

## O cheque de 2 mil cruzeiros

MÁXIMO BARRO\*

Em 1879, o escritor americano Mark Twain lançava, pouco depois do seu grande sucesso literário, *As aventuras de Tom Sawyer*, um livro de breves relatos, transitando do conto curto à novela mais desenvolvida, entre as quais se destacaria, pelo cinismo e precisão da trama, um retrato preciso da vulnerabilidade da ética do homem quando defronta-se com a força do dinheiro, mesmo quando este se apresenta sob a forma fluida de um recibo, nota bancária ou cheque.

Em “A nota de um milhão de libras”, ele narra as aventuras do minerador americano Henry Adams, que, em trânsito para a Europa, torna-se vítima de um naufrágio. Recolhido em condições dramáticas, desembarca em Londres apenas com a roupa que portava no momento do afundamento e carregando, como único patrimônio econômico, uma moeda de um dólar.

Os azares da situação o colocam fortuitamente em contato com dois daqueles seres hoje classificados de megainvestidores. Aproveitando-se da condição de miserabilidade que Adams atravessava um deles repta o outro apostando que Adams seria capaz de viver confortavelmente em Londres, por trinta dias, portando apenas um instrumento bancário representado por um cheque de um milhão de libras. O outro aceita prontamente o desafio.

Logicamente, ninguém estaria em condições de descontar ou trocar-lhe em miúdos a nota, pensava o segundo, enquanto o primeiro, com maior descortino psicológico, amparava-se no significado potencial representado por um símbolo daquele valor. O americano percebe isso logo que tenta descontar em miúdos a quantia, aproveitando para hospedar-se no melhor hotel, freqüentar o que havia de ultra-requintado em matéria de mesa, roupas e divertimentos, ser bajulado por pessoas que, caso conhecessem por completo a verdadeira situação, ou melhor, a fraude que carregava, seria ignorado e, quem sabe, até escorraçado.

As andanças que a quantia lhe facilitava, fazem-no conhecer uma jovem encantadora, Portia, por quem se apaixona e é correspondido.

Findos os trinta dias da aposta, ele apresenta-se



*Mazzaropi* dirigido por Abílio Pereira de Almeida

aos dois excêntricos. O vencedor logicamente exulta com o ganho da aposta, mais ainda quando vem a saber que Portia é sua filha e que o astuto americano conseguiu amealhar pequena fortuna, aplicando em bancos a quantia indescotável.

A inverossimilhança de toda a farsa, principalmente o *happy end*, fotografa com exatidão o conteúdo corrosivo e cáustico do escritor americano e o quanto ele desconheceu o gênero humano.

Fatos parecidos aconteceram, porém, no cinema paulista logo após o colapso que sofreu toda a classe cinematográfica em 1954, com a falência da Companhia Cinematográfica Vera Cruz e a impossibilidade de continuar produzindo tanto a Maristela quanto a Multifilmes.

Só então e pela primeira vez na história do cinema brasileiro, alguns economistas radiografaram econômica e financeiramente a situação angustiada de trabalhadores e produtores, chegando os números a um desajuste incompatível em qualquer indústria. Após

\* Professor de cinema da Fatec, historiador e pesquisador.

cinco anos de exibições, os filmes analisados haviam revertido para os cofres das empresas apenas 75% do seu custo real.

Medidas de emergência foram votadas pela Câmara Municipal, como acrescentar um cruzeiro ao ingresso cobrado quando o filme fosse estrangeiro, para depois ser rateado entre as produções realizadas na capital de São Paulo. Mas isso era uma medida paliativa e apenas para as produções em fase de exibição. O que se pedia era incentivar a produção, naquele momento, decididamente independente, de forma a não desativar o parque paulista de cinema, que além dos estúdios contava com vários laboratórios de revelação e copiagem que, afiançados nos deslumbres dos novos tempos de 1950, haviam investido pesado, modernizando toda a aparelhagem.

Os três congressos que os cineastas brasileiros realizaram de 1952 a 1954, dois em São Paulo e outro no Rio de Janeiro, em muito serviram para alavancar inúmeras propostas como forma de não desarticular o pouco conseguido.

O Banco do Estado comprometia-se a empréstiar aos produtores que estivessem localizados no Estado a quantia de dois mil cruzeiros, a juros bastante módicos, desde que apresentassem aos representantes dos sindicatos e associações da indústria cinematográfica um copião da realização que preenchesse os quesitos artísticos de produções de custo médio, portanto sem altos arroubos do tipo *O cangaceiro* e *Sinhá moça*. Mas, acima de qualquer coisa, o aval bancário estava condicionado à equipe técnica responsável pela realização inteira, assim como os intérpretes. A essa imposição altamente enaltecida ao homem que militava em cinema, é historicamente necessário acrescentar que manobras para proteger algumas produções não estiveram ausentes com o jeitinho de algumas figuras que o passar dos anos tornaria proeminentes e até de citação obrigatória na moderna história do Brasil, como Roberto Campos e Clóvis Salgado.

Mas para chegar ao copião os interessados precisavam antes atravessar o Rubicão das filmagens. E ele era bem mais largo e fundo do que aquele atravessado por Júlio Cesar.

A recém-fundada Brasil Filmes elucubrou um estratagema perfeito, trabalhando sem nenhum capital próprio, afora as películas respeitáveis do passado, abocanhando empréstimos para todas as suas produções. Ela mesma era produto típico das acomodações daquele momento, pois aproveitava-se dos estúdios e equipamentos da falida Vera Cruz, sem ter que responder à

Columbia Pictures pelas dívidas contraídas, contando ainda com o alheamento propositado do Banco do Estado, outro grande credor.

O estruturador de todas essas envolventes manobras que, se aplicadas no plano da dívida externa, provavelmente tirariam o Brasil do buraco era Abílio Pereira de Almeida, conhecido apenas como teatrólogo, ator e fundador do Teatro Brasileiro de Comédia e, depois, diretor dos filmes de Mazzaropi na Vera Cruz.

Renomado advogado na área financeira, conhecia todos os meandros e atalhos que a legislação brasileira permitia, sendo-lhe, portanto, até muito fácil organizar aquelas soluções.

O plano consistia em aproveitar todo o parque de luz, câmaras e estúdios concedidos pela falida Vera Cruz e acordar com técnicos, intérpretes e laboratórios para só receberem futuramente. Mas ainda havia outros problemas como a compra de negativo, transporte, alimentação e a infinidade de pequenos gastos de filmagens que, quando computados globalmente, ascendem a somas consideráveis. E era exatamente nesse momento que o gênio — qualquer outra palavra seria pequena — de Abílio comparecia. Ele comprava da Kodak 50 latas contendo trezentos metros cada de negativo, para pagá-las em 60 ou 90 dias. Logo que o material chegava ao escritório da Brasil Filmes, Abílio firmava uma *warrant* com o Banco do Brasil. Ele depositava o negativo e recebia do Banco o valor correspondente às 50 latas. Era com esse dinheiro que ele iria filmar e montar o copião da produção. Lógico que filmar e montar rapidamente era item indispensável, gastando-se o mínimo possível. Nesse momento é que a alta profissionalização das equipes era posta à prova. Esquecendo todo o passado aparatoso da Vera Cruz, quando os ingleses impunham um máximo de 5 tomadas por dia, agora o ritmo de trabalho deveria ser americano. A equipe de produção ganhava responsabilidades que até ali nunca lhe foram cobradas. Como retirar uma lata de negativo do Banco implicava pagar o correspondente, isso somente era consumado nos últimos metros do material virgem da lata anterior. Os ensaios com artistas e equipe iam à exaustão, esquecendo-se os tempos de *O cangaceiro*, *Sinhá moça*, *Tico-tico no fubá* e *Appassionata*, quando por vezes chegava-se a mais de vinte repetições.

Nessa fase da produção é quando aparece outra personalidade, lembrada apenas como hábil assistente, produtor importante de comerciais e documentários, diretor de somente um longa e jamais como extraordinário diretor de produção, o milagreiro Galileu, se o trocadilho for permitido.

Aparentando-se ao Henry Adams de Mark Twain, escudado num cheque de Cr\$ 2.000,00, emitido pelo Banco do Estado, que exibia como garantia, a missão de Galileu Garcia nessa segunda parte era conseguir o possível e impossível sem nada gastar, ou pelo menos dilatar ao máximo o pagamento. Já na primeira parte de *Ossó, amor e papagaios* — título paradigmático para qualquer produção daquela quadra — ele praticamente transportou o cemitério de São Bernardo para dentro da Vera Cruz, necessário para as filmagens da adaptação do conto de Lima Barreto “A nova Califórnia”. Dessa forma o moderno Galileu da Paulicéia multiplicava pães, peixes e fotogramas. Sensibilizava a todos com suas pregações em favor do cinema brasileiro, ainda mais quando apoiado por um papel bancário.

O processo foi empregado em *Ossó, amor e papagaios*, *O gato de madame*, *O sobrado*, *Estranho encontro*, *Paixão de gaúcho*, *Rebelião em Vila Rica*, *Ravina*, todos da Brasil Filmes, mais os da Maristela e independentes, que em alguma fase da produção tiveram o apoio da trama de Abílio. Isso possibilitou o batismo de Walter George Dürst, Renato Santos Pereira, Rubem Biáfora, Carlos Alberto de Souza Barros, Cezar Memolo e a crisma de Walter Hugo Khouri e Agostinho Martins Pereira.

O processo milagreiro de Abílio, Galileu e outros deveria prolongar-se até a obtenção da primeira cópia, quando deveriam estar saldadas as dívidas de laboratório, técnicos, artistas e, logicamente, o empréstimo da *warrent*. O restante o produtor conseguiria com a Columbia, Cinedistri, Ubayara e outras empresas que se interessavam em distribuir o cinema brasileiro.

Logicamente o folclore foi abundante. Muitas histórias dignas de pescador são contadas para engrandecer ainda mais essas abnegadas produções, parecendo que o milagre de chegar à cópia final usando metodologia tão bizarra não bastasse por si só.

Quando da projeção de um copião, realizado por uma equipe que filmara fora de São Paulo, o produtor avisara apenas a alguns membros da comissão que várias tomadas estavam fora de foco e seriam refilmadas. Estranhamente, essas tomadas foram recebidas como altamente vanguardistas pelos demais membros não alertados, provando que alguns exegetas do Cinema Novo nasceram antes de Cacá, Glauber e Saraceni.

O representante dos grupos moralistas, porque também eles estavam representados por um ex-seminarista, muitas vezes era quem decidia quais as tomadas que deveriam ser montadas. Em *O gato de madame*, algumas figurantes que apareciam de *shorts* perto de Mazzaropi foram vetadas *in limine*. Em outra produção, da qual éramos o montador, o mesmo representante tentou embargar o *nihil obstat* do empréstimo bancário, argumentando que uma das personagens expressava-se em gíria e isso seria desmoralizante para o Brasil caso o filme fosse exportado. Fernando de Barros, que, além de pertencer à comissão, exercia crítica na *Última Hora*, vingava-se, apelando para o trocadilho e classificando-o com o *furtado* do cinema nacional.

Até 1960 ainda financiavam-se algumas produções com esse método, que aos poucos foi sendo superado por outros, porque, ao lado da crescente televisão, começava a caminhada inteiramente independente do Cinema Novo.

