 8, n.15, p. 242-255, jul/dez 2007.
- CASTRO, Ruy. **Metrópole a beira Mar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- COSTA, Haroldo. **100 Anos de carnaval no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2001.
- DE LUCA, Tania Regina. **A produção do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em acervos norte-americanos: um estudo de caso**. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 31, n. 61, 2011
- DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- DOMINGOS, Demasi, **chanchadas e Dramalhões**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Funarte, 2001 p. 346
- DO RIO, João. **A alma encantadora das Ruas**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.
- FAUSTO, Boris. **Getúlio Vargas: o poder e o riso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LEVINE, Robert M. **Pai dos pobres? O Brasil e a Era Vargas**. São Paulo: Editora Schwarcz LTDA, 1998.
- MATTOS, Marcelo Badaró. **Memórias da prisão política sob o regime de Vargas**. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História –ANPUH, São Paulo, julho 2011.
- MAXIMIANO, Cesar Campiani. **Barbudos, sujos e fatigados: soldados brasileiros na Segunda Guerra Mundial**. São Paulo: Grua Livros, 2010
- RODA Viva. Entrevista com Grande Otelo. São Paulo: TV Cultura, 15/06/1987 (106 min). Acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=rcDCPDrOj2Q>
- SALEM, Helena. **90 anos de cinema: uma aventura brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SANTOS, Natália Cabral dos. **Trabalho não dá camisa a ninguém: um estudo de sambas de oposição à exaltação do trabalho durante o Estado Novo**. 2015. 139 f. Dissertação (Mestrado em História Política) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

SOUZA, Jorge Emanuel Luz. **Sonhos da diamba, controles do cotidiano: uma história da criminalização da maconha no Brasil republicano**. Dissertação (Mestrado em História), Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2012

TINHORÃO, José Ramos. O samba - das origens ao pelo telefone. Palestra no Museu de Imagem e Som, Rio de Janeiro, 1973. (Acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=FXqtOzsplA4&t=2789s>)

TOTA, A. P. **O Imperialismo Sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TRUFFAULT. François. [Entrevista concedida a] Gene Siskel. *Chicago Tribune* (Chicago, Illinois), 11 de novembro de 1973, p. 3 (*Arts and Fun*)

### **Bibliografia complementar:**

DINIZ, Nelson. De Pereira Passos ao Projeto Porto Maravilha: colonialidade do saber e transformações urbanas da Região Portuária do Rio de Janeiro. XII Colóquio Internacional de Geocrítica, 2012.

MOURA, Roberto de. Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro. 2. ed. Rio de Janeiro. Secretaria municipal de cultura. 1995.

### **Imprensa**

#### ***A Manhã***

<http://memoria.bn.br/DocReadec/DocReader.aspx?bib=116408&pagfis=27304>

Dia 19 de julho: A CHEGADA DO PRIMEIRO ESCALÃO DA FEB E AS HOMENAGENS DA METRÓPOLE.

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116408&pasta=ano%20194&pesq=&pagfis=27312>

22 de julho de 1945: A CONFERÊNCIA DA VITÓRIA CHEGA AO FIM DE SUA PRIMEIRA ETAPA. AINDA NESSE MÊS, O GENERAL EURICO GASPAR DUTRA IRÁ A MINAS, PROFERINDO, EM BELO HORIZONTE, O SEU PRIMEIRO

DISCURSO APÓS A CONSAGRAÇÃO DE SEU NOME PELAS FORÇAS DEMOCRATAS BRASILEIRAS

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116408&pasta=ano%20194&pesq=&pagfis=27460>

6 de agosto de 1945: TRUMAN ANUNCIA AO MUNDO O LANÇAMENTO DA “BOMBA ATÔMICA” CONTRA O JAPÃO. ADVERTÊNCIAS DE EISENHOWER AOS ALEMÃES.

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116408&pasta=ano%20194&pesq=&pagfis=27492>

10 de agosto de 1945: EMPOSSADO ONTEM NA PASTA DA GUERRA O GENERAL GÓIS MONTEIRO. A SEGUNDA BOMBA ATÔMICA DESTRUIU OUTRA CIDADE JAPONESA.

#### *A Noite*

[https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970\\_04&Pesq=Benjamin%20Vargas&pagfis=36794](https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&Pesq=Benjamin%20Vargas&pagfis=36794)

29 de outubro de 1945: ASSUMIU A CHEFIA DA POLÍCIA O CORONEL BENJAMIN VARGAS.

#### **Filmografia**

ALÔ, ALÔ Carnaval. Direção: Adhemar Gonzaga. Rio de Janeiro: Cinédia, 1936 (75 min)

A DUPLA do barulho. Direção: Carlos Manga. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica, 1953 (89 min)

AMEI um Bicheiro. Direção: Jorge Ileli, Paulo Wanderley. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica, 1953 (90 min)

ARGILA. Direção: Humberto Mauro. Rio de Janeiro: Brasil Vita Filmes, 1940 (103 min)

ASSIM era a Atlântida. Direção: Carlos Manga. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica, 1975 (105 min)

BARNABÉ, tu és meu. Direção: José Carlos Burle. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica, 1951 (90 min)

BONEQUINHA de seda. Direção Oduvaldo Viana. Rio de Janeiro, Cinédia, 1936 (115 min)

CARNAVAL no fogo. Direção: Watson Macedo. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica, 1948 (87 min)

COLÔNIA Juliano Moreira, 80 anos. Direção: Julia Abelha. Rio de Janeiro: Instituto Municipal Juliano Moreira—SMS—RJ, 2004 (23 min)

DESARQUIVANDO Alice Gonzaga. Direção: Betsie de Paula. Rio de Janeiro: BPP Produções Audiovisuais, 2017 (82 min)

É COM esse que eu vou. Direção: José Carlos Burle. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica, 1948 (97 min)

E O MUNDO se diverte. Direção: Watson Macedo. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica, 1948 (90 min)

FANTASMA por acaso. Direção: Moacyr Fenelon. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica, 1946 (104 min)

IMAGENS do Estado Novo 1937-1945. Direção: Eduardo Scorel. Brasil: Brasil 1500, 2016 (227 min)

JUBIABÁ. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Salvador: Embrafilme, 1986 (100 min)

LUZ dos meus olhos. Direção: José Carlos Burle. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica, 1947 (62 min)

MADAME Satã. Direção: Karim Aïnouz. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2002 (105 min)

MARIDINHO de luxo. Direção: Luiz de Barros. Rio de Janeiro: Cinédia, 1938 (81 min)

MAIOR que o ódio. Direção: José Carlos Burle. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica, 1951 (100 min)

MATAR ou correr. Direção: Carlos Manga. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica, 1954 (87 min)

MY Business is bananas. Direção: Helena Solberg. Brasil/Reino Unido: Riofilme, 1995 (91 min)

NATAL da Portela. Direção: Paulo Cesar Saraceni. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1988 (100 min)

NEM Sansão, nem Dalila. Direção: Carlos Manga. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica, 1954 (90 min)

O DESCOBRIMENTO do Brasil. Direção: Humberto Mauro. Rio de Janeiro: Instituto de Cacau da Bahia, 1936 (60 min)

O ÉBRIO. Direção: Gilda de Abreu. Rio de Janeiro: Cinédia, 1946 (107 min)

O HOMEM do Sputnik. Direção: Carlos Manga. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica, 1959 (98 min)

ÓPERA do Malandro. Direção: Ruy Guerra. Brasil, França: Austra, MK2 Productions, TF1 Film Production, 1985 (105 min)

OS BANDEIRANTES. Direção: Humberto Mauro, Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Cinema Educativo, 1940 (45 min)

PEQUENA África. Direção: Zózimo Bulbul. Rio de Janeiro: Centro Técnico Audiovisual, 2002 (14 min)

TAMBÉM somos irmãos. Direção: José Carlos Burle. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica, 1949 (85 min)

RÁDIO Auriverde: a FEB na Itália. Direção: Sylvio Back. Brasil: Sylvio Back Produções Cinematográficas, 1990 (70 min)

RIO, 40 graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Equipe Moacyr Fenelon, 1955 (100 min)

RIO zona norte. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas, 1957 (90 min)

SARGENTO Getúlio. Direção: Hermanno Penna. Brasil: Embrafilme, 1984 (85 min)