

Universidade Federal De São Carlos – UFSCar  
Centro de Educação e Ciências Humanas – CECH  
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som – PPGIS

JOSÉ RAFAEL GALLOTTI MAMIGONIAN

## **O itinerário de Ody Fraga rumo ao cinema**

São Carlos – SP

2022

JOSÉ RAFAEL GALLOTTI MAMIGONIAN

## **O itinerário de Ody Fraga rumo ao cinema**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós  
Graduação em Imagem e Som da Universidade  
Federal de São Carlos, para a obtenção de título de  
mestre. Área: História e Políticas do Audiovisual.

Orientadores:

Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto

Prof. Dr. Alessandro Constantino Gamo

São Carlos – SP

2022



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

---

**Folha de Aprovação**

---

Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato José Rafael Gallotti Mamigonian, realizada em 09/03/2022.

**Comissão Julgadora:**

Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto (UFSCar)

Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo (UFJF)

Profa. Dra. Luciana Sa Leitão Correa de Araujo (UFSCar)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som.

## AGRADECIMENTOS

A Salim Miguel (*in memoriam*) e a Eglê Malheiros pela confiança e pelo apoio generoso e incondicional que recebi no começo desta pesquisa.

Aos amigos e parceiros de Ody Fraga que tive a oportunidade de conhecer e que infelizmente não estão mais entre nós: Carlos Reichenbach, Aloysio Raulino, Luis Castillini, Alessandro Commisso, Mário Vaz Filho, Claudio Cunha, Alfredo Sternheim.

A Inimá Simões, Gregório Bacic e Guilherme de Almeida Prado, pelos diálogos que ajudaram a ampliar meu campo de buscas rumo a novas descobertas.

Partilho o resultado desta pesquisa com cada um dos meus companheiros nessa *caminhada mais ou menos longa*: Marco Stroisch, Alan Langdon, Marcos Fábio Katudjian, João Godoy, Eliane Coster, Ulysses Dutra, Fábio Fernandes, Norberto Depizzolatti e Beatriz Mamigonian.

Agradeço a Alexandre Miyasato, Edney Almeida de Brito e Paulo Pina, em nome dos quais estendo minha gratidão a todos e todas arquivistas das instituições em que pude pesquisar.

A reentrada no mundo acadêmico não teria sido assim fluente sem a camaradagem e a gentileza de Felipe Rossit e o estímulo prazeroso dos encontros com os professores e colegas no PPGIS, em que importantes trocas de ideias puderam se dar.

Aos membros da banca de qualificação e de defesa, Luciana Corrêa de Araújo e Luís Alberto Rocha Melo, que sempre acompanhei e admirei à distância, agradeço pelo privilégio da interlocução crítica atenta, equilibrada, aguda e generosa. Os apontamentos expostos no exame de qualificação foram decisivos para remodelar a presente dissertação em diversos aspectos e os debates ocorridos na sessão de defesa reverberarão em meus trabalhos futuros.

Aos meus orientadores, Arthur Autran e Alessandro Gamo, serei sempre grato pela acolhida ao meu projeto e pelo apoio incondicional ao longo da tortuosa jornada de pesquisa e redação durante uma pandemia. Agradeço pelo privilégio do diálogo sempre franco e horizontal que fez com que um ‘caldo’ diverso de informações, inquietações, intenções e intuições tomasse a forma dessa dissertação que – sinto, de verdade – prosseguirá em constante amadurecimento.

À CAPES, agradeço pela bolsa concedida, apoio fundamental e sem o qual esta pesquisa não poderia ter sido realizada.

Um agradecimento especial a Valéria Isoppo, pela revisão dessas mal traçadas linhas e pelo companheirismo ao longo desta jornada imprevisível em que viver, amar e criar confluem como que por um passe de mágica.

A meus pais, com gratidão e carinho.

E, então, a saga se repetiu, o homem cercou-se de pensamentos e nostalgias, tornando-se ilha, negando o continente.

Iremos pelas estradas sem começo e sem fim, até a morte, quando a ilha nos sepultará, nos transformando em germes e matéria fecundante, numa multiplicação de ilhas, para mágoa do continente, tão grande, mas tão pouco e estéril.

*A Ilha, a Ponte e o Continente*  
publicado em *Sul* nº 21, dezembro de 1953

## **RESUMO**

Esta pesquisa tem por objeto investigar o itinerário de formação do roteirista e diretor de cinema Ody Fraga (1927–1987). Elegemos abordar o período que antecede realização do seu primeiro filme, o longa metragem *Vidas Nuas* (1967), originado de um projeto inacabado intitulado *Erótica*. Para retrazar sua longa jornada, remontamos à sua infância, adolescência, bem como a seus primeiros trabalhos em jornalismo e teatro. Trabalhamos com fontes documentais diversas, buscando assentar informações pouco conhecidas da trajetória de vida e da “obra imatura” do diretor, refletindo sobre aspectos de sua produção intelectual ao longo deste período.

**PALAVRAS CHAVE:** Ody Fraga, Grupo Sul, Cinema Brasileiro, Pornochanchada.

## **ABSTRACT**

This research aims to investigate the initiation path of screenwriter and film director Ody Fraga (1927–1987). We chose to approach the period that precedes the making of his first feature film *Vidas Nuas* (1967), originated from an unfinished project entitled *Erótica*. To retrace his long journey, we go back to his childhood, adolescence, as well as his early work in journalism and theater. We work with different documentary sources, seeking to establish little-known information about the director's life trajectory and “early works”, reflecting on aspects of his intellectual production throughout this period.

**PALAVRAS CHAVE:** Ody Fraga, Grupo Sul, Brazilian Cinema, Pornochanchada.

## LISTA DE IMAGENS

- 1: Retrato de Ody Fraga na Boca do Lixo.
- 2: Fita cassete contendo a gravação original da entrevista de Ody Fraga a Inimá Simões.
- 3: Primeira carta escrita por Ody Fraga para Salim Miguel em 29 de junho de 1944.
- 4: Programa da primeira apresentação do Teatro Experimental do C.A.M.
- 5: Membros do Círculo de Arte Moderna nos ensaios de *Cândida* (1949). Ao centro, o casal Eglê Malheiros e Salim Miguel. À esquerda, em pé, Ody Fraga dá instruções ao elenco.
- 6: Ody Fraga dirige Eglê Malheiros em *Cândida* (1949).
- 7: Primeira montagem de *Pinocchio* (1949). O diretor Ody Fraga está à direita do elenco.
- 8: Reprodução do editorial *Sul*, publicado no quinto número da revista, em agosto de 1948.
- 9: Reprodução do jornal *A Manhã*, que registra a visita dos “jovens intelectuais catarinenses no Rio de Janeiro”. Suplemento Letras e Artes, 12 de fevereiro de 1950, pág.11.
- 10: Fragmento da carta escrita por Ody Fraga para Salim Miguel em 19 de abril de 1950.
- 11: Capa do exemplar da adaptação de *Pinocchio* feita por Ody Fraga.
- 12: Fragmento da carta enviada para Salim Miguel em 10 de dezembro de 1952.
- 13: Fragmento da carta escrita por Ody Fraga para Salim Miguel em 2 de setembro de 1954.
- 14: Reprodução da coluna “Guia do Fã” de Salvyano Cavalcanti de Paiva.
- 15: Fragmento da carta escrita por Ody Fraga para Salim Miguel em novembro de 1958.
- 16: Vista panorâmica da cidade de Florianópolis, c.1950.
- 17: Fragmento da carta enviada a Salim Miguel em 1º de junho de 1959.
- 18: Reprodução da matéria “Hélio Souto: ator, produtor, diretor...”
- 19: Detalhe em que Ody Fraga aparece junto a Hélio Souto e duas outras pessoas.
- 20: Cartazete de *Conceição* publicado na data de sua estreia nos cinemas (28 de novembro de 1960).
- 21: *Press-release* editado para a estreia de *Conceição* nos cinemas de São Paulo.
- 22: Fotografia de divulgação de *Conceição*. Coluna “Cinema” de Caio E. Scheiby.
- 23: Reprodução parcial do ofício endereçado ao Banco do Estado de São Paulo pela Produções Lopes Ltda.
- 24: Nota publicada em *O Estado de S. Paulo* em 2 de dezembro de 1962.
- 25: Nota publicada na *Folha de S. Paulo* em 6 de dezembro de 1962.
- 26: Nota publicada em *A Hora* em 3 de dezembro de 1962.
- 27: Fotograma do depoimento em vídeo de Antonio Polo Galante em 2 de agosto de 2012.
- 28: Foto e manchete da matéria publicada na *Folha de S. Paulo* em 29 de janeiro de 1968.
- 29: Capa do exemplar do roteiro de *Erótica* (1962) escrito por Ody Fraga.
- 30: Reprodução das anotações manuscritas sobre os planos faltantes no exemplar do roteiro de *Erótica* (1962).
- 31, 32, 33, 34: Reprodução de fotogramas do filme *Vidas Nuas* (1967).
- 35: Reprodução da página 12 do roteiro de *Erótica* (1962) escrito por Ody Fraga.
- 36, 37, 38, 39, 40, 41: Fotogramas da sequência do *strip-tease* em *Vidas Nuas* (1967).
- 42: Cartazete de *Vidas Nuas* (1967) para divulgação em jornal.
- 43: Cartaz de *Vidas Nuas* (1967).



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
-------------------------	----

### **CAPÍTULO 1 – JORNADAS DE FORMAÇÃO**

1.1 – APRESENTAÇÃO.....	16
1.2 – FLORIANÓPOLIS / SÃO PAULO / PORTO ALEGRE (1927-1947).....	18
1.2.1 – Infância em Florianópolis.....	18
1.2.2 – Formação religiosa.....	20
1.2.3 – Primeiros textos.....	23
1.3 – FLORIANÓPOLIS (1948-1950).....	28
1.3.1 – Círculo de Arte Moderna e Grupo “Sul”.....	28
1.3.2 – Teatro Experimental do Círculo de Arte Moderna.....	30
1.3.3 – <i>Sul</i> (editorial).....	35
1.3.4 – Peças de teatro publicadas na revista <i>Sul</i> (1948-1950).....	37
1.3.5 – Publicações em <i>O Estado</i> .....	43
1.3.6 – Clube de Cinema.....	44
1.4 – RIO DE JANEIRO (1950-1952).....	47
1.4.1 – Viagem ao Rio de Janeiro.....	47
1.4.2 – Reflexões sobre Teatro Infantil.....	54
1.4.3 – Grupo dos “Quixotes”.....	56
1.4.4 – Ligações com o cinema no Rio de Janeiro.....	60
1.4.5 – Atividades didáticas.....	63
1.4.6 – Campanha Nacional de Educação Rural – C.N.E.R.....	65
1.5 – ESPÍRITO SANTO DO PINHAL (1952-1959).....	68
1.5.1 – Projetos e <i>pensatas</i> políticas.....	68
1.5.2 – Reflexões sobre Cinema e Educação.....	71
1.5.3 – Escritos e projetos empreendidos em Pinhal.....	77
1.5.4 – Textos publicados na revista <i>Sul</i> – “segunda fase” (1953-1957).....	80
1.5.5 – Primeiras experiências cinematográficas.....	88

## CAPÍTULO 2 – INÍCIO PROFISSIONAL NO CINEMA

2.1 – SÃO PAULO (1959).....	93
2.2 – SOBRE <i>CONCEIÇÃO</i> (1960).....	96
2.2.1 – O roteiro de <i>Conceição</i> .....	96
2.2.2 – Lançamento e recepção crítica de <i>Conceição</i> .....	101
2.3 – ROTEIRISTA <i>FREELANCER</i> .....	109
2.4 – SOBRE <i>ERÓTICA</i> (1962).....	111
2.4.1 – Dossiê de <i>Erótica</i> junto ao Banco do Estado de São Paulo.....	113
2.4.2 – Análise das notas e notícias nos jornais (1962-1963).....	116
2.5 – DE <i>ERÓTICA</i> A <i>VIDAS NUAS</i> (1967).....	125
2.5.1 – O roteiro de <i>Erótica</i> : elementos de uma filmagem incompleta.....	130
2.5.2 – Dissecando a listagem do material “não filmado”.....	133
2.5.3 – Sobre a abertura do filme.....	135
2.5.4 – Sobre o final do filme.....	139
2.5.5 – Complementações narrativas e intervenções da montagem.....	141
2.5.6 – Sobre o <i>Strip-Tease</i> .....	143
2.5.7 – Autoria e erotismo: sobre a direção de Ody Fraga.....	149
2.5.8 – Da primeira cópia ao lançamento comercial.....	152
2.5.9 – Resenhas, notas e (poucas) críticas sobre <i>Vidas Nuas</i> .....	158
2.6 – BREVE NOTA SOBRE <i>VIDAS NUAS</i> , PORNOCHANCHADA E BOCA DO LIXO.....	163
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	167
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	172
<b>ANEXO I – TEXTOS PUBLICADOS NA REVISTA <i>SUL</i></b> .....	174
<b>ANEXO II – FILMOGRAFIA COMO ROTEIRISTA E DIRETOR (CINEMA)</b> .....	175

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo reconstituir o itinerário de formação do roteirista e diretor **ODY FRAGA E SILVA** (1927–1987) no período que antecede seu estabelecimento profissional em São Paulo (SP) e se estende até a realização do longa metragem *Erótica*, filmado em 1962 e finalizado cinco anos depois com o título *Vidas Nuas*. Trabalhando com fontes documentais e registros memoriais, buscaremos retrazar a trajetória de vida pouco conhecida de Ody Fraga e refletir sobre aspectos de sua produção intelectual naquele período.

Seu nome está relacionado de forma indissociável à produção cinematográfica da Boca do Cinema paulista, sobretudo na fase áurea das pornochanchadas – iniciada em meados da década de 1970 e que teve seu declínio no começo dos anos 1980. As principais parcerias e colaborações de Ody Fraga como roteirista e diretor se deram com alguns dos mais importantes produtores da Boca, como David Cardoso, Manuel Augusto Sobrado Pereira, Antônio Polo Galante e Fauzi Mansur.

**IMAGEM 1: Retrato de Ody Fraga na Boca do Lixo.**



**Fotografia de Ozualdo Candeias – Arquivo familiar**

No livro *Boca do Lixo, Cinema e Classes Populares*, Nuno César Abreu esboça um acurado retrato do diretor, lastreado em suas observações e vivências e também na série de depoimentos que registrou.

Ody Fraga era reconhecido, mesmo por uma crítica historicamente mais exigente, por ter propostas de conteúdo mais respeitável, um olhar crítico sobre a classe média, opiniões estéticas e políticas (também em relação à classe cinematográfica) articuladas. (...) Ody Fraga tinha a confiança irrestrita dos produtores, não só pela qualidade do seu trabalho mas também por respeitar os prazos, trabalhar com rapidez e eficiência. (...) É de admirar que além dos roteiros que escreveu sob encomenda para diretores e produtores, ele tenha escrito e dirigido seus próprios filmes, em quantidade apreciável mesmo para os padrões da Boca. Entre seus filmes, não há um estrondoso sucesso, mas consistentes bilheterias, resultando numa folgada relação custo-benefício, tanto nos investimentos financeiros quanto nos artísticos.<sup>1</sup>

A escolha de Ody Fraga como tema desta dissertação se deu após o trabalho em um documentário sobre este personagem. Ao longo da realização do filme, percebemos que uma série de elementos prospectados na pesquisa não encontrariam espaço na obra audiovisual. Assim foi sendo acalentado o interesse por dar sequência à pesquisa e à reflexão sobre o personagem.

Já no período inicial do mestrado, ao entrarmos de maneira objetiva nas leituras e na pesquisa, fomos gradualmente abrandando a paixão e o encantamento pelo tema. Este amadurecimento pôde se dar a partir do diálogo estimulante mantido com os orientadores. A troca de ideias estabelecida nesse percurso de orientação mostrou-se essencial para redefinir não só o recorte proposto, o qual era bem mais amplo, mas também para conduzir as escolhas e caminhos adequados frente à série de possibilidades que se apresentaram, sedimentando um rigor que evitou reducionismos e reiteraões.

Frente a uma longa trajetória de vida e uma produção artística vasta e diversa, foi necessário o estabelecimento de um recorte mais afinado para esta dissertação. Elegemos abordar o período que precede a fase principal de sua produção cinematográfica por entendermos que esse é, do ponto de vista historiográfico, um dos principais campos lacunares a respeito de Ody Fraga. Além disso, trata-se de um período pouco conhecido e bastante relevante para melhor compreender onde se formou e como se desenvolveu seu pensamento e sua obra.

---

<sup>1</sup> ABREU, Nuno César. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 114.

Logo nos interessamos por buscar esta espécie de “veio” em que o autor forjou sua própria formação. Descobrimos trabalhos de sua fase imatura, vertentes intelectuais que o influenciaram, interesses artísticos variados, atividades diversas em que se envolveu, pessoas com as quais se relacionou profissionalmente antes de se tornar roteirista e diretor de cinema. No transcorrer da pesquisa pudemos abarcar um vasto *corpus* de informações inéditas para nós até o momento, o que ampliou em muito o espectro de associações anteriormente feitas.

Ao redigirmos a dissertação, optamos por dar centralidade ao itinerário de pesquisa documental, iconográfica e bibliográfica. Essa opção nos levou a buscar recompor de maneira lógica e fidedigna não somente sua jornada mas aspectos vários do período histórico em que Ody Fraga esteve inserido. Em diversos momentos estará evidente para o leitor que assentamos no texto o percurso feito em nossa pesquisa, dadas as recorrentes menções às fontes coletadas. Diante da rarefação ou da ausência de outros elementos para cotejo, nos ativemos aos documentos que pudemos encontrar apresentando-os, por vezes, como indício informativo único. Neste sentido, assumimos desde já a natureza lacunar de nosso trabalho, reconhecendo a importância de que pesquisas futuras venham a complementar as informações aqui expostas.

Na prospecção de fontes documentais relativas a cinema, teatro e atividades literárias realizadas por Ody Fraga, trabalhamos com elementos oriundos dos seguintes arquivos: Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes da Cinemateca Brasileira (SP), Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte (RJ), Repositório da Biblioteca da Universidade Federal de Santa Catarina (SC), Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca do M.A.M. (RJ), Arquivo Multimeios do C.C.S.P. (SP), Museu da Imagem e do Som (SP) e Biblioteca Jenny Klabin Segall do Museu Lasar Segall (SP). A disponibilização de conteúdos reproduzidos de jornais e revistas antigos em plataformas de consulta remota como a Hemeroteca Digital Catarinense (SC) e a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (RJ) fez com que estas fontes complementares se tornassem importantíssimas para este trabalho, o que permitiu rastrear indícios da passagem de Ody Fraga nos diversos locais em que viveu, produziu e se relacionou profissionalmente.

Pudemos contar com a generosidade e confiança do casal de escritores Salim Miguel e Eglê Malheiros que nos franquearam acesso a documentos de seu acervo particular: em especial, um lote de correspondências pessoais enviadas por Ody Fraga ao longo das décadas

de 1940, 1950 e início dos anos 1960. Essas cartas foram fundamentais, sobretudo no primeiro capítulo da dissertação por aportarem uma série inédita de elementos informativos, bem como por serem o veículo para que compuséssemos um relato pessoal de Ody Fraga ao longo das temporadas em que esteve distante da sua Florianópolis natal. Salim e Eglê gentilmente permitiram também que pudéssemos consultar e reproduzir os exemplares originais da revista *Sul* que continham diversas publicações de Ody Fraga.

Ao circunscrevermos este trabalho ao período de formação de Ody Fraga, optamos por estruturar de forma cronológica nossa redação. O texto foi composto buscando dar linearidade à narrativa lastreada nos documentos selecionados, o que nos levou à incorporação de um conjunto robusto de citações. Na transcrição dos documentos antigos optamos pela manutenção estrutural fidedigna aos textos originais, mantendo determinadas incorreções ali presentes, como no caso em que títulos ou nomes são grafados erroneamente: exemplo claro é a grafia *Odi Fraga*, que deixamos intocada. Eventuais erros gramaticais foram pontualmente corrigidos. Em nossa transcrição optamos por atualizar a grafia dos textos antigos observando o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

É fundamental registrar que a pesquisa e redação desta dissertação foram diretamente afetadas pelas restrições causadas pela pandemia de *Coronavírus* (Covid-19). O fechamento das instituições públicas e privadas tornou impossível o acesso a arquivos físicos, privando este trabalho de importantes fontes complementares para sua consecução. Diante das adversidades buscamos superar essas limitações, mas devemos assumir que este evento imperativo de saúde pública mundial afetou em grande medida o trabalho ora apresentado.

Esta dissertação foi estruturada em dois capítulos. O primeiro, intitulado “Jornadas de formação”, aborda a série de experiências pessoais e profissionais vivenciadas por Ody Fraga desde a juventude entre Florianópolis e São Paulo – onde ele inicia e interrompe sua formação como seminarista. Em seguida, após uma breve passagem por Porto Alegre, ele volta a se fixar em Florianópolis e participa de um importante movimento cultural e intelectual, conhecido como Grupo Sul. Acompanhamos a seguir a jornada vivida por Ody Fraga no Rio de Janeiro e sua posterior fixação em Pinhal (SP), cidade na qual residiu por aproximadamente sete anos: um período marcado por interesses e engajamentos profissionais diversos, bem como por uma produção intelectual bastante variada. O segundo capítulo, “Início profissional no cinema”, cobre o período em que Ody Fraga fixou domicílio na cidade de São Paulo e passou a trabalhar diretamente com roteiros audiovisuais de cinema e TV.

Abordamos seu trabalho no roteiro de *Conceição*, o ambiente cultural e profissional da cidade de São Paulo naquele período, bem como outros projetos aos quais ele se dedicou naqueles anos. Em seguida, fixamos nossa atenção em torno do primeiro longa metragem que ele realizou, intitulado *Erótica*. Após anos inconcluso, o material filmado foi adquirido por terceiros, finalizado e lançado comercialmente com o nome *Vidas Nuas*.

## CAPÍTULO 1 – JORNADAS DE FORMAÇÃO

### 1.1 – APRESENTAÇÃO

O presente capítulo abordará aspectos do período de formação intelectual do roteirista e diretor Ody Fraga e Silva (1927-1987). Nosso objetivo é o de tentar traçar a jornada profissional e pessoal que antecedeu seu estabelecimento como roteirista e diretor cinematográfico em São Paulo, período ainda pouco abordado pelos pesquisadores e historiadores do cinema brasileiro. Nosso trabalho visa coletar informações, reunindo indícios e refletindo sobre esses elementos de maneira a construir um panorama que permita renovar e aprofundar a compreensão desse personagem.

Articularemos fontes oriundas de arquivos diversos tendo como documentos principais: I – um conjunto de trinta e cinco cartas enviadas por Ody Fraga ao escritor Salim Miguel<sup>2</sup>; II – a entrevista concedida a Inimá Simões na pesquisa para a publicação *O Imaginário da Boca*<sup>3</sup>; e III – o depoimento concedido à pesquisadora Lina Leal Sabino para sua dissertação *O Grupo Sul*<sup>4</sup>. A esses três elementos serão associados textos diversos – ensaios, poemas, peças de teatro, críticas de filmes, textos de opinião e contos – escritos por Ody Fraga e publicados em jornais e revistas ao longo das décadas de 1940 e 1950, bem como críticas e notícias que fizeram referência a seu trabalho.

Conjugaremos esses fragmentos de maneira a estabelecer um itinerário em que se entrelaçarão elementos de sua trajetória profissional e eventos da história vivenciados pelo autor, tendo como pano de fundo o ambiente cultural e político do Brasil nos anos 1940, 1950 e 1960. Nesse processo, identificaremos certas tônicas temáticas, linhas de raciocínio, elementos com os quais o diretor lidou ao longo desse período. O caráter íntimo e raro dos relatos justificou a opção por trazer para o corpo do trabalho um conjunto robusto de citações, em que será possível reconhecer a “voz” do próprio diretor a refletir sobre sua jornada.

---

<sup>2</sup> Esse conjunto de correspondências contém apenas cartas enviadas por Ody Fraga e cobrem o período entre 1944 e 1961.

<sup>3</sup> SIMÕES, Inimá Ferreira. **O Imaginário da Boca**. Cadernos IDART 6. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981.

<sup>4</sup> SABINO, Lina Leal. **O Grupo Sul**. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1979.



A principal fonte primária que permite retrazar o amplo arco da trajetória e o pensamento vivo de Ody Fraga é certamente a entrevista realizada por Inimá Simões em 1979<sup>5</sup>. Para além do trabalho de campo e de inventário documental e memorial, nas pesquisas para *O Imaginário da Boca* o pesquisador pode realizar um representativo conjunto de entrevistas com produtores, técnicos, diretores, críticos e atrizes, traçando um panorama multifacetado sobre a Boca do Lixo paulistana no período compreendido entre os anos 1978 e 1981. As entrevistas possuem graus variados de aprofundamento, conforme a aceitação do entrevistado às proposições do entrevistador. No caso de Ody Fraga, a adesão à interlocução proposta foi plena, o que permitiu a Inimá Simões a prospecção de informações verdadeiramente raras.

Nos dois encontros que teve com Ody Fraga, Inimá pode dispor do tempo necessário para que o entrevistado formulasse com liberdade seus pensamentos. As gravações transparecem a horizontalidade no trato entre os interlocutores, o que estimulou a confiança e a franqueza do entrevistado. Após certo tempo de conversa, Ody Fraga – para seu próprio espanto – assume:

É a primeira vez que eu estou falando essas coisas. Sabe?  
Eu não curto memória. É a primeira vez, rapaz. E a culpa é tua.

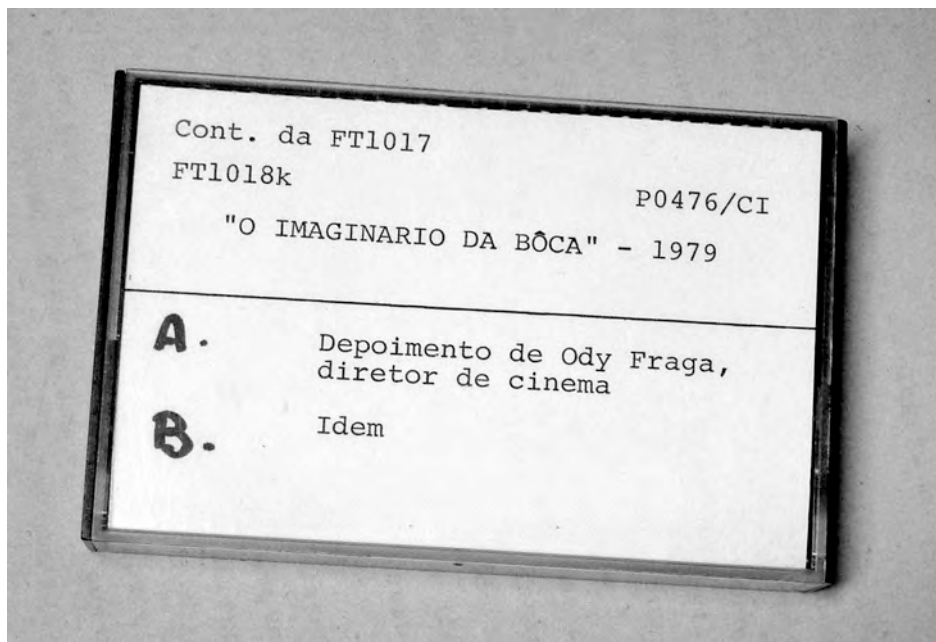
Essa entrevista ocorreu em uma sala reservada do escritório da Kinema Filmes, empresa produtora de Claudio Cunha. Estava em pré-produção *A Dama da Zona (Hoje tem Gafieira)* (Ody Fraga, 1979), que seria filmado e lançado naquele mesmo ano. As gravações ocorreram em dois dias. O primeiro encontro entre Ody e Inimá se deu na tarde de uma quinta-feira, 18 de janeiro de 1979. Ao longo da entrevista – que perfaz quase quatro horas em seu total – é notável o esforço do entrevistador em se estender nos assuntos, ao que o entrevistado retruca:

Escuta aqui: estamos fazendo uma entrevista ou um livro?

---

<sup>5</sup> Utilizamos como base de trabalho o áudio digitalizado diretamente das três fitas originais da entrevista – n<sup>os</sup> FT-1016, 1017 e 1018 – depositadas no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo. Figuram neste trabalho transcrições fidedignas às palavras proferidas nas gravações.

**IMAGEM 2: Fita cassete contendo a gravação original da entrevista de Ody Fraga a Inimá Simões.**



**Arquivo Multimeios, Centro Cultural São Paulo**

## **1.2 – FLORIANÓPOLIS / SÃO PAULO / PORTO ALEGRE (1927-1947)**

### **1.2.1 – Infância em Florianópolis**

Logo no início da gravação, após testes e um preâmbulo de praxe, Inimá Simões pede ao entrevistado que resuma sua biografia, ao que Ody Fraga responde:

Olha... Toda vez que eu tenho que apresentar o meu currículo, eu faço de maneira bem rápida dizendo: eu nasci em 15 de outubro de 1927 em Florianópolis. E estou vivo até hoje.

[Na época chamava Desterro?]

Não. Já era Florianópolis. Aliás é uma coisa bem gozada: eu faço parte... Quer dizer, a minha família faz parte daquele grupo de famílias tradicionais do lugar. E como toda família tradicional de qualquer lugar, ela se orgulha e se ufana muito de sua ascendência longínqua dentro da história local. Ocorre que Florianópolis era originalmente um presídio, um “desterro”. Então estavam ali ladrões, assassinos todos. E assim então de algum destes é que deve vir a nossa brilhante nobreza original.

Ody refere-se com ironia à ascendência açoriana de parte das famílias florianopolitanas, ciente do fato de que ao arquipélago dos Açores haviam sido enviados, ao longo dos séculos, os degredados de Portugal<sup>6</sup>. Não possuímos elementos para afirmar que os Fraga e Silva descendem realmente de açorianos ou se o diretor apenas aproveitou a deixa para soltar seu primeiro chiste na entrevista. Adiante na conversa, ele conta que sua família esteve envolvida no ramo da exibição de cinema e que desde muito cedo ele estabeleceu relação particular com o fenômeno cinematográfico.

A minha ligação com o cinema é muito longa. Minha família era ligada à exibição de cinema. (...) Chegou uma época em que tinha um cinema que era só plateia e que o balcão não era balcão: era o apartamento onde a família morava. E tinha uma sala de estar com uma abertura que dava diretamente para a sala de projeção. E guri eu assistia lá. Assistia até Rodolfo Valentino. Via todos os filmes. Vivia o dia todo assistindo. (...)

Inclusive eu tinha uma fixação muito grande com o cinema, com os filmes. Tanto que como guri eu tinha me tornado um problema. Me seguravam no quarto pra eu não fugir de noite. Meu pai tinha percebido que a primeira versão do *Frankenstein*, aquela do James Whale, de 1932, tinha me apavorado, tinha me assustado tremendamente. Então pra me barrar no quarto meu pai usou do seguinte expediente: pegou o cartaz da fita e pôs no corredor em frente à porta do meu quarto. Eu, de medo, não saía. (...)

Um filme que eu lembro perfeitamente chamava-se, se não me engano, *O Filho do Sheik*. Era Rodolfo Valentino e Vilma Banky. (...)

Em Santa Catarina tem uma vantagem, naquela época, na formação que eu estava: eu assisti muito ao cinema alemão da época. Inclusive filmes nazistas. Eu vi vários filmes do doutor Goebbels. Vários documentários eram exibidos normalmente, de propaganda nazista.<sup>7</sup>

Esses relatos são um indício bastante evidente da longínqua relação de Ody Fraga com o cinema<sup>8</sup>. É interessante notar o ecletismo em seu interesse pelos filmes, nos exemplos que ele cita. Podemos presumir que a exposição precoce a filmes de gêneros diversos – adultos inclusive – exerceu importante influência na formação e nos interesses variados do futuro roteirista e diretor.

<sup>6</sup> A “positivação” da herança açoriana em Santa Catarina vem sendo construída sistematicamente desde a década de 1940, a partir do Primeiro Congresso de História Catarinense ocorrido no ano de 1948. Ainda hoje, essa vertente de interpretação histórica – que omite ou diminui a contribuição de outras heranças, como a indígena e a negra – tem consolidado a imigração açoriana como a fonte principal da “matriz cultural” da Ilha de Santa Catarina.

<sup>7</sup> Na entrevista, ele descreve em detalhes um documentário nazista de curta metragem – ainda não identificado – sobre a histórica Batalha do Rio da Prata em que foi afundado o cruzador alemão Admiral Graf Spee. Ody Fraga teria assistido ao filme, presumidamente, até o ano 1942.

<sup>8</sup> Novas pesquisas poderão esclarecer qual a sala de cinema administrada pela família Fraga e Silva e em que período esteve ativa, informações de que não dispomos no momento.

Apesar do tom entusiasmado e anedótico com que Ody Fraga narra esse período em sua formação, ele irá se referir muito pouco sobre sua família ao longo da entrevista a Inimá Simões. Menciona apenas tangencialmente seus pais e irmãos, sempre dando a entender um claro alheamento e a ausência de grandes laços com seu núcleo familiar. Quando indagado diretamente, refletiu sobre sua condição social e o distanciamento que mantinha da família.

Desde aquela época eu nunca tive, por exemplo, uma característica minha, eu nunca tive nenhum ‘élan’, nenhuma amarra, que é costume, ou na burguesia, ou na classe média, ou na pequena-burguesia. Afinal de contas, o status da minha família lá era de classe média, evidentemente. Mas eu nunca tive aqueles ‘élans’ sentimentais de família. Depois que eu me larguei mundo afora, eu fui mundo afora e o que ficou para trás, ficou. A família inclusive.

### **1.2.2 – Formação religiosa**

O primeiro dos vários deslocamentos feitos por Ody Fraga ao longo de sua vida se deu na adolescência, quando se transferiu de Florianópolis para São Paulo, matriculado como interno no Seminário José Manoel da Conceição. De lá ele escreve sua primeira carta ao amigo Salim Miguel, datada de 29 de junho de 1944:

Como vai o nosso bem amado, adorado, idolatrado, querido, desejado e mais uma porção de coisas, Florianópolis? (...) Eu tenho estudado muito, principalmente a parte referente à Teologia. Tenho lido muito mas só literatura que vá me interessar no curso, isto é livros sobre religião, filosofia, sociologia, apologética, exegese, comentários à Bíblia e mais uma porção de coisas. (...) Eu tenho escrito muito, mas são artigos religiosos e sobre Teologia.

Mais adiante, apresenta suas leituras – e no final pede ao amigo o envio de um Balzac.

Tenho lido alguns romances. Na semana passada, li um livro de James Hilton, que como literatura é a coisa mais “porca” que pode existir. É o “Não Estamos Sós”, livro sem arte. Ele não tem um pinga de arte psicológica ao traçar seus personagens, não tem uma descrição que agrade. É enfim o tipo completo de “abacaxi” literário. O livro talvez só tenha valor como obra de exegese. (...) Eu peço que assim que puderes que me envies a “Comédia Humana” e eu no fim do ano te levarei um livro de presente.

**IMAGEM 3: Primeira carta escrita por Ody Fraga para Salim Miguel em 29 de junho de 1944.**

Caro Salim:

Não tendo recebido resposta a minha última carta, escrevi-te esta, creio que por motivos muito, eu queria dizer uma palavra de ~~com~~ crisar mas não sei dizer nada.

Bom sei o nome tem amado, adorado, idolatrado, querido, desejado e mais uma porção de coisas, Florianópolis. Bom tens passado bem?

Bom sei no curso de madureza? Eu tenho estudado muito, principalmente a parte referente a Teologia. Tenho lido muito mas na literatura que não me interessa no curso, isto é livros sobre religião, filosofia, ~~teologia~~ sociologia, apologética, exegese, comentários a Bíblia e mais uma porção de coisas. São livros muito indesejáveis. Fora isso, tenho lido alguns romances, na semana passada li um livro de James Hilton, que como literatura e a coisa mais "boa" que pode existir. É o "Não estamos sós", livro sem arte, ele não tem um pinga de arte psicológica ou traçar seus personagens, não tem uma descrição que agrade, é em fim o tipo completo do "abacaxi" literário. O livro talvez não tenha valor como obra de exegese. Tens lido bons livros? Eu tenho escrito muito mas são artigos religiosos, e sobre Teologia. Eu peço que assim que poderes que me envies a "Comédia Humana" e eu no fim do ano te levei um livro de presente. Palavra de cidadão.

Arquivo pessoal de Salim Miguel e Eglê Malheiros

A amizade Ody Fraga e Salim Miguel remonta à adolescência de ambos, na qual partilharam afinidades e gostos literários em comum. Em artigo escrito ainda sob o impacto da morte súbita do amigo, Salim Miguel escreveu<sup>9</sup>:

<sup>9</sup> MIGUEL, Salim. **O castelo de Frankenstein** – anotações sobre autores e livros (vol.2). Florianópolis: Editora da UFSC e Lunardelli, 1990, p. 77-78.

Quero recuperar o momento exato em que pela primeira vez o vi. Não consigo. Sei apenas que de repente Ody surgiu entre nós, empolgou, dominou, com suas tiradas sarcásticas, sua ironia, seu riso solto. Baixinho, elétrico, vivo, inteligente, de resposta pronta, Ody vinha de experiência em um Seminário, a respeito dele corriam histórias que ele não confirmava nem desmentia; de noite escapulia do Seminário, ia ver filmes e peças proibidas, era mulherengo, levava para o internato livros e revistas que não podiam entrar naquele ambiente, discutia com os professores, era um elemento desagregador. Um dia fugiu – ou foi expulso. Nunca consegui tirar isso a limpo.

À pesquisadora literária Lina Leal Sabino, Ody Fraga concedeu entrevista com o seguinte relato acerca do período:

Fiquei por dois anos neste Seminário pois era desejo de minha família que eu me tornasse pastor protestante. Mas, ao invés de convencer-me, a vida no Seminário despertou-me o sentido crítico: não me interessava a Fé como profissão – ser pastor – nem como coisa alguma. Então abandonei o Seminário, contra a vontade da família.

A Inimá Simões ele dá outros indícios acerca da ausência de vocação religiosa. O talento desenvolvido no Seminário para o debate e a oratória, aliado ao interesse crescente e natural pelo sexo oposto, teria despertado nele uma aptidão híbrida: a pregação amorosa.

Eu cheguei como estudante a ser pregador. E até era dos bons na época. Só que eu abordava temas muito esquisitos: eu tinha uma mania de falar só sobre amor. A minha perspectiva de pregador sacro não era lá muito ortodoxa. Eu sempre dava uma escorregada no meio dos sermões, acho que prevendo situações futuras, ou premonitórias.

É interessante notar que as relações entre fé religiosa, relações amorosas e pulsões sexuais foram tematizadas e desenvolvidas anos mais tarde em filmes como *Palácio de Vênus* (Ody Fraga, 1981) e *O Sexo Nosso de Cada Dia* (Ody Fraga, 1982). O tom farsesco destas obras permitiu que Ody Fraga incorporasse às falas das personagens um discurso professoral em que ele ironiza abertamente os dogmas da religião cristã. Quando justaposto ao ingrediente erótico, esse discurso provoca um efeito ao mesmo tempo cômico e crítico. A incorporação de temas religiosos nos roteiros e filmes eróticos deve ser compreendida como operação consciente para gerar um “despertar” do espectador: a iluminação das consciências, fazendo uso deliberado da religiosidade com um viés antidogmático e libertador.

A tônica libertária dos seus filmes futuros se esclarece quando Ody Fraga se refere ao papel “pedagógico” que teriam, em seu entender, as pornochanchadas junto a uma parcela do público. A Inimá Simões ele estabelece a relação entre essa etapa de sua jornada e o ofício que exerceria, décadas depois, na Boca do Lixo.

Como todo sujeito com grandes tendências pornográficas eu tive uma formação muito religiosa. São duas coisas que andam sempre muito juntas e muito próximas: a fé e a pornografia. A fé e o sexo. Eu, originalmente, era para ser um pastor protestante e hoje sou um diretor de pornochanchada.

A Lina Leal Sabino, Ody Fraga confidenciou, sem a mesma ironia, a importância desse período, em sua formação, pois foi ali que ele pode aprimorar seu senso crítico.

Este Seminário foi importante para a minha formação uma vez que me ensinou a posicionar-me diante da vida e desenvolveu-me uma consciência crítica. Era ótimo no plano de relacionamento humano. Só havia conflito quanto ao relacionamento espiritual. Eu, definitivamente, não queria ser Pastor.

### **1.2.3 – Primeiros textos**

O reconhecimento da ausência de vocação religiosa, bem como a atração pela liberdade da vida fora do Seminário, aliados à inquietação intelectual do jovem Ody Fraga, o fizeram retornar à cidade natal. A Lina Leal Sabino, ele narra:

Em 1945 deixei o seminário e voltei para Florianópolis, inquieto espiritualmente. Não tinha uma profissão. Queria escrever, queria fazer teatro. Mas isto não era profissão. Podia ser funcionário público mas este eu não queria ser. Então fui para Porto Alegre em busca de maiores oportunidades. Comecei como revisor no Correio do Povo para ganhar a sobrevivência e, ao mesmo tempo, conviver com o meio intelectual.

Note-se a menção que faz à possibilidade de conjugar seu trabalho no jornal com a oportunidade de aproximar-se dos artistas e intelectuais gaúchos.

Travei conhecimento com o Teatro do Estudante, cujo diretor era José Lewgoy. Acompanhei o mais importante movimento editorial, na década de 40, o da [Editora] Livraria Globo. O diretor era o Érico Veríssimo, que lançou no Brasil, Gide, Martin du Gard, Chesterton, Faulkner, Steinbeck.

Dedicando-se a trabalhos seus nas horas vagas, Ody Fraga escreve a Salim Miguel da capital gaúcha em 11 de agosto de 1946. Narra a forma pela qual conseguia conjugar o jornalismo com projetos próprios, literários e teatrais.

A vida de jornalista não é tão má assim. Eu quase não saio de casa, passo o dia lendo e escrevendo. À noite, vou para o jornal. (...) Estou escrevendo um livro. “Prelúdio” está um tanto adiantado. O “Pecado de Deus”, por ora, está parado. Tenho, no entanto, firme propósito de terminá-lo. (...) Escrevi uma pequena peça, em um ato, “O Beijo”. Ia ser representada no Clube Euclides da Cunha. A censura, porém, achou-a imoral e nada feito. Outra peça, “O revolucionário”, também não pôde ser representada, porque era revolucionária demais. Quanta revolução, estou mesmo sem sorte.

À parte a série variada de livros e peças, Ody estava de fato sem sorte: dois meses depois ele torna a escrever a Salim narrando as circunstâncias do seu despejo.

Fui posto na rua da outra pensão, ficando lá grande parte da minha roupa. Dos ternos, aliás, só o que está na pele sobrou e, quando esse acabar, acho que vou usar a clássica folha de parreira. Havia recebido o ordenado quando, falta de sorte, uma amiga minha, destas que as “bestas humanas” comumente chamam de prostitutas, mas que não passam de simples e exploradas operárias do amor, adoeceu. Tive que socorrê-la e foi-se todo o dinheiro. Não pagando a pensão, rua! Perambulei muito, até encontrar esse pouso. Fiquei sem roupa, porém salvei os livros, que não são poucos e são bons.<sup>10</sup>

Serão recorrentes as referências a prostitutas nos filmes roteirizados e dirigidos por Ody Fraga. A mesma empatia que ele demonstra ao relatar o drama de sua amiga nessa carta se fará notar em vários trabalhos seus no futuro: na abordagem humanista com que constrói o cotidiano das profissionais do sexo em *Damas do Prazer* (Antonio Meliande, 1978), no retrato da greve das trabalhadoras em um prostíbulo de luxo em *Palácio de Vênus* (Ody Fraga, 1981) e também na farsa cômica *O Sexo nosso de cada dia* (Ody Fraga, 1982), em que o *status* social se inverte quando um grupo de amigas socialites decidem ocupar o *trottoir*, trocando de lugar com as “operárias” noturnas da Boca do Lixo para ali viverem uma série de anedóticas experiências.

De sua produção literária, teatral e jornalística em Porto Alegre não encontramos rastros documentais, mas no período em que esteve na capital gaúcha Ody Fraga colaborou com o jornal florianopolitano *Folha da Juventude*. As contribuições por ele assinadas constituem-se de três textos de opinião que demonstram variedade de interesses e

<sup>10</sup> FRAGA, Ody. [Correspondência]. Destinatário: Salim Miguel. Porto Alegre, 15 out. 1946.



versatilidade argumentativa do autor, antes de completar vinte anos de idade. *Crônica de Porto Alegre – Divagações da hora morta*<sup>11</sup> é um manifesto antimilitarista e anti-imperialista tributário das esperanças do período que sucedeu à Segunda Guerra Mundial.

Guerra! Guerra! Guerra! Esta maldita palavra ainda não nos saiu do ouvido. Profundo pesadelo. Triste fim. Que vale para os senhores donos do mundo a mocidade? Onde estão os nossos sonhos e ideais? Nada valemos, a não ser como expressão de unidade para os exércitos. Para que estudamos? Para que amamos? (...) Os interesses mesquinhos de capitalistas e países imperialistas entrechocam-se digladiam-se. Não respeitam, estes donos do mundo, à mocidade. Não nos reconhecem o direito de sermos felizes.

(...) Unamo-nos jovens. Não somos ovelhas para imolação absurda. Defendamos os nossos direitos, porque assim, estaremos defendendo os direitos de nossos filhos, e lutando pela paz. Repudiemos à toda manifestação militarista. Odiemos do fundo d'alma fazedores de guerras, e generais bestializados pelo fascismo. Muito sonhamos. Temos grandes esperanças. Lutemos, pois, com todas as forças do ser, pelo direito de sonhar e pela mais forte força motriz de nossa vida: o ideal.

Em *Dois prêmios literários*<sup>12</sup>, ele felicita Aníbal Nunes Pires e Antônio Paladino por terem seus contos premiados pela *Revista da Semana*. Excetuado o trecho em que defende as virtudes literárias dos amigos, interessa o tom insolente com que descreve o marasmo cultural catarinense.

Santa Catarina, nos últimos tempos, tem sido uma borra-botas da literatura. Temos produzido as mais relevantes mediocridades ultimamente aparecidas. Este fenômeno é perfeitamente explicável. É a influência decisiva do meio em que estamos vivendo. O indivíduo que inicia um estudo de arte, literatura, ciências, etc. pensa, examina e conclui, torna-se em pouco tempo um homem sem paisagem, ou um cretino como certo Quixote da filosofia, que, devido à grandeza de amor humano, ainda anda solto, mas isso não tem importância, ele não morde.

No texto *Coeducação*<sup>13</sup>, Ody Fraga defende as virtudes do ensino comum a ambos os sexos. À época desse texto, as duas principais escolas de elite na capital catarinense, ambas religiosas, encarregavam-se desta separação: os meninos estudavam no Colégio Catarinense e as meninas no Colégio Coração de Jesus. Destacamos suas apaixonadas ideias sobre a educação como meio pelo qual a consciência é desenvolvida e aprimorada, devendo ser

<sup>11</sup> FRAGA, Ody. *Crônica de Porto Alegre - Divagações da hora morta*. **Folha da Juventude**, Florianópolis, abr. 1947, p. 4.

<sup>12</sup> Idem. *Dois Prêmios Literários*. **Folha da Juventude**, Florianópolis, jun. 1947, p. 3.

<sup>13</sup> Idem. *Coeducação*. **Folha da Juventude**, Florianópolis, set. 1947, p. 1.

aquela o instrumento em favor da autonomia do indivíduo para que possa enfrentar os desafios da existência.

Educar é, sobretudo, humanizar. Expliquemos o enunciado. O indivíduo é educado, não para possuir conhecimento mais ou menos exato que certas matérias fundamentais. Educamos para viver, e dentro deste princípio desenvolve-se a pedagogia prática, ou assim deveria fazê-lo. Quando, ao sair dos bancos escolares, o estudante está apto para pensar, estando capacitado a poder examinar e reagir inteligentemente perante o ambiente em que vive; quando estiver com a sensibilidade lapidada, podendo sentir na sua amplitude o belo, através do seu multicolorido prismático, quando possuir um senso estético autônomo, fruto da inteligência e do pensamento, ele liberto do atavismo do meio em que vive, então, estará educado. A escola só atinge a sua plenitude quando incute no estudante o sentido da liberdade. A consciência de ser livre é uma atitude de luta intransigente por esse direito. Quando o ser estiver possuidor destes princípios, então poderemos dizer estar ele educado; ao contrário, não passa de um simples espelho a refletir imagens lacônicas e sem personalidade.

A seguir um trecho em que reencontramos o tom e o conteúdo do “pregador amoroso”:

Um homem não vive só. Só não vive a mulher. Ambos dependem, entre si, nas mínimas manifestações da sua vida. Não concebemos, pois, que na vida escolar, no início básico da formação do caráter, não se inicie o preparo para a colaboração entre os sexos. A vida para juventude é um mistério. Amor, beleza, vida, realidade, tudo isso envolto em um véu tênue, doce, que impede uma visão mais ou menos clara do horizonte futuro. O tempo de escola é a época das ilusões. Não há coisa que ocupe tanto o adolescente de que o sexo oposto. O dito é lógico e natural.

O autor conclui seu texto advogando a necessidade de união entre meninos e meninas desde muito cedo na escola para que se desperte em ambos os desígnios naturais, instintivos e sociais que desaguiariam – segundo ele – no matrimônio.

É, pois, na adolescência onde a coeducação se manifesta como um dos mais elevados princípios educativos. Impede, a coexistência dos sexos na escola, a formação de conceitos absurdos, dá ao sexo um desenvolvimento mais vital, evitando os vícios de imaginação e as práticas não muito saudáveis para a higiene do espírito. A harmonia da juventude, nos momentos mais felizes da sua vida, torna-os mais aptos e mais puros para um fim comum: o casamento.

Notemos que sua abordagem do tema da coeducação encontra intersecções com os já apontados resquícios do “pregador amoroso” quando advoga a necessidade de se associar a ação educativa ao desenvolvimento natural da sexualidade, de forma a inspirar no indivíduo o

senso de liberdade aliado a práticas amorosas “sadias”. É importante também destacar que a preocupação com a educação se manifesta desde cedo nos textos ensaísticos de Ody Fraga. Esse tema irá perpassar outros trabalhos seus no futuro, tornando-se central em alguns deles, sobretudo quando refletirá sobre o teatro infantil ou sobre o uso didático do cinema. Reflexões mais robustas acerca dessa questão reaparecerão em seus textos graças a experiências adquiridas nos anos seguintes.

Entre 1947 e 1948, Ody Fraga publica os poemas *O Tanque do Beco* e *Quando o Vento perto de ti passar*. Neles o autor se exercita no campo do erotismo em sua produção literária precoce. Em ambas as publicações, ele assina *Ody F. e S.*, abreviando seu sobrenome.

“O Tanque do Beco...”<sup>14</sup>

Naquele beco sem destino,  
sem saída,  
sem amor,  
há um tanque.

No tanque do beco,  
há uma mulher  
que espera.

Não espera amor,  
mas deseja  
paixão.

Fui à procura  
da mulher,  
que esperava,  
no tanque do beco.

Beijou-me...  
beijei-a...  
Enlaçados ficamos,  
fremindo, sentindo  
no ser e no corpo,  
o fogo candente,  
sensual,  
animal, de  
uma paixão.

(...)

---

<sup>14</sup> FRAGA, Ody. O Tanque do beco. *Folha Acadêmica*, Florianópolis, out. 1947, p. 6.

“Quando o Vento perto de ti passar”<sup>15</sup>

Quando o vento perto de ti passar  
Deixa que te acaricie  
É mandado por mim

Recebe a brisa fresca  
Em teu rosto  
Beija este vento fugaz  
Beija-o com rapidez  
Antes que fuja  
Ele leva palavras minhas  
(Aqueles que não te pude dizer ontem à noite)

(...)

### 1.3 – FLORIANÓPOLIS (1948-1950)

#### 1.3.1 – Círculo de Arte Moderna e Grupo Sul

*Folha da Juventude* teve apenas seis edições, datadas entre novembro de 1946 e agosto-setembro de 1947. Apesar da breve duração, a publicação serviu como uma espécie de ensaio para uma nova geração de intelectuais que despontavam em Florianópolis, com inclinações modernistas, na qual tomaram parte, entre outros, Antonio Paladino, Salim Miguel, Aldo J. Sagaz, Eglê Malheiros, Anibal Nunes Pires e Ody Fraga. Desde que retornara de Porto Alegre a Florianópolis – no segundo semestre de 1947 –, Ody Fraga reintegrou-se a esse grupo de escritores que congregava também artistas plásticos, atores, músicos. Em depoimento a Lina Leal Sabino, ele descreve o ambiente cultural da capital catarinense no pós Segunda Guerra:

Eu conhecera em São Paulo o movimento cultural intenso em torno de revistas, cineclubes, etc. Não encontrei, ao voltar, manifestações do gênero em Florianópolis. A literatura andava pelo século XIX. Literatura de Academia, refugiada no ideal de perfeição e alheia ao pulsar diário da vida.

Salim Miguel retrata o panorama das inquietações vivenciadas por aquele grupo de amigos que almejava horizontes mais largos do que os da provinciana Florianópolis.

<sup>15</sup> FRAGA, Ody. Quando o vento perto de ti passar. *Sul*, Florianópolis, n° 1, jan. 1948, p. 2.

Que fazíamos, nesta época, fim da II Grande Guerra? Procurávamos entender o mundo e nele nos situar, emendávamos discussões que se prolongavam noites adentro, em casas de amigos, nas praças, em bares, nos restaurantes, imaginávamos mil e um projetos irrealizáveis, logo partimos para um tabloide que revelou as primícias do nosso imaturo fazer literário, queríamos mais, muito mais, mexer com pasmaceira local, irritar os acadêmicos, criar um clube de cinema, uma revista, uma editora, um grupo de artistas plásticos...<sup>16</sup>

A produção do grupo agremiado em torno do Círculo de Arte Moderna (C.A.M.) se fez notar pela atuação pública de seus membros em vários campos culturais. Os intelectuais do C.A.M. passaram a se movimentar coordenadamente, afirmando-se em torno de sua própria produção e de seus ideais. Em 1948, com a publicação da revista *Sul* – que seria o principal veículo de divulgação para suas ideias – logo passaram a se identificar como “Grupo Sul”. Na entrevista a Inimá Simões, Ody Fraga situa o surgimento da revista dentro do ambiente literário brasileiro daquele período.

Eu participava de um grupo, que foi naquela época que houve o movimento chamado de “Geração de 1945”, que foi aquela série de revistas literárias que pipocaram pelo Brasil todo. (...) Em Florianópolis tinha a revista Sul, que era menor. Tinha a revista Branca no Rio, que ia ter depois, apareceu uma outra revista em Cataguases<sup>17</sup>. (...) Joaquim foi a mais importante, foi a pioneira e a mais importante. O Joaquim era uma das esquisitices do Dalton Trevisan. Ele era dono da revista. (...) Pois bem: eu sou um dos fundadores de uma dessas revistas: a revista Sul.<sup>18</sup>

Com relação ao clima político local, Ody Fraga descreve o contexto em que o movimento pôde surgir, dando exemplos de como posturas ativas e contestadoras do grupo puderam auxiliar ações no campo artístico, conquistando uma liberdade de expressão gradualmente maior que em anos anteriores, com o fim do Estado Novo.

Politicamente, o P.S.D. [Partido Social Democrático] detinha o poder. A cultura era dominada pelo Grupo Nereu Ramos, então governador do Estado. (...) Com a queda da ditadura de Getúlio Vargas e com a Constituição de 1946 as coisas tornaram-se mais fáceis. Existia o Círculo Operário, uma associação recreativa com sede própria e atividades teatrais permanentes. Montavam-se comédias de boulevard à la Viriato Correia. Nesta sede o Grupo Sul ensaiava muitas vezes suas peças. O Círculo Operário quis montar a peça “Deus Ihe Pague”, de Joracy Camargo, que havia sido

<sup>16</sup> MIGUEL, Salim. **O castelo de Frankenstein** – anotações sobre autores e livros (vol.2). Florianópolis: Editora da UFSC e Lunardelli, 1990, p. 78.

<sup>17</sup> Ody Fraga refere-se à revista Meia Pataca (1948-1949) em que foram publicados alguns textos seus e de Salim Miguel.

<sup>18</sup> SIMÕES, Inimá Ferreira. **Entrevista com Ody Fraga**. Transcrição datilografada, TR 1016, p. 6. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1978.

proibida como peça comunista durante a ditadura de Getúlio Vargas. O censor local talvez ignorasse a Constituição de 1946 e não a liberava. O Círculo Operário não podia enfrentar a autoridade, o poder. Mas o Grupo Sul era contestatório e lhe deu cobertura. Eu assumi a produção. Então o Círculo Operário montou e encenou a peça.<sup>19</sup>

O papel de Ody Fraga na estruturação e coordenação das ações do Grupo Sul é comumente apontado como fundamental para o êxito das propostas. Salim Miguel salienta na personalidade do amigo a capacidade e o entusiasmo para o embate de ideias:

De tudo participava, em tudo interferia, opinava, debatia. Adorava uma discussão. Adorava, ao contrário da maioria de nós, falar em público. Discorria com facilidade sobre qualquer tema. Para provocar e agitar o ambiente, volta e meia programávamos uma palestra seguida de debate. Quem o orador? Ody, claro. Que sempre tinha audiência.<sup>20</sup>

A Lina Leal Sabino, Ody Fraga narrou um evento desta natureza, ocasião em que, a convite do desembargador Henrique da Silva Fontes, ele foi chamado a debater com acadêmicos da Faculdade de Direito em reunião ocorrida no Clube Germânia.

Henrique Fontes, uma grande pessoa, aberto ao convívio com os novos, convidou o Grupo Sul para falar numa dessas reuniões. No dia de Rui Barbosa, comemorado como o Dia da Cultura, fui escolhido para representar o Grupo Sul. O ápice, então, era ser Bacharel de Direito, a única Faculdade existente na época. O ilustrado auditório esperava um orador fraco, incapaz de fazer face aos bacharéis. Aproveitei meus estudos de Oratória no Curso Preparatório de Teologia, do Seminário em São Paulo, que me ensinara a conduzir o auditório e a convencer. Caprichei no conteúdo que conhecia: Arte Moderna. E como resultado, um ponto a favor para a turma de Sul. Provávamos não ser vazios de cultura como eles queriam que fôssemos.<sup>21</sup>

### 1.3.2 – Teatro Experimental do Círculo de Arte Moderna

Para além do embate geracional afirmativo frente às estruturas arcaicas no campo da literatura, o Grupo Sul passou a empreender, como forma de ação artística, a montagem de espetáculos teatrais. A opção pelo teatro permitiu que se executasse a adaptação de obras

<sup>19</sup> SABINO, Lina Leal. **O Grupo Sul**. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1979, p. 254.

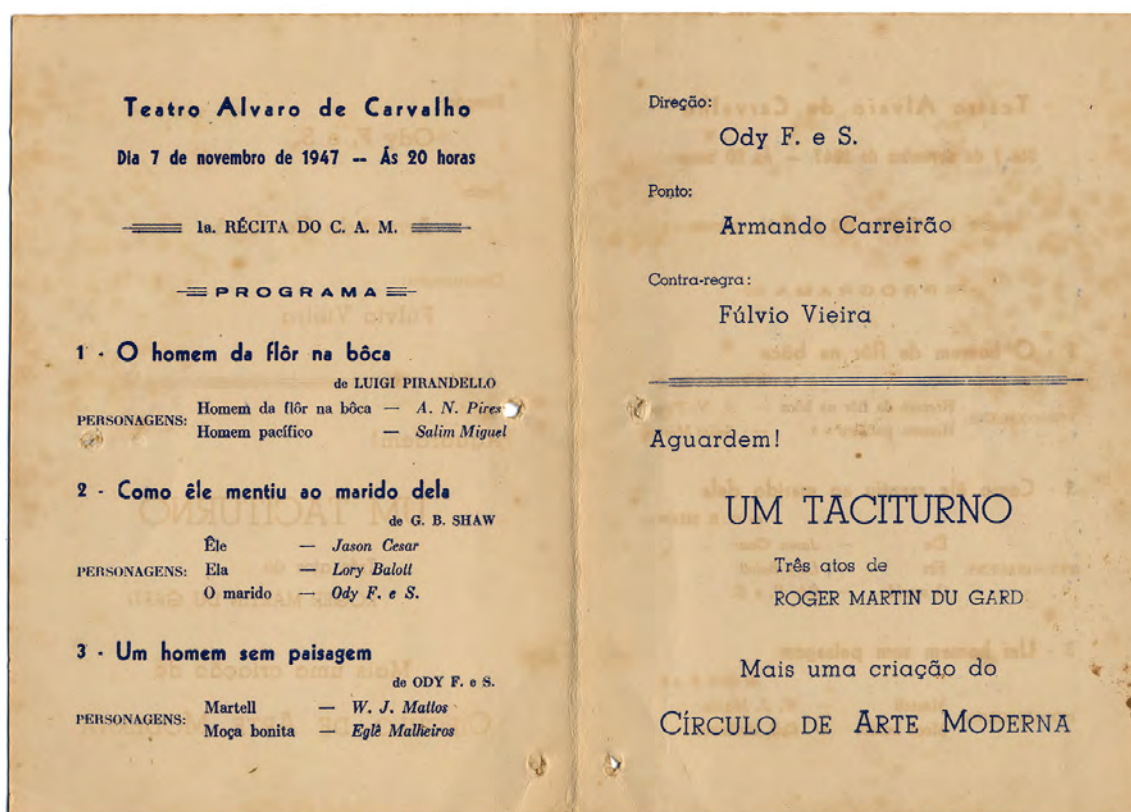
<sup>20</sup> MIGUEL, Salim. **O castelo de Frankenstein** – anotações sobre autores e livros (vol.2). Florianópolis: Editora da UFSC e Lunardelli, 1990, p. 78.

<sup>21</sup> SABINO, Lina Leal. **O Grupo Sul**. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1979, p. 259.

clássicas bem como de textos de autores locais. Nessas montagens teatrais Ody Fraga teve papel primordial: atuou como diretor e ator, sendo também autor de vários textos ensaiados.

O teatro me atraía e como foi a primeira atividade do Grupo nela estava eu envolvido e trabalhando com afinco, dando o melhor de mim. (...) Escrevia pequenas peças que iam sendo publicadas na Revista Sul. Dirigia a encenação destas peças. Escrevia artigos sobre o teatro.<sup>22</sup>

**IMAGEM 4: Programa da primeira apresentação do Teatro Experimental do C.A.M.**



**Arquivo pessoal de Salim Miguel e Eglê Malheiros**

O T.E.C.A.M. – Teatro Experimental do Círculo de Arte Moderna foi criado em 1947, segundo Salim Miguel por sugestão de Ody Fraga. Em texto memorial, Salim descreve as atividades diretamente ligadas ao teatro empreendidas pelo amigo.

Por algum tempo estudamos peças, discutimos, decidimos, recuamos. Acabamos optando por um espetáculo com três peças em um ato. Foi apresentado em fins de 1947. Não ficamos na simples apresentação. Queríamos mais: a discussão do fazer teatro, o estudo da história do teatro, as escolas de interpretação, Brecht, Stanislavski.(...)

<sup>22</sup> Idem, p. 255.

Durante alguns anos Ody foi o condutor do nosso grupo teatral, escrevendo peças, dirigindo, interpretando, montando espetáculos que fizeram época: Sartre pela primeira vez no Brasil, uma inesquecível “Cândida”, de Shaw, a adaptação de “Pinocchio” para o público infantil. E peças que serviam de laboratório, sem chegarem ao público, muito embora longamente ensaiadas. Lembro-me, por exemplo, de “Um taciturno” de Roger Martin Du Gard e da peça em um ato “O mundo começou às cinco e quarenta e sete”.<sup>23</sup>

**IMAGEM 5: Membros do Círculo de Arte Moderna nos ensaios de *Cândida* (1949). Ao centro, o casal Eglê Malheiros e Salim Miguel. À esquerda, em pé, Ody Fraga dá instruções ao elenco.**



Arquivo pessoal de Salim Miguel e Eglê Malheiros

Essa série de montagens teatrais foi fundamental para o estabelecimento da reputação independente e inovadora dos membros do Grupo Sul perante a sociedade florianopolitana. As apresentações consolidaram o protagonismo de Ody Fraga no Grupo Sul. Segundo Eglê Malheiros, “embora houvesse um trabalho coletivo, a ‘garra’ do Ody Fraga era essencial para vencer os obstáculos, para teimar e conseguir realizar alguma coisa.”<sup>24</sup>

<sup>23</sup> MIGUEL, Salim. *O castelo de Frankenstein* – anotações sobre autores e livros (vol.2). Florianópolis: Editora da UFSC e Lunardelli, 1990, p. 78.

<sup>24</sup> SABINO, Lina Leal. *O Grupo Sul*. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1979, p. 275.



**IMAGEM 6: Ody Fraga dirige Eglê Malheiros em *Cândida* (1949).**



**Arquivo pessoal de Salim Miguel e Eglê Malheiros**

A liderança de Ody Fraga no campo teatral do Grupo Sul pode ser atestada pelos textos que publica sobre as encenações do T.E.C.A.M. Em ao menos um deles, *A Montagem de “Um Taciturno”*<sup>25</sup>, Ody apresenta sua concepção sobre como a peça deveria ser encenada, formulando não só uma metodologia como externando suas intenções conceituais. Ele elabora também comentários sobre como o público deveria se relacionar com a encenação.

A montagem de “Um taciturno” obedecerá, em linhas gerais, à técnica empregada em “O homem da flor na boca” e “Um homem sem paisagem”. Sendo a apresentação cênica mais aperfeiçoada e contando com condições materiais bem melhores. O método empregado nas duas peças citadas é pessoal, criação do C.A.M. O “leit-motiv” da nossa criação obedece ao enunciado: “Atingir a realidade temática através da irrealidade cênica.” (...)

À primeira vista pode parecer estarmos laborando em paradoxo, levando a interpretação de um tema para um estado de mistificação cênica. Tal não pode acontecer. O nosso princípio de criação cênica sobrepuja dois grandes problemas da arte teatral: tempo e espaço. A irrealidade cênica levará, com mais rapidez, o público, à verdade temática. Isto é o que iremos fazer.

Para os menos avisados e pouco experientes das coisas de arte, poderá, o nosso espetáculo, parecer um conglomerado de loucos movendo-se e falando dentro de um imenso pandemônio. Para o espírito crítico, para as pessoas

<sup>25</sup> FRAGA, Ody. A montagem de “Um Taciturno”. *Sul*, Florianópolis, nº 1, jan. 1948, p. 9.

que acompanham o desenrolar da cena com um raciocínio e não com os sentidos, iremos atingir um nível estético de real valor e a montagem da peça dará margem para a compreensão do tremendo subjetivismo do tema, como é o caso de “Um taciturno”. (...)

Dentro de uma síntese simples, o espectador tem que caminhar até nossa interpretação, nós não a trazemos ao público. Por estas circunstâncias nosso teatro não se destina ao grande público, nem aos pobres de espírito, não faz mal que nossa assistência não ganhe o reino dos céus, ganhará, no entanto, um momento de arte e um instantâneo das paixões que agitam o ser humano.

É fundamental ressaltar que apesar de *Um taciturno* ter sido apenas ensaiada mas nunca encenada em público, as diretrizes expostas por Ody Fraga no texto acima exemplificam a seriedade com que ele se propunha a dirigir aquele grupo. Em outro artigo, intitulado *Teatro Experimental*<sup>26</sup>, o autor faz um balanço reflexivo do método e das possibilidades experimentadas no âmbito do T.E.C.A.M. nas três diferentes formas teatrais abordadas pelos integrantes do grupo até aquele momento: “teatro renovador, teatro de debates e teatro infantil”. Destacamos a seguir as formulações introdutórias acerca dos propósitos norteadores daquele trabalho.

Após um longo período de estudos e observações, com resultados, às vezes, estapafúrdios, fixamos definitivamente a nossa diretriz teatral, com a fundação do “Teatro Experimental do C.A.M.” (...)

A primeira coisa a fazer, e a mais importante em qualquer setor de atividade dos novos, é quebrar, destruir até a sua primeira essência o espírito de amador. Num trabalho de pesquisa artística, na procura estética e na realização do ideal de arte, nada mais nocivo e medíocre do que a mentalidade amadora e diletante. O fundamental numa realização deste escopo é o espírito de responsabilidade. A certeza daquilo que se está fazendo. Os “porquês” e os “comos” da realização, características as quais o amador desconhece.

Não somos profissionais e não somos amadores. A linha mestra de nossa diretriz é não estarmos nos divertindo, porém, procurando realizar um trabalho de valor estético e cultural.

---

<sup>26</sup> Idem. Teatro Experimental. *Sul*, Florianópolis, nº 7, fev. 1949, p. 5.

**IMAGEM 7: Primeira montagem de *Pinocchio* (1949). O diretor Ody Fraga está à direita do elenco.**



Arquivo pessoal de Salim Miguel e Eglê Malheiros

### 1.3.3 – *Sul* (editorial)

O resultado financeiro obtido com a venda de ingressos nas primeiras peças encenadas pelo Teatro Experimental do Círculo de Arte Moderna custeou os três primeiros números de *Sul*, dando impulso fundamental ao movimento. Esses primeiros números da revista contaram com a colaboração direta de Ody Fraga na equipe de redação e conselho editorial. A partir da quarta edição, ele se afasta gradualmente das tarefas editoriais mas segue publicando textos de forma intermitente. Entre janeiro e dezembro de 1948, foram publicadas seis edições de *Sul*. Os cinco primeiros números possuem contribuições de Ody Fraga<sup>27</sup>. Ele é o autor do editorial do quinto número, lançado em agosto de 1948. Transcrevemos a seguir fragmentos que denotam a forma pela qual Ody Fraga se relacionava com aquele movimento.

<sup>27</sup> Eis as contribuições de Ody Fraga nos cinco primeiros números de *Sul*: *Quando o vento perto de ti passar*, poema (*Sul* nº 1, jan. 1948); *Balada do Transeunte Tristonho*, poema (*Sul* nº 2, fev. 1948); *Os Anjos*, peça em um ato (*Sul* nº 3, abr. 1948); *Caliban, o Monstro Inocente*, crônica biográfica e *Os Pecadores*, peça em um ato (*Sul* nº 4, jun. 1948); *Sul*, editorial (*Sul* nº 5, ago. 1948).

SUL já tem quase um ano de idade e possui a sua história. Uma história breve, com emanções de um idealismo utópico, idealismo prático, algumas mesquinhas, bastante senões e uma virtude imanente, que podemos caracterizar nesta frase, a qual pode parecer lacônica, mas que para nós tem o seu sentido: SUL é pelo que é e pelo que faz. (...)

Quando o espírito e as manifestações intelectuais voltaram a preocupar o mundo revelou-se um fato nos apresentou as coisas sob outro aspecto: os valores estavam mudados e havia a geração dos vinte anos, um pouco envelhecida prematuramente, senhora dos seus fins e disposta ganhar o seu lugar na escala de valores e, o que ainda foi mais impressionante, renovar estes valores.

No Brasil começaram a aparecer nas províncias os guerrilheiros da renovação. Não tinham contacto entre si, eram ilhotas em um mar de marasmo e academismo. (...)Um ilustre sociólogo catarinense (...), o prof. Henrique Stodieck, assim explicou o fato: “Os diversos grupos renovadores, apesar de separados, recebem influência da mesma fonte: Marx, Proust, Gide, Kafka, Sartre, etc... por isso reagem identicamente”. (...)

De todo este processo de elaboração deu-se um milagre, o aparecimento destes animais estranhos que falam em renovação, em Florianópolis, e, creiam, sinceramente, isto é um milagre e dos grandes. (...)

Quando muitas das revistas de jovens surgiram SUL já era carregada no ventre da mamãe, isto é, na mente de Salim Miguel, Antônio Paladino, Anibal N. Pires, Armando Carreirão, etc... eu juntei-me a eles depois, pois na ocasião não me encontrava em Florianópolis, e comigo veio, honra para mim, outro germen nocivo para uma vilazinha pacata e snob, teatro renovador, mais um estranho bicho que muito tem dado o que falar. (...)

Carecemos ainda de hegemonia, não é um pensamento-motor geral, ainda temos movimentos de maré, fluxos e refluxos, mas vamos nos consolidando aos poucos. Temos deficiências de vários matizes, principalmente a míngua de elementos. Outras causas o Anibal mui delicadamente lacrimejou no quarto número e eu nelas não toco, porque delicadeza foi uma das muitas virtudes que a natureza me negou.

Uma coisa é real: SUL é pelo que é e pelo que faz. De um sonho passou a um fato e agora há novos sonhos que em breve também, serão fatos.<sup>28</sup>

Agosto de 48.

---

<sup>28</sup> FRAGA, Ody. Sul. **Sul**, Florianópolis, nº 5, ago. 1948, p. 1.

IMAGEM 8: Reprodução do editorial *Sul*, publicado no quinto número da revista, em agosto de 1948.



Arquivo pessoal de Salim Miguel e Eglê Malheiros

### 1.3.4 – Peças de teatro publicadas na revista *Sul* (1948-1950)

Ao longo dos trinta números de *Sul* as colaborações de Ody Fraga foram bastante variadas, refletindo os interesses que o animaram durante os dez anos em que a revista foi editada –entre 1948 e 1957: há poemas, peças em um ato, resenhas críticas, ensaios sobre teatro, cinema e educação e um conto.

As peças de teatro publicadas por Ody Fraga em *Sul* têm o condão de revelar seu gradual amadurecimento enquanto autor. Trata-se de um conjunto de obras curtas – na maioria peças em ato único – em que ele dá forma às suas inquietações intelectuais acerca dos temas que lhe moviam. É clara a presença do mote religioso nesse conjunto de peças, estabelecendo um campo ao redor do qual o autor desenvolve pensamentos questionadores. É possível notar também a desenvoltura com que Ody Fraga concebe e elabora os diálogos nestas obras. Certa “teatralidade” nos diálogos será uma característica recorrente em seus trabalhos futuros no cinema. Transcrevemos a seguir trechos de algumas peças.

*Os anjos* (peça em um ato) – *Sul* nº 3, abril de 1948:

(...) INGRE – És um anjo ou uma besta? Quando casei contigo já tinha ouvido bastante comentários sobre tua vida. Tuas amantes. Teus escândalos quando estavas alcoolizado. Teu sensualismo bárbaro. Enfim, tudo o que me contaram sobre ti, só podia levar à conclusão de seres uma besta... Agora me falas em anjos... de vida pura e inocente. Da plenitude do amor. Que poderei eu pensar em tudo isso? – Passos horas e horas fora de casa. Não abandonaste. Que conclusão tirar? Qual será o nosso fim? (Volta a sentar-se ao piano. Executa em surdina “La plus que lente” de Debussy).

OMAR – Não nego isto e não nego nada do que te contaram. Mas aqui é outro mundo. As coisas que te contaram são acerca da minha vida no mundo dos homens. Nós dois, porém, devemos viver no mundo dos anjos. Para mim só haverá um anjo visível: tu e para ti: eu. Contudo vivemos entre miríades deles. Por acaso já lestes a Bíblia? Conheces as epístolas de S. Paulo? Ele escrevendo à igreja de Corintos disse: “é necessário que este corpo corruptível se revista de incorruptibilidade, este corpo mortal se revista de imortalidade”. Nesta frase tens a essência do nosso mundo, o mundo dos anjos: incorruptível e imortal. Minha vida lasciva, meus atos imorais, minhas inconseqüências de contradições são do mundo dos corruptíveis e mortais. Aqui teremos a plenitude da vida. Vida exuberante de paz.

INGRE – (Parando de tocar. Com ironia) – Então diariamente tens duas fases na tua vida? A de besta e a do anjo?

OMAR – Sim... Duas fases...

INGRE – E eu? Vou viver eternamente a vida de anjo? Por acaso não terei o direito de viver a vida das bestas?

(...)

*Os pecadores* (peça em um ato) – *Sul* nº 4, junho de 1948:

(...) DIANA – (Acariciando os cabelos de Teo) – Somos uns inúteis, mas sabemos dirigir nossa sua vida. Vivemos como queremos e morreremos como é nossa vontade.

TEO – Como pretendes terminar, Diana?

DIANA – Ainda não sei. Acho que procurarei uma morte lenta. Quero sentir a vida paralisando suave. Assim terei tempo de pensar alguma coisa definitiva.

TEO – Ontem passei por uma igreja, não sei onde. A porta estava aberta. No fundo, ao alto, havia um enorme crucifixo. Instantaneamente veio-me à cabeça a ideia de Cristo ter sido um suicida. O mais perfeito deles. Antegozou sua morte. Falou dela mais de uma vez. Encenou-lhe um excelente fundo dramático. Rodeou-a de misticismo, medo e confusão. Sim, foi um suicida perfeito. Modesto porque ninguém o comenta por isso, gozou sozinho a beleza de sua morte. Inteligente porque conseguiu fazer com que a humanidade nunca se esquecesse dele... – Já notaste que podem nos falar e podemos nós fazê-lo, sobre Cristo, de mil modos diferentes, mas a figura mental que dele fazemos é sempre o Cristo crucificado?...

(...)

SATO – Não há necessidade de discursos. Este é o princípio do nosso fim. Vivemos realmente? Fomos o que devemos ser?

DIANA – Se levamos a vida como era de nossa vontade sim. Caso contrário não passamos de quatro estúpidos.

TEO – Vivi muito para morrer assim. Vinte e dois anos e dez esperanças por este momento. Os suicidas não devem nunca ser recriminados, pois só eles sabem o momento exato em que é preciso deixar de viver. Um dos grandes males da humanidade é não se cultivar o costume do suicídio. Se todo homem tivesse noção exata do momento em que deve terminar com a vida, o mundo seria melhor.

KREUZA – O mundo seria melhor... eis uma frase que me soa tremendamente mal. Eu adoro o mundo assim como ele é: falso, ignóbil, hipócrita. Toda a sociedade está fundada em três grandes mentiras: a mentira religiosa, a mentira política e a mentira intelectual. Não quero dizer com isso que não existam sinceros, mas estes são apenas uma elite...

(...)

TEO – (...) Somos fruto da saturação. Somos a ruína. Iniciamos a era da destruição. É preciso destruir. Acabar com esse Deus impotente e escravizador. Acabar com os conceitos e os preconceitos. Somos indivíduos que destruímos a época em que vivemos porque nascemos antes do tempo. Somos deslocados e pagamos e cobramos caro por isso.

KREUZA – (Suave) – Vocês estão errados e não chegaram a conclusão nenhuma assim. Há uma verdade ou, talvez, uma fatalidade da qual não podemos escapar: Somos fruto da época e da sociedade em que vivemos, saímos, porém, ao contrário do que esperavam de nós. Tivemos uma grande desilusão conosco e não nos perdoarão, nunca! (...)

*O novo céu e a nova terra* (peça em um ato) – *Sul* nº 6, dezembro de 1948:

Homem q. duvida – Contudo, o homem sente a necessidade de ser salvo, mas nunca sabe bem do que precisa ser salvo.

Homem q. quer crer – Salvação não é bem o que desejo... (pausa) – Eu quero o novo céu e a nova terra.

Homem q. duvida – Onde pretendes encontrar este novo céu e esta nova terra? Na religião?

Homem q. quer crer – Talvez... O novo céu e a nova terra para mim são a verdade. As religiões, todas elas, possuem algumas verdades, mas não a verdade.

Homem q. duvida – A verdade assim no sentido absoluto é puro intelectualismo. A verdade é restrita e no final das contas é, também, uma coisa bastante duvidosa.

Homem q. quer crer – Oh! Não é desta verdade a que me refiro. Eu quero a minha verdade. Todo homem possui a sua verdade, esta é que precisamos conhecer. É indiferente para mim, conhecer ou desconhecer uma verdade absoluta, porém, não posso suportar não conhecer a minha verdade; o novo céu e a nova terra, que são, no fundo, a minha razão de ser.

Homem q. duvida – Cristo disse: “eu sou a verdade”, isto tem algum significado para ti?

Homem q. quer crer – Até certo ponto. Cristo conhecia a sua verdade. Em alguns casos ele chega a ser a verdade deste ou daquele, mas não me satisfaz. Representa muito para mim, porém possui um ponto negativo: a volúpia da dor. Quero a minha verdade em sua plenitude.

(...)

Homem q. duvida – O teu a caminho é mesmo em busca de Deus!

Homem q. quer crer – Deus é justamente o sustentáculo dos que não querem conhecer a sua verdade. Crer em Deus nada mais é do que tomar uma atitude acomodatória.

Homem q. duvida – Então negas a existência de Deus?

Homem q. quer crer – Não, não nego a existência de Deus, aceito-a. Apenas não acredito nele.

Homem q. duvida – E a estética? A arte não poderá encerrar também a tua verdade?

Homem q. quer crer – Quando encontrar a minha verdade encontrarei o meu princípio estético. A arte é elemento da vida. A verdade pessoal de cada indivíduo traz implícita sua essência de arte. Boa ou má, segundo a qualidade do seu espírito.

Homem q. duvida – Te compreendo. A verdade particular de cada homem, como a arte, transcende as circunstâncias que o cercam. (Pausa. Médita) – Acho absolutamente falta de prática esta tua pesquisa. Esta busca não terá fim. Não passará de um pobre homem enquadrado na definição vulgar; “nasceu, sofreu, morreu”.



*Um homem mau* (trecho de peça em três atos ‘Uma mulher original’) – *Sul* nº 11, maio de 1950:

Ao subir o pano, Golmo está atrás do balcão do bar, batendo um cocktail e Pershe do lado de fora, sobre um tamborete alto.

PERSHE – É isto. O que quero é uma mulher original. Uma mulher fora do comum, desataviada, livre.

GOLMO – Mas em nossa sociedade abundam mulheres deste gênero. Educadas, finas, possuidoras de bom gosto.

PERSHE – Ora! Mulheres de sociedade! Desta boa sociedade é minha esposa, e delas, uma só basta. Eu quero um tipo ímpar, singular, que não encontre uma equivalente nunca mais.

GOLMO – (Servindo o cocktail) Por que não procuras então uma prostituta?

PERSHE – Olha! Nos meretrícios encontramos mulheres bem mais interessantes que nossas belas senhoras de sociedade. Muitas das prostitutas em sua baixeza, em sua vulgaridade são, às vezes, bem mais singulares.

GOLMO – (Ambos dirigem-se para as poltronas do centro da cena. Pershe senta-se, Golmo fica de pé com o cálice na mão) – Mas meu amigo, tu andas um que tanto canalha. Precisas respeitar as mulheres da tua sociedade. – (Pausa) – Talvez uma mulher excepcionalmente virtuosa tenha a originalidade que procuras.

PERSHE – Virtude! Virtude é uma coisa que as mulheres ostentam, mas não praticam. Já viste coisa mais monótona e medíocre que uma mulher virtuosa?

GOLMO – Mas isso é demais! E a tua mãe?

PERSHE – Que tem minha mãe com isso?

GOLMO – Tu falas muito generalizadamente. Esqueces ser tua mãe também mulher.

PERSHE – Eu não isento minha mãe de minhas ideias.

GOLMO – Oh! Tu és irritante. Ela contudo, apesar de tuas ideias, é uma senhora de rara honradez e virtude.

PERSHE – Também! Com quase sessenta anos...

GOLMO – Mas até a mulher que te deu a vida?

PERSHE – E daí? Não vais querer dizer que sou culpado disso?

GOLMO – Tu és um desnaturado. Uma senhora tão distinta, que vive só para os seus filhos...

PERSHE – (Levantando-se e interrompendo) – Olha aqui meu amigo! pensas estar eu aqui por uma vontade expressa de minha mãe de exercer uma fecunda maternidade? Achas que eu existo porque meus pais o quiseram? Nota bem, eu sou sexto filho.

GOLMO – Como não?

PERSHE – Deixa de ser bobo! Houve um pequeno erro de cálculo e bum! Eu nasci.

GOLMO – Mas tu és revoltante! Afinal de contas és um homem casado. Até tua própria esposa é atingida por tuas ideias?

PERSHE – Por que não?

GOLMO – (Sentando-se com um sorriso sarcástico, como se tivesse encontrado um argumento fulminante) – Supõe que ela tivesse um amante?

PERSHE – Ela tem!

GOLMO – O que?

PERSHE – Sim, ela tem um amante. Por que não? Primeiro não sou um marido enganado porque sei a verdade. Segundo eu também tenho uma amante. Vês como a coisa é simples? Nós nos entendemos muito bem. Isto evita o tédio, a monotonia. Ah! meu amigo, não conheces o valor da Santíssima Trindade!

(...)

GOLMO – Se todos, ou pelo menos muitos, fossem como tu, seria a ruína dos bons costumes. Tuas ideias põem em perigo o mais santo fundamento da nossa sociedade: a família.

PERSHE – Sim. A briga, a rivalidade, a inveja, a cobiça, todos os males da sociedade, nascem dentro deste belo fundamento: a família. Mais tarde é que tomam vulto, quando o indivíduo participa da luta comum.

GOLMO – Que exemplo darás aos teus filhos?

PERSHE – Meus filhos? Eles aprenderão o que devem ser desde pequeno. Serão educados sem ilusões e sem bobos ideais. Aprenderão a viver em função do momento. (...)

Os trechos selecionados dessas obras permitem notar o quanto o autor se colocava em posição de combate tanto ao ideário religioso quanto às estruturas sociais, contrapondo-se à moral vigente, às convenções, ao *status*. Está presente nas peças o lastro da formação a que Ody Fraga esteve exposto no período em que estudou como seminarista: um vasto temário bíblico e um arcabouço de questionamentos espirituais dão forma aos dilemas dos personagens. O senso religioso é colocado em questão frente à pulsão de liberdade inata aos seres humanos. Os conflitos evoluem de maneira lógica e indutiva. O denominador comum a todos os fragmentos citados é o caráter provocador que se decanta dessas peças: característica que se poderá reconhecer com mais clareza em seus futuros trabalhos, sobretudo os mais autorais.

### 1.3.5 – Publicações em *O Estado*

Pelo período de um ano, de 8 de maio de 1949 a 28 de maio de 1950, alguns membros do Grupo Sul – Salim Miguel, Oswaldo Melo Filho, Aníbal Nunes Pires, entre outros – mantiveram a Página Literária do jornal *O Estado*. Nesse espaço de periodicidade semanal foram pautados temas diversos e travadas uma série de debates, não somente sobre literatura mas abrangendo todos os campos da arte moderna. Por meio desse espaço, o grupo mantinha efetivo intercâmbio cultural, repercutindo eventos e autores de outras cidades do país. Eram estreitas as relações do grupo com Jorge Lacerda – futuro governador do estado –, que à época era diretor do suplemento Letras e Artes do jornal *A Manhã* do Rio de Janeiro.

É farta e diversa a produção assinada por Ody Fraga no jornal *O Estado*. No texto *A Exposição do Livro Infantil*, ele comentou criticamente a exposição ocorrida no Instituto Brasil-Estados Unidos de Florianópolis em setembro de 1948.<sup>29</sup> Em agosto de 1949, ele escreveu uma resenha simpática à exposição do desenhista, gravador e escultor catarinense José Silveira D’Ávila.<sup>30</sup> Além dessas peças jornalísticas e de opinião, encontram-se alguns fragmentos literários. Destacamos *Os Mundos Colaterais*, publicado a 8 de maio de 1949 em *O Estado*. Ody Fraga situa estes como sendo “trechos da peça em 1 ato ‘Um homem, o mundo e outros mundos’, escrita em 1948.”

MIRTA – Bom dia, meu urso. Pensando desde manhã?

ANTONI – Não, apenas estou prendendo-me aos meus resíduos de vida.

MIRTA – Começou! – (pequena pausa) – Vamos, traduz para mim...

ANTONI – Não há nenhum mistério, querida. Doente há tanto tempo como ando, sem esperanças de uma cura breve, sinto necessidade de prender-me aos resíduos da vida. Desde cedo venho para cá e começo a ouvir. O leiteiro, o padeiro, o homem que traz o gelo, o que vende frutas. Um grito alegre das crianças que vão à escola. A nossa empregada, conversando com a empregada do vizinho. O buzinar de um automóvel, o latir de um cão. Tudo. Todos os ruídos vindos da rua são os resíduos de vida, aos quais eu me agarro pra quebrar meu angustiante cotidiano.

MIRTA – Mas homem! E tudo o que tens aqui? Livros, discos, quadros... Nada te falta!

<sup>29</sup> FRAGA, Ody. A exposição do livro infantil. *O Estado*, Florianópolis, 2 set. 1948, p. 1.

<sup>30</sup> Idem. A exposição de José Silveira d’Ávila. *O Estado*, Florianópolis, 7 ago. 1949, p. 2.

ANTONI – Falta, sim! Falta vida. Os livros, a música, estão apenas circunscritos ao campo do espírito, mas tu sabes – ou não sabes – que o espírito, ou melhor, as nossas veleidades estéticas satisfeitas, não significam vida. Vida é matéria. Não a concebo sem a plenitude do espírito, mas também, ninguém vive sem que os cinco sentidos possam expandir-se. Não te esqueças Mirta, antes do espírito a vida é matéria: Fecundação, germinação. (...)

xx(o)xx

ANTONI – Minha bela Mirta. Fico feliz quando te vejo tão ignorante das coisas da vida. Um homem nunca morre quando finalizam as atividades mecânicas de seu corpo. Um homem morre quando deixa de sentir, quando seu cérebro recusa-se a formar o coeficiente cotidiano de vida.

xx(o)xx

ANTONI – Não voltarei mais à vida. Já sou um homem parcialmente morto, que regressa por alguns momentos através dos resíduos de vida, que pode roubar aos outros. Mirta, durante esses seis meses de alheamento aprendi muita coisa. Revelando-as talvez irão me julgar louco, o que não é certo. Mirta, eu descobri os mundos colaterais. Digo descobri, porque eles sempre existiram na vida de cada homem. Descobri os meus mundos colaterais e os tenho aprimorado desde então. Já sou um homem morto. Ressuscito através dos resquícios de vida, aos quais me é possível roubar, mas há muito tempo que vivo em meus mundos colaterais...<sup>31</sup>

### 1.3.6 – Clube de Cinema

Em 1949 é fundado o Clube de Cinema do Círculo de Arte Moderna (C.C.C.A.M.). Ody Fraga foi seu entusiasta e colaborador de primeira hora, tendo atuado formalmente como primeiro secretário da diretoria recém empossada. *Sul*, em sua nona edição, publica nota informativa em que expõe os anseios do grupo pela criação de um cineclubes em Florianópolis e o contexto em que a iniciativa pôde se concretizar. A nota menciona as dificuldades advindas da inexperiência, dado o desconhecimento que tinham acerca de questões logísticas, técnicas e econômicas com relação à distribuição e exibição cinematográfica. Por fim, estão listadas as “Finalidades do Clube”.

Custou mas apareceu. Um sonho antigo dos membros do C.A.M. era a fundação de um Clube de Cinema. Olhávamos com verdadeira inveja para os outros estados, como S. Paulo, Porto Alegre, Rio, etc., onde existiam. E nós, aqui nada. Por quê? pensávamos. Um clube onde se pudesse discutir, estudar, valorizar o cinema como arte, trazer bons filmes, etc.

<sup>31</sup> Idem. Os mundos colaterais. *O Estado*, Florianópolis, 8 mai. 1949, p. 5.

Várias tentativas inúteis haviam sido feitas. Nunca dava certo. Sempre incompreensões, má vontade, deficiências, falhas num ponto ou noutro. Quando a coisa parecia ir melhorzinha, lá surgia um contratempo qualquer. Mas agora parece que afinal deu certo e o nosso clube já está funcionando. (...) Além dos filmes, o clube pretende realizar debates e convidar conferencistas de outros estados.

Finalidades do Clube: pugnar pelo melhor conhecimento e compreensão do Cinema-Arte; b) trazer a Santa Catarina (Florianópolis) filmes de expressão artística que, em circunstâncias normais, não seriam aqui exibidos; c) Realizar exibições periódicas, para seus associados, das obras clássicas da sétima arte; d) Organizar biblioteca e Filmoteca especializadas; e) Realizar conferências, sessões de estudo e debates sobre assuntos de cinema; f) Trazer seus sócios permanentemente informados sobre as realizações cinematográficas mundiais<sup>32</sup>.

Na Página Literária de *O Estado* Ody Fraga publica texto sobre o recém criado Clube de Cinema em que expõe seus propósitos pessoais e a forma com que enxerga essa empreitada. É claro seu entusiasmo com a possibilidade que se descortinaria ali de criar um espaço de encontro privilegiado para o estudo prático e debate sobre o cinema de arte. Ele compreende logo também o potencial pedagógico da iniciativa cineclubista.

Sendo o cinema a arte mais sintomática de nossa época, febril, movimentada e, ainda, indefinida, como o momento em que vivemos, caracterizando pois o autêntico pulsar do espírito moderno, dá o Círculo de Arte Moderna, um passo decisivo e seguro, dentro de seus princípios, ao fundar esta entidade exclusivamente dedicada ao estudo e apreciação da sétima arte. (...)

É lugar comum, mas o reafirmarei aqui, nada tem a ver um clube de cinema com o corriqueiro, o dia a dia, este já chamado vício de ir ao cinema, tão cotidiano principalmente em cidades pequenas como a nossa. (...)

Muito temos a dizer e estudar sobre cinema, já decorrente de não ter atingido a sua idade áurea, já pelo fato de estarmos ainda no princípio histórico da cinematografia. O cinema tem meio século de existência, e meio século para uma arte é idade de aleitamento.

O clube de cinema procurará dar todos os seus esforços para que haja um maior conhecimento do cinema, em seus limites puramente estéticos. Formando biblioteca especializada, patrocinando conferências, realizando debates, etc... (...)

Imediatamente à estreia o Clube entrará em sua primeira fase de atividade, a qual se caracterizará por um trabalho pedagógico.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> NOTÍCIAS – (6) Clube de Cinema. **Sul**, Florianópolis, nº 9, ago. 1949, p. 23.

<sup>33</sup> FRAGA, Ody. Clube de Cinema. **O Estado**, Florianópolis, 12 jun. 1949, p. 5.

O Clube de Cinema do C.A.M. iniciou suas atividades exibindo o filme francês *O Idiota / L'Idiot*, (Georges Lampin, 1946), com Gérard Philipe, baseado em Dostoiévski. Em seguida, foram apresentados *Delito / Il Delitto di Giovanni Episcopo* (Alberto Lattuada, 1947) e *O Tesouro da Sierra Madre / The Treasure of Sierra Madre* (John Huston, 1948). Esses dois últimos filmes receberam resenhas de Ody na “Página Literária” de *O Estado*. Há registros de um Festival Cinema de Vanguarda, com filmes experimentais de Maya Deren e René Clair em setembro de 1950. No mês seguinte, foi trazido um conjunto de comédias de Charles Chaplin da fase Mutual: *Easy Street*, *The Count*, *The Cure*, *The Immigrant* e *At One O'Clock in the morning*. Na mesma sessão, foi exibido como complemento o documentário polonês *Inundação* (Kieska Powodzi, 1947), cedido pela Legação Polonesa de Curitiba. As atividades do Cineclube eram realizadas de forma intermitente, conforme a disponibilidade de cópias, comumente cedidas por parceiros. Eglê Malheiros relata que:

O Clube de Cinema existiu quase durante todo tempo em que existiu o Grupo Sul. Agora, ele não teve foi uma vida continuada: ele tinha vais e vens. Principalmente devido à dificuldade de conseguir filmes pra passar. E quem nos deu um grande auxílio e ajudou na manutenção da continuidade do Clube, fornecendo material, foi o P.F Gastal de Porto Alegre.

É importante destacar que a ação cineclubista, pioneira em Florianópolis, ocorreu em paralelo com outras iniciativas da mesma natureza em outras cidades do país. *Sul* registra a participação da delegação catarinense no 1º Congresso Brasileiro de Clubes de Cinema do Brasil<sup>34</sup>, em que se deliberou a criação de uma federação que auxiliasse o intercâmbio de obras entre os filiados<sup>35</sup>. O texto também registra o requerimento feito por Francisco de Almeida Salles, do Clube de Cinema de São Paulo, para criação de uma “Filoteca Brasileira”.

À parte as poucas resenhas que escreveu nos jornais locais e a menção formal à sua presença como secretário na primeira diretoria, não há outros dados sobre a colaboração de Ody Fraga no Clube de Cinema do C.A.M. A variedade de atividades e o amplo espectro de interesses que se depreende a partir dos textos que publica na revista *Sul* e nos jornais denotam clara e resoluta disposição para o labor artístico. A vontade de galgar novos meios de expressão, aliada à necessidade de estabilidade financeira, fizeram com que ele buscasse oportunidades para seu desenvolvimento pessoal para além dos limites da capital catarinense.

<sup>34</sup> O 1º Congresso Brasileiro de Clubes de Cinema do Brasil foi realizado em São Paulo, organizado pelo Centro de Estudos Cinematográficos. Neste congresso foi instituída a Federação Brasileira de Cineclubes. (ANDRADE, Rudá. Cronologia da Cultura Cinematográfica no Brasil. São Paulo. Ed. Fundação Cinemateca Brasileira, 1962, p. 12.)

<sup>35</sup> NEVES, Archibaldo Cabral. Algumas notas sobre o cinema no Brasil. *Sul*, Florianópolis, nº 12, out. 1950, p. 18, 19 e 29.

A esse respeito, Ody Fraga confia a Lina Leal Sabino:

Ansiava por horizontes mais abertos. Florianópolis era só rotina e inanição. Uns poucos batalhavam para alterar o ramerrão provinciano, como os moços de “Sul”. Afinal, a pressão era tão forte que intelectuais da época, mesmo conhecendo e entendendo Arte Moderna, não tinham ânimo para manifestar-se. (...) Fiz uma viagem cultural ao Rio com alguns elementos de “Sul” e resolvi não voltar.

## 1.4 – RIO DE JANEIRO (1950-1952)

### 1.4.1 – Viagem ao Rio de Janeiro

A Inimá Simões, Ody Fraga narra em detalhes as circunstâncias que permitiram sua saída de Santa Catarina rumo ao Rio de Janeiro. Ele destaca a participação fundamental de Paschoal Carlos Magno – entusiasta e incentivador do teatro brasileiro – por ocasião de sua passagem por Florianópolis.

Quando eu tinha largado tudo, rompido com a família, então estava lá com esse negócio. (...) Devido a toda minha mudança, quando abandonei a linha que a família tinha me destinado, eu fiquei assim “à aventura”, para sobreviver por conta própria. (...) Pois bem. O Paschoal Carlos Magno tinha pintado por lá. Ele tinha um pouco alma de patronesse, sabe? Esse mito do teatro nacional... Então ele patrocinou uma viagem do nosso grupo ao Rio. (...) O governo do estado nos deu passagem e o Paschoal Carlos Magno conseguiu hospedagem por uns dez dias na Casa do Estudante. Bom, foi uma maneira de eu ir, foi o canal de saída. Aí o pessoal naquela época voltou, e eu fiquei por lá mesmo.

A jornada do grupo de catarinenses que desembarcou no Rio de Janeiro deixou rastros na imprensa florianopolitana. Na edição de domingo, 22 de janeiro de 1950, a Página Literária de *O Estado* registra:

Já se encontram no Rio, Salim Miguel, Ody Fraga e Achibaldo Cabral Neves, aonde foram (...) para tratar de assuntos referentes ao nosso movimento. Pretendem eles, entre outras coisas, trazer para SUL e também para esta página, crônicas, informações, etc., sobre o que se passa nos bastidores das artes na Capital Federal e, principalmente, entrevistas com os intelectuais mais representativos da moderna cultura brasileira.

**IMAGEM 9: O jornal *A Manhã* registra a visita dos “jovens intelectuais catarinenses no Rio de Janeiro”. Em pé e à direita na imagem está Ody Fraga. Ao seu lado, Salim Miguel. Suplemento Letras e Artes, 12 de fevereiro de 1950, p.11.**



#### Arquivo pessoal de Salim Miguel e Eglê Malheiros

Após esse registro da presença da delegação vinda do sul na Capital Federal, encontramos na imprensa carioca a menção a um “jovem escritor”. Menos de dois meses após sua chegada no Rio de Janeiro, Ody Fraga figura em uma reportagem – com direito a retrato – no suplemento Letras e Artes do jornal *A Manhã*. Devemos lembrar que Jorge Lacerda, diretor do suplemento, apresentou pessoalmente o grupo a intelectuais como José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Carlos Drummond de Andrade.

O jovem escritor Ody Fraga e Silva, ora no Rio de Janeiro, é um dos elementos mais representativos do grupo dos “novos” de Santa Catarina. Há pouco, acompanhando seus companheiros da revista “Sul”, veio para esta capital e, diante do ambiente favorável que aqui encontrou, decidiu-se permanecer entre nós, desfalcando assim, infelizmente, o Círculo de Arte Moderna de Florianópolis de uma das suas expressões mais significativas.

Ainda jovem, com 22 anos de idade, Ody Fraga e Silva, cuja preocupação intelectual é mais voltada para o campo do teatro, já foi convidado pela Rádio Mayrink Veiga para escrever uma série de novelas ligadas a assuntos bíblicos a serem interpretadas por Sady Cabral. Dentro de alguns dias, aquela emissora irradiará a primeira peça dessa série, intitulada “Moisés”. O jovem escritor, como já tivemos oportunidade de noticiar, fundou recentemente em Florianópolis, o Teatro da Criança, encenando ali “Pinocchio” de Collodi, que adaptou ao teatro.



Agora, foi o sr. Ody convidado para interpretar “História de Carlitos” de Henrique Pongetti, em que desempenhará o papel de Carlitos. O Teatro Experimental do Negro solicitou-lhe ainda que escrevesse a lenda do “Negrinho do Pastoreio” para ser levada por esse grupo.

(...) Um expressivo convite que lhe foi formulado pela Embaixada do México, para fazer um curso de Ciência e Teatro, durante um ano, na Capital mexicana, evidencia-nos o interesse que o seu talento está despertando.

Assinalamos esse fato sobretudo para chamar a atenção dos governos estaduais, afim de que, ao lado dos naturais estímulos que estejam prestando às novas gerações, no setor da inteligência, procurem reter os seus jovens valores no âmbito da província, proporcionando-lhes periódicas viagens culturais, prevenindo assim o êxodo definitivo para metrópole, de expressões tão promissoras, como ocorre no caso de Ody Fraga e Silva.<sup>36</sup>

Apesar do tom entusiasta da nota, esse é um documento importante pelos detalhes pormenorizados acerca das várias atividades às quais Ody Fraga se dedica desde que chega no Rio de Janeiro. O fato de logo ter sido objeto de resenha avulsa empenhada em sua promoção confirma que ao chegar no Rio ele buscou logo, como em outras oportunidades, estabelecer laços e amizades. A necessidade de se enturmar na Capital Federal foi certamente vital para que Ody Fraga ali permanecesse.

Desde que se fixa no Rio de Janeiro, Ody Fraga retoma a correspondência com o amigo Salim Miguel, com quem passa a dialogar sobre as dificuldades de moradia e trabalho. Partilha reveses e êxitos, com maior ou menor entusiasmo. Salim é seu contato direto junto à base florianopolitana onde *Sul* seguia sendo editada. Ele chega a intermediar recados para a família Fraga, com a qual Ody não se comunicava com assiduidade. Em 19 de abril de 1950, datilografa uma carta em papel timbrado da *News Press* – agência de notícias situada à Av. Presidente Wilson, 210, centro do Rio de Janeiro.

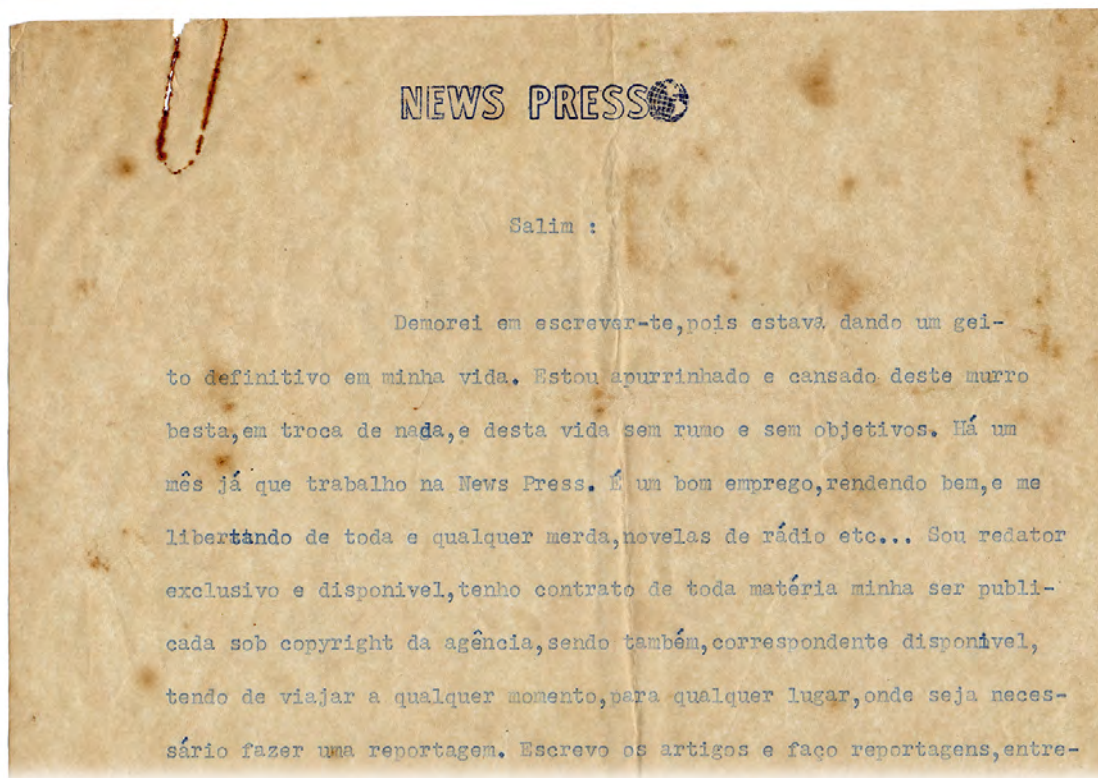
Salim:

Demorei a escrever-te, pois estava dando um jeito definitivo em minha vida. Estou aporrinhado e cansado desse murro besta, em troca de nada, e desta vida sem rumo e sem objetivos. Há um mês já que trabalho na News Press. É um bom emprego, rendendo bem, e me libertando de toda e qualquer merda, novelas de rádio, etc. Sou redator exclusivo e disponível (...) escrevo os artigos e faço reportagens entregando-as à agência e ela vende para os jornais, revistas, etc. (...) Isso me rende bem e vou me dedicar única e

<sup>36</sup> ATIVIDADES do jovem escritor catarinense Ody Fraga e Silva no Rio. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 12 mar. 1950. Letras e Artes, p. 3. Reportagem transcrita em **O Estado**, 19 mar. 1950. Página Literária, p. 2.

exclusivamente ao serviço da News Press. (...) A única coisa é que ela absorve a maioria do tempo da gente, mas o faz deixando com toda liberdade, pois escrevemos como queremos e o que pensamos.

**IMAGEM 10: Fragmento da carta escrita por Ody Fraga para Salim Miguel em 19 de abril de 1950.**



**Arquivo pessoal de Salim Miguel e Eglê Malheiros**

A entrevista a Inimá Simões fornece informações complementares sobre o período em que trabalhou na imprensa carioca. Ody conta que por necessidade alimentar, no início de sua jornada no Rio de Janeiro, chegou a trabalhar como *ghost writer* do jornalista Joaquim Menezes, escrevendo em seu nome críticas de filmes na *Folha Carioca*<sup>37</sup>.

Como não poderia deixar de ser, fiz um pouco de imprensa. Seria fatal dar uma passada pelo jornalismo. Eu cheguei a escrever no jornal do Ricardo Jafet, Diário Carioca [sic]. Acho que não existe mais. Eu assinei uma ou duas matérias. E o sujeito que transava a seção de cinema (...) era um analfabeto, concreto. Era um sujeito que chamava Joaquim Menezes, que depois foi rei Momo do Rio. Ele era do departamento comercial, era muito vaidoso. E como ele era um sujeito que produzia muito no departamento comercial, trazia muita matéria paga, ele exigia e tinha a coluna.

<sup>37</sup> Ody Fraga se refere erroneamente a esta coluna como sendo veiculada no *Diário Carioca*, mas o nome correto do jornal é mesmo *Folha Carioca*. Infelizmente não foi possível, até o momento, ter acesso a documentos físicos ou a um banco de dados que contivesse exemplares do referido jornal.

Mas acontece o seguinte: além de escrever o nome ele não tinha condição de escrever mais nada. Então a gente fazia um rodízio: eu escrevia as críticas de cinema pra ele. (...) E sempre rendia bem, porque naqueles tempos duros, ele pagava o cinema e pagava o jantar. Eu assistia o filme, ganhava o jantar e escrevia a crítica pra ele.

Neste mesmo período, início de 1950, Ody Fraga chegou a escrever também crítica teatral no suplemento Letras e Artes de *A Manhã*. Ao entrevistador, ele destaca o episódio em que teria dado uma “contribuição” à peça *Doroteia* de Nelson Rodrigues por ocasião de sua estreia, indo na contramão das avaliações da crítica especializada.

Há uma coisa curiosa, acho que o Nelson hoje não se lembra disso. (...) Estreia no Teatro Fênix uma peça curiosa do Nelson, que pouca gente conhece. Chamava-se “Doroteia” Era um negócio esquisitíssimo. (...) O negócio da filha que estava morta e cresceu sem saber, sem dizerem pra ela que ela morreu, e continuou crescendo. (...) Bem, “Doroteia” foi um esplendoroso fracasso. A crítica caiu de pau, mas num pau solene e violento. Ninguém gostou. Pois bem. Na semana seguinte, no domingo, sai no Suplemento Literário e o Nelson deve ter tido uma grande surpresa: um cara elogiava a peça e o espetáculo.

Transcrevemos abaixo trechos de *Pequena nota em torno de “Doroteia”*<sup>38</sup>.

Nelson Rodrigues é um fenômeno curioso em nossa literatura teatral. Sendo o autor mais discutido até hoje, entre nós, tendo despertado muita gente desta apatia inexplicável pelas coisas do teatro, traz, estejamos de acordo ou não com ele, aceitemos ou repudiemos suas soluções cênicas, o teatro brasileiro a um plano acima do medíocre, criando uma atmosfera de polêmica, onde se faz necessário conhecimento da tragédia clássica, da estética de cena e da inquietação do teatro moderno. (...)

Dá-nos agora, Nelson Rodrigues, “DOROTÉIA”, talvez a sua melhor obra. Sem o cinematográfico de “Vestido de Noiva”, sem as fraquezas de “Anjo Negro”, uma peça de excepcional valor intrínseco, a qual levará, certamente, enorme celeuma entre a crítica e o público. (...)

O público irá estranhar grandemente esta peça. Ficará desorientado, pois não irá chegar a nenhuma conclusão, ficará impedido da cômoda atitude burguesa de julgar, porque é impossível julgar as personagens de “Dorotéia”. No entanto, reagindo contra ou favoravelmente, ele sentirá haver alguma coisa em teatro além do que assiste comumente. Alguma coisa nova e real, onde a dor e a alegria se expressam de formas inéditas e estranhas.”

<sup>38</sup> FRAGA, Ody. Pequena nota em torno de “Doroteia”. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1950, p. 12.

Em nossa pesquisa não encontramos outros textos publicados por Ody Fraga no suplemento Letras e Artes. É possível presumir que esse tenha sido escrito espontaneamente ou por encomenda, não configurando vínculo profissional com o jornal *A Manhã*. Ao amigo Salim Miguel, ele descreve as diversas atividades em que esteve envolvido nos meses seguintes à sua chegada no Rio. É notável a variedade de empreitadas que ele afirma ter assumido. Gradualmente, passam a se destacar seus trabalhos em teatro.

Estou escrevendo “Minha Vida”, autobiografia de Grande Otelo, cinco contos pra fazer o negócio, é canja. (...) O “Negrinho do Pastoreio” após a montagem será publicada pelas edições Quilombo. (...) Passei este tempo todo desligado de tudo e todos e me decidi definitivamente. (...) Ganha-se bem, viaja-se e tudo isto é feito com a única coisa que sabemos fazer, bem ou mal, escrever. Quanto ao teatro, rompi com todos os compromissos que tinha, ficando apenas com o de escrever. Tenho que entregar este ano duas peças ao Teatro Experimental do Negro. “Pinocchio” estreará mês que vem, já deve ter sido estreado também em Curitiba.

Após as encenações em Florianópolis e Curitiba – com sucesso – sua adaptação de *Pinocchio*<sup>39</sup> estrearia em breve no Rio de Janeiro. Os jornais anunciam com destaque os preparativos para a montagem da peça. Em 25 de novembro de 1951, a estreia de *Pinocchio* se deu com notáveis ações de propaganda por parte da companhia de Olcy Bertucci. No dia seguinte à estreia, o *Jornal do Commercio* publica uma crônica detalhada do evento, da qual selecionamos trechos.

Um espetáculo para crianças é sempre perigoso. Lidar com o mundo de pequenópolis é difícilimo, requer uma acuidade toda especial em relação à capacidade de compreensão dos pequeninos, à sua receptibilidade e, o que é mais importante ainda, a essa afetividade inata em toda criatura humana, tão difícil de ser dirigida enquanto o caráter ainda não está inteiramente moldado. O que as crianças amam nesta vida são as coisas que lhes exaltem a imaginação, que elas tem sempre prodigiosamente elástica. (...)

A adaptação que Ody Fraga realizou sobre “Pinocchio” tem muitas das qualidades que são exigíveis para as peças infantis: as figuras são, na maioria simpáticas aos olhos das crianças e apresentam-se vestidas de modo tão alegre, quanto agradável, o que lhes dá um poder de comunicação muito fácil. Até a Raposa, que era o vilão da história, foi introduzida com muita habilidade pois acabou sendo mais engraçada do que má. A história, em si, não tem nada de extraordinário. É movimentada e tem lances que impressionam pela graça inocente. (...)

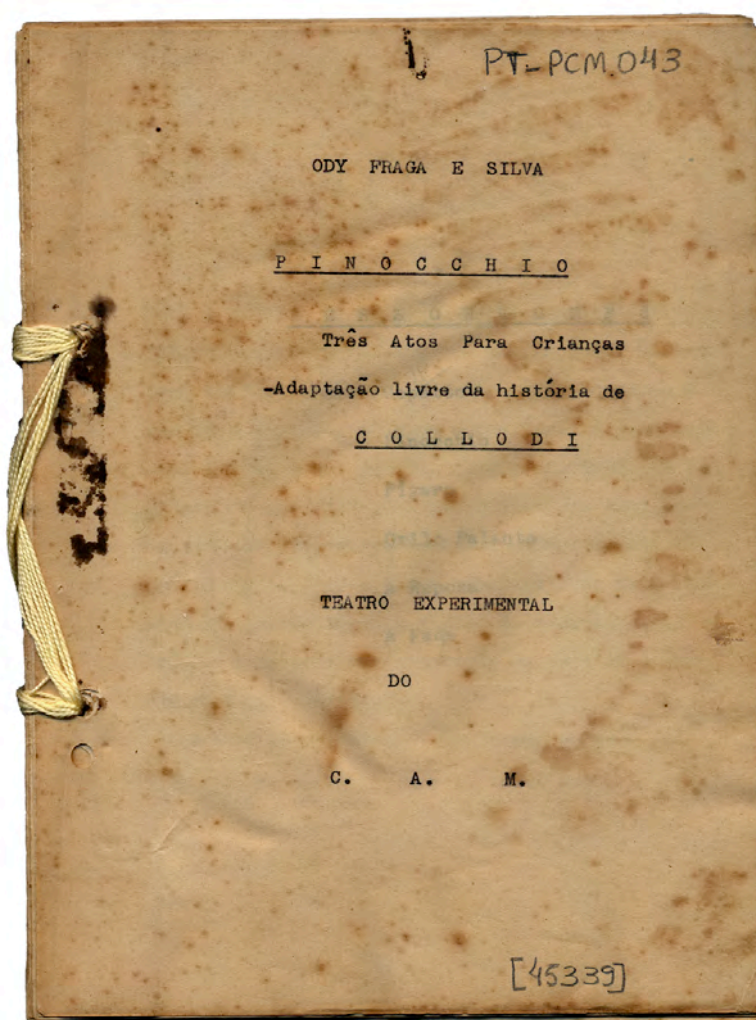
---

<sup>39</sup> FRAGA, Ody. **Pinocchio** – Três atos para crianças – adaptação livre da história de Collodi. Teatro Experimental do C.A.M. 54 f., dat. Exemplar depositado no Cedoc-Funarte (RJ).

Apesar dos elogios à montagem e ao desempenho do elenco, o autor repreende na adaptação de Ody Fraga o uso de gírias e termos que considera ofensivos. Após aconselhar ao autor que fizesse correções no tom da peça, ele recomenda *Pinocchio* aos seus leitores.

Discordamos do uso que o Autor da adaptação faz do vocábulo “besta”. O fato do gato referir-se a Pinocchio amiudadas vezes, taxando-o de boneco burro, não tem o perigo que notamos numa única enunciação da palavra “besta”. Há também um pouco de gíria que o Autor deveria cortar. Crianças precisam de ouvir coisas simples e belas, livres de vícios de linguagem e, sobretudo, de vulgaridades. (...) Ody Fraga precisa cortar aquele “besta” e atender ao expurgo que se faz necessário de alguns termos de gíria. Seu trabalho está perfeitamente aceitável de vez que resulta em momentos que representarão um divertimento sadio para muitas crianças.<sup>40</sup>

**IMAGEM 11: Capa do original da adaptação de *Pinocchio* feita por Ody Fraga.**



Arquivo Cedoc – FUNARTE – RJ

<sup>40</sup> TEATROS e música. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 26 e 27 nov. 1951, p. 8.

Apesar dessas ressalvas, *Pinocchio* parece de fato ter agradado muito ao público. Notícias de jornais confirmam a longevidade das diversas montagens ocorridas entre 1951 e 1955 nos teatros do Rio de Janeiro. Na entrevista a Inimá Simões, Ody Fraga lembra que:

Eu fiz nessa época uma adaptação do “Pinocchio” e essa adaptação teve milhares de representações. Foi um caso de sucesso tremendo. Foi montada no Teatro Dulcina do Rio. Posteriormente, teve representações de todo jeito em teatro universitário, teatro de estudantes, e várias versões. Foi muito representada. Depois de uma certa época o Paschoal Carlos Magno montou uma daquelas coisas sonhadoras dele: era um espetáculo itinerante, que correu pelo Brasil todo, inclusive o meio rural. As peças eram representadas no meio da própria lavoura, eles fizeram essa experiência. E o texto para teatro infantil montado nesse programa era a minha versão do “Pinocchio”.

#### 1.4.2 – Reflexões sobre Teatro Infantil

As questões em torno da produção teatral voltada para o público infantil inquietavam Ody Fraga desde que se dedicou à adaptação e primeira montagem de *Pinocchio* em Florianópolis. O texto *Representação de Pinocchio*<sup>41</sup> traz reflexões acerca de como concebe a realização teatral direcionada às crianças. Ody reconhece no público infantil autonomia para identificar na encenação, pela via do realismo, elementos tangíveis sobre os quais os sentidos do mágico e do fantástico podem estar organicamente sobrepostos à realidade. Sua concepção aproxima a criança da própria criação dos sentidos em cena, sendo esse um dos dispositivos capazes de despertar no público em formação – sem os vícios dos adultos – a sensibilidade para uma experiência potente e enriquecedora frente a um espetáculo teatral.

O teatro infantil deve acompanhar ao máximo os métodos da moderna pedagogia e fazer barreira, além desta literatura deletéria, o que é condição *sine qua non*, dedicada à criança, ou melhor à exploração da criança, como, em um sentido novo, ao fantástico, ao maravilhoso, ao milagroso.

A experiência teatral infantil, além da oportunidade excepcional que oferece, dentro dos campos experimentais plástico e estético, tem o grande ponto positivo de ainda ir formando uma plateia liberta de vícios e preconceitos. Um teatro trabalhando normalmente para a petizada, através de múltiplas manifestações, será uma contribuição inestimável à cultura da criança, como cria um público inteligente sensível, capacitado para mais tarde acatar e compreender as mais avançadas realizações cênicas.(...)

---

<sup>41</sup> FRAGA, Ody. Representação de Pinocchio. *Sul*, Florianópolis, nº 10, dez. 1949. p. 14-16.

Conhecemos o trabalho, e o desenho animado, feito por Walt Disney, ao qual fazemos grandes restrições. (...) Quando iniciamos nosso trabalho, tínhamos em mente, dentro da realidade possível, construir uma peça realista. Apesar de entrar o boneco de pau, o gato, o grilo e a raposa, a criança não perde a visão nítida do faz de conta, da fantasia. Tudo é encarado dentro do plano fantasioso e a criança vai tomando parte na história dentro de uma lógica relatividade, como se estivesse realizando tudo aquilo com os seus brinquedos.

Evitou-se a mistificação e o fantástico. Não há o milagre, possuindo a Fada, como base do seu encanto e imanência do seu dom, apenas a bondade. Outra coisa evitada foi a lição de moral propositada. Se ela existe é fruto natural da peça, deixando de haver um só momento em que o humano tenha sido violentado, para se atirar sobre a criança uma falsa lição ética. (...)

Trabalhamos para conseguir dar à criança uma peça, onde ela, como espectadora, é respeitada e considerada conhecedora de todos os processos de criação. Em vez de ser iludida ela participará no espetáculo com inteligência e sensibilidade. Sabendo sempre o que, no fim, é realmente verdade.

Em 1952, Ody Fraga publicou na revista *Dionysos* um texto em que se debruça sobre o teatro infantil em um sentido mais amplo. *Forma e espírito do teatro da criança*<sup>42</sup> analisa o tema com a autoridade de quem já havia acumulado uma série de experiências nesse campo. Antes de assentar diretrizes em torno das quais as ações teatrais deveriam se desenvolver – em escala nacional –, ele coloca em perspectiva sua visão crítica sobre os impasses da atividade naquele momento histórico.

Não há, no Brasil, verdadeiramente, um teatro para crianças. Algumas experiências, com elencos de adultos, foram feitas, mas esporadicamente, visando mais as suas possibilidades econômicas, como fator de bilheteria, do que mesmo sua importância estética e psico-pedagógica. O teatro de bonecos, o fantoche, o marionete, as sombras, as máscaras, são cultivados, por algumas instituições, em modesta escala, ficando em um plano isolado, sem repercutir positivamente, nem atuando como força viva nas atividades teatrais do país. Das experiências com os elencos de adultos, que foram as realizações mais importantes, poucas tiveram verdadeiramente valor. O teatro profissional, que se aventurou pelo mundo fabuloso das crianças, foi honesto, conseguindo alguns resultados positivos. Os elencos, no entanto, que foram formados, para especialmente criarem teatro infantil, visavam apenas interesses econômicos, sem um conhecimento da matéria, tanto no seu plano artístico, como filosófico, enveredando por um caminho da mais flagrante desonestidade artística e moral.

---

<sup>42</sup> FRAGA, Ody. *Forma e espírito do teatro da criança*. *Dionysos*, Rio de Janeiro, n° 3, set. 1952, p. 114-116.

Na entrevista a Inimá Simões, Ody Fraga elabora uma análise com relação aos rumos tomados pelos produtores de teatro infantil. Avalia ele que uma das consequências a da descoberta desse “filão” mercadológico teria sido a mediocrização dessa mesma produção. Sua reflexão se deu a partir da longeva trajetória de *Pinocchio* em que pôde constatar que as diversas montagens que sua adaptação recebeu ao longo do tempo não tiveram o mesmo cuidado nem o mesmo rigor que as primeiras.

A peça durou anos. Depois, é claro que o teatro infantil passou a deixar de interessar porque todo sujeito sem talento, picareta em teatro, descobriu o teatro infantil. Aconteceu com o teatro infantil uma coisa que acontece com a pornochanchada hoje. O teatro infantil virou a partir dali um ramo assim de picaretas, de aventureiros. (...) E daí eu desisti um pouco, por causa desse negócio, eu desisti um pouco [do teatro infantil].

### 1.4.3 – Grupo dos “Quixotes”

Todas as cartas escritas por Ody Fraga no Rio de Janeiro denotam um grande esforço por se firmar profissionalmente na área artística. Dada a sobrecarga de trabalhos a que ele se propôs desde o início, pouco mais de um ano após sua chegada ao Rio ele revelou a Salim Miguel a opção de dedicar-se exclusivamente ao teatro<sup>43</sup>.

Antes de mais nada, algumas notícias do cidadão aqui. O que aconteceu? Me fodi. Durante o período que estava numa merda desgraçada, não adiantava escrever. O caso é que eu resolvi deixar de fazer concessões. Ou fazia só teatro, ou ia pro raio que o parta. O baque foi duro, mas acabei ganhando a parada. Atualmente estou como diretor do “Grupo dos Quixotes”, um deles, são três, organizado por Aldo Calvet, o manda chuva do S.N.T., atualmente.

Fundado em março de 1951, o Grupo dos “Quixotes” teve como idealizador e um de seus diretores o dramaturgo paraibano Péricles Leal. Tratou-se de iniciativa por parte da direção do Serviço Nacional do Teatro para incentivar o teatro experimental, privilegiando a formação de jovens atores e a adaptação para o palco de peças que revelassem exclusivamente novos autores brasileiros. Em texto sem autoria definida publicado na revista *Dionysos* – órgão de divulgação oficial do S.N.T. – encontramos uma defesa de princípios dessa proposta.

O teatro experimental é uma escola sem mestres, uma oficina de pesquisa estética num laboratório onde as emoções humanas dos temas teatrais, de par

<sup>43</sup> FRAGA, Ody. [Correspondência]. Destinatário: Salim Miguel. Rio de Janeiro, 10 mai. 1951.



com os mais mezinhas conhecimentos cênicos, logram a criação e positivação de uma ideia nova. (...) Não obstante, surgindo e montando os seus espetáculos penosamente, à custa de imensos sacrifícios, ocorre-nos comparar os Quixotes, àqueles então modestos *Provincetown Players*, cujos frutos geraram o teatro norte-americano de hoje. (...) Por isto e para isto trabalham os Quixotes, apresentando os seus espetáculos no próprio auditório do Serviço Nacional de Teatro – uma sala com capacidade de pouco mais de cem pessoas apenas – contando, entretanto, com o interesse de determinado grupo de especialistas e espectadores que, dia a dia, se vêm atraídos mais e mais pelo seu labor artístico.<sup>44</sup>

Nem nas cartas nem em entrevistas Ody Fraga relata experiências suas em peças específicas. Breves notas de jornal assinalam que ele trabalhou como encenador em *O regresso*, espetáculo de estreia do grupo, e como diretor da segunda peça adaptada: *Geruza*. A Inimá Simões ele menciona com orgulho o grupo de atores com que trabalhou.

Estive ligado ao Serviço Nacional do Teatro, numa época da administração Aldo Calvet, princípios dos anos 1950, no Rio. Eu dirigia em grupo que tinha o Serviço Nacional de Teatro, que se chamava “Os Quixotes”. Eu era um dos diretores, o outro era o Péricles Leal. Era um grupo que montava espetáculos pro treino prático dos alunos. E os nossos alunos naquela época, os nossos atores que eram alunos na época era: Glauce Rocha, Wanda Kosmo, o José Luís Pinho, que hoje trabalha no departamento de produção da Tupi.

O espetáculo *Geruza* foi apresentado em 31 de julho de 1951. O texto publicado em *Dionysos*, que faz um balanço da trajetória do Grupo dos “Quixotes”, relata:

O segundo espetáculo dos Quixotes foi “Geruza”, poema dramático, em 1 ato (...). A direção coube a Ody Fraga. Este poema a quatro vezes de Ernande Soares é uma experiência poética, antes de ser propriamente um experimento teatral. Entretanto, não lhe faltam qualidades essenciais que o colocam no plano da busca de uma forma e representa o esforço e uma libertação de certas fórmulas que, infelizmente, a pouca experiência do seu autor não pôde transcender. Em todo caso, ficou o que nele havia de procura, o que não é pouco. Sem um “enredo” propriamente dito, “Geruza” é um raconto a quatro vezes de certos incidentes da vida e da morte da personagem-título. (...) Aplicações, em branco, sobre uma rotunda negra, substituíram os cenários realistas.<sup>45</sup>

A leitura da crítica teatral publicada à época permite que tenhamos um olhar menos condescendente, em contraponto ao oficialismo do texto em *Dionysos*. Sábato Magaldi<sup>46</sup> não

<sup>44</sup> AS ATIVIDADES do Grupo dos “Quixotes”. *Dionysos*, Rio de Janeiro, n° 3, set. 1952, p. 130.

<sup>45</sup> Idem.

<sup>46</sup> MAGALDI, Sábato. Teatro – “Gerusa”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 2 ago. 1951, p. 6.

ficou entusiasmado com a segunda apresentação proposta pelos “Quixotes”. Ele inicia seu texto questionando a postura vanguardista e elitista de Péricles Leal ao introduzir a apresentação:

Antes da abertura do pano, anteontem, no auditório do Serviço Nacional de Teatro, Péricles Leal, diretor do Grupo dos Quixotes, dirigiu-se à plateia, como fizera na apresentação anterior. A certa altura, falou: “Não queremos conselhos, como também não queremos dar conselhos”. Preliminarmente, não vejo por que lhes fossem pedir conselhos. Mas, se permite meu amigo, desatendendo a sua recomendação, dou-lhe este: não faça sermões semelhantes. Além de inúteis, predispõem mal o espectador, que se prepara para ver uma “contribuição para teatro brasileiro”, e afinal vê uma tentativa esforçada e honesta, mas rudimentar em excesso para pretender ainda à categoria de obra.

Quanto à peça, e especificamente à direção de Ody Fraga, Magaldi comenta:

Gerusa como texto é uma peça informe, feita com desconhecimento das exigências gerais do teatro. Chamada poema dramático, faltam de características do gênero passível do recitativo a diferentes vozes, numa composição unitária, e as frases e cenas soltas são insuficientes para conferir-lhe corporeidade cênica. (...) Quanto à direção, penso que faltaram a Ody Fraga elementos essenciais que facultem o seu julgamento: sem texto, sem atores experientes e recursos técnicos, não pôde fazer muito. Restaram algumas marcações bem achadas, e estava ao seu alcance conseguir voz mais audível dos atores, e sincronização adequada da música com diálogos. Muitas vezes, o fundo sonoro abafou inteiramente desempenho.

Elyseu Maia<sup>47</sup> também critica a postura de Péricles Leal ao introduzir *Gerusa*, bem como o hermetismo do texto, sendo mais severo com relação à encenação. Apesar da inconsistência do conjunto, ele ressalva o esforço individual dos atores e do diretor.

Antes de se iniciar o espetáculo, um dos diretores do grupo, em palavras um tanto ou quanto pretensiosas fez um histórico da atuação dos “Quixotes” e preveniu que a peça não obedecia aos cânones normais do teatro. Realmente, a peça não tem estrutura teatral, nem carpintaria, composta que é de frases mais ou menos vazias num tom supostamente poético. Como teatrólogo o autor nada apresentou, e, como poeta, poderá filiar-se à pior corrente dos desesperados hermetistas que ora infestam as letras pátrias. (...)

De tudo, salva-se o bom desempenho dos atores Virgínia Valli, Helena Furtado, Carlos Murtinho, Antônio Patino e Luciano Maurício, e a direção de Ody Fraga, que tudo fez para dar a melhor forma ao que, por si mesmo, não tinha remédio.

<sup>47</sup> MAIA, Elyseu. Teatro – “Gerusa”. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 2 ago.1951, p. 4.

Quatro dias depois, Marques Rebelo escreve<sup>48</sup> sobre *Geruza* de maneira mais simpática, possivelmente em razão da proximidade estabelecida com Ody Fraga quando se conheceram anos antes, por ocasião de uma série de conferências proferidas na capital catarinense sobre arte contemporânea. Ali se estabeleceram notórios laços de afinidade e proximidade entre Rebelo e os “intelectuais do sul”. Sua resenha sobre *Geruza* parece vir em socorro do espetáculo, buscando defender a proposta dos “Quixotes”.

As múltiplas atrapalhões do cidadão fizeram com que o cronista retrazasse para hoje estas breves e superficiais considerações a propósito do segundo espetáculo do Grupo dos Quixotes, dirigido por Péricles Leal e Ody Fraga, que foi apresentado no auditório, aliás repleto, do Serviço Nacional do Teatro.

Ernande Soares é um jovem poeta de inegável valor e muita coisa verdadeiramente bela se encontra no seu poema dramático “Geruza”. Condenar que o trabalho não tenha condição de teatro é querer emprestar ao teatro determinadas premissas, que nenhuma arte realmente tem. Acresce que “Geruza” foi lançada como uma experiência, uma pesquisa estética, como a própria direção do grupo afirmou em palavras preliminares. (...)

O fato de existir uma relação de conhecimento pessoal entre Marques Rebelo e Ody Fraga ajuda a explicar o tom cuidadoso com que o escritor descreve o talento do jovem diretor catarinense, o que não o impede de tecer também suas críticas à peça.

Coube a direção a Ody Fraga, jovem barriga-verde que funcionava no Teatro Experimental do Círculo de Arte Moderna de Florianópolis, e que vindo ao Rio, ficou aqui, quando bem melhor e mais útil seria que tivesse ficado na sua província, que tanto precisa de rapazes entusiasmados. Se não foi bem na direção, restam-lhe alguns momentos particularmente felizes, baseados em puro instinto, o que devemos convir que é pouco para uma direção artística – bossa só não.

A dedicação exclusiva de Ody Fraga ao teatro nesse período ensejou também a ocorrência de um evento público em que ele ministrou a palestra *Teatro, Vida e Vocação*. Ao encontro – seguido de debates – esteve presente o crítico Elyseu Maia, que relatou suas impressões em sua coluna no jornal *Imprensa Popular* em 16 de agosto de 1951.

Foi com o mais vivo interesse que assistimos a palestra do jovem escritor Ody Fraga, em continuação à série programada pelo Diretor estudantil do Serviço Nacional do Teatro. Falando sobre Teatro, Vocação e Vida, Ody Fraga valeu-se da própria experiência para exemplificação, conseguindo dar

---

<sup>48</sup> REBELO, Marques. Teatro – “Geruza”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 6 ago. 1951, p. 5.

uma grande lição de sinceridade e afirmação dos valores realmente positivos da arte.

O objetivo da arte é o melhoramento da vida e o amor da humanidade, eis a tese defendida pelo conferencista. Que todos os que se dedicam ao teatro, observem o que se passa no mundo, pois, o artista não é um ente privilegiado, inspirado por serafins, mas um homem que vive em sociedade e tem obrigação de procurar o melhor para si mesmo e para coletividade. (...) A arte é um dar-se a si mesmo naquilo que temos de melhor dentro de nós. O artista não deve trazer para o palco o que está morrendo, mas o que está nascendo e luta por se afirmar.

Interessa-nos a senha contida no título da palestra, para que compreendamos a dimensão da importância com que Ody Fraga tratou sua relação com o teatro, sobretudo quando atentamos ao sentido religioso a que a palavra “vocação” alude. A partir do relato feito pelo crítico, é possível depreender uma intenção legítima de persuasão do público presente para a sinceridade de propósitos com que o diretor investia seu gesto artístico, onde a entrega ao sublime na arte se estabelecia dentro de um plano tangível, concreto, palpável.

Outra menção à dedicação de Ody Fraga ao movimento teatral no Rio de Janeiro é o registro de sua participação em no simpósio *Problemas do Teatro Brasileiro*, promovido pelo Centro Estudantil Itália Fausta no auditório do S.N.T. em 14 de fevereiro de 1952. Nessa ocasião, eram debatedores – além de Ody Fraga – Aldo Calvet, Álvaro Moreira, Antônio Bulhões, Bandeira Duarte, Guilherme Figueiredo, Ironides Rodrigues, Jarbas Andrea, Joaquim Ribeiro, Lopes Gonçalves, Morais Emery, Oswaldino Marques, Sady Cabral e Van Jafa – conforme notas de divulgação na imprensa carioca<sup>49</sup>.

#### **1.4.4 – Ligações com o cinema no Rio de Janeiro**

Na entrevista a Inimá Simões, Ody Fraga afirma que tomou contato com parte da intelectualidade cinematográfica no período em que esteve no Rio de Janeiro. Ele descreve a ocorrência de encontros em ambiente boêmio no qual as discussões sobre cinema incluíam também relatos sobre projetos almejados por seus autores. Menciona nominalmente ter tido debates com o roteirista e diretor Oswaldo Sampaio e com o produtor e diretor Jorge Ileri.

<sup>49</sup> Encontramos menções ao simpósio Problemas do Teatro Brasileiro nos jornais: *Diário de Notícias*, 7 fev. 1952, Ed. 8982, p. 6; *Tribuna da Imprensa*, 7 fev. 1952, Ed. 652, p. 8; *Jornal do Commercio*, Ed. 107, 7 fev. 1952, p. 7. *Correio da Manhã*, 10 fev. 1952, Ed. 18065, p. 11 e, no mesmo jornal, 14 fev. 1952, Ed. 18068, p. 11.

Eu estive ligado no Rio muito ao problema de cinema e à gente de cinema. Por exemplo, tinha um café na Glória, e lá nos reuníamos muito. E estavam lá reunidos muitas vezes o Jorge Ileli, o [Oswaldo] Sampaio (...) que fez “A Estrada”. (...) E inclusive muitos tinham projetos, todos projetavam fazer cinema. (...) Não era a Taberna da Glória, era um boteco mais ou menos próximo. Nós nos reuníamos lá e cada um falava. Por exemplo: eu ouvi, nessa época, o Sampaio, umas dez vezes, contar o roteiro de “A Estrada”, uma fita que ele veio a fazer uns dez ou mais anos depois em São Paulo.

[Como é que vocês discutiam cinema nessa época? Porque é tão diferente o cinema daquela época...]

Era, era. A perspectiva da época era absolutamente outra. O cinema naquela época era curtido assim muito numa base um pouco de estetismo gratuito. (...) Depois o Ileli conseguiu fazer “Amei um bicheiro”, com o José Wanderley<sup>50</sup> [sic] na Atlântida. Depois aconteceu o fenômeno da Vera Cruz, o Sampaio veio pra São Paulo. O sonho dele era fazer “A Estrada”, mas ele teve que se compor, e creio que se ajeitar dentro do esquema da Vera Cruz. Porque quando ele fez “A Estrada” mesmo, a Vera Cruz já tinha pifado, né? (...) Passávamos noites, até madrugada, ele tomando pinga com coca-cola e contando como era o roteiro de “A Estrada”. Mas era uma época interessante, uma época que a gente vivia que era curiosa, toda descompromissada.<sup>51</sup>

Ao tomarmos como base complementar de nossa pesquisa os jornais do período, notamos que é bastante pontual o noticiário que relaciona Ody Fraga aos debates e ao movimento cinematográfico no Rio de Janeiro à época. Encontramos no jornal *Diário de Notícias* de 30 de outubro de 1951 uma nota que faz menção a um ciclo de debates que ocorreriam nos dias 5, 6 e 7 de novembro nas salas da Associação Brasileira de Imprensa e do Clube de Regatas Internacional a tratar de “problemas do cinema nacional”. A notícia antevê que ocorrerá uma “reunião de profissionais (trabalhadores e produtores), cine-amadores e fans do cinema brasileiro para debater problemas econômicos, profissionais e culturais”<sup>52</sup>. O nome de Ody Fraga figura junto ao de Heládio Fagundes, Carlos Ortiz, Jader de Lima, Murilo Faria, Murilo Lopes, Hélio Souto, Luís de Barros, Genil Vasconcelos, Antônio Gonçalves, Gasparino Damata, Jorge Dória, Newton F. Couto, Clóvis de Castro, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Jorge Ileli e Roberto Cavalier. Em nossa pesquisa, não encontramos outras menções na imprensa sobre esses encontros.

<sup>50</sup> Ody Fraga refere-se aqui o roteirista e diretor Paulo Wanderley.

<sup>51</sup> SIMÕES, Inimá Ferreira. **Entrevista com Ody Fraga**. Transcrição datilografada, TR 1016, p. 11-12. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1978.

<sup>52</sup> PARA debater problemas do cinema nacional. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 30 out. 1951, p.8.

Localizamos um único documento – anterior a esse período – em que Ody Fraga exprimiu opiniões pessoais acerca do cinema brasileiro na imprensa. O que se pode notar é o claro tom de despreço com que ele se expressa sobre a produção cinematográfica realizada no país naquele momento. A *Revista do Rádio*<sup>53</sup> abriu espaço para uma apresentação de Ody Fraga na qual está publicado o fragmento a seguir.

O cinema brasileiro necessita, antes de mais nada, expurgar 90 por cento da gente que aqui faz cinema. Esta gente já provou sobejamente que não entende patavina do ofício. Depois, os conscientes de suas funções deverão procurar construir um cinema com base na vida, procurando recuperar todo o imenso tempo perdido e a desvantagem do atraso que levamos dos demais países do mundo. Em verdade, o Brasil é um país essencialmente marginal. Aqui raramente se sabe o que se passa para lá das fronteiras e ignoramos tudo que o mundo faz longe de nossas vistas. Por quê? Porque, em nosso país infelizmente, o homem culto é uma exceção, uma exceção quase alarmante para os demais mortais. Não aceito a desculpa da pobreza técnica dos nossos estúdios cinematográficos. Rossellini fez “Roma, Cidade Aberta” sem os confortos de Hollywood... Os temas, os jovens atores – estão à espera de um diretor inteligente. Porque, para que não dizer logo? o nosso problema é pura e simplesmente direção. Cinema é equipe. Como no teatro, a responsabilidade do diretor é imensa e dele depende a grandeza ou a estupidez do espetáculo. Que apareçam os diretores, pois.

Eis um fragmento de pensamento que não destoará propriamente de outros proferidos por colegas de ofício naquele período. Optamos por transcrevê-lo integralmente aqui a título de registro, mesmo se considerarmos presente a notável verve polemista do jovem autor sempre disposto a opinar sobre assuntos vários. Interessa-nos sobretudo a audácia com que o jovem recém chegado da provinciana Florianópolis expõe publicamente suas opiniões, apresentando-se ao debate em tom ácido, “doa a quem doer”. Ali estão traços de uma personalidade que buscaria sempre se afirmar nas discussões de maneira provocadora, cáustica. Lembremos que no editorial escrito para o quinto número de *Sul*, ele afirma que

delicadeza foi uma das muitas virtudes que a natureza me negou.

Esses pensamentos guardam interesse para o leitor no presente, sobretudo pelo fato de que – pelo que atestam todos os documentos que consultamos – Ody Fraga naquele momento ainda estava distante da lida prática e das particularidades da produção cinematográfica

---

<sup>53</sup> ANTOLOGIA – Hoje: Ody Fraga. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1950, p. 46.

nacional. É notável um certo elitismo na postura do futuro diretor, sobretudo quando menciona que “o homem culto é uma exceção”. Outro elemento interessante nesse fragmento é a sua fé em que bastariam o empenho e o talento de um diretor para que filmes melhores surgissem no panorama do cinema brasileiro e que para o êxito de uma produção, seria necessário somente o olhar sensível de um diretor visionário. Parece claro o quanto, naquele momento, ele ainda ignorava as condicionantes de natureza econômica que influenciavam tanto os meios e modos de produção, distribuição e exibição, questões ligadas ao gosto do público e à estruturação dos esquemas de realização financeiramente sustentáveis: fatores sistêmicos e complexos que determinavam não apenas a existência de um filme como seu êxito ou fracasso no mercado.

#### **1.4.5 – Atividades didáticas**

Ao longo dos anos iniciais da década de 1950, Ody Fraga se relacionou direta ou indiretamente a uma série de atividades de ensino, apoio didático ou como palestrante em ocasiões intermitentes, apresentando seus conhecimentos acumulados. Os documentos que encontramos relacionam suas primeiras atividades docentes às experiências teatrais, no trabalho direto com os atores, como no caso dos “Quixotes”.

Jornais publicados a partir do ano de 1952 trazem duas menções a outras possíveis participações suas em atividades de ensino prático no campo artístico. A primeira notícia afirma que Ody Fraga faria parte do corpo docente do Centro Experimental de Estudos Cinematográficos da Escola do Povo, no Rio de Janeiro. A coluna “Cinema”, de Y. Maia, publicada na edição de 8 de maio de 1952 na *Imprensa Popular*, jornal vinculado ao Partido Comunista Brasileiro, traz informações acerca dessa empreitada.

Este curso de cinema, cujos responsáveis reuniram suas vontades a fim de transmitir aquilo que aprenderam no autodidatismo, ou na experiência profissional em estúdios da indústria de filmes brasileiros, abrangerá as seguintes matérias: – Operação, Cinegrafia, Decupagem, História do Cinema, Montagem, Corte, Estética e Crítica. Outras matérias serão ministradas de acordo com a evolução do curso.

Pretende este curso experimental de cinema criar uma equipe para a produção de pequenos filmes experimentais, um grupo de operadores cinematográficos, elemento este muito requisitado para as festas populares com exibição de filmes, e comentaristas de cinema, orientado sobretudo, a

interpretação dos problemas sociais, econômicos e políticos, além de nas questões dos valores formais da arte cinematográfica. (...) Contamos com a ajuda de Thais Bianchi que estudou no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos (IDHEC), em Paris; de Esdras Baptista e Antônio Gonçalves, dois profissionais da câmera; de Ody Fraga do Serviço Nacional do Teatro; de Paulo Brandão, presidente do Clube de Cinema do Rio de Janeiro; de Vinicius de Moraes, Jorge Ileri, além de Moysés Weltman e outros que com Salvyano Cavalcanti de Paiva realizarão palestras sobre Estética e Crítica cinematográficas.

Essas informações nos levam a crer ser esta uma proposta de formação nos moldes de uma escola livre e de caráter técnico-prático. Os cursos se desenvolveriam a partir de dois encontros didáticos semanais, complementados por duas sessões mensais de filmes clássicos no auditório da Escola do Povo, com projeção seguida de palestra sobre as obras. A partir dessa única fonte informativa não é possível garantir que o curso tenha ocorrido, pois como o P.C.B. encontrava-se na ilegalidade, várias ações acabavam não sendo efetivadas em função da perseguição política e da falta de meios e recursos financeiros. A nota publicada no jornal *Imprensa Popular* não permite que depreendamos quais atividades exatamente teria Ody Fraga desempenhado nesse curso livre de cinema, ali identificado como elemento do S.N.T.

Alguns meses depois, Ody se dedicava a outras ações didáticas, fora do Rio de Janeiro. O jornal *Última Hora* publica em julho de 1952 reportagem composta de notas relacionadas ao teatro de fantoches. Destacamos o trecho em que ele é mencionado nominalmente. Essa é a primeira menção que pudemos encontrar relacionada à atividade que irá fazer com que Ody Fraga se desloque, gradativamente, para fora do Rio de Janeiro.

Há quem julgue ser um teatrinho de fantoches, um sub-teatro, uma sub-literatura, coisa para crianças, simples diversão infantil. Não só estão errados, os que assim pensam, como mostram ignorar por completo, uma arte mundial que se exhibe nos maiores centros teatrais do universo, dirigidos por verdadeiros artistas e de grande renome. Ody Fraga (...) faz no Ministério da Educação o que as escolas, por diversas razões, deixaram de fazer nas zonas rurais. São os bonecos engraçados e simples que ensinam aos pequenos e grandes moradores do interior brasileiro aquilo que devem saber para benefício próprio.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> LEMOINE, Carmen Nícias de. Bonecos que falam, riem, choram e cantam melhor que muita gente. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1952, p. 8.



#### 1.4.6 – Campanha Nacional de Educação Rural – C.N.E.R.

Notas breves publicadas em uma mesma data – 19 de novembro de 1952 – e em três jornais diferentes – *Diário de Notícias*<sup>55</sup>, *Jornal do Brasil*<sup>56</sup> e *Diário Carioca*<sup>57</sup> – informam a partida de Ody Fraga rumo a Salvador, em função de sua participação nas atividades multidisciplinares de formação e capacitação na Campanha Nacional de Educação Rural. A C.N.E.R. representou a primeira política pública nacional de ação sistematizada voltada para a Educação de Base, ou Educação Fundamental, dentro de um quadro de combate ao analfabetismo. Através de um programa educativo e de assistência técnica, a Campanha buscava tentar romper com experiências descontínuas anteriores. O primeiro relatório da C.N.E.R. exprime o entendimento de seus promotores acerca dessa política como sendo uma

força renovadora de costumes, de práticas, de padrão de vida, que vem das próprias forças que sempre existem em estado latente em todas as comunidades, forças essas que se exploram com recursos científicos de que se dispõe.<sup>58</sup>

A Lina Leal Sabino, Ody Fraga menciona como ocorreu sua indicação para o trabalho.

Seguindo a orientação da UNESCO, criou-se a C.N.E.R., fundada e dirigida pelo sociólogo José Artur Rios. Ele falou com Aldo Calvet, diretor do S.N.T. e pediu a indicação de um nome. Alguém com conhecimento de teatro, disponível com espírito de aventuras. Aldo Calvet indicou o meu nome e lá fui eu pelo país agregado à equipe da Campanha. A equipe reunia os líderes locais – a professora, o padre, o médico, etc. – e fazia um curso de reciclagem cultural dentro de uma visão geral humanística. Dentro da equipe multiprofissional composta por médico, assistente social, enfermeira, sanitaria, agrônomo e um intelectual, este último era eu. Ensinava tudo sobre como, rudimentarmente, fazer teatro na escola. Explorava o teatro de fantoches, mais acessível financeiramente. Viajamos pelo interior de São Paulo, Minas Gerais, Bahia, etc.

Na entrevista a Inimá Simões, Ody Fraga deu mais detalhes sobre essa empreitada. Ele afirma ter se dedicado a uma série de atividades, tendo estado mais diretamente presente nas atividades da Campanha na cidade de Cruz das Almas, na Bahia.

<sup>55</sup> NO lar e na sociedade - Viajantes. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 nov. 1952, p. 3.

<sup>56</sup> NOTAS Sociais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 nov. 1952, p. 8.

<sup>57</sup> REGISTRO Social. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 19 nov. 1952, p. 7.

<sup>58</sup> 1º Relatório do CNER, 1954, in BARREIRO, IMF. Política de educação no campo: para além da alfabetização (1952-1963). São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

Depois do Serviço Nacional de Teatro, por acaso eu fui cair por uma circunstâncias dessas curiosas num projeto da UNESCO que um sociólogo, José Arthur Rios, estava implantando no Brasil. Chamava Campanha Nacional de Educação de Base [sic]. (...) Eu ficava com a parte visual, a parte de teatro. Fui fazer teatro de fantoches, viajamos o Brasil inteiro. Nós fazíamos cursos de reciclagem. Nós fizemos curso em Pinhal, aqui no estado de São Paulo, e em Minas. Mas onde eu atuei mais foi em um curso feito na Faculdade de Agricultura de Cruz das Almas, na Bahia. Era assim: a Campanha reunia no período de férias médicos, professores, padres, assistentes sociais da região. E fazia um curso intensivo de reciclagem dessas pessoas.

Sheila Schvarzman contextualiza o surgimento da Campanha Nacional de Educação Rural dentro do quadro de ações de intervenção geopolítica dos EUA durante a Guerra Fria, contra uma possível influência soviética. Segundo ela, os americanos

acreditavam que os povos famintos assimilavam melhor a propaganda comunista do que os países ricos. Desta forma, buscavam indesejáveis manifestações de indignação social. (...) Os norte americanos participaram ativamente na Campanha, por meio de ajuda econômica e tecnológica, segundo as diretivas definidas em 1949 pelo Ponto IV do discurso de posse de Harry Truman à presidência dos Estados Unidos.<sup>59</sup>

A autora descreve a série de ações realizadas pela C.N.E.R., citando as atividades teatrais diretamente executadas por Ody Fraga.

(...) a Campanha atuava por meio de palestras, filmes, atividades sociais e de lazer, como festivais folclóricos ou espetáculos teatrais. A encenação de peças é muito referida nas revistas, e seu responsável era Ody Fraga, que nos anos 1970 será um prolífico diretor na Boca do Lixo em São Paulo. Certamente, ao contrário do cinema, que demandava a vinda de um técnico com o projetor, bateria, eletricidade e os filmes com suas bobinas, o teatro era de mais fácil acesso, barato e envolvia parte significativa da comunidade.<sup>60</sup>

Ody Fraga relata para Inimá Simões a ocorrência de mudanças nas ações da C.N.E.R., fruto de instabilidades políticas. Ele dá a entender, de forma não explícita, ser essa uma possível razão para seu desligamento do programa.

O José Arthur Rios era eminentemente um técnico, um sociólogo. A ideia vingou, quando ele propôs, ainda no governo do Getúlio. O Ministro da Educação era aquele monumento baiano, que estava caindo de velho:

<sup>59</sup> SCHVARZMAN, Sheila. **A educação rural e a participação Norte-Americana no cinema educativo brasileiro (1954-1959)** in Nova História do Cinema Brasileiro, vol. 1. São Paulo: Edições SESC, 2018, p. 509.

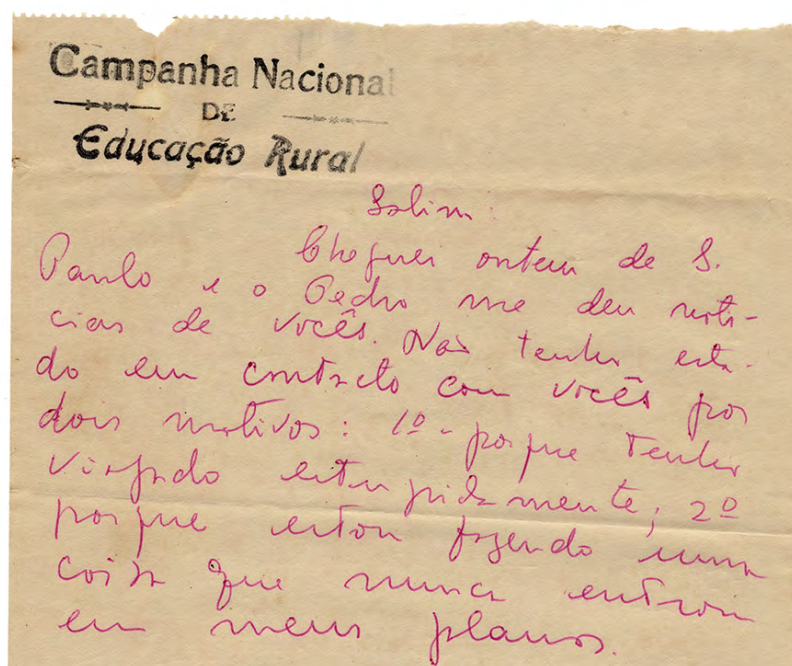
<sup>60</sup> Idem. p. 514.

Simões... Simões Lopes... Simões Neto<sup>61</sup> [sic]. E quando perceberam que a coisa era interessante, aí houve a jogada política: quando interessou, tomaram a direção da coisa por transa política e aquele grupo inicial que tinha criado a coisa dançou lindamente.

Na entrevista a Inimá Simões, Ody Fraga cita a passagem por Pinhal (SP) – atual Espírito Santo do Pinhal – como tendo sido uma escala breve em sua jornada, a cidade em que algum dos cursos da C.N.E.R. foram ministrados. A conversa entre os dois prosseguiu sem nova menção nem à cidade nem ao período. Há indícios de que ele teria frequentado Pinhal ainda no ano de 1952, quando envia a Salim Miguel carta escrita em um bloco de notas, com folhas carimbadas com os dizeres “Campanha Nacional de Educação Rural”.

Não tenho estado em contato com vocês por dois motivos: 1º: porque tenho viajado estupidamente; 2º porque estou fazendo uma coisa que nunca entrou em meus planos. Além de cursos sobre teatro, arte e apresentação cinematográfica, por todo o estado de São Paulo, estou editando uma revista em Pinhal, sede de nosso centro de treinamento.<sup>62</sup>

**IMAGEM 12: Fragmento da carta enviada para Salim Miguel em 10 de dezembro de 1952.**



**Arquivo pessoal de Salim Miguel e Eglê Malheiros**

<sup>61</sup> Ody Fraga engana-se ao nomear o jornalista e empresário Ernesto Simões Filho, Ministro da Educação (1951-1953) no segundo governo de Getúlio Vargas.

<sup>62</sup> FRAGA, Ody. [Correspondência]. Destinatário: Salim Miguel. Rio de Janeiro, out. 1952.

## 1.5 – ESPÍRITO SANTO DO PINHAL (1952-1959)

Em agosto de 1953, tem início a longa série de cartas que Ody Fraga escreve a partir da cidade do interior paulista. Na primeira carta, Ody se dedica a comentar *Alguma Gente*, segundo livro de contos do amigo de Salim Miguel, recém publicado pelas Edições Sul.

“Alguma Gente” representa um fato na literatura de Desterro. Existe e é bom. Acho que debes continuar mais concentradamente pelo livro. Já atingistes um mínimo de unidade, forma e vigor, que te capacita ao abandono da publicação esporádica. (...) Se eu fosse crítico, creio que o chamaria de livro atávico. (...) Há uma nítida preocupação social. Quando um escritor reconhece a responsabilidade para com seus semelhantes está no melhor caminho.

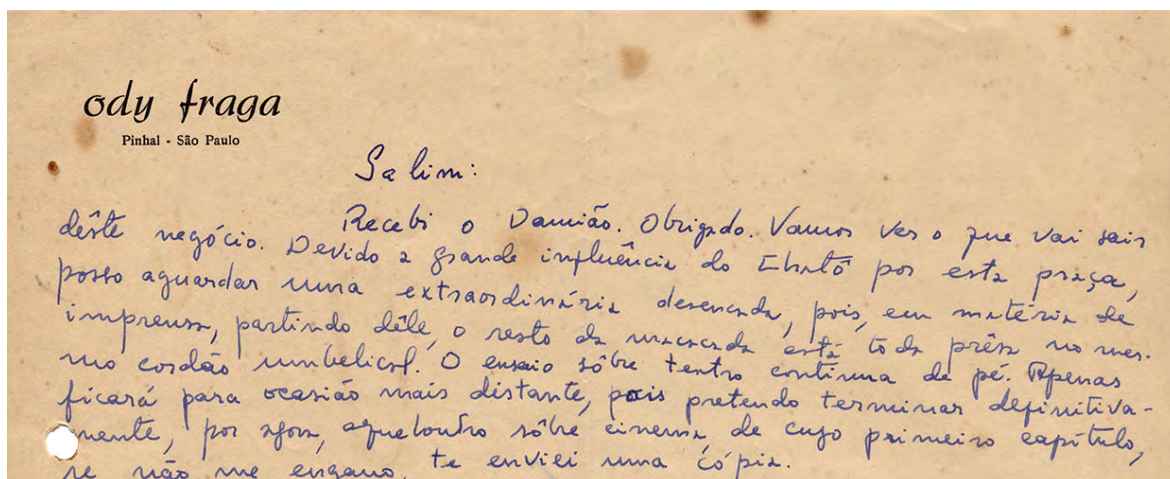
Após cobrar resposta para seus dois últimos envios de artigos para *Sul*, termina a carta lacônica a respeito de si: “No momento, sem notícias”.

Por mais que as cartas enviadas a Salim Miguel não permitam estabelecer com exatidão uma cronologia, é possível perceber que Ody Fraga estava baseado em Pinhal já há alguns meses. Não é possível definir qual foi seu percurso exato nem o que exatamente o motivou a se fixar ali. Gradualmente, essas cartas trarão informações detalhadas com relação à série de atividades profissionais às quais Ody Fraga se dedicou nos primeiros anos em Pinhal, assim como sobre a evolução de sua produção intelectual e artística. As correspondências revelam também elementos importantes de sua vida pessoal. Ody estabeleceu residência na cidade ao menos desde o primeiro semestre de 1953. Nos anos seguintes ele formou família, tendo se casado com Lucy Nunes Fraga e Silva em 1955. Em Pinhal nasceram três de suas sete filhas: Rita, Rosemar e Rosane. A família morou na Rua Glicério, número 124, até o ano de 1959. Se inauguraria ali um período da maior importância na formação do diretor, sobretudo por assentar bases estáveis para sua formação e produção.

### 1.5.1 – Projetos e *pensatas* políticas

A partir de 1954, Ody Fraga escreve suas cartas em um elegante papel timbrado com seu próprio nome tipografado no canto superior esquerdo, tendo logo abaixo os dizeres: “Pinhal – São Paulo”.

**IMAGEM 13: Fragmento da carta escrita por Ody Fraga para Salim Miguel em 2 de setembro de 1954.**



**Arquivo pessoal de Salim Miguel e Eglê Malheiros**

Tomando como base o conteúdo que se revela a partir das cartas, podemos supor que Ody Fraga teria se agregado de alguma forma à administração pública. Sua condição colocou-o frente à necessidade de estabelecer diálogos com campos políticos e intelectuais diversos, em nível municipal e estadual. É o que se depreende da leitura de carta datada de 2 de setembro de 1954, em que ele indaga aos amigos florianopolitanos: “Como passaram vocês a crise (bagunça) nacional verde amarelíssima?” Ele se refere à aguda escalada da crise política que culminou no suicídio do presidente Getúlio Vargas dez dias antes. Nessa carta ele dá pistas sobre sua aproximação de políticos da União Democrática Nacional.

No momento continuo em trapalhadas políticas. Como sou assalariado da U.D.N., tenho que enfrentar agora os xiliques dos trabalhistas, estas inconsoláveis viúvas do Gegê.

Apesar de não demonstrar grandes simpatias frente a Getúlio Vargas e ao trabalhismo, é interessante entrever seu posicionamento político no trecho da carta de 15 de novembro de 1955, em que narra episódios da crise que ficou conhecida como “Movimento de 11 de novembro”, que garantiria a posse de Juscelino Kubitschek em janeiro de 1956.

(...) no dia do magnífico contragolpe do Lott (...) o pessoal andava mais ocupado em se cuidar, pois São Paulo foi transformada em praça de guerra, uma vez que o governo Jânio Quadros estava comprometido até o pescoço com os golpistas. Eu até parece que instintivamente estava adivinhando a coisa. Desde o discurso de Mamede venho escrevendo artigos contundentes contra a UDN e os golpistas. Fazia minha parte em prol da democracia, e estava certo.

Os “artigos contundentes” a que Ody Fraga se refere foram publicados no jornal *A Folha*, de Pinhal<sup>63</sup>. Localizamos fragmentos desses textos reproduzidos na revista *Alterosa*, de Minas Gerais. A coluna “A Voz do Brasil” era uma compilação, em formato de almanaque, com frases de origens diversas, referenciadas com o nome dos autores e a fonte da publicação original. Mesmo sucintos e deslocados dos seus contextos, cada um desses fragmentos permite que reconheçamos a disposição de Ody Fraga em colocar suas ideias políticas na arena do debate público, fazendo-se notar para além das fronteiras daquela cidade interiorana.

Uma elite honrada esclarecida, que não procura tornar também honrado e esclarecido o eleitorado, é inócua para sua Pátria, seu povo e para si mesma. O momento é, sobretudo, de educação, de esclarecimento, de politização. Pois um povo, no estado cultural político como se encontra o brasileiro, é uma porta aberta a novas aventuras ditatoriais.<sup>64</sup>

Nesta época de desagregação, de personalismo negativo, de debilidade partidária, pode, como já se pronuncia, caber a vitória aos aventureiros, aos demagogos, aos ineptos morais. A presença, porém de uma força construtiva, mesmo em minoria, é fator de segurança, de luta, como de defesa da própria liberdade. A democracia, por seu próprio espírito, cria esses percalços e perigos. Renunciar, por isso, ao combate, é quase ser imoral. Seja a que preço for, é preciso votar.<sup>65</sup>

Existe atualmente a obsessão golpista, a demência salvadora. Os clubes extra-legais não se conformam com os caminhos naturais da democracia. Nada disso. Essa coisa de pregar a democracia, (...) por ela sofrer até às lágrimas, era boa no tempo em que o poder estava longe deles.<sup>66</sup>

É notável o esforço de Ody Fraga na composição de frases de efeito que comportem um certo posicionamento político, mas plenas de ambivalência e ironia, buscando destacar-se pela via da provocação e da distensão frente ao conturbado contexto político nacional.

Os governos, nesta terra, têm sido tão ruins, quando não imorais, os parlamentos tão descarados, os partidos tão sem personalidade, e os políticos tão... tão... que o golpe está se tornando uma aspiração popular. O povo fala em golpe com o mesmo entusiasmo com que aprecia as pernas da Marilyn, ou as protuberâncias geográficas da Gina Lollobrigida. Esquecendo que o golpe não possui as qualidades e os dotes destas senhoras.<sup>67</sup>

<sup>63</sup> Resta como tarefa a ser empreendida a busca das contribuições intelectuais de Ody Fraga nos artigos escritos para o jornal *A Folha* (Pinhal-SP), documentos que poderão lançar novas luzes sobre seu pensamento e a atuação pública no período.

<sup>64</sup> FRAGA, Ody. *Revista Alterosa*, Belo Horizonte, nº 184, 15 abr. 1954, p. 3

<sup>65</sup> Idem, nº 185, 1 mai. 1954, p. 2

<sup>66</sup> Idem, nº 223, 1 dez. 1955, p. 3

<sup>67</sup> Idem, nº 216, 15 ago. 1955, p. 3

Ao longo do período em Pinhal, Ody Fraga mencionou nas cartas escritas a Salim Miguel dezenas de projetos – alguns dos quais não nos foi possível certificar que tenham sido levados a termo. Ainda em setembro de 1954, além das questões políticas já citadas, ele relata estar trabalhando em uma publicação impressa de periodicidade incerta, em um ensaio sobre a obra do cineasta Alberto Cavalcanti e também em um estudo sobre o livro de estreia do amigo Guido Wilmar Sassi<sup>68</sup>.

Quanto a escrever tenho planos e continuo trabalhando. Certa vez te falei do “Diário Artesanal”. Ele continua, lento, esporádico, mas continua. Poderá ser qualquer coisa no futuro. Quanto ao livro do Cavalcanti pretendo um trabalho maior. Um pequeno ensaio sobre a obra cinematográfica dele em análise paralela ao livro. Isto é, localizar o pensamento de “Filme e Realidade” na própria cinematografia do autor. Tenho ainda, o estudo sobre o livro do Guido. Como vê, meu problema é apenas de tempo, mas aos poucos vou completando este programa.

Em nossas pesquisas, não encontramos outras referências a esses projetos e textos, sendo impossível confirmar se chegaram a ser redigidos.

### 1.5.2 – Reflexões sobre Cinema e Educação

A intenção externada por Ody Fraga de escrever artigo sobre o livro *Filme e Realidade*, publicado em 1953, denota a importância e a influência das ideias de Alberto Cavalcanti desde que retornara ao Brasil, em 1949. Archibaldo Cabral Neves dedicou-se a contextualizar as reflexões de Cavalcanti em artigo publicado no número 14 da revista *Sul*, em setembro de 1951<sup>69</sup>. Nele, o autor reproduz as ideias proferidas pelo cineasta em palestra intitulada *Panorama do Cinema Brasileiro*, ocorrida em Porto Alegre (RS).

O que encontrei, à minha chegada ao Brasil, nessa época, foi a lenda do cinema brasileiro e Mário Peixoto. Na verdade, no plano industrial só atuava a Atlântida produzindo filmes como “O Ébrio” e “Bonequinha de Luxo”<sup>70</sup>, etc. Ao invés de sangue nas veias do cinema brasileiro, o que corria era o vil metal. Desesperadora a infantilidade do nosso cinema, a única arma poderosa de que dispomos, quer para educar nossas massas, desde a higiene, a dietética, até o bom gosto, a única arma para projetarmos e mostrar o Brasil no estrangeiro.

<sup>68</sup> O livro em questão seria o recém editado *Piá* (Florianópolis: Edições Sul, 1953).

<sup>69</sup> NEVES, Archibaldo Cabral. “Alberto Cavalcanti e o Cinema no Brasil”. *Sul*, Florianópolis, nº 14, set. 1951, p. 7.

<sup>70</sup> O texto original transcrito contém dois lapsos: o estúdio a que Cavalcanti se refere é na verdade a Cinédia, companhia cinematográfica criada por Adhemar Gonzaga, responsável pela produção de *O Ébrio* (Gilda Abreu, 1946) e *Bonequinha de Seda* (Oduvaldo Vianna, 1936), título que o autor grafou equivocadamente como *Bonequinha de Luxo*.

Alberto Cavalcanti expressa em *Filme e Realidade* forte crítica ao atraso em que se encontrava a produção cinematográfica no Brasil. Na análise que faz do “cinema oficial” que se produzia no Brasil, destaca:

Não há filmes básicos sobre a educação visual assim como não há filmes básicos sobre a vida rural. Não se tocou ainda, nem de longe, na educação social de nosso povo, nem na divulgação das características das diferentes regiões do Brasil, que permitam aos brasileiros os conhecimentos de si próprios. Nosso folclore, nossas tradições, nossa indústria, nosso progresso, tem sido tratado, nesses filmes, e também os particulares, com um amadorismo vergonhoso.<sup>71</sup>

É notável a preocupação que Alberto Cavalcanti e Ody Fraga partilham acerca do potencial educativo e pedagógico do cinema. No texto publicado em *Dionysos* em que analisara o teatro infantil, Ody Fraga teceu também considerações sobre cinema.

O cinema, devido sua facilidade de divulgação e profunda estrutura industrial, penetrou todo o mundo, indo ao encontro de qualquer pessoa nos mais remotos lugares. Desde crianças, logo nos primeiros contatos autônomos que tivemos com mundo, conhecemos o cinema. Nossos heróis eram os heróis do “far-west”, os policiais das metrópoles, os Dick Tracy e que tais. Hoje em dia, a criança permanece com as mesmas influências, aumentadas, em proporções espantosas, por valores cada vez mais negativos. (...) O cinema adotou os personagens sórdidos das histórias em quadrinhos. Flash-Gordon, Super-Homem, o Aranha, etc. Heróis inverossímeis. Mas os contos de Grimm, Andersen, Perrault, etc., também são inverossímeis, objetarão alguns. Sim, concordamos, são inverossímeis, mas não são moralmente podres, não possuem taras, nem deturpam, influenciando mal a imaginação das crianças. (...) A criação, o desenvolvimento e divulgação, nas mais amplas perspectivas, construídas em bases científicas corretas, obedecendo às leis fundamentais da pedagogia, nos seus planos mais revolucionários, da psicologia infantil, da sociologia, da psicanálise, formará um novo centro de interesse, absorvente e poderoso, capaz de neutralizar todo o malefício da literatura e cinema de péssimas qualidades, aos quais a criança indefesa se acha entregue.<sup>72</sup>

Para reafirmar a postura crítica ao tratamento “imbecilizante” dos produtos culturais destinados ao público infantil, encontramos o registro publicado por Salvyano Cavalcanti de Paiva na revista *Manchete*, em 1953, em que transcreve e dialoga com as ideias de Ody Fraga. O artigo intitulado *Deus e o Super-Homem* cita a crônica *A Criança e o Cinema* publicada em *A Folha*, de Pinhal. Escreve Salvyano:

<sup>71</sup> CAVALCANTI, Alberto. *Filme e Realidade*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1953, p. 47.

<sup>72</sup> FRAGA, Ody. Forma e espírito do teatro da criança. *Dionysos*, Rio de Janeiro, n° 3, set. 1952, p. 114-115



O articulista constata a marginalidade que se encontra a criança no desenvolvimento do cinema e o subproduto que os comerciantes da 7ª arte oferecem como **filme infantil**. E diz: “...o desenho animado já abandonou o espírito de poesia e de pureza da criança, para se dedicar ao adulto, numa pluralidade de aventuras sádicas, de crueldade gratuita, de mistificação do maravilhoso. É inconcebível como ainda não nos despertamos para ver o quanto de antipedagógico, de falso lirismo, há na obra decadente e fascistóide de Walt Disney.” (...)

Outros trechos corajosos do artigo de Ody (que, vale a pena prevenir aos mal intencionados e caluniadores gratuitos, é RELIGIOSO e ANTI-COMUNISTA mas um homem honesto e culto) que merecem transcrição: “Será ocioso comentar delongadamente os efeitos catastróficos produzidos pelo cinema sobre a infância e a juventude. Culpa principal cabe, sem dúvida, à contingência industrial, principalmente no longo período sob o domínio do cinema americano, agora, felizmente, em franco declínio... Temos dívidas para com eles (americanos), é claro, notadamente no campo técnico, mas foram regiamente compensados em dólares. Dificilmente, no entanto, pagarão pela boçalidade, estupidez, mau gosto e propaganda descarada e nociva que impingiram ao mundo por quarenta anos...”

A seguir em seu texto, Ody Fraga estabelecerá uma interessante interpretação do personagem emblemático Super-Homem, definido por ele como sendo instrumento de dominação psicossocial a serviço de interesses imperialistas norte-americanos. A comparação que ele estabelecerá com Deus – católico e todo poderoso – justifica o cuidado com que Salvyano apresentou Ody Fraga a seus leitores.

A juventude aprendeu, com o cinema, estar vivendo num **mundo louco**, onde o ideal consiste em mascar chicles, ser campeão esportivo de sua universidade, praticar danças modernas e permanecer perfeitamente ignorante sobre quase todas as coisas... Certa vez um menino nos perguntou: **“Quem é mais forte, Deus ou Superhomem?”** O articulista, naturalmente, acha que Deus é mais forte, mas tem certa dificuldade para explicá-lo à criança. Felizmente para os leitores, adultos presumivelmente, pode definir com segurança: “O super-homem é um robot espiritual criado pelos norte americanos. Síntese do seu desenvolvimento econômico e de puritanismo protestante. A máxima exacerbação do individualismo negativista. A mistificação da justiça, do direito, do espírito de luta... É sobretudo, fruto do medo, dos fantasmas criados por interesses de grupo, lançando no espírito da massa um sentimento de insegurança, de ameaça, o estado espiritual da passividade, permitindo o desenvolvimento livre de interesses inconfessáveis.”<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. Deus e o Superhomem. **Revista Manchete**. Rio de Janeiro, ed. 78, 17 out. 1953, p. 15. Os grifos em negrito e as palavras em caixa alta encontram-se desta forma no original.

IMAGEM 14: Reprodução da coluna “Guia do Fã” de Salvyano Cavalcanti de Paiva.

SALVYANO CAVALCANTI DE PAIVA

## Guia do Fã

*Cyd Charisse, uma verdadeira deusa - bailarina, alcança o seu maior sucesso ao lado do "rei" Fred Astaire em A R O D D A F O R T U N A, super-musical da MGM.*

A "Doutrina Monroe" do Amor (V) \* Táim!!... A "acanhadíssima" Marilyn tornou uma bicoita no bobão. Acabou conseguindo o que queria

**ARTIGO**

### DEUS E O SUPERHOMEM

O tédio domina inteiramente a cidade. Onda de calor, bruma seca, fastio e tristeza. Fica-se mais velho, sublimam-se sentimentos e os bons filmes escasseiam vertiginosamente. Resta a leitura. Mergulhamos nela, após noites de insônia e desamor. Em "A Folha", de Pinhal, Estado de S. Paulo, o inteligente Ody Fraga tece considerações sobre "A Criança e o Cinema" com aquele espírito de análise do verdadeiro estudioso, a que não falta certa e necessária paixão, a paixão que leva à pesquisa e esta a proposições e indicações não totalmente despidas de otimismo. O articulista constata a marginalidade em que se encontra a criança no desenvolvimento do cinema e o subproduto que os comerciantes da 7.<sup>a</sup> Arte oferecem como filme infantil. E diz: "...o desenho animado já abandonou o espírito de poesia e pureza da criança, para se dedicar ao adulto, numa pluralidade de aventuras sádicas, de crueldade gratuita, de mistificação do maravilhoso. É inconcebível como ainda não despertamos para ver o quanto de antipedagógico, de falso lirismo, há na obra decadente e fascista de Walt Disney." E acrescenta uma verdade que precisa ser cotidianamente repetida: "O desenho infantil acabou por se tornar um requinte mórbido do adulto". (Nós exemplificamos: Tom & Jerry, Pato Donald, A raposa e o corvo, Bugs Bunny). Outros trechos corajosos do artigo de Ody (que, vale a pena prevenir aos mal intencionados e caluniadores gratuitos, é RELIGIOSO e ANTI-COMUNISTA mas um homem honesto e culto) que merecem transcrição: "Será ocioso comentar delongamente os efeitos catastróficos produzidos pelo cinema sobre a infância e a juventude. Culpa principal cabe, sem dúvida, à contingência industrial, principalmente no longo período sob o domínio do cinema americano, agora, felizmente, em franco declínio... Temos dúvidas para com eles (americanos), é claro, notadamente no campo técnico, mas foram raramente recompensados em dólares. Difícilmente, no entanto, pagarão pela boçalidade, estu-

pidiez, mau gosto e propaganda descarada e nociva que impingiram ao mundo por quarenta anos... A juventude aprendeu, com o cinema, estar vivendo num mundo louco, onde o ideal consiste em mascar chicles, ser campeão esportivo de sua universidade, praticar danças modernas e permanecer perfeitamente ignorante sobre quase todas as coisas... Certa vez um menino nos perguntou: "Quem é mais forte, Deus ou o Super-homem?" O articulista, naturalmente, acha que Deus é mais forte, mas tem certa dificuldade para explicá-lo à criança. Felizmente para os leitores, adultos presumivelmente, pode definir, com segurança: "O super-homem é o robot espiritual criado pelos norte-americanos. Síntese do seu desenvolvimento econômico e de puritanismo protestante. A máxima exacerbação do individualismo negativista. A mistificação da justiça, do direito, do espírito de luta... É sobretudo, fruto do medo, dos fantasmas criados por interesses de grupo, lançando no espírito da massa um sentimento de insegurança, de ameaça, o estado espiritual da passividade, permitindo o desenvolvimento livre de interesses inconscientes". Muito bem, Ody! Em linguagem comum: o super-homem é um luelíssimo pivete que se embacana enrustindo no xangue-langue e nashverdando o patente dos sizados que picaretam no duro pra morarem, está a ver em que, né?

**MANCHETE informa:** "O Telegrama de Artaxerxes", de Aníbal Machado, será dirigido por Alberto Pieralisi, na Vera Cruz \* Fábio Carpi escreveu e dirigirá "O Arbitro" \* Agostinho M. Pereira estreará com "Um galã para você" \* Eleno de "Floradas na Serra": Caçilda Becker, Jardel Jercolis Filho, Sílvia Fernanda, John Herbert, Ilka Soares, Gilda Nery, Miro Cerni e outros.

Revista *Manchete*, ed. 78, de 1953 – Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Esses fragmentos, transcritos praticamente na íntegra, resgatam mais um dos textos publicados por Ody Fraga em *A Folha* ao longo do período em que atuou em Pinhal. A citação feita por Salvyano Cavalcanti de Paiva em sua coluna confirma que, por meio dessas publicações, Ody Fraga mantinha interlocução com intelectuais de outras partes do país, se fazendo ler e debater, e que essas ideias, vez por outra, encontravam repercussão.

Em meados da década de 1950, nas cartas que escreve a Salim Miguel, Ody Fraga menciona por diversas vezes que estava trabalhando em uma obra intitulada *Cinema e Educação de Base*. Em um primeiro momento, menciona ser este um livro. Noutra carta ele diz que seria um ensaio, “com o qual se candidataria a uma edição Sul (...) com projeto de capa e tudo”. Poucos meses depois, torna a afirmar:

Estou no fim do meu livro CINEMA E EDUCAÇÃO DE BASE. Sou candidato a uma edição Sul portanto. Resta saber se é possível. Se o for, dentro de um mês, o mais tardar, te enviarei os originais, que estão em fase de revisão.<sup>74</sup>

O livro não foi publicado, apesar de constar em listas das futuras *Edições Sul*. Tanto estas como os *Cadernos Sul* cessaram com a extinção da revista *Sul*, em dezembro de 1957. Acreditamos que esse livro pode ter sido gestado a partir das reflexões postas no artigo *Imagem, Som e Cafiaspirina...*, publicado no número 24 de *Sul* em maio de 1955. No texto, o autor relaciona filmes que viu na infância aos materiais audiovisuais exibidos em ações vivenciadas, possivelmente, nas atividades da Campanha Nacional de Educação Rural.

Quando garoto, uma das grandes emoções que experimentei, foi assistir o cineminha, que na rua onde morava, os laboratórios Bayer ofereciam, em propaganda de seus produtos. Isto muito antes da guerra. O cinema em 16mm era praticamente desconhecido. Educação de Base e técnicas audiovisuais eram coisas em que não se falava.

O programa era bem singelo. Dois desenhos animados, uma comédia curta de Chaplin – o eterno Chaplin –, alguns filmes naturais. Profundamente encantado aprendi que, para ficar forte, era necessário tomar Tônico Bayer e nas dores de cabeça, Cafiaspirina era a solução. A coisa dava resultado. Os “slides” de propaganda, desenhados com caprichos, acabaram vencendo minha resistência natural de menino por remédios, tornando-me um freguês do dito tônico.

Não estou aqui, porém, para realizar gratuita propaganda de produtos farmacêuticos. O fato em si, contudo, revela uma realidade bastante significativa. Enquanto os “doutos pedagogos” desandam a fazer tolices com os processos audio-visuais, os publicistas sem profundas razões filosófico-pedagógicas, mas com um domínio perfeito da realidade, os utilizam, com proficiência, para seus fins utilitários, acabando, inconscientemente, por realizar, em parte, a tarefa educativa, que os disso encarregados e para isso alimentados não conseguem fazer, por desconhecerem como.

Tive, por várias vezes, oportunidade de observar técnicos dominarem os meios mecânicos dos aparelhos audio-visuais. Sabem perfeitamente projetar, montar, desmontar, um aparelho de 16mm. Sabem utilizar o projetor fixo. Conhecem o manejo do amplificador, o funcionamento da máquina gravadora, só não sabem o que fazer com eles didaticamente. Qual o filme adequado para determinada ocasião. A forma de comentá-lo simplesmente, possibilitando posterior compreensão. Conhecem a máquina, mas não sabem sua metodologia pedagógica. A coisa fica assim como se tivéssemos dado um telescópio de presente a um cego.

---

<sup>74</sup> FRAGA, Ody. [Correspondência]. Destinatário: Salim Miguel. Pinhal, 27 mar. 1956.

As experiências relatadas por Ody Fraga o fizeram refletir sobre as particularidades do uso do cinema na educação sem que haja a devida adequação do filme ao seu público, quando ausente o acompanhamento que possa mediar ou “traduzir” o conteúdo audiovisual produzido em contexto alheio ao do público receptor. Ele atenta para a ineficácia das empreitadas didáticas que deixam de levar em conta o público, denunciando o fosso existente entre os propósitos de quem quer educar e a plateia a que tal ação se destina.

A simples projeção de imagens, fotografadas de um determinado fato, ou fenômeno – a maneira de se adubar uma cultura; como funciona esta ou aquela indústria; a forma pela qual se processam reações químicas; como trabalham as abelhas, etc. – não significa haver um filme sobre o assunto. A obra cinematográfica depende de uma variada conjugação de fatores, todos, interligados, cujo fim é a película. Ora, toda esta ordem natural do desenvolvimento cinemático, precisa ser compreendida pelo técnico audiovisual, sob pena, como tem acontecido, de se perder por descaminhos inúteis quando está de posse do mais poderoso transmissor de conhecimento. (...)

A utilização do cinema, sem o domínio de sua gramática estética, conduz a alguns erros, sendo o mais evidente e presente a superestimação educativa da sétima arte. Os “técnicos” sentados na satisfação burocrática de sua ignorância, acham que o cinema pode fazer, por si só, todo o trabalho educativo. A coisa resume-se assim em escolher um determinado programa, com o mais duvidoso dos critérios, comentá-lo adjetivamente, sem conexão de conteúdo entre a palestra expositiva e a linguagem cinematográfica do realizador, exibi-lo, completando-se assim o trabalho. Pensam, então, estar pronto o processo. Parece que não estou levando o assunto a sério, mas isto é pura, simples, constatação da realidade. Eu vi os técnicos trabalhando desta maneira.

O cinema completa a educação, mas não é o educador. Ele sedimenta, fixa, fundamenta conhecimentos, reduzindo o tempo, para necessário entendimento. O que aprendemos no cinema, porém, já tivemos notícia anterior pela palavra. O fato determinado do cinema configura-se em que soluciona o abstrato da palavra. Afirma a ideia intelectual com a “ideia visual”. Revela o enunciado, mostra o fenômeno, vê o pensamento. (...)

A ignorância do técnico sobre a realidade do cinema, de seus processos, leva a uma dissociação entre o que diz e a imagem do tema. Não consegue compreender que o filme é também uma exposição. Para tal possui linguagem própria, com todas as incidências gramaticais. Conjugação, flexão, adjetivação, pontuação, etc. Se o técnico consegue ver no filme o processo narrativo, cinematograficamente falando, que ele adota, poderá expô-lo funcionalmente ao seu método. Isto é, falar com o mesmo sentido visual. Completar a imagem com a palavra. Encher os claros, que, pelo processo da montagem cinematográfica, ficam ao se fazer o corte. Em resumo, usar o cinema. Fazer dele instrumento. Dominá-lo.

### 1.5.3 – Escritos e projetos empreendidos em Pinhal

Projetos relacionados ao teatro e à literatura seguiram animando Ody Fraga ao longo da década de 1950. Em carta escrita em novembro de 1955, ele relata a Salim Miguel estar trabalhando em uma peça chamada *A Reportagem*. O trecho que descreve demonstra claro amadurecimento do senso dramático, tanto do ponto de vista estrutural como com relação à construção dos personagens. Sua descrição da temática e da trama da peça se assemelha às dezenas de sinopses que ele viria a escrever – por necessidade de ofício – para os filmes que roteirizou, anos depois.

Estou trabalhando lentamente na peça com a qual me candidatarei a uma futura edição Sul. Chama-se “A Reportagem”. É algo diferente do que estão acostumados no meu teatro.

Narra a peça a história de um repórter comum, repórter policial, tentando encontrar os aspectos humanos de uma vítima de assassinato da qual só teve conhecimento após a morte, em função do seu métier. Ao passo em que vai recriando a vida da vítima, uma cantora comum de cabaré, como tantas outras, perde o sentido da realidade, criando uma imagem própria da mulher, mas que se choca com a opinião que sobre ela tinha seu amante e o fichário da polícia. Assim, concomitantemente, temos numa mesma ação dramática, três caracteres distintos numa só pessoa. A cantora como o repórter idealiza, através de suas investigações, como seu amante a via e sentia e como a polícia a considera, uma vez que era elemento do sub-mundo social.

A seguir, Ody Fraga discorre conceitualmente sobre a conclusão da peça, detalhando sua intenção de apostar na experimentação e nas sutilezas narrativas em sua abordagem.

Com o desenrolar da peça, permanece esta questão: quais das três interpretações da mulher é a verdadeira? Entre as três personalidades completamente opostas qual possuía a cantora? A peça, em seu final, é claro, não dá uma resposta concreta à indagação. Isto não é o fundamental. O que procuro afirmar é que, afinal de contas, tudo é um prolongamento do nosso próprio mundo. No fundo a mulher talvez não possuísse nenhum dos caracteres apresentados, os quais se limitam a ser reflexos de personalidades distintas, individualistas – o repórter – o amante – o inspetor da polícia. Termina a peça exatamente como a início: a única verdade incontestável em tudo aquilo é que uma mulher foi assassinada e nada mais.

Não encontramos mais referências a *A Reportagem* nos documentos consultados. É possível que não tenha sido finalizada, dado que Ody Fraga afirma que estaria “trabalhando

lentamente na peça”. Na série de cartas enviadas a Salim Miguel entre 1956 e 1957, é notável a variedade de projetos em que se envolveu, apesar da pouca disponibilidade de tempo. Pela primeira vez tomamos conhecimento de sua atividade profissional formal naquele momento, pois na carta de janeiro de 1956 ele justifica a demora em responder ao amigo:

Eu agora ando enterrado num negócio chato pra valer. Estou como secretário particular do prefeito desta praça e há trabalho e aporrinhações a dar com pau. É de amargar. Mas que remédio. A gente, sempre precisando do raio do dinheiro, tem que apanhar tudo que aparece. Enquanto isso, o verdadeiramente importante, os planos de peças, de leituras, e de música (ouvinte apenas, tenho uma eletrola), vão ficando para trás. É o diabo.

Apesar das dificuldades inerentes a uma empreitada editorial no interior do estado, Ody Fraga editou em Pinhal uma revista intitulada *O Jogral*. Seu primeiro número teria saído ainda no ano de 1956. Ele menciona a revista a Salim Miguel, em dois momentos:

Tirei uma revisteca “O Jogral”, cujo primeiro número estou te enviando. A revista, neste seu primeiro número é pobre e fraca. Não poderia ser de outra maneira. O segundo, já em composição, promete coisa muito melhor.<sup>75</sup>

“O Jogral”, a revistinha não ficou nem boa nem má, o que, aliás, acho péssimo. Lancei-a em época muito inoportuna, pois ando assoberbado de serviço, sendo impraticável mantê-la com normalidade. O próximo número deverá sair lá para outubro. Salvo as encrencas naturais.<sup>76</sup>

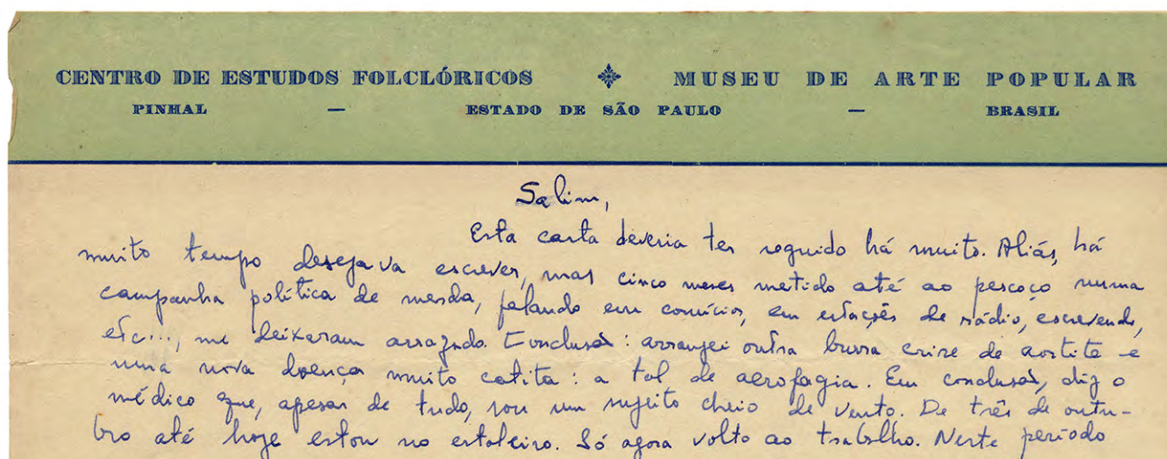
Outro dado exemplifica mais uma das atividades a que Ody Fraga se dedicou nesse período: ele teria se empenhado em fundar na cidade de Pinhal o Centro de Estudos Folclóricos e o Museu de Arte Popular. É possível afirmar que ele próprio teria sido o idealizador da criação dessas duas entidades, dado que a partir de 1958 ele escreve algumas cartas em papel timbrado das instituições. Em carta datada de 10 de junho, afirma:

Afinal, consegui levar um empreendimento até o fim com sucesso: Centro de Estudos Folclóricos e o Museu de Arte Popular. O museu será inaugurado no próximo mês de julho com J.K. e tudo. Quero vocês para membros correspondentes. A quem devo me dirigir para solicitar peças de Santa Catarina? Já temos de quase todos os estados.

<sup>75</sup> FRAGA, Ody. [Correspondência]. Destinatário: Salim Miguel. Pinhal, 2 ago. 1956.

<sup>76</sup> Idem, 18 ago. 1956.

IMAGEM 15: Fragmento da carta escrita por Ody Fraga para Salim Miguel em novembro de 1958.



Arquivo pessoal de Salim Miguel e Eglê Malheiros

Em carta escrita um ano depois, em 16 de julho de 1959, Ody afirma:

O Museu de Arte Popular vai bem e o Centro de Estudos Folclóricos tomando força. São dois trabalhos interessantes. Isto representa o que vou deixar em Pinhal, pois o meu contrato como Prefeito aproxima-se do fim e não pretendo continuar por aqui. Apesar de tudo, continuo rabiscando contos, que zelosamente vão para a gaveta, mas que nem por isso deixo de escrever.

No período em que reside em Pinhal, as cartas enviadas a Salim Miguel permitem reconstruir o entusiasmo com que ele mantinha sua dedicação às atividades literárias. Em correspondência escrita em 21 de agosto de 1957, Ody Fraga afirma que buscava se aprimorar em uma forma literária em que pouco tinha se exercitado: o conto. É clara a preocupação com sua evolução como escritor, especialmente quando relacionamos o relato a seguir ao fato de que Salim Miguel contava já três livros publicados: os dois primeiros, coletâneas de contos, e o mais recente, o romance *Rede*<sup>77</sup>.

Vamos logo aos contos. Acho que tens razão, mas preciso insistir. Sabes como é. A gente encafifa uma coisa e tem que se livrar dela, senão fica travessada no gogó. Passei uns três meses lendo apenas contos. Li ingleses, franceses, italianos, americanos, russos, o diabo. Me apaixonei pela coisa. Parece besta, mas fiz agora o que há muito já era descoberta tua: o conto é o mais completo gênero literário e, como não poderia deixar de ser, o mais difícil. Bem, isto em nada justifica o sujeito desandar de um momento para outro em contista. Creio, porém, que posso vir a ser um contista aceitável. Isto, logicamente, vai demandar tempo. (...)

<sup>77</sup> MIGUEL, Salim. *Rede*. Florianópolis: Edições Sul, 1955.

Ody confia ao amigo o reconhecimento de que o entusiasmo da juventude já havia passado há algum tempo e que as contribuições dos jovens que a revista *Sul* vinha aos poucos incorporando traziam algo de salutar ao projeto editorial concebido no passado.

A maioria dos contistas de Sul, principalmente a geração posterior a nós (efetivamente estamos envelhecendo) se apresenta com maior humanidade. Acontece, no entanto, que somos pedra que muito rolou, havendo perdido a perplexidade, qualidade esta tipicamente da gurizada nova. É na perplexidade, na descoberta, na aventura de escrever, onde se encontra o encanto deles. Para nós este encanto passou. Escrever é agora uma das coisas tediosas do nosso dia a dia.

Após essa carta, *Sul* teria ainda publicada sua última edição, encerrando seu ciclo definitivamente em dezembro de 1957, no trigésimo número.

#### 1.5.4 – Textos publicados na revista *Sul* – “segunda fase” (1953-1957)

Entre os anos de 1951 e 1953, houve um hiato nas colaborações de Ody Fraga publicadas na revista *Sul*. A partir do assentamento em Pinhal, seus textos diferirão sensivelmente daqueles escritos nos anos imediatamente seguintes à sua saída de Florianópolis. Nas publicações aqui selecionadas é bem menor o tom opiniático e cáustico da juventude. Também é menos frequente a presença do ideário religioso, referência constante nas peças teatrais publicadas nos anos anteriores. Tais textos são elaborados de forma autônoma, com notáveis diferenças estruturais e temáticas entre si. Passaremos a discorrer sobre essas publicações, citando trechos que nos parecem representativos – deixando de mencionar *Imagem, Som e Cafiaspirina...*, comentado em subcapítulo anterior.

No breve ensaio *Chaplin e a Saga do Homem*<sup>78</sup>, Ody Fraga reflete sobre aspectos da personalidade e da obra do ator e diretor Charles Chaplin, nas quais ele enxerga significações políticas transmitidas por meio de uma gramática cinematográfica de rara universalidade.

Que se poderá dizer de Chaplin ? Biografá-lo? Será um truísmo. Interpretá-lo? Uma temeridade. Que fazer? Chaplin é um singular num todo, mas plural em si mesmo. (...) Seus valores estéticos são definidos. Estabelecem uma linguagem cinematográfica funcional. Em seus primeiros filmes aprendeu o abecedário, que mais tarde transformou na sintaxe mais eficiente e menos

<sup>78</sup> FRAGA, Ody. Chaplin e a Saga do Homem. *Sul*, Florianópolis, n° 20, ago. 1953, p. 12-14.



redundante que já se viu no cinema. Manteve uma unidade, superando o academismo e as pesquisas modernas. Achou a linguagem necessária. Dificilmente poderá deixar escola, pois toda sua obra não pode ser despreendida de sua personalidade. (...)

Chaplin é político. Revolucionário como todo artista de boa estirpe. Não é partidário. É político, porque politizante. Sua obra desperta no homem comum, plural anônimo de uma casa de espetáculo, consciência de seus valores. Violenta sua pacatez conformada, fazendo-o sair do cinema com vontade de lutar. Dar socos, pontapés e tiros, pelo que é justo e reto. Chaplin sempre foi um inconveniente no mundo burguês. E a burguesia sempre ri gostosamente com suas comédias. (...)

Chaplin tornou-se grande, porque aprendeu a fala universal. E a única linguagem verdadeiramente universal é aquela que pode ser compreendida pelas crianças. Por isto, encontrou a forma justa da sua comunicação na pantomima. Mesmo nos seus filmes falados, a expressão mais forte, o protesto mais frisante, fica no mundo dos gestos e do olhar. Quando, porém, precisa usar a palavra, para não macular as crianças com as coisas amargas que deve dizer, pronuncia os dois mais importantes discursos de toda a história do cinema. A fala final do "Grande Ditador", e a acusação de Verdoux no tribunal.

No decorrer do texto, o autor analisa também Carlitos. Ody Fraga demonstra desenvoltura quando argumenta tendo como base o lastro de conhecimentos acumulados em sua formação como seminarista, ao propor uma leitura religiosa do personagem.

Carlitos é o símbolo do homem comum urbano. É um fenômeno da grande aglomeração humana. Seria totalmente impraticável numa paisagem rural. Nada de excepcional nisso, apenas uma consequência intrínseca. O desajustamento, a frustração, as fobias, são fenômenos urbanos. Carlitos é o contraponto espiritual unitário do homem dentro da multidão, o homem que recusa ser frustrado, o homem que recusa a impiedade citadina, fica à margem, faminto e maltrapilho, mas permanece puro, verdadeiro, integral.

(...) Desconhecemos quais são os sentimentos religiosos de Charles Chaplin. Carlitos, no entanto, é cristão. Não vai nisso um julgamento gratuito. Há uma identidade tão clara entre os sentimentos do vagabundo e as verdades evangélicas que só poderemos considerá-lo espiritualmente por padrões do cristianismo. O ato da fé de Carlitos é sua crença no homem, sua pureza e sentimento de profunda fraternidade.

O homem é um ser sagrado. Transcendente. Cristo sempre o distinguiu unitariamente. São frisantes os destaques de Cristo ao homem específico. Nunca considerou o ser dentro da massa aglutinada, mas sempre particularizado. Do indivíduo passou à comunidade de indivíduos, mas destacou ao homem na sua vida social. As parábolas representam um exemplo claro de que afirmamos. Giram sempre em torno do indivíduo. O bom samaritano, a mulher que perdeu a dracma, o filho pródigo, etc... São

destaques da particularização do Mestre. Isto porque só o homem realizado, integrado em si mesmo, poderá representar um valor na vida comunitária.

Carlitos é o símbolo do homem, no gozo de todos os valores que o tornam grande. O homem desarticulado, quando o querem transformar num prolongamento da máquina, como em “Tempos Modernos”, o homem que vai “Em busca do ouro”, mais na sua representação espiritual que econômica, o “Imigrante” em busca da realização.

Nunca, em nenhuma passagem de suas aventuras, o vimos num ato de fé. Pelo menos num ato de fé específico. Mas em toda a sua manifestação no mundo social, figuram os valores do homem cristão. Carlitos certamente acabará por ter de encarar as verdades religiosas. Com Verdoux ele sente os descaminhos do mundo, com “Limelight” a chegada do fim, já não está longe de encarar a eternidade. (...)

O texto *A Ilha, a Ponte e o Continente*<sup>79</sup> é uma elegia à sua terra natal: um acerto de contas emocional com a Florianópolis que ele havia deixado para trás quatro anos antes. Posto que a capital do estado de Santa Catarina está situada em uma ilha – ligada ao continente por uma única ponte à época –, Ody Fraga tece reflexões sobre a condição humana, tomando os elementos do título como motes particulares e metafóricos.

### 1 – A Ilha

Nós, de **Sul**, somos fundamentalmente ilhéus. Presas do Desterro, mesmo em contato com o mundo, vivendo seus dias negros, sentindo suas dores, mas a ele nos recusando, porque a ilha nos encerra e a praia nos limita. Ao norte, ao sul, este ou oeste, o mar é nossa impossibilidade.

A princípio pensávamos ser a ilha um acidente geográfico. Os tempos e os descaminhos nos ensinaram ser nossa condição humana. (...)

Muito tempo passamos sem compreender o fenômeno da ínsula em nós mesmos. Casos há em que quando nos apercebemos, já em nós morreu todo o entusiasmo da vida, longe ficou o élan funcional. A ilha está dentro de nós. Seja para onde formos, conosco irá, porque ela, muito além de sua realidade material, é um chamado das gerações, um apelo do sangue, uma verdade da carne.

Quando tomamos conhecimento do mundo, já não somos apenas habitantes da ilha, somos a própria ilha consubstanciada em corpo e alma.

---

<sup>79</sup> FRAGA, Ody. *A Ilha, a Ponte e o Continente*. Sul, Florianópolis, n° 21, dez. 1953. p. 1-3. Os grifos em negrito encontram-se na publicação original.

## 2 – A Ponte

(...) A ponte é uma perfídia da ilha, o engodo do homem, que, cotidianamente, procura o continente e fica suspenso sobre o mar. Já não sendo peixe. Já não sendo ave. Já não sendo homem, por que a própria essência do ser fragmentou-se, ao tentar romper as barreiras do oceano.

(...) Quando a ponte novamente tocou terra, no outro lado, viu o homem que nada havia. Então, fundiu-se o homem em bronze, plantando-o na extremidade da ilha com seu olhar pasmado para a “gigantesca ponte sem começo nem fim”.

## 3 – O Continente

(...) O continente é tão grande, o coração insular tão pequeno, que eles nunca chegarão a um acordo, pois suas dimensões não se casam. Seus caminhos se recusam. O continente caminha para frente, na monotonia do segmento retilíneo. A ilha realiza o poema das curvas, ganhando a dimensão da forma.

O ilhéu abandonou suas vinhas e foi colher uvas do vinhedo continental. E não as colheu. Estavam verdes? Não, estavam podres. E, então, a saga se repetiu, o homem cercou-se de pensamentos e nostalgias, tornando-se ilha, negando o continente.

Iremos pelas estradas sem começo e sem fim, até a morte, quando a ilha nos sepultará, nos transformando em germes e matéria fecundante, numa multiplicação de ilhas, para mágoa do continente, tão grande, mas tão pouco e estéril.

**IMAGEM 16: Vista panorâmica do centro da cidade de Florianópolis, *circa* 1950. Ao fundo se vê a ponte Hercílio Luz, única ligação entre a ilha ao continente à época.**



A peça em um ato *A Visita*<sup>80</sup> retrata um triângulo amoroso clássico. Ody Fraga imprime uma parcela considerável de sarcasmo ao reencontro furtivo de Marcos e Ana – antigos namorados – enquanto Antônio, marido dela e melhor amigo dele, estaria ausente, em viagem. O autor constrói a trama explorando aspectos psicológicos de cada um dos personagens. Os diálogos avançam colocando em questão os papéis de cada um, a questionar a mecânica matrimonial frente à liberdade e às tentações de praxe, previsíveis no triângulo em questão. Ao nível da escrita, a peça contém elementos representativos de um certo “modo estilístico” que se tornaria reconhecível, nos anos seguintes, nos filmes de Ody Fraga: o drama dos personagens se desenvolve por meio de diálogos ágeis, objetivos e irônicos, com fluidez, clareza e domínio do ritmo. O tom irônico com relação ao casamento e à fidelidade empresta graça e leveza à constrangedora situação em que os três personagens irão se encontrar. Selecionamos dois trechos a exemplificar a forma com que constrói os diálogos.

Marcos – Responda, então, por que casou com ele?

Ana – Porque não casei com você.

Marcos – Por culpa minha?

Ana – Possivelmente erro seu...

Marcos – Era muito jovem...

Ana – Todos éramos jovens. Você se mostrou tão refratário ao casamento.

Marcos – Ora, pedantismo de moço.

Ana – Eu casei com Antônio.

Marcos – Isso significa alguma coisa?

Ana – Você não tem moral?

Marcos – Meu bem, nem por um momento desejo que pratique algo indigno de você.

Ana – Pois só faltou me propor o adultério.

Marcos – Isso é melodramático.

Ana – É imoral.

Marcos – Pense bem. Hoje pela manhã, você era minha amada intangível. Minha saudade. Agora está aqui comigo. Já que veio, não vejo porque não fique.

Ana – Marcos, eu tenho um lar.

Marcos – Eu nada tenho.

Ana – Você é homem.

Marcos – Isso, por acaso, justifica sua covardia?

Ana – Covardia! Os homens exigem de nós todos os sacrifícios.

Quando queremos apenas agir com prudência, somos covardes.

Marcos – Perdoe... Por que veio então?

Ana – Porque... Ora, vamos, não me faça tal pergunta!

Marcos – Preciso saber. Por que veio? Isto é importante!

Ana – Modifica alguma coisa?

Marcos – Talvez, o importante é saber se ainda você...

Ana – Claro que sim.

Marcos – Você ainda me ama?

<sup>80</sup> FRAGA, Ody. *A Visita*. Sul, Florianópolis, n° 25, ago. 1955, p. 61-72.

Ana – Ainda não, sempre.

Marcos – E agora?

Ana – Tem o dom de tornar as coisas difíceis.

Marcos – Ana, não fui eu quem criou esta situação.

Ana – Ah! Fui eu então? Eu não devia ter vindo. Foi um impulso.  
Uma necessidade instantânea de estar com você.

Marcos – Eu tenho de me policiar, pois me é vedado o prazer de atender aos meus impulsos.

Ana – Não seja desagradável.

(...)

Marcos – Que deseja então? Quer ou não quer amor? Se o quer por que teme? É ou não é independente? Senhora de sua vontade?

(Aproxima-se da porta do quarto abrindo-a) – Aqui, minha querida, somente aqui, se encontra o fim de todo amor.

Ana – Sim, quando encontramos a pessoa certa.

Marcos – Você, após atravessar os trinta anos, ainda espera encontrar o homem certo? Você por acaso pretende me contar aquela história de: amor não tem idade? Pois saiba que tem e saiba ainda, já ter ultrapassado a idade de encontrá-lo. Na adolescência você teve um amor: eu. Estive presente em sua vida na idade de amar, isto é importante.

Ana – Nada é importante para mim agora... Sei, porém que vocês não me satisfazem mais.

Marcos – Antônio quer dizer...

Ana – Ambos.

Marcos – Você dormiu com ele, não comigo.

Ana – Que significa isto?

Marcos – Tudo. Você pode simular a ingênua como desejar, mas bem sabe onde se realiza de verdade todo amor (apontando para o quarto) – Ali! Só ali! Unicamente ali!

Ana – (Dirigindo-se para quarto) – Vamos fazer uma experiência...

Marcos – (Ana entra no quarto) – Que experiência?

Ana – (Fora de Cena) – Você verá! (Silêncio)

Marcos – (Acendendo um cigarro e sentando-se numa poltrona) – Ana!  
Sabe de uma coisa?

Ana – (De fora) – O quê?

Marcos – Você é admirável... Apesar disto tudo não posso imaginar a vida sem sua presença, mesmo com os longínquos períodos passados sem nos vermos.

Ana – (Aparece na porta do quarto de combinação preta) – Venha!

Marcos – (Fica por um momento sem saber o que dizer) – Venha aonde?

Ana – Que está querendo?

Marcos – (Recuperando-se) – Oh! Meu bem! Nunca desta maneira!  
Enganos, se por acaso pensa que me submeterei ao seu jogo...  
Isto é lá experiência?

Ana – (Aproximando-se dele em tom de desafio) – Está com medo?

Marcos – Medo?! Como se essa coisa tão corriqueira pusesse medo em alguém... O importante é que você não me subjugará. Desista, se deseja transformar-me em parceiro do seu brinquedo amoroso.

Ana – (Juntando-se a ele) – Que adianta toda essa discussão, meu bem?

Marcos – (Enlaçando-a) – Assim, fique boazinha. Tudo isso é causado por seu intelectualismo inútil.

Ana – Perdoe-me, estou tão desamparada...

Marcos – Abandone-se... Fique comigo... Esqueça... (vai envolvendo-a, quando a porta da rua abre repentinamente e entra Antônio).  
 Ana – (afastando-se rapidamente de Marcos) – Oh!  
 Antônio – Boa tarde!  
 Marcos – (Sem perder a calma) – Boa tarde! (Ana corre para o quarto)  
 Antônio – Desculpe a inconveniência...  
 Marcos – Tudo está bem, completou-se o quadro.

O desenlace de *A Visita* se dará em bases inesperadas: a crítica moral será reforçada pela inversão de expectativas que o autor imprime ao resolver uma situação que poderia ser dramática com um final serenamente libertário. A afirmação da autonomia feminina frente ao machismo do amante e do marido fará com que ela parta sozinha do apartamento, deixando-os livres para buscar novas aventuras. É notável o engenho com que Ody Fraga constrói Ana, personagem pleno de contradições, essencialmente independente. Eis um ponto ainda pouco reconhecido em sua obra futura: os retratos femininos densos e complexos.

A última contribuição de Ody Fraga para a revista *Sul*, *Amadeu Rodrigues, jornalista*<sup>81</sup>, será sua única publicação como contista. É provável que não fosse a primeira incursão do autor no gênero, pois ao amigo Salim Miguel ele relatou que estava elaborando um livro somente de contos, aos quais vinha se dedicando com afinco.

Os contos de “Cruz das Almas” me fascinam mais pela construção estilística que propriamente pelo conteúdo. Não possuem humanidade e, o que é pior, estão nus de piedade. O problema é o seguinte: todas as histórias de personagens desta série de contos são verdadeiras. Sofreram naturalmente as transformações da estilização. Acontece que, em verdade, nenhuma simpatia sinto pelas pessoas retratados (com exceção de Amadeu Rodrigues). Tenho, contudo, para o futuro, histórias esboçadas onde o calor humano, a simpatia e a compreensão certamente se farão presentes. Mais três histórias<sup>82</sup> e concluirei o “Cruz das Almas”.<sup>83</sup>

Como mencionado, o único conto localizado até o momento da referida coletânea é *Amadeu Rodrigues, jornalista*, cuja publicação Ody Fraga autorizou por carta ao amigo Salim Miguel para que figurasse no “número de enterro de *Sul*”. É importante registrar que Ody Fraga afirma ser Amadeu Rodrigues o único dos personagens pelo qual tinha simpatia. A obra descreve o cotidiano e o universo mental do personagem homônimo em uma cidade do interior paulista, batizada com o título do futuro livro. Eis seus parágrafos iniciais.

<sup>81</sup> FRAGA, Ody. Amadeu Rodrigues, jornalista. *Sul*, Florianópolis, n° 30, dez. 1957, p. 87-95.

<sup>82</sup> Em carta de 15 de julho de 1957, Ody Fraga menciona haver enviado a Salim Miguel cópia de dois outros contos: *Marieta, a bela esposa* – que seria, segundo ele “o segundo do livro” – e Dorotéia, distinta vaca – que seria o último a figurar no livro *Cruz das Almas*.

<sup>83</sup> FRAGA, Ody. [Correspondência]. Destinatário: Salim Miguel. Pinhal, 21 ago. 1957.

Tip-top! Tip-top! Tip-top!

Geme a impressora antiquada, remendada, dolorida, imprimindo A VOZ DE CRUZ DAS ALMAS – hebdomadário social e noticioso. Amadeu Rodrigues, proprietário, diretor, principal redator, tipógrafo, paginador, impressor e entregador do jornal, termina a edição domingueira.

Tip-top! Tip-top! Tip-top!

O último exemplar sai da máquina... Duas horas da madrugada... Dentro de pouco começa a entrega... Amadeu atravessa a porta no tabique que separa a oficina da redação e se estira na primeira poltrona. Apesar do longo tempo de vigília está sem sono. Examina as paredes, ficando perplexo ante aquela decoração velha e sem estilo. Retratos de homens putativamente ilustres. Folhinhas em quantidade. Quadros sacros. Sobre a cômoda, onde guarda relíquias pessoais, isto é, velharias sem utilidade, o pequeno oratório com a imagem de N. S. Aparecida. Junto à santa os instrumentos de fé que pertenceram à mãe. Rosários, livros de missa, medalhas, fitas de ordem religiosas. Um mundo. Um mundo acabado ainda lhe falando intimamente. Um breve tremor lhe percorre o corpo. Até quando? – Pensa sem saber exatamente até – quando o quê? – Até sempre!

Amanhece o domingo. O dia se anuncia belo como compete a um domingo de primavera. Carroças atravessam a cidade, trazendo produtos para feira do mercado... Amadeu, de porta em porta, com a angústia de quem enjeita um filho, vai colocando os exemplares da edição da semana, candentes de ideal e de péssima gramática. Termina a entrega da Vila Barão, bairro alto de Cruz das Almas. Do outro lado o sol pôs a caraça de fora. Um calorzinho gostoso penetra-o até os ossos. Olha a cidade. A pequena cidade. A inútil cidade. É o seu universo e prisão. Há vinte anos que não ultrapassa as fronteiras do município.

Um momento anedótico no conto versa sobre a Revolução Constitucionalista e ajuda a dar lastro à construção do personagem-título. O autor narra o episódio em que Amadeu Rodrigues foi convidado a dar a sua versão sobre um acontecimento controverso e anedótico gerado por uma notícia publicada naquela cidade do interior.

Amadeu tinha bem vivo na memória o caso. Durante a campanha constitucionalista A VOZ DE CRUZ DAS ALMAS manteve elevado a moral do povo. Chegava a tirar três edições por semana. Nas páginas do jornaleco São Paulo vencia, vencia, vencia sempre. Narrava combates gloriosos. Incitava o povo à luta, ao sacrifício, à dedicação cívica. Com voz serena e grave ia narrando o fato. Esticando-o. Um belo dia terminava a impressão do jornal. A manchete, de fora a fora da página, anunciava em letras garrafais – SAO PAULO VENCE OUTRO SANGRENTO COMBATE. Cruz das Almas foi ocupada por forças governistas e correu célere a notícia da derrota. A revolução estava perdida e a edição do jornal também. O povo recolheu-se. Ninguém saía às ruas. Os mais abastados,

proprietários rurais, haviam se recolhido às fazendas. Domingo. Pela madrugada Amadeu acorda na hora certa de iniciar a entrega aos assinantes. Já já levantando quando lembrou não circular o jornal aquele dia. Levantou-se assim mesmo. Acabado o café atravessou o pátio que separava a casa da oficina. Ali estava a grande pilha de exemplares perdidos. Teve uma ideia e nem pensou duas vezes. Apanhou a primeira pilha de jornais e saiu para a rua fazendo a distribuição como era hábito. Aos poucos, com grande alarido, o povo enchia as ruas dirigindo-se para o centro da cidade. Todos julgavam ter acontecido a ansiada reviravolta nos acontecimentos militares. O contingente de ocupação, sob o comando de um tenente pernambucano, cercou a Rua Principal. A realidade era outra. Dando tiros para o ar e aos berros os soldados puseram o povo em debandada. Foi uma correria louca.

– Passei uns maus pedaços pra explicar a história ao tenente, concluiu Amadeu.

A saga melancólica e os propósitos nobres, porém inglórios, de Amadeu Rodrigues em sua “missão” de jornalista parecem ecoar, em alguma medida, o isolamento que Ody Fraga experimentou na cidade de Pinhal. A falta de perspectivas, a repetição cotidiana, as pequenas derrotas do personagem espelham um sentimento de desalento ao qual o autor notadamente se afeiçoa. Certa dose de resignação, sem melancolia, está resumida em uma afirmação ao amigo Salim quando, antes de falar sobre o livro de contos em preparação, Ody Fraga pondera acerca de suas perspectivas, perto de completar seus trinta anos:

Acho que só produzirei coisas de substância após os quarenta.  
Até lá tudo é exercício.

### **1.5.5 – Primeiras experiências cinematográficas**

A cartas escritas ainda em Pinhal permitem que tracemos uma linha evolutiva acerca da forma como se deu o envolvimento gradual de Ody Fraga com o cinema. Se antes em sua trajetória reconhecemos a curiosidade pelo fenômeno audiovisual – na atenção à construção narrativa e nas discussões que obras e autores ensejavam – já em meados da década de 1950 as cartas que ele envia a Salim Miguel atestam uma dedicação bastante ativa ao labor cinematográfico. Os fragmentos transcritos a seguir permitem que conheçamos aspectos de sua jornada particular no cinema, ao passar da reflexão intelectual para a realização prática.



Como sabes, sou o homem dos mil planos, tenho mais planos que tempo e possibilidades econômicas de realizá-los. Há coisa de dois anos, em 1954, se não me engano, te havia falado em uma produtora em 16mm. Pois agora ela vai se afirmando, podendo começar normalmente a produzir. Em 54 havia iniciado um documentário sobre Igreja Matriz de Pinhal, depois faltou dinheiro e tive de parar. Agora vou terminá-lo. Isto é, a maior parte vai ser refilmada. Mas como sou doido, estou produzindo outros três documentários em 35mm. O financiamento destes é feito por cotas entre os interessados no assunto. O primeiro sobre uma festa popular em Pinhal, que já está sendo montado. Este tem produção, texto e possivelmente narração minha. Lá para meados de setembro estará pronto. Assim que tiver as cópias te enviarei uma.<sup>84</sup>

Ele relata estar se dedicando à realização de documentários destinados à exibição como complemento a filmes de longa metragem nos cinemas, visando este mercado específico. A forma pela qual vislumbra viabilizar a produção é a cotização entre cidadãos e empresas interessadas direta ou indiretamente na realização, estratégia semelhante à de outros produtores no período.

Os outros filmes são sobre gado holandês vermelho e branco, criado em grande escala aqui em Pinhal e outro sobre a indústria do vinho em Andradas, no Estado de Minas. Fizemos contrato com os interessados de que não serão filmes de propaganda, mas documentários mesmo. Cada um sai em cerca de 200 mil cruzeiros. O filme é financiado por cotização entre diversos.<sup>85</sup>

Após um hiato de quase um ano na comunicação com Salim Miguel, Ody Fraga descobre que seus amigos florianopolitanos também estavam envolvidos em uma empreitada cinematográfica. Primeiro longa metragem realizado em Santa Catarina, *O Preço da Ilusão* (Nilton Nascimento, 1958), também se viabilizou por meio da venda de cotas a investidores.

Hoje recebi Sul. Percebo, então, que é longo o tempo sem uma prosa. Eu ando atulhado de serviço e, como sabes, fuçando no mundo de coisas. Um leve folhear da revista e eis a grande notícia: vocês estão fazendo o cinema. Ótimo.

A seguir, Ody narra a experiência de rodagem de *João Negrinho* (Oswaldo Censoni, 1958), realizada em São João da Boa Vista, interior de São Paulo.

Há tempos, pra mais de três anos (creio ter escrito a respeito) estou fuçando com cinema também. As coisas não andaram muito bem. A época era de crise e tudo se fazia tremendamente difícil. Me associei então, isto já em 56, após diversas e baldadas tentativas, com Oswaldo Censoni. Realizou-se o

<sup>84</sup> FRAGA, Ody. [Correspondência]. Destinatário: Salim Miguel. Pinhal, 18 ago. 1956.

<sup>85</sup> Idem.

primeiro longa-metragem “João Negrinho”, que se encontra em trabalhos de mixagem e cópias no laboratório, devendo estrear em setembro. Nada fiz de especial nesta fita, a não ser apresentar diversas sugestões. Não considero boa, pois partiu de um mau argumento, um tanto piegas. Terminada a fita passamos à organização de uma distribuidora. Oswaldo Censoni, possuindo algum capital, está tratando da importação de um lote de filmes europeus, os quais serão distribuídos junto com o que produzimos. (...) Em setembro, iniciaremos a rodar o segundo filme: “O Folhetim”, argumento, roteiro e diálogos meus, com direção de Oswaldo Censoni e minha.<sup>86</sup>

Poucos meses depois, em 26 de novembro de 1957, Ody Fraga externa para o amigo sua opinião sobre o resultado final do trabalho naquele longa metragem:

O filme “João Negrinho” saiu uma bosta redonda. O segundo, “Chão Bruto”, do romance de Hernani Donato, vai ser a mesma coisa. Vou voltar em definitivo aos meus objetivos primeiros: o curta metragem de arte e o filme educativo.

Em carta de março de 1959, Ody torna a escrever ao amigo. Trata de sua trajetória no cinema até aquele momento, com detalhes que ajudam a iluminar aspectos de sua formação, sobretudo em questões ligadas ao trabalho técnico na cinematografia. Chega a mencionar que atuou como fotógrafo. Antes, anuncia estar próxima sua mudança de Pinhal para São Paulo.

Eu por aqui ando com meus dias contados. Felizmente, pois este contrato com a Prefeitura Municipal de Pinhal se me facilitou bastante coisas, por outro lado atrapalhou completamente meu trabalho mais sério, teatro, cinema e escrever.

Quanto a cinema não concluí, por absoluta falta de dinheiro, três documentários que iniciei. Valeu, no entanto, como experiência. Valeu muito, aprendi bastante com a prática. Os projetos de filmes de longa-metragem, com a Giannelli Filmes de São João, para felicidade minha goraram. Após produzir e lançar duas merdas (“João Negrinho” e “Chão Bruto”) a empresa desapareceu. Eu não conseguiria fazer grandes coisas com eles por um princípio comezinho de mentalidade. Os homens são botocudos.

Para fazer cinema meti cara e estudei fotografia pra burro pois estava dirigindo e fotografando meus documentários frustrados. Não realizei completamente os filmes mas fiquei um fotografo de certo cartaz na zona. Com isto estou ganhando uns bons cobres como retratista de luxo e documentarista de obras. Nada excepcional nisto, Eu somente não faço como fazem normalmente os fotógrafos comuns em estúdios, utilizando sempre as mesmas poses e os mesmos planos. Tenho laboratório completo, com ampliador etc... E a fotografia é, afinal, uma arte de grandes possibilidades.

---

<sup>86</sup> FRAGA, Ody. [Correspondência]. Destinatário: Salim Miguel. Pinhal, 15 jul. 1957.

Após descrever seu progresso como técnico, Ody Fraga menciona uma das perspectivas que enxergava para si no futuro próximo: a realização de documentários comissionados pelo Governo do Estado de São Paulo.

(...) Planos para futuro muitos. Atualmente negocio a formação de uma pequena produtora de documentários, junto ao Serviço de Divulgação Agrícola da Secretaria de Agricultura de São Paulo. O meu patrão na coisa é o deputado Herbert Levy, virtualmente o dono da Secretaria no governo Carvalho Pinto.

A menção ao governador Carlos Alberto Alves de Carvalho Pinto e ao deputado Herbert Levy confirma o senso de colocação profissional e de aproximação política que Ody Fraga possuía junto a certos grupos de influência. De fato, ocorreu ao longo da gestão de Carvalho Pinto frente ao Governo do Estado de São Paulo (1959-1963) um incremento nas ações de divulgação e propaganda, o que compreendeu um aumento na produção de filmes institucionais e documentários comissionados junto a empresas produtoras e distribuidoras.

A coisa parece que sai. Tendo êxito irei organizar a equipe. No início funcionarei como produtor. Se a coisa pegar e prosseguir, então deixarei a produção para tentar novamente a realização do documentários. Isto, sabes bem, dentro daquela velha problemática com que sempre lutamos.<sup>87</sup>

O ambiente político favorável no período, aliado à demanda por produções que suprissem o mercado de cinejornais como complementos aos longas-metragens permite compreender que a filmografia de Ody Fraga como diretor seja inaugurada pelo documentário de curta metragem intitulado *Brasil, Sexta Força do Mundo* (1960).

Cabe a nós aqui um derradeiro comentário acerca da frase transcrita ao final do último fragmento: “Isto, sabes bem, dentro daquela velha problemática com que sempre lutamos”. Ela nos fez meditar acerca do que Ody Fraga consideraria ser a “velha problemática”. Entendemos que, dada a intimidade de longa data com o amigo e parceiro Salim Miguel, ele se refira às dificuldades enfrentadas por ambos para viabilizar seus projetos literários, teatrais, artísticos, cinematográficos em ambientes e contextos adversos. No caso de Ody Fraga, eventualmente se vendo forçado a buscar e aceitar composições possíveis com as forças políticas hegemônicas de ocasião. As questões que Ody afirma serem aquelas com que sempre lutaram seriam, possivelmente, aquelas de ordem financeira, nunca dissociadas da

<sup>87</sup> FRAGA, Ody. [Correspondência]. Destinatário: Salim Miguel. Pinhal, 14 mar. 1959.

necessidade de estar em constante movimento, adaptando-se às mudanças para ter seus projetos viabilizados.

Os esforços de Ody Fraga em se manter criativamente ativo ao longo deste longo período inicial em sua formação, bem como nas atividades artísticas posteriores – autorais ou feitas por necessidade de sobrevivência – demonstram uma grande capacidade de se moldar aos diferentes contextos – econômicos, comportamentais, políticos, culturais, artísticos – buscando estabelecer espaços de expressão que permitissem, sempre que possível, guardar certa margem de liberdade para exprimir suas ideias.

## CAPÍTULO 2 – INÍCIO PROFISSIONAL NO CINEMA

### 2.1 – SÃO PAULO (1959)

A mudança de Ody Fraga e família de Pinhal para a capital do estado – anunciada diversas vezes ao longo das correspondências que escreveu para Salim Miguel – foi efetivada no ano de 1959, conforme informa ao amigo na carta escrita em 1º de junho. Inaugurava-se o que ele definiu como sendo o começo de sua jornada trabalhando prioritária e exclusivamente como escritor.

A novidade é que estou definitivamente em S. Paulo. Terminei meu contrato em Pinhal e toquei a jato para cá. A experiência de Pinhal foi interessante, deu-me tempo para ler e estudar. Estou pronto, portanto, para iniciar a fase definitiva de trabalho ininterrupto.

Na carta, ele descreve o ambiente profissional em que atuava: era responsável por roteirizar e produzir um programa da Televisão Paulista, canal 5.

Produzo o programa “Câmera Um”, de Jacy Campos. Escrevo uma peça de terror ou policial por semana. Tem duração de uma hora e é montado todos os domingos às dez da noite. A razão do programa ser programado tão tarde está em que as peças são impróprias para menores. Em média a televisão aqui, como no Rio, é uma merda. O que se faz de bom ou se tenta fazer ao menos é esforço de pequena minoria. O resto são os cretinos autossuficientes herdados pela TV do rádio e do mau teatro. Com certa frequência no entanto vê-se coisas aturáveis, aceitáveis e boas. “Câmera Um” está incluído no rol dos programas de elite. Dentro do gênero é para-intelectual. Temos inteira liberdade de ação. Isto é, o Jacy Campos. Eu possuo liberdade menor, pois estou preso ao escrever os scripts ao Jacy, que é o dono do programa. A maior vantagem da televisão é esta: paga muito bem. Com este programa semanal tiro o suficiente para tocar o barco com mulher e três filhas.

Adiante, ele define os motivos pelos quais optou por São Paulo e não pelo Rio de Janeiro. Apesar da menor remuneração, preferiu a proximidade com o ambiente teatral paulista. Enumera algumas oportunidades surgidas: aproximar-se do grupo do Teatro de Arena e colaborar escrevendo artigos para o Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*.

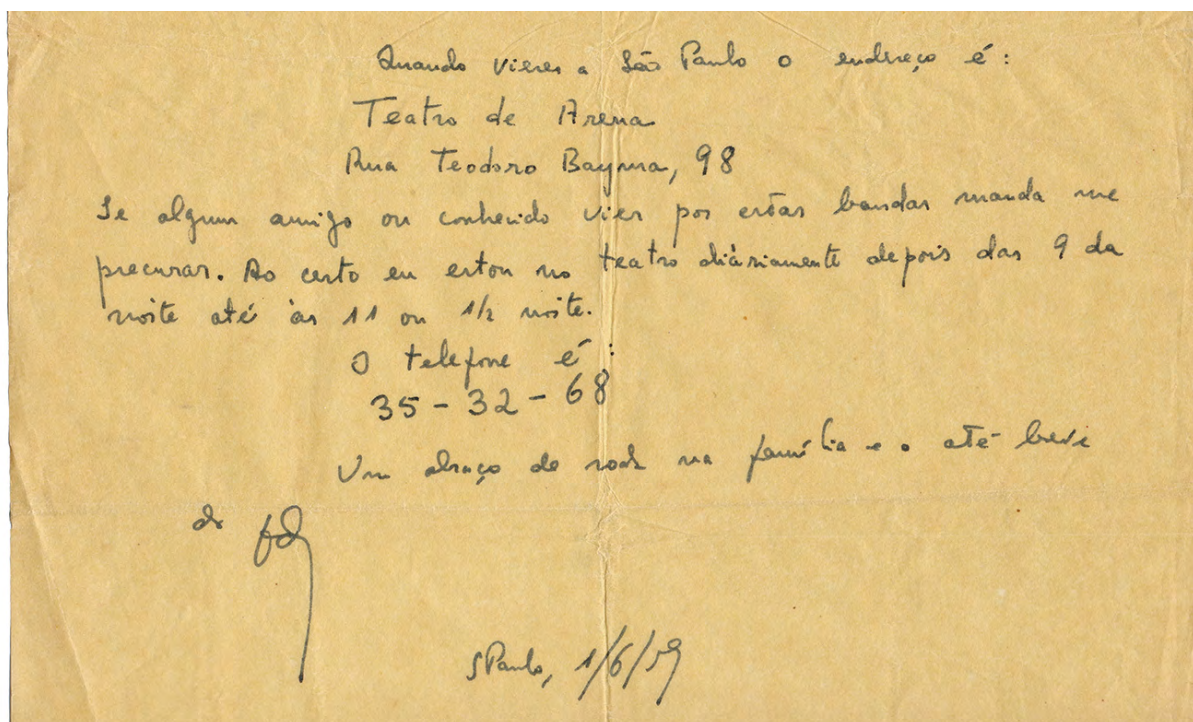
Ótimas oportunidades, em TV, me foram oferecidas no Rio. Preferi ficar em São Paulo, ganhando um pouco menos, porque aqui se oferecem oportunidades para bom teatro. Estou integrado no Teatro de Arena, que é uma equipe moça, ousada e que vem realizando a maior experiência de criação de um autêntico teatro brasileiro. O Arena é funcionalmente uma equipe. Não existem medalhões, nem estrelas e a coisa vai. Faz-se espetáculos diários, seminários, debates, conferências, etc. Vou escrever e dirigir. O Arena é a compensação.

Irei colaborar no Suplemento Literário do Estado de São Paulo, que considero meio besta. É natural, sendo publicado pela bíblia dos entreguistas do Brasil, O Estado de São Paulo é o jornal mais reacionário do mundo. No entanto, paga certo as colaborações, e paga bem.

Em nossa pesquisa não encontramos publicações suas no Suplemento Literário. Quanto à sua participação direta no Teatro de Arena, até o presente momento não pudemos localizar outras fontes documentais que corroborassem seu relato. É importante destacar que na mesma carta de 1º de junho de 1959 ele declara como seu endereço para correspondência aquele do próprio Arena – Rua Teodoro Baima, 98 – dizendo ainda que:

Se algum amigo ou conhecido vier por estas bandas, manda me procurar. Ao certo eu estou no teatro diariamente depois das 9 da noite até as 11 ou ½ noite. O telefone é 35-32-68.

**IMAGEM 17: Fragmento da carta enviada a Salim Miguel em 1º de junho de 1959.**



É possível que Ody Fraga tenha se aproximado daquele coletivo de artistas em função do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena ocorrido entre os anos de 1958 e 1961. Paula Chagas Autran Ribeiro situa o seminário como tendo sido

talvez o primeiro projeto de estudo e produção sistemática de uma dramaturgia nacional moderna. (...) Sua contribuição para uma mudança nos caminhos da modernização do teatro brasileiro é inestimável. (...) Na forma de um encontro semanal de leitura e debate sobre textos dos jovens autores, o Seminário nasceu de uma evolução do curso de dramaturgia ministrado nos anos anteriores por Augusto Boal e mantém vínculos profundos com a prática artística, política e pedagógica das encenações produzidas no Teatro de Arena. O Seminário não era restrito aos integrantes da companhia. Estudiosos convidados ampliavam os temas discutidos pelos dramaturgos.<sup>88</sup>

Um ano e meio depois, em carta de fevereiro de 1961, Ody Fraga torna a mencionar o grupo, voltando a se situar como alguém integrado ao movimento do Teatro de Arena.

O problema é o seguinte: um movimento teatral de S. Paulo, atualmente, principalmente no teatro de Arena (o único movimento que se pode levar realmente a sério no momento), tende para a exploração em densidade dos problemas sociais. “Eles não usam black-tie”, “Chapetuba Futebol Club”, “Gente como a gente”, “Revolução na América do Sul”, “A farsa da esposa perfeita” e “Pintado de alegre”, são peças que procuram e já começaram a encontrar uma linguagem dramática autenticamente nacional em todos os seus implicamentos: artísticos, sociais e políticos. De qualquer maneira, estou integrado neste movimento e chegamos mesmo a preparar passos mais longos para a criação de um teatro político, o qual tomou outros rumos, pois o momento não era próprio, para se atacar e engajar um movimento, comprometendo-o inutilmente. A solução melhor foi a adotada. Apresentar peças de repertório normal com conteúdo certo.<sup>89</sup>

A escassez de documentos acerca desse período do Teatro de Arena – a maior parte deles baseados em história oral –, bem como o papel secundário de Ody Fraga naquele contexto, talvez ajude a explicar a ausência de menção à sua participação direta em peças ou montagens do Arena. Ainda nessa carta<sup>90</sup>, Ody menciona que concomitantemente ao trabalho em TV, faz documentários e está preparando novo roteiro para cinema, após trabalhar em *Conceição* (Hélio Souto, 1960).

<sup>88</sup> RIBEIRO, Paula Chagas Autran. **Teoria e Prática do Seminário do Teatro de Arena**. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

<sup>89</sup> FRAGA, Ody. [Correspondência]. Destinatário: Salim Miguel. São Paulo, fev. 1961.

<sup>90</sup> As cartas a Salim Miguel se interrompem em 1961. No conjunto a que tivemos acesso, a correspondência escrita por Ody Fraga seria retomada apenas em uma última carta – datada de 1982 – sem informações de relevância para o presente trabalho.

Quanto a cinema, após a experiência de “Conceição” sem maiores méritos que o da experiência, preparamos a versão cinematográfica de “Barro Blanco”, de José Mauro de Vasconcelos, o qual, sendo um péssimo romance poderá fornecer material para um bom filme.

A experiência na escrita do filme policial *Conceição*, à qual Ody Fraga não atribui grande mérito, merece ser melhor contextualizada por se tratar do seu primeiro trabalho profissional como roteirista de cinema.

## 2.2 – SOBRE *CONCEIÇÃO* (1960)

### 2.2.1 – O roteiro de *Conceição*

Ao ser questionado por Inimá Simões sobre como se deu sua transição do Rio de Janeiro para São Paulo, Ody Fraga não menciona os sete anos passados em Pinhal. Logo ele passa a narrar, com riqueza de detalhes, os eventos que o levaram ao encontro de Hélio Souto – ator, produtor e diretor de *Conceição*. Transcrevemos a seguir o relato de Ody Fraga sobre como se deu seu engajamento no projeto.

Eu estava em São Paulo pra fazer qualquer coisa. E aqui em São Paulo eu tinha um amigo meu que na época ele era diretor de publicidade da Eletroradiobrás. Cheguei, falei com ele, disse que estava por aí. Depois, ele me procura: “Olha, tem cara aí que quer falar contigo urgente”. Era o Américo Taricano. A história toda era simplesmente essa: o Hélio Souto estava se preparando para produzir uma fita, cuja história original era do Rui Santos. Então, o Américo Taricano, que faz um pouco parte do folclore do cinema paulista, tinha ido lá pela Eletroradiobrás dar um daqueles malhos de produção. Ele era muito amigo do Hélio. E o Taricano estava falando o seguinte: que eles estavam com um grande problema com o roteiro.

O roteiro já tinha passado por várias versões, várias maneiras. Por exemplo, o roteiro já tinham trabalhado nele: começou, Ruy Guerra, que, se não me engano, veio aí. O Hélio hospedou ele no hotel, ele ficou o tempo todo aí e não saiu o roteiro, e depois foi embora, não deu mais bola pro roteiro. Eu acho que essa atitude do Ruy Guerra que ninguém explicou até hoje eu tenho explicação pra isso. (...) O argumento era de doer. Então, o Ruy Guerra se picou e não tinha saída aqui. Depois mexeram no argumento, no roteiro: Abílio Pereira de Almeida mexeu numa parte lá; Álvaro Moya; e Fernando de Barros, que era, potencialmente, que era diretor da fita.



Conseguiram me contatar e eu fui falar com o Hélio. Aí conversamos e o Hélio me contou o problema. Eu disse “Bom, primeiro eu preciso ver, deixa eu ver do que se trata. Deixe eu ler o que está escrito, o que foi feito até agora, pra ver o que posso fazer”. Então eu levei um calhamaço, o tratamento do Álvaro Moya. Depois fui lendo, fui lendo, fui lendo. E acho que na leitura deu um clique e eu matei a mosca. Onde é que o carro estava pegando. Aí eu voltei pra ele: “Hélio, mais ou menos o que tá acontecendo é o seguinte: o Álvaro Moya, não sei se o Abílio, ou depois o Fernando de Barros... É o seguinte: eles querem fazer uma grande fita policial... Naquela época as influências, você pode imaginar, os parâmetros eram “Asphalt Jungle” do John Huston, os policiais do Jules Dassin pra Fox. A barra era pesada... Então eles queriam chegar àquilo como argumentinho de bosta, com uma estorinha de bosta.

Eu disse: “Olha, a solução aqui é o seguinte – a palavra naquela época não era “assumir”: o termo não era corrente, não estava em moda – mas era, realmente, o caso era esse, a gente tem que “cair na realidade”. É fazer um policial bem feito, cuidadinho, uma estorinha e um roteiro bem dinamizado, mas que fique dentro dos limites da estória, ou então mude de argumento e vá procurar um. Se é pra fazer este argumento... Tu não podes querer construir o prédio do Estado de São Paulo com adobe, ele vem abaixo, não chega lá. Eu acho que essa franqueza minha... O Hélio topou. Inclusive as condições de produção dele que não eram muito, eram mais ou menos modestas. Ele também não tinha recursos para enfrentar uma produção de porte maior. E gostou da ideia, franqueza. Daí nós partimos pra fazer. (...) Fiz o roteiro e ficou um policial dentro do limite dele. Em vez de ficar um péssimo policial com pretensão classe A, ficou um bom policial classe B, que foi a colocação que ele teve. (...)

[Nessa época do “Conceição” a gente está em que ano mais ou menos?]

Na época do “Conceição” nós estamos em 1959.

[A gente pode considerar oficialmente o seu *début*, né?]

Bem, pra valer, profissionalmente, daí eu comecei.

Inicialmente, devemos notar que Ody Fraga é chamado a dar uma contribuição técnica para um roteiro que já havia passado por tentativas de colaboração de diversos profissionais cujos aportes criativos resultaram insatisfatórios. Não se tratou de um convite para uma criação artística original, mas sim um comissionamento específico. Estava posta a necessidade de diagnosticar e solucionar um “problema de roteiro”. Tarefa específica, que à época ainda não possuía a alcunha de *script doctoring*.

Interessa-nos também o fato de que as soluções apresentadas por Ody Fraga para esse trabalho tenham sido engendradas com saberes e experiências adquiridos ao longo de vários anos de uma formação sedimentada na experiência adquirida em leituras e estudos autônomos e práticos sobre teatro, literatura, dramaturgia e cinema, e que estes puderam ser colocados a serviço de uma estrutura filmica previamente posta. Pelas palavras do próprio Ody Fraga depreendemos que seu trabalho foi o de adaptar e adequar os elementos propostos colocando em relevo suas qualidades para que o filme pudesse configurar “um policial bem feito” com um “roteiro bem dinamizado”. Nesse processo de reescrita, sua principal tarefa foi a de aplicar ao conjunto do roteiro uma forma justa, aparando arestas, cortando rebarbas, moldando cenas e diálogos, imprimindo ritmo e dinamismo ao roteiro<sup>91</sup>.

É fundamental também destacar algo que Ody Fraga salienta: ao aceitar o trabalho, ele tratou de assumir as limitações do argumento original, decisão a partir da qual incorpora os limites inerentes à estória que se queria contar. Esse posicionamento é extensivo ao conselho que deu a Hélio Souto, recomendando que o ator-produtor também dirigisse o filme.

Aí comecei a influenciar e a turma também chegou... Que era o problema de direção. Eu dizia: “Quem vai dirigir?” “Bom, é o Fernando de Barros.” Eu disse: “Olha, é o seguinte. Entre gastar dinheiro com um idiota destes, dirige tu mesmo.” E enfim, depois essa coisa foi engrossando pelo grupo e foi o que aconteceu. E de fato a fita tá muito melhor dirigida do que se fosse dirigida pelo Fernando de Barros.<sup>92</sup>

No entendimento de Ody Fraga, não caberia delegar a tarefa da direção a alguém mais tarimbado, que não aportaria maiores qualidades ao trabalho ou que pudesse gerar atritos em face das limitadas condições de produção. “Cair na realidade”, nesse sentido, representou um posicionamento, por parte de Ody Fraga, não apenas ao escrever o roteiro. Ao se engajar no aconselhamento ativo junto a Hélio Souto, diretor de *Conceição*, ele pôde influenciar e imprimir uma atitude realista, adequando a concepção criativa daquela realização audiovisual à escassez de recursos.

Ao aceitar o trabalho em *Conceição*, Ody Fraga o fez tendo plena consciência das condições de produção da fita, exercendo sua criação dentro das balizas impostas pelas limitações práticas. Sua escrita se colocou a serviço da empreitada, entregando algo que fosse

<sup>91</sup> Um exemplar do roteiro de *Conceição* está depositado na Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes, da Cinemateca Brasileira. Não foi possível, no entanto, localizar uma cópia do filme para análise e cotejo.

<sup>92</sup> SIMÕES, Inimá Ferreira. **Entrevista com Ody Fraga**. Transcrição datilografada, TR 1016, p. 16. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1978.

adequado àquela situação e factível pela direção. A postura de Ody Fraga, notadamente diversa da de outros roteiristas que tentaram estruturar o roteiro, parece ter sido um dos fatores que ajudaram a galvanizar sua parceria com Hélio Souto neste e em outros projetos<sup>93</sup>. A respeito desse trabalho de escrita conjunta do roteiro, a coluna “São Paulo Confidencial” no jornal *Última Hora* informa:

O ator Hélio Souto contava, numa roda de amigos, que acabara de realizar um trabalho importante. Refundira todo o argumento do filme “Conceição” (policial), que vai produzir, levando na tarefa 15 dias de atividade ininterrupta, e até às 2 horas. Seu companheiro nesse trabalho exaustivo foi Ody Fraga. Nessa fita, além do seu papel como ator, Hélio Souto vai iniciar-se na carreira de diretor. Acha que será um dos passos mais importantes de sua vida artística.<sup>94</sup>

Os vínculos profissionais e de amizade entre Hélio Souto e Ody Fraga sedimentaram-se bastante nesse período, a ponto da proximidade dessa parceria estar documentada em ao menos uma das fotografias utilizadas na divulgação de *Conceição* na revista *Cinelândia*<sup>95</sup>

IMAGEM 18: Reprodução da matéria “Hélio Souto: ator, produtor, diretor...”



★ Naquela instante Hélio Souto não era o ator do cinema brasileiro. Ali estava o produtor de “Conceição”, e sua última realização. Sentado numa cômoda cadeira do seu escritório na Avenida São João, em São Paulo, ele dirigia um grupo de assistentes. Dada para um quais as fotografias que deviam ser mandadas para copiar, observava os cartões de publicidade que seriam distribuídos em diversos pontos da capital paulistana; combinava com outros o diálogo que seria realizado pela noite e já falava no “script” de sua próxima película.

Não é preciso descobrir Hélio Souto, pois todos já o conhecem de muitos e muitos filmes. É um dos mais populares e trabalhadores guias do cinema nacional. Mas Hélio não resolveu ficar só como ator. Já tem mais de uma dezena de fitas (“Conceição” é a décima-terceira) como guil, várias como produtor e a sétima como diretor.

Ele, que está com 31 anos, é um verdadeiro ditamo. Era um rapaz de Copacabana, dinês que gostava de ir à praia, admirado por todas as mulheres. Um dia convidado para o cinema, acabou como uma nova personalidade, como um camaleão que se lhe abria pela frente. Foi assim que surgiu o path de Vera Nunes em “A Chave da Misericórdia”. O filme não foi um sucesso, mas a figura de Hélio marcou. Passou pelo Teatro Universitário da U.R.E. e fez mais uma fita. Tive uma agradável surpresa quando recebeu um convite, um teste cinematográfico em São Paulo. A película era “O Comprador de Paixões” e Hélio acabou vencer em sua competição de teste.

São Paulo era o centro cinematográfico do Brasil, com três grandes estúdios a produzirem: Vera Cruz, Maristela e Multilênia. Era um momento em que o cinema brasileiro estava nos seus melhores instantes. Produziam-se em grande quantidade, embora algumas eram feitas em estúdios e recêntricos, outras eram descobertas e novas figuras se projetavam. Hélio aproveitou a chance e assinou fitas e seu nome em “O Comprador de Paixões”, mesmo sendo que continuava e lutava ao lado de dois famosos e experientados artistas do teatro brasileiro: Henriette Moriconi e Próprio Fereira. A película, baseada numa história de Monteiro Lobato, teve como uma das melhores saídas dos estúdios nacionais, sendo o público acabou compreender a ingenuidade e graça da história.

O cinema era realmente importante na vida de Hélio. Vieram fitas e mais fitas. No Rio, “Uma Agulha no Palheiro”, dirigida por Alex Vianey, e “Uma Noite em Sobremesa”. Hélio foi o herói do primeiro filme brasileiro feito em cores, que se chamava “Um Destino em Agreste”, cuja principal inspiração era a bailarina Beatriz Costa. Hoje apresenta a figura do “batalha” internacional e estreia de “tropa” do Marquês de Curiara.

— “Dizem” que, como ator, foi o filme que mais me satisfaz — diz Hélio Souto. — Era uma fita séria, que ga-

São Paulo serve de cenário para uma foto de Hélio Souto, ator, produtor e diretor. Foi no escritório onde HB fez essas fitas e sua carreira cinematográfica.

Ele o produtor Hélio Souto preparando o lançamento de “Conceição”

Muitas episódios de sua carreira artística foram lembradas para o produtor. HB é o que não podemos chamar de um “homem papo”, com muita simpatia e camaradagem na sua conversa

No seu escritório, na Avenida São João, o ator planejando novas produções, em que deverá atuar como ator e diretor

HB e Tereza, seu companheiro de cinema em “Conceição”, divertidos com a foto de Vera Nunes em fitas e roteiro de Hélio Souto. Ambos estão nos pontos de muitos cinemas de São Paulo, em um momento da sua última película

teve grande popularidade entre o público, tendo sido produzida em somente 28 dias.

Em “Dizem” Hélio começou a sua carreira de produtor e ele pode contar o quanto tem recebido à sua película. O trabalho de produtor é entusiasmante tanto como o de ator e, agora, ainda se transformou em diretor. Nem o melhor é contar como se deu a sua transformação em diretor. O “script” de “Conceição” já estava terminado. Hélio convidou Jorge Ili para dirigir, mas este estava ocupado com “O Assalto”. Roberto Duarte não podia fazê-lo, estava adaptando “Ombra” para o cinema. Com José Carlos Burle não chegaram a entrar em negociações comerciais. E Fernando de Barros, por compromissos anteriores, não pôde realizá-lo. Foi assim que HB passou a ser diretor, por insistência de seus companheiros de produção como Ody Fraga e outros, achando que ele poderia realizar a película. “Conceição” está quase pronta, nos toques finais, e em breve será estréada.

Não pararam só os trabalhos de novo empreendido. Ele se ocupou pelo Espírito: Certo (o personagem que vive em “Conceição”) e já está preparando uma nova história com a figura do policial. Isso que diz que o cinema brasileiro ganhou uma personalidade constante, um diapasão de valores, como é o “Inspector Maguet” (Gabiné) no cinema francês e eram “O Santo” ou o “Thin Man” no cinema americano. Mas, o que mudou em cada filme, serão as histórias. Em “Conceição”, o “homem Inspector” estava muito bem acompanhado de Norminha Durguet e Miriam Rossi. Nos outros três novas histórias. Isso não há a menor dúvida.

A vida de Hélio Souto é multissímbolo agitada. Mal terminou “Conceição” e já planeja novos trabalhos. Uma fita será com o “Inspector Chavry” e a outra, de um assunto tipicamente gaúcho. Hélio esteve no Rio Grande do Sul, no Festival de Cinema em Porto Alegre, mostrando o Estado sulino e achou que os paulistas seriam um excelente cenário para a sua nova produção. Está lendo várias histórias que-chamadas para escolher o assunto. E voltará à Porto Alegre para a história de “Fronteira do Inferno”. Pretende realizar também, obras de 28 fitas, de vinte minutos cada uma, para a televisão. Lera uma vida social muito movimentada, pois de e sua esposa (Maria Helena Morganti Souto) são dois casais mais conhecidos na “Inchilândia” sociedade paulista. E ainda pensa em distribuir os seus próprios filmes, não deixando ninguém a possibilidade de fundar uma distribuidora para películas estrangeiras.

Hélio Souto é toda essa imensa atividade. Ele não para! Muito em breve será nome de sua história como autor na sua produção) serão contatados nos cinema nacional. Muito em breve, não, desde já HB é “assunto”.

Texto de LUIS CARLOS LISBOA Fotos de HILDO PASSOS

<sup>93</sup> Ody Fraga e Hélio Souto estiveram próximos em diversos projetos ao longo dos anos 1960. Na entrevista a Inimá Simões, ele menciona que após *Conceição* trabalhou em um roteiro escrito, decupado e não filmado chamado *A Marca do Ódio*.  
<sup>94</sup> CONCEIÇÃO. *Última Hora*. São Paulo, 20 abr. 1960, p. 5.  
<sup>95</sup> LISBOA, Luis Carlos. Hélio Souto: ator, produtor, diretor... *Cinelândia*. Rio de Janeiro, ed. 188, set. 1960, p. 18-19.

O texto “Hélio Souto: ator, produtor, diretor...”, assinado por Luís Carlos Lisboa, situa o início da atividade de Hélio Souto como produtor em *Dioguinho* (Carlos Coimbra, 1957)<sup>96</sup>, momento em que seu interesse por produzir e dirigir filmes teria sido despertado. O autor reitera a informação de que Ody Fraga teria recomendado a Hélio Souto que dirigisse *Conceição*.

O trabalho de produtor o entusiasmou tanto como o de ator e, agora, ainda se transformou em diretor. Bem, o melhor é contar como se deu a sua transformação em diretor. O ‘script’ de “Conceição” já estava terminado. Hélio convidou Jorge Ileli para dirigi-lo, mas este estava ocupado com “O Assalto”. Roberto Santos não podia fazê-lo, estava adaptando “Gimba” para o cinema. Com José Carlos Burle não chegaram a entrar em entendimentos comerciais. E Fernando de Barros, por compromissos anteriores, não pode realizá-lo. Foi assim que HS passou a ser diretor, por insistência de seus companheiros de produção (como Ody Fraga e outros) achando que ele poderia realizar película. “Conceição” está quase pronta, nos toques finais, e em breve será estreada.

**IMAGEM 19: Detalhe em que Ody Fraga aparece junto a Hélio Souto e duas outras pessoas.**



**Revista *Cinelândia*, ed. 188, de 1960 – Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional**

<sup>96</sup> O Banco de Dados da Cinemateca Brasileira não confirma essa informação. Nele figuram como produtoras as empresas BG Filmes Ltda. e Sinofilmes Ltda.

## 2.2.2 – Lançamento e recepção crítica de *Conceição*

*Conceição* estreou nos cinemas paulistas em 28 de novembro de 1960, uma segunda feira. Conforme se depreende do cartazete para divulgação de *Conceição* publicado nos jornais, o filme estreou na capital paulista em cinco salas, dentre as quais o prestigioso Marabá. O circuito foi ampliado em mais oito cinemas a partir da quarta-feira seguinte, 30 de novembro. Na semana seguinte, entre os dias 7 e 11 de dezembro o circuito se reduziu a cinco salas de bairro, deixando de figurar na programação dos cinemas da capital paulista a partir do dia 13 de dezembro de 1960<sup>97</sup>.

IMAGEM 20: Cartazete de *Conceição* publicado na data de sua estreia nos cinemas (28 de novembro de 1960)



Biblioteca Paulo Emilio Salles Gomes – Cinemateca Brasileira

<sup>97</sup> Segundo informações coletadas na página de programação diária dos cinemas publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, entre 28/11/1960 e 4/12/1960 *Conceição* esteve em exibição nos cines Marabá, Cruzeiro, Monark, Radar e Regência. De 30/11/1960 a 05/12/1960 o filme foi exibido também nos cinemas Clímax, Goiás, Glória, Hollywood, Icarai, Itamarati, Roxy e Tropical. Já de 07/12/1960 a 11/12/1960, *Conceição* teve suas últimas sessões na capital paulista nos cinemas Aladim, Amazonas, Cinemar, Nilo e Sammarone.

A distribuição de *Conceição* ficou a cargo da Ubayara Filmes, empresa que, anos antes, havia sido responsável pelo lançamento de *Rio Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957), *Samba na Vila* (Luiz de Barros, 1957), *O Preço da Vitória* (Oswaldo Sampaio, 1959) e *Cara de Fogo* (Galileu Garcia, 1959). Nos meses seguintes, a Ubayara Filmes distribuiria também *Bahia de Todos os Santos* (Trigueirinho Neto, 1960).

O *press-release* do filme traz outras informações sobre o lançamento. Além de mencionar que o filme foi lançado no cine Marabá e circuito, a ficha técnica de *Conceição* contida nesse documento reproduz os créditos oficiais do filme, que esclarecem quais as responsabilidades criativas de cada um dos diversos autores em *Conceição*: Ruy Santos é mencionado como autor da ideia original, os diálogos estiveram a cargo de Álvaro Moya, Abílio Pereira de Almeida, Hélio Souto e José Cañizares e o roteiro cinematográfico está creditado conjuntamente a Ody Fraga e Hélio Souto.

IMAGEM 21: *Press-release* editado para a estreia de *Conceição* nos cinemas de São Paulo.

D. 703/4

BIBLIOTECA PAULO EMÍLIO SALLES GOMES

**Ficha técnica de CONCEIÇÃO**

Impr. para 10 anos

Idéia original	Ruy Santos
Adaptação e diálogos	Alvaro Moya, Abílio P. de Almeida, Hélio Souto e J. Canizares
Roteiro cinematográfico	Ody Fraga e H. Souto
Diretor Assistente	Ruy Santos
Continuidade	Cleide Fernandes
Cenografia	José Vedovato
Edição	Máximo de Barro
Diretor de Fotografia	Konstantin Takczenko
Produção e Direção	Helio Souto
Assistentes de Produção	A. Taricano e Abílio Marques

Distribuição  
UBAYARA FILMES



MARABÁ e Circuito  
28 de Novembro

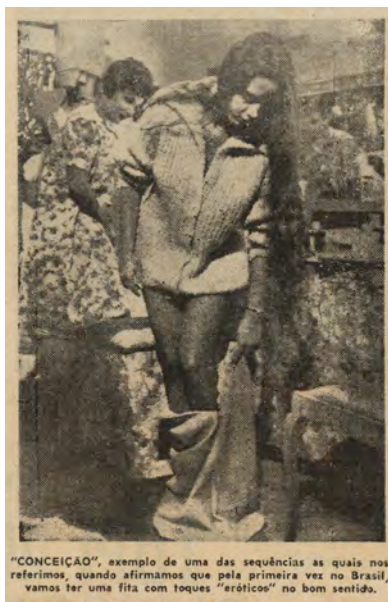
Uma série de notas na imprensa paulista prepararam o público para o lançamento de *Conceição*. Algumas destacaram o fato de que o “galã” atuava agora também atrás das câmeras. Uma dessas notas, na coluna “Cinema” de Caio E. Scheiby, introduz o contexto em que quatro filmes independentes paulistas aguardavam lançamento.

Não resta a menor dúvida de que o cinema paulista está passando por uma crise enorme. Enquanto os estúdios cariocas não param de produzir as suas clássicas chanchadas que vão enchendo os bolsos dos produtores, São Paulo está quase que totalmente parado cinematograficamente. Quatro fitas paulistas estão praticamente prontas e aguardando sua projeção nas nossas salas. Todas elas fruto de produtores independentes que heroicamente arriscaram seu capital e não sabem se o recuperarão.<sup>98</sup>

Sobre *Conceição*, apesar de não ter visto o filme, Scheiby cita positivamente o ingrediente erótico como presente na fita, ao qual dá destaque publicando uma de suas fotografias de cena.

Não vimos ainda nada desta fita a não ser o material fotográfico, que prenuncia coisas muito boas. O simpático ator Hélio Souto dirige pela primeira vez e parece que o seu lugar é mesmo atrás das câmeras. Ao que tudo indica, esta é a primeira fita brasileira com toques de “erotismo” no bom sentido, como pode ser visto pela foto que publicamos. Acreditamos muito em “Conceição”.

**IMAGEM 22: Fotografia de divulgação de *Conceição*. Coluna “Cinema” de Caio E. Scheiby**



**Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes – Cinemateca Brasileira**

<sup>98</sup> Além de *Conceição*, no texto intitulado “O que veremos proximamente” Scheiby comenta brevemente *Cidade Ameaçada* (Roberto Farias, 1960), *Primeira Missa* (Lima Barreto, 1961) e *Bahia de Todos os Santos* (Trigueirinho Neto, 1960). Infelizmente, não foi possível identificar o jornal que publicou o texto. Documento depositado na Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes da Cinemateca Brasileira.

Crítica publicada em *O Estado de S. Paulo*<sup>99</sup> no dia seguinte à estreia é clara ao descrever as limitações do filme. Reconhece, no entanto, algumas qualidades ao referir-se à agilidade da trama e ao respeito aos códigos do gênero.

O filme não pretende outra coisa senão armar, com certa habilidade, uma estrutura episódica ativista, prendendo o público no clima de expectativa comum ao gênero e criando tensão e “suspense” com cenas de violência, risco e aventura. E nesse plano atingiu, em parte, o seu objetivo, embora sem nenhuma característica original, capaz de erguer o filme acima da rotina convencional deste tipo de ficção cinematográfica. (...)

Como película de “linha”, que pretende apenas entreter o espectador esforça-se meritoriamente em atingir uma certa classe de produção material, temos que considerá-la com simpatia. Registre-se o fato de que o nosso cinema, ao procurar a variedade de gêneros, já o faz de maneira adulta e do ponto de vista industrial e comercial esse aspecto reveste-se de importância. Como seriedade de assunto ou nível artístico, já não diríamos a mesma coisa, mas não é possível ficarmos na pretensão de querer exigir do cinema que fazemos, de categoria comercial, apenas filmes de exceção ou de importância criadora.

Passados dias do lançamento, poucas são as críticas mais simpáticas ao filme. Benedito Junqueira Duarte destaca a atuação de Hélio Souto e externa simpatia pelo ator, mas não mede palavras sobre a direção do filme, que qualificou como “bisonha”.

No cinema, não há quem não queira, realmente, ir além de seus sapatos, para calçar os do diretor de cena, qualquer que seja o gênero cinematográfico da película. E em geral, os sapatos nunca servem e só malogros e tropeções se colhem na aventura, malogro artístico, malogro técnico, malogro financeiro, por fim. Assim foi com a realização de “Conceição”, assim será sempre, pois um diretor não se faz de um dia para o outro, não se improvisa num ator ou num iluminador, é ofício de longo aprendizado (...)

Que mais dizer dessa película inexpressiva? Por ser igual a tantas outras películas inexpressivas deste nosso pobre cinema brasileiro, não é fácil referir-se a uma delas, sem repetir o que já foi dito de outras. “Conceição” não sai fora dessa bitola, desse cinema inferiorizado, em que só um ou outro elemento se sobressai, não por ser ótimo mas por ser menos ruim.<sup>100</sup>

<sup>99</sup> “POLICIAL” paulista com certos méritos. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 29 nov. 1960, p. 15.

<sup>100</sup> DUARTE, Benedito Junqueira. *Conceição*. [Jornal não identificado]. São Paulo, 30 nov. 1960. Documento depositado na Biblioteca Paulo Emilio Salles Gomes da Cinemateca Brasileira.



Três dias depois, Flávio Tambellini<sup>101</sup> escreveu de forma um pouco mais empática sobre *Conceição*. Acerca da estruturação e do desenrolar da trama ele assinala um certo esquematismo na construção do filme, identificando a ausência, no tratamento dado aos personagens, do que seriam suas motivações psicológicas.

Fita policial, CONCEIÇÃO procura viver dramaticamente da elucidação de um crime. Urde situações e se desenvolve sustentada quase exclusivamente por uma linha externa: falta-lhe motivação psicológica: as suas personagens ressentem-se de tratamento. São antes peças de um jogo de acontecimentos que de uma intriga humana. Nenhum ânimo de observação humana informa a colocação em cena suas personagens. São fatos que se desenrolam dentro de um esquema de intriga e de espetáculo.

Adiante, ele reconhecerá certo dinamismo no filme, apesar das limitações da trama e da realização da fita como um todo.

Para manter o interesse do espectador, fitas de ação puramente externa, na linha de Conceição, precisam apresentar uma intriga excelente na sua invenção e construção e um grande apoio de espetáculo – dois requisitos que o atual cartaz do Marabá não preenche. O desenrolar da intriga de Conceição é correto, fluente, “lógico”, mas sem especial sedução. Por outro lado, como espetáculo, o film, embora realizado com aplicação e esforço, é modesto.

Flávio Tambellini defende e até elogia os méritos da *mise-en-scène* de Hélio Souto.

Jamais grosseiro ou de mau gosto como o comum da produção que pretende ser comercial, CONCEIÇÃO possui méritos. Mesmo em relação ao seu argumento devem ser identificados valores de desenvolvimento narrativo pouco habituais no cinema brasileiro, apesar de todo o seu fugir a qualquer aprofundamento humano. Mas é pela direção de Hélio Souto e por algumas figuras do seu elenco que CONCEIÇÃO desperta maior atenção. O trabalho de direção cinge-se a preocupações de clareza e espontaneidade narrativa elogiáveis, bem como de uma descrição evidente. Hélio Souto pode, com CONCEIÇÃO, ser incluído, a nosso ver entre aqueles dos quais podemos esperar obras de função e propósito cinematográfico.

Quando da estreia no Rio de Janeiro, duas semanas depois de São Paulo, as críticas negativas ao filme pareciam ser unânimes. A maior parte dos textos recrimina *Conceição* em praticamente todos os aspectos, especialmente pela iniciativa do ator em se aventurar não apenas na direção, mas em acumular também a responsabilidade de produtor e roteirista. V. A. (provavelmente Valério Andrade) tece no *Correio da Manhã* uma crítica longa e bastante ácida sobre *Conceição*.

---

<sup>101</sup> TAMBELLINI, Flávio. *Conceição*. [Jornal não identificado]. São Paulo, 3 dez. 1960. Documento depositado na Biblioteca Paulo Emilio Salles Gomes da Cinemateca Brasileira.

De repente, um salto mortal sem a proteção da rede formada pela experiência, o ator Hélio Souto surge acumulando nada menos de quatro funções importantes ao mesmo tempo: direção, produção, cenarista (esta dividida com pequeno batalhão) e intérprete principal. Tudo isso em *Conceição* que, também subitamente, foi lançado no Rio sem qualquer preparação publicitária (...) Em seus dez anos de cinema, a participação de Hélio Souto limitou-se exclusivamente ao setor interpretativo, através de mais de uma dúzia de filmes. A experiência adquirida durante este período naquela função, evidentemente, não poderia servir de trampolim da vitória para o ator em seu salto tríplice. A possibilidade de êxito total estava fora das cogitações ou pelo menos fugia à lógica. Os prognósticos giravam em torno da intensidade da queda. E, agora, após a visão de *Conceição*, pode-se diagnosticar com precisão: o baque foi forte.

A trama de *Conceição*, escrita originalmente pelo fotógrafo Rui Santos, passou pelas mãos muita gente. Deve ter sido arrumada e desarrumada muitas vezes. Talvez por isso, ou por simples coincidência, o quebra-cabeça não terminou encaixando muito bem. O espectador sente, mesmo não percebendo a inverosimilhança de algumas situações, que falta alguma coisa. A ausência de interesse da história poderia, pelo menos parcialmente, ser substituída por um artesanato hábil e vigoroso nos momentos dramáticos. Mas aí é justamente onde fica visível a acentuada inexperiência de Hélio Souto como realizador. As brigas não emocionam e nos momentos em que o suspense era indispensável, este não aparece, a despeito dos chamados do diretor.

A favor da *Conceição*, todavia, deve-se salientar o capital limitado e as precárias condições técnicas do estúdio onde os interiores foram filmados. (...) Por este motivo, uma experiência como essa, mesmo frustrada logo de saída leva vantagem sobre o anticinema que se faz nas empresas do exibidor Luís Severiano Ribeiro e do produtor Herbert Richers.<sup>102</sup>

Ely Azeredo critica não somente o acúmulo de funções exercidas por Hélio Souto mas a atitude do diretor ao reclamar da postura da imprensa em um jornal paulista<sup>103</sup>. O crítico da *Tribuna da Imprensa* adota uma postura revanchista, concentrando-se naquilo que enxerga como uma soma de vaidade e incapacidade técnica por parte de Hélio Souto.

Em última análise, tudo se reduz a um caso de imodéstia. Não satisfeito à frente e atrás da câmera, na caixa registradora e no script, Hélio Souto também resolveu passar um sermão na crítica brasileira. Não faríamos referência a este fato se não coubesse como peça de esclarecimento. Depois do lançamento paulista, antes do carioca, o ator-produtor atacou os críticos, “em sua grande maioria” (ressalvados alguns nomes), por não serem

<sup>102</sup> ANDRADE, Valério. *Conceição*. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 16 dez. 1960, p. 3

<sup>103</sup> Infelizmente, não pudemos localizar a publicação a que se refere Ely Azeredo para resgatar quais teriam sido os termos usados por Hélio Souto.

construtivos e não apontarem os erros dos cineastas brasileiros. Bisonho na fotografia, bisonho nas acusações, cúmplice, pelo menos indiretamente, na manchete sensacionalista de um vespertino paulista, Hélio Souto não soube evitar o ridículo da vaidade ferida, que, na hora de procurar a obscuridade propícia ao balanço autocrítico, expõe-se no “revide” ao que, em termos adequados ou não, é irresponsável.

Nenhuma obrigação tem a crítica de tomar o tempo de seus leitores com fitas que se parecem com um “jogo dos sete erros” empastelado na clichéria. Sobretudo quando, além do déficit material, a falta de escola se trai a cada passo. Para esses casos, o máximo que podemos fazer está sendo concretizado um ritmo de urgência: a Escola Nacional de Cinema.

Não tivemos acesso a dados concretos sobre a bilheteria de *Conceição*. Algumas notas jornalísticas dão conta de que o filme teve uma carreira modesta porém honrada nas salas. Uma pesquisa nas páginas do *Correio Paulistano* atestou que o filme esteve em cartaz apenas por uma semana na capital, desaparecendo das salas em 4 de dezembro de 1960.

*O Estado de S. Paulo* em sua edição de 28 de dezembro de 1960 traz a seguinte nota:

Animado com o razoável resultado de bilheteria de “Conceição” e também com a acolhida dispensada pela crítica paulistana ao seu filme, Hélio Souto tão logo liquide seus compromissos com a carteira de financiamento do Banco do Estado, deverá iniciar os trabalhos de sua segunda obra. Não resolveu entretanto, se continua a série iniciada com “Conceição”, ou se envereda por caminho diverso.<sup>104</sup>

O prêmio “Cidade de São Paulo”<sup>105</sup> do ano de 1961 destacou *Conceição* duas vezes. O trabalho de Hélio Souto e Ody Fraga no roteiro do filme recebeu citações, mas o prêmio principal na categoria foi atribuído a *A Morte Comanda o Cangaço*, de Carlos Coimbra. Hélio Souto recebeu menção honrosa “pela honestidade de propósitos na fita”<sup>106</sup>.

*Conceição* foi o único filme que Hélio Souto dirigiu. Em entrevista concedida a Sylvia Bahiense em 1976, ele narra as razões que o fizeram priorizar a carreira de ator em detrimento da de diretor e produtor.

<sup>104</sup> NOTICIÁRIO do cinema paulista. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 28 dez. 1960, p. 10.

<sup>105</sup> Instituído pela Lei Municipal nº 4854, de 30 de dezembro de 1955.

<sup>106</sup> ATRIBUÍDOS os prêmios “Cidade de São Paulo” referentes ao cinema. *Cine Repórter – Semanário Cinematográfico*. São Paulo, 21 jan. 1961, p. 1.

[Você nunca teve vontade de dirigir ou de produzir um filme?]

Eu já dirigi e já produzi. Por isso mesmo que há dez anos atrás eu fui pra televisão. Eu produzi, dirigi e interpretei no filme “Conceição”. Um filme que – por sinal – eu ganhei até um prêmio da Prefeitura, o melhor realizador do ano. Foi a minha primeira experiência. Artisticamente ele me deu compensações, entende, mas naquela época a distribuição não era muito bem controlada, então financeiramente não foi um acerto pra mim. Eu achei que não deveria arriscar. Primeiro porque eu não tinha mais pra arriscar. Eu precisava esperar o retorno do dinheiro para poder aplicar, e o retorno veio muito lento pra poder aplicar. E quando ele chegou, havia inflação. O dólar já estava mais caro, estava tudo mais caro e eu já não podia mais fazer um filme, entende? Na época me lembro que fiz o filme com seis mil cruzeiros ou sete mil cruzeiros. Uma superprodução do Orsini custava doze mil cruzeiros. Você imagine hoje: você não faz um filme hoje, classe B, por menos de setecentos mil cruzeiros, né? Quer dizer então que naquela época, a distribuição não era tão boa. Não havia inclusive o interesse. Porque houve uma grande renovação de interesse do público pelo cinema nacional.<sup>107</sup>

O relato sobre os desafios enfrentados por Hélio Souto confirma a dificuldade de autossuficiência econômica vivenciada pelos profissionais de cinema. Assim como Hélio, Ody Fraga também precisou optar. O ofício de roteirista de cinema, exercido paralelamente ao seu trabalho em TV, lhe garantia um trato de “compromisso certo”, comissionado por tarefa, com ganho resguardado, uma vez que seu trabalho antecede a série de variáveis postas à realização. A opção de não ter se dedicado à produção, no caso de Ody Fraga, pode ter se dado por questões de sobrevivência e por ter família para sustentar.

É possível que os variados revezes que conheceu antes de se estabelecer em São Paulo tenham demonstrado a dificuldade de auferir bom ganho de forma sustentada com a produção independente de filmes. Essa perspectiva se tornaria mais concreta somente anos depois, no período que Hélio Souto descreve como de “grande renovação de interesse do público pelo cinema nacional”. Ele se refere, muito provavelmente, ao próprio momento em que concedia a entrevista citada – o ano de 1976 –, período em que as pornochanchadas atraíam de maneira consistente o público para os cinemas.

---

<sup>107</sup> SOUTO, Hélio. Programa “Luzes, Câmera”. Entrevista a Sylvia Bahiense Naves. Áudio disponível em: <https://acervo.mis-sp.org.br/audio/depoimento-de-oswlado-sampaio-e-helio-souto-0>. Arquivo MIS-SP.

### 2.3 – ROTEIRISTA *FREELANCER*

*Conceição* ajudou a estabelecer a boa reputação de Ody Fraga como roteirista. Ao longo dos anos que se seguiram, seu trabalho passou a ser bastante requisitado. No início dos anos 1960, em nova parceria com Hélio Souto, Ody roteirizou *Barro Blanco* – sobre o qual não encontramos comprovação de que tenha sido filmado. Anos depois, adaptou o romance regionalista de Franklin Távora *O Cabeleira* (Milton Amaral, 1963), aproximando a trama do gênero cangaço, bastante popular à época. Ody Fraga recorda-se de haver recomendado ao produtor Nelson Teixeira Mendes a adaptação desse romance. No ano seguinte, tornou a se envolver com o mesmo produtor para roteirizar e dirigir *O Diabo de Vila Velha*, filme em cores pelo processo *Eastmancolor*, lançado em 1965. Não chegou a concluir o trabalho em virtude de desentendimentos com Nelson Teixeira Mendes, tendo sido a direção assumida por José Mojica Marins, protagonista da fita. A partir dessa experiência malograda, Ody Fraga se distanciou dos trabalhos para cinema e, nos anos seguintes, esteve diretamente ligado a atividades tanto no rádio como na TV.

Em 1964 o cinema estagnou. Trabalhei na Rádio Bandeirantes. Embora não tivesse nem mentalidade nem formação de jornalista, tinha que sobreviver. Comecei redigindo o pinga-pinga: duas notícias de hora em hora. Não me limitei à notícia. Fiz um boletim crítico, satírico, malicioso. Consegui então passar a redigir “O Correspondente”, principal noticiário. Da Rádio Bandeirantes fui para a TV Bandeirantes, canal 13<sup>108</sup>.

A série de projetos cinematográficos em que Ody Fraga se envolve no início dos anos 1960 é emblemática para tentarmos compreender suas alternativas de trabalho no ambiente profissional em São Paulo, no período posterior ao fim da “Era dos Estúdios”. Segundo Flávia Cesarino Costa e Laura L. Cánepa, o fechamento das Companhias Cinematográficas Vera Cruz e Maristela e da Multifilmes S.A. teria sido acompanhado

pelo nascimento de alternativas paralelas de produção de longas-metragens, algumas das quais mais longevas e comercialmente bem-sucedidas. Essas experiências incluem iniciativas muito diferentes e de duração diversa, que criaram condições para fenômenos como o cinema independente nos anos 1950, o ciclo dos filmes de cangaço, As séries televisivas em 35 mm, o ciclo do cinema erótico paulista. (...) Boa parte dessas iniciativas esteve voltada para produções populares, com a adesão a gêneros de sucesso que também foram aproveitados pelos estúdios: o faroeste, a aventura, a comédia, o melodrama, o musical. Com isso, o cinema paulista do período formou uma

<sup>108</sup> Na TV Bandeirantes, Ody Fraga atuou também como assistente do diretor Walter George Durst no *Teatro Cacilda Becker*, tendo roteirizado ao menos um dos seus episódios: a adaptação da peça *Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen.

rede complexa de profissionais e revelou-se centro irradiador de tendências, inspirando cineastas de outras regiões.<sup>109</sup>

No início dos anos 1960, havia um dinâmico ambiente de discussão no centro da capital paulista. Nuno César Abreu descreve o período que antecede o surgimento da Boca como centro aglutinador de profissionais e empresas produtoras.

O pessoal de cinema de São Paulo sempre gravitou em torno de pontos de encontro. O início da década de 1960, reunia-se (principalmente os técnicos) no Honório Marin, tradicional locador e provedor de equipamentos, na Rua Rêgo Freitas, durante o dia. Nos fins de tarde e à noite, com uma clientela mais ampla e candentes discussões, as reuniões eram levadas num bar chamado *Touriste*, perto da Biblioteca Municipal. O bar entrou em reforma, e a turma passou para o outro bar, o Costa do Sol, na Rua Sete de Abril, perto dos Diários Associados, da Sociedade Amigos da Cinemateca (que originaria a Cinemateca Brasileira) e da Galeria MetrÓpole, um dos pontos badalados da intelectualidade e da boemia paulistana dos anos 1960 e 1970.<sup>110</sup>

Ody Fraga se recorda que, nessa época, o principal espaço de encontro dos profissionais de cinema em São Paulo situava-se de fato no restaurante Costa do Sol, próximo à Praça da República. Inimá Simões indaga, com curiosidade, acerca de como se davam os debates cinematográficos naquele local.

Logo depois de “Conceição”, o ambiente de encontro do pessoal de cinema aqui em São Paulo não havia descido tanto até a rua do Triunfo. O local de encontro era aquele bar em frente ao Diário de São Paulo, Costa do Sol. Era a fase do Costa do Sol. De fato, a produção na época era precária, era dura. Os tempos eram muito duros. Muito duros mesmo.

[Fico imaginando como é que se pensava em produção nessa época?]

Se pensava, o ano inteiro. Não se produzia mas se pensava. (...) Naquela época na Costa do Sol, o pessoal tinha assim certos pudores pequenos burgueses de... Não tinham se largado assim... O sujeito tinha até pudor em confessar a dureza. Entende? Não havia essa franqueza que há hoje aqui na Boca, por exemplo: o sujeito se socorre. “Tou a perigo, me arranja um negócio aí.” A turma toda se transa e de uma certa maneira se dá uma cobertura. Porque essa solidariedade básica surgiu aqui na rua do Triunfo. (...) O tipo de coisa que se faz, o tipo de temperamento de gente que faz essa coisa é um negócio muito crítico. Lá não havia. E as pessoas tinham que manter... Lá na Costa do Sol havia uma preocupação de se manter um status assim de “Tou bem, tá tudo bem”. Mas não estava nada né?

<sup>109</sup> COSTA, Flavia Cesarino e CÁNEPA, Laura Loguercio. **O cinema paulista para além dos estúdios**. In Nova História do Cinema Brasileiro, vol. 1. São Paulo: Edições SESC, 2018. p. 455.

<sup>110</sup> ABREU, Nuno Cesar. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas: Editora da Unicamp, 2006. p. 26.

## 2.4 – SOBRE *ERÓTICA* (1962)

Na condição de diretor com reputação já estabelecida na Boca do Lixo paulistana, Ody Fraga concede entrevista a Sylvia Bahiense no programa “Luzes, Câmera” na TV Cultura de São Paulo, em 1976<sup>111</sup>. A pesquisadora e apresentadora começa a conversa indagando sobre como se deu o início de sua trajetória profissional no cinema. Após mencionar seu começo pelo teatro, passagens pelo jornalismo, o fastio das experiências em televisão e que sua atuação no cinema se deu *sempre na faixa de roteirista*, Ody Fraga relembra – sem muito orgulho – sua primeira experiência como diretor.

O meu primeiro filme, dirigindo, era uma fita que, inicialmente – gozado – ela já, de certa maneira, ela lançava quase vinte anos atrás, ela começava já a linha do filme de sexo. Tanto que o filme se chamava originalmente *Erótica*. Era um dramalhão bem substancioso e bem sexuado, né? Tinha sexo e dramalhão por tudo quanto é lado. De fato, como a produção era fraca, né? – e os produtores eram meio pela base da aventura, do “vamos lá”, faltou dinheiro. Faltou dinheiro e esta fita parou. Parou. Foi para as prateleiras e dormiu lá.

Na conversa que teve, três anos depois, com Inimá Simões, Ody Fraga discorreu com mais vagar a respeito das suas intenções com *Erótica*, localizando-o, com certo entusiasmo, dentro do panorama do cinema paulista daquele período.

Eu achava na época que o cinema que estava se fazendo estava muito inibido dentro de umas certas características assim, uma certa sisudez paulista. Naquela época aquilo se marcava muito. Era muito nítido o conceito: que bagunçado é no Rio, o paulista é sério. Eu achava que isso amarrava os pés do cinema paulista em várias coisas. Ele não se abria, não ousava.

Então eu pensei. Eu tinha bolado argumento que exatamente balançava esse negócio. Que é uma história de uma família, burguesa. E bagunçava: a mulher era casada de segundas núpcias, tinha uma filha adolescente, a filha era apaixonada pelo segundo marido da mãe, a mãe por sua vez já tinha um amante. Essas transas, divertidas. Mas na época, eu queria fazer cenas, eu ia partir mesmo pra algumas cenas já mais diretas, mais realistas, mais concretas.

Mas acontece o seguinte: a produtora, por razões outras, de visão comercial, ela topou o filme mas não tinha infraestrutura. Então praticamente não tinha dinheiro.

[Que ano foi isso?]

Essa fita foi 1962. Ela foi mal filmada. Havia dificuldades (...) e a fita parou.

<sup>111</sup> FRAGA, Ody. Programa **Luzes, Câmera** n° 34. Entrevista a Sylvia Bahiense. São Paulo, 1976. Arquivo – TV Cultura.

Ody Fraga refere-se aos produtores de *Erótica* sem nomeá-los. O filme foi realizado pela empresa Produções Lopes Ltda., que pertenceu ao casal João e Landa Lopes. É ela que representa a produtora em todos os documentos localizados em nossa pesquisa. Acerca de Yolanda Mismetti Lopes<sup>112</sup> sabemos que trabalhou como atriz, sendo seu mais destacado trabalho o filme *Paixão de Bruto* (João Lopes, 1956). Landa Lopes foi também escritora de livros de poesia e compositora. Parte considerável da filmografia da produtora – inventariada no Banco de Dados da Cinemateca Brasileira – é composta por cinejornais documentais comissionados junto a empresas privadas e pelo Governo do Estado de São Paulo.

Desconhecemos os arranjos pelos quais a produção de *Erótica* pôde ser viabilizada financeiramente. Por se tratar de uma produção modesta, é razoável crer que pode ter existido alguma forma de associação entre o casal Lopes e o diretor e roteirista Ody Fraga, em que a empresa produtora entrasse com meios técnicos, estúdio, espaço físico, equipamentos, algum capital, e o diretor com sua força de trabalho e criação. Não encontramos registro de orçamento do projeto, nem quaisquer contratos de produção. Nos créditos de *Vidas Nuas* não há menção a apoiadores associados. Todas essas informações podem ter se perdido definitivamente após o encerramento das atividades da Produções Lopes Ltda. Ao referir-se à produção de *Erótica* como “fraca e na base da aventura”, Ody Fraga credita à empresa de João e Landa Lopes a responsabilidade pela interrupção da produção. A Inimá Simões ele forneceu alguns detalhes adicionais acerca da produtora.

Primeiro, o seguinte: se não me engano o Palácios chegou a montar um pequeno estúdio, ou ele comprou, ou veio, não sei quem que montou, mas havia na rua Pedroso um pequeno estúdio. Aquilo andou, andou. Eu acho que o Palácios chegou a ser dono daquilo também. E caiu na mão de um produtor chamado João Lopes – e Landa Lopes, que se viravam aí com essa picaretagem de cinejornal, que sempre foi um dos grandes males que ainda tem os seus remanescentes aí. O cara comprou, era mais ou menos um ferrolho. O cinema numa crise tremenda. E estava no fim daquela fase em que o Banco do Estado financiou um pouco produção paulista.

Ody Fraga se refere ao instrumento de apoio financeiro à produção cinematográfica instituído pelo Governo do Estado de São Paulo no final da década de 1950. Com a criação da Comissão Estadual de Cinema em 1955 pelo governo Jânio Quadros, começaram a ser

---

<sup>112</sup>Sobre Landa Lopes, há um breve documentário com um depoimento seu, realizado em 1992 por Werinton Kermes, no link <https://youtu.be/l8GaISjm9KY>.



elaboradas uma série de ações em prol da atividade cinematográfica paulista. Nesse período foram instituídos concursos de projetos de documentários, bem como o Prêmio Governador do Estado, que consistia na premiação em dinheiro para filmes finalizados, em diversas categorias. Outra importante conquista dos produtores paulistas foi a instituição de uma carteira de investimento para produção cinematográfica junto ao Banco do Estado de São Paulo, em que projetos, uma vez aprovados, receberiam financiamento para custeio de sua produção ou finalização. Ody Fraga afirma que esses financiamentos não teriam sido honrados por nenhum dos produtores selecionados – mas até o momento não dispomos de outras informações a confirmar ou não seu relato.

De todos os filmes financiados ninguém pagou nenhum tostão dos empréstimos... Não foi pago nenhum tostão daqueles empréstimos. (...) Fim da década de 1950, início da década de 1960.<sup>113</sup>

#### **2.4.1 – Dossiê de *Erótica* junto ao Banco do Estado de São Paulo**

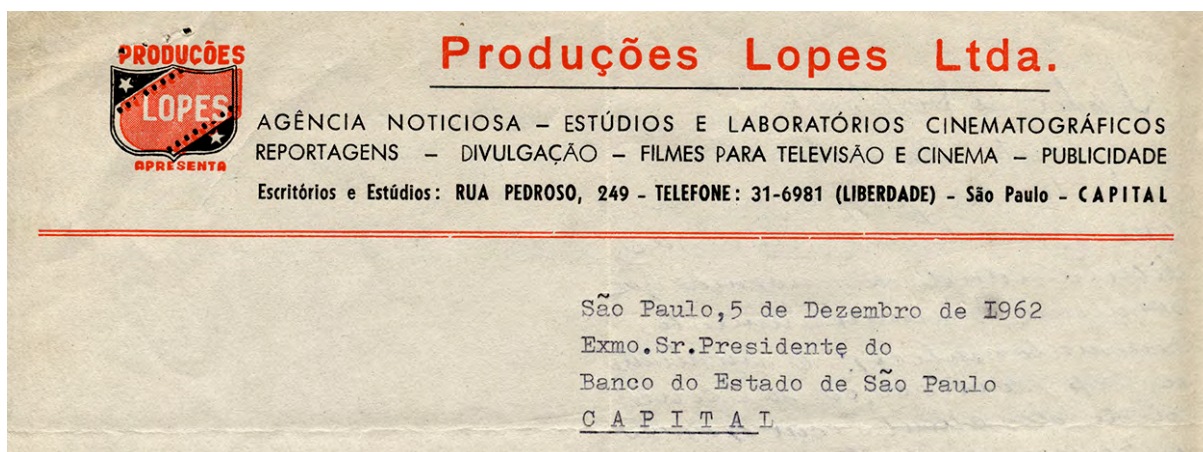
Documentos oficiais referentes ao pedido de financiamento protocolado junto ao Banco do Estado de São Paulo para a finalização de *Erótica* estão depositados nos arquivos da Cinemateca Brasileira. O dossiê contendo tais documentos está vinculado à Coleção Banco do Estado de São Paulo, relativa à Carteira de Cinema aberta entre 1956 e 1962 em que as empresas submetiam seus projetos a um comitê de avaliação interna da instituição.

A carta de apresentação de *Erótica* está escrita em papel timbrado da empresa produtora. Em seu cabeçalho constam as várias atividades da empresa: “Agência Noticiosa – Estúdios e Laboratórios Cinematográficos – Reportagens – Divulgação – Filmes para Televisão e Cinema – Publicidade”. O eclético rol de atividades coloca a produção de longas-metragens como a penúltima entre as várias atividades a que a produtora se dedicava.

---

<sup>113</sup> SIMÕES, Inimá Ferreira. **Entrevista com Ody Fraga**. Transcrição datilografada, TR 1016, p. 20-21. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1978.

**IMAGEM 23: Reprodução parcial do ofício endereçado ao Banco do Estado de São Paulo pela Produções Lopes Ltda.**



**Biblioteca Paulo Emilio Salles Gomes – Cinemateca Brasileira**

Transcrevemos a seguir o teor do ofício, datado de 5 de dezembro de 1962:

Na qualidade de diretora-proprietária de Produções Lopes, firma especializada na realização de filmes de longa e curta metragem, funcionando com estúdios equipamentos próprios, tendo terminado a rodagem de “Erótica”, com história do intelectual Ody Fraga, participação artística de Francisco Negrão, Maria Alba, Nelcy Martins e outros, venho, pela presente, solicitar de V. Excia., um financiamento dentro dos critérios adotados pelo Banco, em relação ao cinema, no valor de Cr\$ 3.000.000,00 (Três milhões de cruzeiros) com prazo de pagamento de cento e oitenta dias.

O copião deste filme está inteiramente pronto e em condições de ser exibido a qualquer momento.

Todos os recibos de liquidação com artistas, técnicos, operário, diretores, direitos autorais, manutenção e outras, feitas até o momento, estão em nosso poder e à disposição para a devida verificação.

De acordo também com as exigências atuais do banco, apresentamos como nosso avalista, o sr. Mario Dedini, industrial residente em Piracicaba e, em São Paulo, à Rua São Luiz 140.

Com nossas cordiais saudações, atentamente (...)

Quem assina o documento é Landa Lopes, o que atesta seu protagonismo na administração da empresa do casal. O ofício parece cumprir, do ponto de vista informativo, os pressupostos de praxe para financiamentos daquele tipo. Nesse documento encontram-se grifos feitos por algum agente do banco, que sublinhou com caneta vermelha o título do filme, o valor solicitado e o prazo de pagamento, bem como o nome do avalista apresentado.

Informação crucial é a oferta feita pela produtora de visionamento do copião do filme, que estaria “inteiramente pronto” e disponível para avaliação de membros do banco. No verso do ofício está manuscrito um encaminhamento, datado de 10 de dezembro, em que se lê:

O montante de Cr\$ 3.000.000,00 só é concedido aos clientes com os quais o Banco já tenha experiência em operações desse tipo, aos demais o limite deve ser de Cr\$ 2.000.000,00.

A proponente é pouco conhecida no meio bancário, pois que o início de suas atividades data de pouco tempo, razão pela qual o cadastro lhe atribuiu limite “Em Observação”. Nada há, no entanto, contra sua idoneidade. (...)

Isto exposto, somos de parecer que o Banco pode designar, como faz habitualmente, duas pessoas para verem o “copião” do filme e emitir parecer mediante o qual possa ser decidida a viabilização ou não da operação, no concernente à qualidade da película, já que a garantia apresentada pelo aval se nos afigura plenamente satisfatória.

No dossiê que consultamos, essa avaliação é sucedida por um parecer assinado por Joaquim de Melo Bastos, gerente no Banco do Estado de São Paulo, a quem o primeiro ofício fora endereçado. Ele relata a visualização do copião de *Erótica*. Nos comentários, menciona a baixa qualidade técnica e a ausência de nexos do que assistiu, talvez por tratar-se não do filme montado, mas de um copião com as cenas ordenadas. Apesar da operação financeira não oferecer risco e do avalista apresentado ter demonstrado idoneidade e meios para dar segurança ao banco, o parecerista inclinou-se pela recomendação de que fosse negado financiamento a *Erótica*, dada a impropriedade do conteúdo “sexualista” do filme.

Assistimos, no dia 21 do corrente, a projeção do copião da fita supra, que ainda está muito tosco para que se possa fazer um juízo exato do filme. Pode-se constatar, no entanto, que contraria as nossas normas de financiamento no concernente à seguinte exigência:

“O filme deverá ser de sadio cunho moral e de interesse cultural e artístico.”

Na verdade, em nenhum desses pontos a película satisfaz, tendo sido realizada, ao que parece, com o propósito de atrair à bilheteria aquele público frequentador de determinadas casas de espetáculos que, do ponto de vista negativo, se vêm notabilizando na apresentação de películas de sentido exclusivamente sexualista. Se o próprio título da fita – “*Erótica*” – por si só não se recomenda, as cenas apresentadas se nos afiguram chocantes e destituídas de qualquer interesse que não seja de natureza inteiramente sexual. Filme, enfim, sem qualidades e de reduzidas possibilidades quanto à renda.

A operação pretendida, entretanto, não oferece riscos, dada a ótima situação econômico-financeira do avalista, Sr. Mário Dedini. Por isso, embora o filme, pelas razões expostas, não deva ter o financiamento do Banco, achamos, s.m.j., que a solicitação de empréstimo poderá ser acolhida pela Carteira Comercial como simples operação de desconto.

O último documento que consta no dossiê é a carta endereçada no dia 4 de janeiro de 1963 pelo Banco do Estado de São Paulo S.A., em resposta à Produções Lopes Ltda. com o parecer definitivo. Nele não é mencionado o motivo da negativa do pedido de financiamento. O ofício explicita apenas que:

(...) segundo parecer dos elementos por nós designados para verem a película, não se enquadra esta nas nossas normas que regulam os negócios desta espécie, razão pela qual foi sua proposta indeferida.

Pelos documentos desse processo é possível conjecturar que a produção se viu forçada a recorrer a esse expediente pela ausência recursos para levar a termo aquela produção. A negativa do Banco do Estado de São Paulo ao financiamento da finalização foi apenas uma das etapas na saga de realização de *Erótica*. Os jornais não registram essa solicitação nem a negativa recebida. Encontramos, no entanto, várias menções ao filme na forma de notas e notícias na imprensa – antes, durante e mesmo após a interrupção das filmagens. Por meio dessas é possível retratar aspectos da realização de *Erótica* e das tentativas para que o projeto fosse levado a termo.

#### **2.4.2 – Análise das notas e notícias nos jornais (1962-1963)**

Entre o final de 1962 e os primeiros meses de 1963 foi bastante ativa a divulgação de *Erótica* nos jornais. É curioso identificar que o elemento sexual – motivo principal para que o filme não recebesse apoio do Banco do Estado de São Paulo – foi bastante utilizado como atrativo na imprensa escrita. O conjunto de notícias sobre *Erótica* é diverso mas permite reconhecer uma ação coordenada de divulgação por parte dos produtores. Em alguns textos é perceptível a existência de relações de proximidade e interesse mútuo entre membros da produção e jornalistas, colunistas e editores dos veículos de imprensa. Devemos reconhecer essa como uma ação legítima por parte de quem quer se fazer noticiar. Os materiais a seguir devem ser lidos com essa ressalva, dado seu caráter por vezes autopromocional. É possível supor que o próprio Ody Fraga teria participado da redação de alguns desses textos.

Inicialmente, destacamos nota publicada em *O Estado de S. Paulo*, a 29 de julho de 1962. “Ody Fraga na direção de longa metragem” situa os últimos feitos do diretor: o roteiro de *Conceição* e a realização do curta metragem *Brasil, Sexta Força do Mundo*.

Ody Fraga, talentoso elemento que foi responsável por muita coisa fluente do ‘script’ de “Conceição” e que na Indiana Filmes conseguiu (juntamente com o iluminador Werner Stachhellin) realizar um documentário colorido de invulgares qualidades como “Brasil, Sexta Força no Mundo”, agora está associado ao produtor João Lopes e deverá iniciar em breve (setembro) o seu primeiro filme de longa metragem. Tem este o título provisório de “Erótica” e desenvolve um drama intimista de sexo e frustração. Para o principal papel masculino Ody pretende obter o concurso de Pedro Paulo Hatheyer e para as duas personagens femininas, as atrizes Miriam Rony e Annick Malvil. O ‘script’ já está quase pronto.<sup>114</sup>

À parte o tom positivo com que promove o filme e seu diretor, a nota fornece boas informações acerca do estágio em que se encontrava *Erótica* antes de ser rodado. O título é anunciado como provisório, o que pode indicar dúvida ou receio por parte dos produtores, do diretor ou ambos. A nota situa cronologicamente o momento em que a fita seria filmada: dali a aproximadamente um mês, em setembro de 1962. Menciona também o trio de atores principais cogitados pelo diretor, que acabaram não sendo engajados na produção. Encontramos, também na imprensa, os motivos para a recusa por parte de Annick Malvil – atriz de origem belga, que no Brasil era chamada de “francesinha”. À revista *Cinelândia* ela afirmou que “por ter assumido já outros compromissos, deixei, por ex., de aceitar um convite para ‘A Erótica’, de Ody Fraga, em SP.”

Desconhecemos os motivos pelos quais os demais atores citados recusaram o convite para estrelarem em *Erótica*. Novas notas informaram a recusa de outro casal de atores. Em tom menos simpático trazem, em suma, a mesma informação.

Ody Fraga entregou a Celso Faria e Marli Bueno o primeiro tratamento de “A Erótica”. Queria que eles interpretassem o filme, mas os dois recusaram: muita pornografia e pouco cinema.<sup>115</sup>

Celso Faria e Marli Bueno tiveram o bom-senso de recusar o convite de Ody Fraga para atuarem em “A Erótica”, ainda em estudos. É que o filme, como o nome o faz prever, é só imoralidade.<sup>116</sup>

<sup>114</sup> ODY FRAGA na direção de longa metragem. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 29 jul. 1962, p. 15.

<sup>115</sup> CINE-RONDA. *Última Hora*. São Paulo, 10 ago. 1962, p. 8.

<sup>116</sup> OLIVEIRA, Marcus. Rádio e TV. *A Noite*. Rio de Janeiro, 13 set. 1962, p. 9

Ambas as notas podem ser lidas de forma ambivalente, já que as recusas podem ter sido noticiadas para chamar atenção para o projeto, noticiando seu conteúdo “ousado”. Não seriam assim, necessariamente, notícias desabonadoras. Como o nome do diretor está grafado de maneira incorreta em ambas as menções, e dado o teor por demais semelhante das mesmas, podemos crer que a segunda nota teria sido mero reaproveitamento da primeira por um outro veículo, para cobrir espaço de colonismo.

A proximidade de Ody Fraga com companheiros de sua cidade natal permite supor ser precisa a informação de que *Erótica* teve suas filmagens realizadas proximoamente ao mês de novembro de 1962. O jornal *O Estado* – de Florianópolis – traz em sua coluna “Notícias do Cinema Brasileiro” a informação:

Em meados de novembro deverá estar concluído o filme “Erótica”, primeira realização de longa metragem dos Estúdios João Lopes, com direção de Ody Fraga e produção de Landa Lopes. Francisco Negrão e Maria Alba lideram o elenco e são secundados por Nelci Martins, Alfredo Scarlat e Saturnino Serra.<sup>117</sup>

A conclusão efetiva das filmagens de *Erótica* também encontrou divulgação pela imprensa. Notas em dois jornais paulistas, publicadas no mês seguinte, davam conta de que o filme estaria não só filmado como já em pós-produção. A primeira informava que *Erótica* encaminhava-se para a etapa de dublagem. Antecipava também um novo projeto<sup>118</sup> que daria sequência à parceria entre diretor e produtora.

Nova fita de diretor paulista

O diretor de cinema paulista Ody Fraga, cujo primeiro “longa-metragem”, “Erotica”, interpretado por Francisco Negrão, Maria Alba, Saturnino Serra e Nelcy Martins já se encontra em vias de “dublagem”, deverá iniciar em breve sua segunda realização, que será baseada num original da produtora Landa Lopes.<sup>119</sup>

<sup>117</sup> “ERÓTICA” – conclusão em novembro. **O Estado**. Florianópolis, 9 nov. 1962, p. 5.

<sup>118</sup> Nota no jornal *Última Hora* publicada na coluna “Cine-Ronda” em 10 jan. 1963 menciona o título do possível projeto em comum: “Odi Fraga, que dirigiu ‘A Erótica’, prepara agora ‘O Preço de Uma Curra’, mais ou menos no mesmo gênero.”

<sup>119</sup> NOVA fita de diretor paulista. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 2 dez. 1962, p. 12.

IMAGEM 24: Nota publicada em *O Estado de S. Paulo* em 2 de dezembro de 1962.



Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes – Cinemateca Brasileira

Seria pouco plausível que já no início de dezembro, poucas semanas após as filmagens, a montagem de *Erótica* estivesse concluída. A proximidade de alguns dias entre essa nota e o protocolamento do processo junto ao Banco do Estado de São Paulo solicitando recursos para a finalização do filme permite supor que a publicação dessa notícia teria por objetivo promover o projeto, atestando a seriedade do trabalho de Landa Lopes e Ody Fraga, enaltecendo a rapidez com que concluíram as filmagens.

Quatro dias depois, *Folha de S. Paulo* publica nota de teor semelhante, associando ao filme a palavra “ESTREIA”, sinalizando a proximidade da exibição da fita. A nota é ilustrada por uma foto de cena em que a personagem Sônia está jogada ao chão, encarando a câmera.

ESTREIA – A atriz Maria Alba numa sequência de “Erotica”, primeira produção dos Estúdios Lopes, desta capital. O filme assinala a estreia de Ody Fraga como diretor de cena. Trata-se de uma realização de fundo psicológico, em cujo elenco também figuram Nelci Martins, Saturnino Serra, Alfredo Scarlat, Francisco Negrão e outros.<sup>120</sup>

<sup>120</sup> ESTREIA. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 6 dez. 1962.

IMAGEM 25: Nota publicada na *Folha de S. Paulo* em 6 de dezembro de 1962.



Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes – Cinemateca Brasileira

A próxima referência a *Erótica* que encontramos na imprensa foi publicada na revista *Cinelândia*, em fevereiro de 1963. O anúncio é feito em tom de exaltação, louvando a rapidez com que as filmagens foram concluídas. A nota é publicada em uma legenda da imagem de divulgação do trio principal de atores posando para uma tradicional foto familiar.

Verdadeiro recorde foi batido nos Estúdios João Lopes durante as filmagens de "Erótica": as filmagens duraram exatamente 27 dias! O roteiro e a direção são de Ody Fraga e o elenco conta com nomes famosos como Francisco Negrão, que aliás figura nesta cena ao lado das estrelas Maria Alba e Nelcy Martins.<sup>121</sup>

<sup>121</sup> PINGOS nos ii... . *Cinelândia*. Rio de Janeiro, nº 247, fev. 1963, p. 61. Nota com teor idêntico foi publicada também pela coluna "Cinema" de Joaquim Menezes no jornal *A Noite*. Rio de Janeiro, 1 mar. 1963. Lembremos que Ody Fraga havia servido a Menezes no começo dos anos 1950 como seu *ghost-writer* em algumas colunas.



Outras matérias sobre *Erótica* destacando seu caráter “ousado” foram publicadas. Ainda no final de 1962, notícia publicada em *A Hora* fazia uso de estratégias claras para chamar atenção. Logo na manchete, apresentava o título do filme associado a um polêmico posicionamento anticlerical. E no interior da matéria o texto destacava os notáveis predicados de Nelcy Martins, tanto artísticos como os comportamentais, exaltando sua coragem por ter protagonizado cenas “quentes” na fita. O título é publicado em letras garrafas.

IMAGEM 26: Nota publicada em *A Hora* em 3 de dezembro de 1962.



Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes – Cinemateca Brasileira

#### O FILME “ERÓTICA” VAI ABALAR A MORAL CRISTÃ

Nos estúdios Landa Lopes terminou a rodagem do filme “*Erótica*”, película que vai provocar muita discussão e confusão, por dois fatores. Primeiro porque a história é crua e sincera. Segundo porque apresenta a maior sensação “sexy” já surgida no cinema brasileiro.

Nelcy Martins é a estrela desta produção que irá abalar seriamente a moral católica e burguesa, provocando escândalo de tamanha monta que vai ferir o farisaísmo dos insinceros. Nelcy Martins é, como dissemos, em reportagem dias atrás, uma autêntica garota brigítiana. Muitas são as afinidades entre ela e francesa, sobretudo na maneira selvagem, livre e despreocupada de levar a vida. Nelcy é toda sinceridade e por isto incomoda. Incomoda os “artistas” das “chanchadas” cinematográficas, que mordem a própria língua vociferando contra seu fulminante sucesso, enquanto eles permanecem há décadas num anonimato vergonhoso.

Em “*Erótica*” Nelcy mostra todo o seu talento artístico, de maneira ousada. Fez o que poucas tiveram coragem de fazer, mas com arte, sentido de criação e honestidade. O filme com toda certeza escandalizará o clero, será criticado, mas para Nelcy qualquer polêmica às vésperas do lançamento do filme é benéfica para sua consagração artística. Todavia, as críticas jamais poderão atingir sua pessoa ou seu talento porque ela não dá margens para tanto. Ela está construindo o seu mundo diante das “câmeras”. Nelcy Martins, guardem bem este nome, irá inaugurar um novo estilo de interpretar e viver para as atrizes de nosso cinema.<sup>122</sup>

<sup>122</sup> O FILME “*Erótica*” vai abalar a moral cristã. *A Hora*. São Paulo, 3 dez. 1962.

A matéria, formulada claramente como peça de promoção do filme, parece ter sido redigida em comum acordo entre os produtores e os editores do jornal. É possível presumir, pelo tom e pelo léxico religioso empregado, que o texto tenha recebido tratos do próprio diretor de *Erótica*. A estratégia é clara: destacar o filme a partir das “beldades” que nele figuram. Note-se que acima do título bombástico foi publicada a frase “Nelcy Martins comanda a batalha do sexo”. O fato do autor do texto admitir haver escrito sobre a atriz naquele mesmo espaço dias antes somente reforça a tese de que essa matéria seria parte de uma ação estruturada de divulgação e promoção, fazendo uso de expedientes apelativos.

Essa matéria denota o objetivo de construir uma reputação controversa em torno de *Erótica* antes mesmo do filme acabado, agindo para atrair a atenção de futuros espectadores. Algumas das peças de divulgação do filme buscam gerar interesse por meio da exposição da intimidade dos atores e atrizes. A nós interessam sobretudo as informações relevantes acerca da produção que podemos extrair desses materiais. Estes são, até o momento, os raros documentos disponíveis para nos auxiliar a compreender aspectos da realização do filme.

O jornal *Diário da Noite* do Rio de Janeiro publica, entre março e abril de 1963, três matérias em torno de *Erótica*. A primeira, sem autoria creditada, dedica-se a perfilar sua produtora, Landa Lopes.

“Erótica” não é filme imoral: trata tema ousado com seriedade

Existem pessoas que não têm queda alguma para a arte. Outras, possuem alguma tendência. Um terceiro grupo vive exclusivamente para ela. Aí está situada Landa Lopes e quando seu nome é mencionado logo nos ocorre as mais variadas formas de manifestações artísticas. Landa, que já nasceu com arte nas veias, é ao mesmo tempo professora e empresária, compositora de música popular e clássica ligeira, cantora e pintora, poetisa e romancista. Já foi jornalista também e hoje é considerada a sucessora de Carmen Santos na produção cinematográfica.

Para além do título da matéria, é notável certo esforço em melhorar a reputação controversa do filme. Mas, logo em seguida, no decorrer do texto, a sinopse do filme não omite certa amoralidade intrínseca ao desenrolar da trama.

“Erótica”, que não é filme pornográfico, como ela própria afirma, foi feito em tempo recorde (27 dias) e deverá alcançar boa repercussão entre o nosso público, pois trata tema ousado (desmoroamento de uma família burguesa) com seriedade. O principal recorde batido pelo filme, contudo é que mesmo antes de terminado, seus artistas já foram inteiramente pagos. (...)

Trata do desmoroamento de uma família burguesa advindo talvez das próprias facilidades, pois não possuem problemas financeiros. Os personagens procuram realizar-se mas devido à morbidez dos próprios temperamentos não encontram solução para os problemas sentimentais.

O personagem masculino (Francisco Negrão) busca nos ambientes mais sórdidos satisfazer os seus desejos. Aí, entretanto, sente repulsa pelo que vê, pois percebe que nada de útil lhe poderá ser oferecido. A realização de seus sentimentos vem encontrar dentro de sua casa, com a própria enteada

A matéria afirma que estaria próxima a estreia do filme, dali a poucas semanas.

O FILME – A maior preocupação de Landa Lopes é o lançamento do filme “Erótica”, o que deverá acontecer em fins de março.

Ainda na mesma matéria há uma breve menção ao pensamento de Landa Lopes acerca da condição industrial da produção cinematográfica.

CINEMA-INDÚSTRIA – Nos vários anos que já possui de experiência, Landa aprendeu a encarar o cinema como indústria. “Depois de consolidar-se como tal – diz – é que podemos nos dar ao luxo de fazer filmes puramente intelectuais. Para dar forma à sua concepção, Landa aparelhou o seu estúdio – onde foi rodado “Erótica” – com o equipamento suficiente para se entrar com uma ideia e sair com um filme.<sup>123</sup>

Ilustra essa matéria uma foto de Nelcy Martins – que a legenda identifica como “também chamada de ‘BBB’ (Brigitte Bardot brasileira)”. A clara alusão à atriz francesa – um dos principais *sex symbols* mundiais à época – denota as pretensões quanto ao eventual potencial mercadológico da loura para atrair os espectadores.

Outras duas matérias publicadas no *Diário da Noite* – ambas assinadas por Alcides do Amaral – dedicam-se a perfilar as duas jovens atrizes de *Erótica*: Nelcy Martins e Lisa Negri. Tratam-se de retratos descontraídos e íntimos. A matéria com Lisa Negri intitulada “Com jeito de manequim, Lisa tem um só desejo: desfilarm” é econômica nas informações acerca do filme, mas o texto sobre Nelcy Martins – “Bichinhos de pelúcia, melodia suave e um biquini vermelho num corpo certinho” –, após apresentar sua carreira, reitera a informação de que a fita estrearia em poucas semanas.

---

<sup>123</sup> “ERÓTICA” não é filme imoral: trata tema ousado com seriedade. *Diário da Noite*. São Paulo, 6 mar. 1963, p. 4. Matéria republicada na íntegra pelo *Diário do Paraná – Órgão dos Diários Associados*. Curitiba, 12 mar. 1963, p. 2.

### “ERÓTICA” – MAIS SATISFAÇÃO

Até o fim do mês ou início do próximo, as telas de São Paulo estarão exibindo “Erótica”. Depois desse dia, Nelcy não chegará para os aplausos e elogios. Afirma que gostou tanto do tema do filme, que nunca se sentiu tão à vontade para uma interpretação. Acredita mesmo, que tão cedo não aparecerá algo que se identifique tanto ao seu modo de pensar.

Devemos crer que essa conjugação de três matérias em um período tão curto não se realizou por acaso ou mero interesse do jornalista pela produção. Em nosso entendimento, isso confirma uma postura ativa de divulgação por parte da produtora, fazendo para isso um apelo à intimidade destas três mulheres envolvidas no filme, em frente ou atrás das câmeras. As matérias sobre as atrizes pouco se dedicam a descrever o filme em si, dando maior destaque aos talentos físicos e comportamentais das atrizes.

As citações sobre Landa Lopes têm o condão de reconstituir aspectos de seu idealismo, perseverança e criatividade. É bastante compreensível que ela, responsável por aquela produção, prosseguisse firme na tentativa de divulgação de *Erótica*, frente às dificuldades financeiras pelas quais o projeto e sua empresa passavam. É possível supor que do sucesso de *Erótica* dependeria sua continuidade na atividade cinematográfica: fosse pela necessidade de reaver o capital investido, ou por não querer estar atrelada a um filme inconcluso.

A derradeira notícia localizada em nossa pesquisa acerca desse período menciona que *Erótica* se encontrava, em maio de 1963, em fase de mixagem. A nota assinala ainda que o casal Lopes estaria investindo esforços e capital no estabelecimento de um estúdio de som, que estaria apto a finalizar suas próprias produções em breve espaço de tempo.

Três filmes paulistas em fase de mixagem: “Tristes Dias” nome definitivo de “Preço de uma Curra”, de Palmisano e “Fugitivos da Noite”, co-produção Brasil-México nos estúdios da Vera Cruz e “Erótica”, de Odi Fraga, nos novos estúdios de som que estão sendo montados por João e Landa Lopes.<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> CINE-RONDA. **Última Hora**. Curitiba, 1 mai. 1963, p. 8. A nota faz menção a Gino Palmisano, produtor, diretor e roteirista. O filme dirigido por ele, que se chamaria “O Preço de uma Curra”, acabou sendo lançado como “A Desforra”, com distribuição da Cinematográfica Polifilmes. Já “Fugitivos da Noite”, dirigido por Antonio Orelana em 1963, encontra-se catalogado na Cinemateca Brasileira como inacabado.

## 2.5 – DE *ERÓTICA* A *VIDAS NUAS* (1967)

No programa “Luzes, Câmera” Ody Fraga não deu grande importância a *Erótica*, ao qual se referiu como “um dramalhão bem substancial e bem sexuado”. Na sequência da conversa, ele situou o caminho pelo qual o filme pôde ganhar novo destino.

Depois de quatro ou cinco anos, me aparece um cidadão, que é um produtor de cinema hoje, que na época era um técnico do cinema. Tinha sido eletricitista, tinha sido assistente de câmera e tudo, que é o [Antonio Polo] Galante. (...) E ele me disse: “Olha, eu comprei o material lá na prateleira daquela fita que tu fizestes e quero lançar. E queria saber contigo: ela me vendeu, mas afinal de contas tu escreveste a fita, dirigiu uma fita como é que fica contigo?” Aquelas coisas todas, aqueles babados dolorosos que implicam dinheiro. Então eu disse para ele: “Olha, eu só quero um negócio. Já faz tanto tempo e já passou. Eu faço o seguinte: te dou aqui todos os direitos. Vá embora. Só não me peça nada, pra fazer mais nada nessa fita. Eu não quero mexer com ela, já esqueci. E de fato ele fez: montou o material que tinha, porque ele também não tinha muito dinheiro. Ele tinha dinheiro curtinho, deu um jeito aqui, outro lá, ficou devendo mais adiante, aquelas coisas bem cinematográficas. E ele terminou a fita e lançou e começou sua carreira de produtor ali. Ele se tornou um produtor mesmo. E a fita deu dinheiro. Era uma coisinha... Era uma coisinha gozada – gaiata como o diabo, né? Mas foi aí a primeira fita que eu dirigi.

Um documento nos auxiliará na compreensão sobre como esse filme – após sua interrupção – pôde ser retomado e finalizado. Trata-se do registro memorial do produtor Antonio Polo Galante, feito pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo, em entrevista concedida a Gabriel Carneiro e Rodrigo Pereira no ano de 2012.

### **IMAGEM 27: Fotograma do depoimento em vídeo de Antonio Polo Galante em 2 de agosto de 2012.**



**Museu da Imagem e do Som-SP – Projeto Memória do Cinema**

Um trecho diz respeito especificamente à aquisição do filme. Galante conta que durante anos comprou e vendeu equipamentos cinematográficos e que, em determinado momento, teria negociado a compra de materiais dos estúdios de João e Landa Lopes.

Já comprava e vendia material. Eu tinha uma sorte tremenda, porque eu conhecia (...) de equipamentos. Não é que eu era um perito, era um quebra galho. Então todas as firmas de comerciais que precisavam de material eu ia procurar aonde tinha pra vender.

[Que tipo de material era esse?]

Eram refletores, janelas, miudezas, bandôs – sempre estavam precisando. Eu vendia isso aí. Mas sempre andando à pé (...) não tinha carro ainda. Só comprava e vendia. Aí comprei do João Lopes, dos estúdios João Lopes, comprei o material todinho. Que eu vendi uma parte pro Primo Carbonari, ele pagou direitinho. Ele tinha muito trabalho de [cine] jornal, ele fazia muito [cine] jornal. Ele comprou todos os arcos, todos os refletores. (...)

Aí eu comprei tudo. Eles fecharam, eles faliram. Eu adquirei esse material. E sobrou o filme. Ele falou: “E o filme, você vai levar?” Eu falei: “quanto você quer?” Aí ele falou: “Ah, entra com o material.” Aí eu paguei ele e saí correndo vender o material, porque acabou o meu dinheiro.<sup>125</sup>

A.P. Galante afirma que teria ocorrido a falência da Produções Lopes Ltda., mas uma consulta à base de dados da Cinemateca Brasileira contradiz essa informação. É possível encontrar, a partir de 1963, ao menos nove títulos vinculados à Produções Lopes Ltda. ou à Landa Lopes Filmes, sendo todos cinejornais. Na entrevista que concede a Máximo Barro no MIS-SP, em 9 de abril de 1981, Landa Lopes esclarece que o afastamento da atividade cinematográfica por parte do casal – com o subsequente desmonte da estrutura do estúdio da Produções Lopes Ltda. – se deu por motivo de saúde.

[Vocês ficam até quando com o Estúdio?]

Com o estúdio nós ficamos acho que até 1963, por aí.

[E continuou o estúdio?]

Não. Em 1961 (...) o João teve um ataque gravíssimo de angina pectoris. (...) Mas conseguiu se recuperar. Aí o médico disse: “Olha, seu Lopes... O senhor não pode continuar fazendo cinema. O senhor tem que largar. Se o senhor ficar no cinema, é um ano de vida, se o senhor sair pode ter oito, dez. Talvez mais. Tem que largar.” Então ele começou a se desligar assim. Mas foi um grande choque pra ele, deixar o estúdio.

<sup>125</sup> GALANTE, Antonio Polo. Entrevista a Gabriel Carneiro e Rodrigo Pereira. 2012. Projeto Memória do Cinema. Museu da Imagem e do Som de São Paulo e Heco Produções. Disponível em <https://acervo.mis-sp.org.br/video/entrevista-de-antonio-polo-galante>. Arquivo MIS-SP.

[Quando vocês largaram o estúdio, ele deixou também de funcionar como estúdio?]

Deixou também. (...) Nosso material, uma parte ele... Ele deu para um produtor aí. Ele foi dando assim... Uma parte vendeu, não recebeu: é a mesma coisa que dar, né? Uma parte do material eu levei lá pra Sorocaba. Os filmes, alguma coisa do estúdio de dublagem, cadeiras, enfim. Fomos nos desfazendo aos poucos.<sup>126</sup>

É possível depreender que a necessidade premente de desmantelamento do estúdio pelo casal Lopes tenha favorecido Antonio Polo Galante, razão pela qual ele pôde arrematar, de maneira economicamente vantajosa, boa parte do equipamento técnico ali instalado. Galante afirmou ainda ter recebido “de lambuja” o filme inacabado *Erótica*. Essa é outra informação controversa, em face dos dados publicados em matéria da *Folha de S. Paulo* que perfilou, em 1968, o montador Sylvio Renoldi, coprodutor da fita junto com Galante.

O ano passado [Renoldi] descobriu nas prateleiras da “ODIL”<sup>127</sup> um filme de Di Fraga, interminado e comprou-o em sociedade com Antonio Paulo Galante. O filme “Vidas Nuas” foi sua entrada no campo da produção.<sup>128</sup>

**IMAGEM 28: Foto e manchete da matéria publicada na *Folha de S. Paulo* em 29 de janeiro de 1968.**



**Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes – Cinemateca Brasileira**

<sup>126</sup> LOPES, Landa. Entrevista a Máximo Barro, Araken Campos Pereira Júnior e Albertino Cunha. 1981. Coleção “Cinema Paulista na década de 1950. Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Trecho transcrito a partir da 3ª parte, de um total de 4. Disponível em <https://acervo.mis-sp.org.br/audio/depoimento-de-landa-lopes-1>. Arquivo MIS-SP.

<sup>127</sup> Odil Fono Brasil – estúdio de montagem, sonorização e dublagem.

<sup>128</sup> FONSECA, Talvani Guedes da. Sylvio Renoldi: montador de filmes. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 29 jan. 1968.

Outra versão acerca da compra do material de *Erótica* é proferida por Galante na entrevista concedida a João Silvério Trevisan, publicada na revista *Filme Cultura* em 1982. A.P. Galante afirma que comprou *Erótica* por iniciativa conjunta com Sylvio Renoldi.

Por volta de 1966 me apareceu um filme chamado *Erótica* do Ody Fraga, que não estava terminado, faltavam 30 minutos. Essa foi a minha primeira produção, que eu comprei, eu com o Sylvio Renoldi.<sup>129</sup>

Em entrevista a Nuno César Abreu no ano de 2001, o montador Sylvio Renoldi se recorda do começo do seu envolvimento com o projeto. Confirma que teria sido Galante o comprador do material técnico do estúdio e que os dois teriam adquirido juntos *Erótica*.

O Galante comprou um monte de material usado de uma produtora que fazia o *Jornal da Tela*. Ele negociava esses trecos. Esta produtora tinha um longa-metragem com o Ody Fraga (...). O Galante chegou pra mim e disse: “A mulher tem um filme já começado.” Eu disse “Vamos ver.” Pegamos então o copião e demos uma olhada. Eu disse: “Olha, tem que filmar uns trinta por cento desse filme.” Aí, nós compramos o filme da mulher e eu comecei a mexer no filme, coloquei mais ou menos na ordem.<sup>130</sup>

Na entrevista concedida por Antonio Polo Galante a Gabriel Carneiro em 2012, o produtor prossegue narrando a forma como teria se dado a parceria entre ele e o montador. Seria essa, formalmente, uma coprodução entre os dois. Note-se que Galante se refere sempre ao filme como “*As Eróticas*”. Optamos por manter essa grafia em nossa transcrição.

Em 1967, depois que eu comprei “*As Eróticas*”, aí que o Sylvio entra. Eu não tinha como acabar esse filme. Mas eu tava na Boca, eu consegui vender mais um material que eu tinha. Aí eu fiquei com esse filme. Aí eu chamei o Sylvio Renoldi, na Boca. Aí eu fui atrás dele. Ele tava montando um filme... Não sei de quem era, sei que tava com um longa metragem na Odil Fono Brasil. Aí falei “Olha, comprei esse filme” (...) Ele pôs na moviola os rolos, né? Tinha dez, doze rolos já montados. (...) Eu tive uma luz do Sylvio Renoldi. O cara é de uma sensibilidade enorme. Ele viu o filme na moviola, eu vi com ele. Eu não tinha visto, eu comprei o filme sem ver. Eu comprei porque peguei as latas e levei quando comprei o material. Aí o Sylvio disse assim: “como é que vai acabar esse filme, não tem nem pé nem cabeça, era tudo preto e branco, riscado, o copião estava ruim.” Aí ele falou: “Vamos verificar primeiro o negativo”. (...) Aí viu que o negativo estava em ordem e ele falou “Galante: pode comprar”. Eu falei: “Você vai entrar de sócio?” Ele falou “Vou”. Então ele ficou com uma porcentagem, pra acabar o filme comigo.

<sup>129</sup> TREVISAN, João Silvério. Entrevista com A.P. Galante, o rei do cinema erótico. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, n° 40, ago-out. 1982, p. 72.

<sup>130</sup> ABREU, Nuno Cesar. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002. Anexo I – Caderno de entrevistas, p. 296-297.



A entrada de Sylvio Renoldi na sociedade com Galante teria se dado na proporção 75-25% ou 80-20%, conforme a fonte<sup>131</sup>. Não foi possível aferir se a participação minoritária de Renoldi nessa associação se deu com investimento financeiro efetivo na compra do material ou pelo engajamento de sua força de trabalho em troca de percentual sobre os lucros futuros, dado ser ele o responsável pelas tarefas técnicas e artísticas de montagem, sonorização e finalização, imprescindíveis para a realização da fita. A Nuno César Abreu, Renoldi revelou que noutros projetos realizados em parceria com Galante ele “tinha uma porcentagem porque entrava com a parte do som – estúdio, magnético perfurado, montagem”.

Fato é que a transferência da propriedade sobre o material originalmente filmado do filme *Erótica*, ao que tudo indica, ocorreu independentemente da anuência prévia do diretor. Da parte de Ody Fraga não houve óbice. Em sua entrevista a Sylvia Bahiense, Ody Fraga afirmou que cedeu todos os direitos a Galante, abrindo mão de ganhos financeiros presentes ou futuros. A seguir, na entrevista a Inimá Simões, o diretor coloca em perspectiva, a partir de seu ponto de vista, como essa aquisição acabou se efetivando.

Essa fita, o copião, essa fita parada, não concreta, foi pra prateleira. Sofreu o destino... não era a primeira nem seria a última. (...) Passado anos – quatro ou cinco anos – um sujeito que vinha de equipe, mas muito vivo, que se virava com vários expedientes, vendia material, vendia pontas de negativos, era assistente de câmera, tinha trabalhado de eletricista, e que hoje é o mais próspero produtor de cinema paulista, o [Antonio Polo] Galante – o Galante chegou lá e comprou esse material. Comprou por, se não me engano na época, por quatro mil cruzeiros, deu uma entrada e foi pagando à prestação. (...)

Nessa época, como a crise... Como problema de sobrevivência estava muito crítico, eu dei uma fugueada: como todo mundo, fui para televisão. Então eu já estava na [TV] Bandeirantes. Já estava com o problema da sobrevivência amansado, tranquilo, aquele negócio. Trabalhava e tudo. Um dia me aparece o Galante lá. (...) Então o Galante me disse o seguinte: “Eu comprei a fita, como é que fica? O que que tu queres?” Porque os direitos autorais eram todos, na pior das hipóteses, os direitos autorais eram meus. E de fato eu disse ao Galante: “O que é meu, o que é de direito autoral, eu te dou tudo. Te dou uma declaração. Faz dela o que quiser. Só não quero saber. Eu estou com uma série de outros problemas, uma série de serviços aqui, e essa fita já não me diz mais nada.”<sup>132</sup>

<sup>131</sup> Na entrevista a João Silvério Trevisan, em Filme Cultura, Galante menciona uma relação 80-20%. Já na entrevista a Gabriel Carneiro, no MIS-SP, a relação societária entre os dois seria de 75-25%.

<sup>132</sup> SIMÕES, Inimá Ferreira. **Entrevista com Ody Fraga**. Transcrição datilografada, TR 1016, p. 22-23. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1978.

Galante afirma que quando se encontrou com Ody Fraga na TV Bandeirantes, logo após assinarem a cessão de direitos, teria ocorrido o seguinte diálogo:

Ele disse: “Você vai acabar o filme?” Eu disse: “Vou”. Ele falou: “Mas não me chama! Eu tenho esse filme aqui ó...” [Galante aponta para a cabeça] “Sofri muito com ele.”

Tal grau de envolvimento e insatisfação por parte do autor nos levou a buscar elementos que auxiliassem na compreensão de como teria se dado a transição entre o roteiro e as filmagens de *Erótica*, bem como sua transposição criativa ao longo do processo de montagem e finalização de *Vidas Nuas*.

### 2.5.1 – O roteiro de *Erótica* : elementos de uma filmagem incompleta

A seguir, buscaremos refletir acerca da adaptação do roteiro de *Erótica* em relação ao filme *Vidas Nuas*. Quais seriam as semelhanças entre material filmado e roteiro original? Quais eventuais lacunas no roteiro e no material filmado precisaram ser preenchidas por novas filmagens? Que soluções narrativas precisaram ser criadas na montagem, culminando na versão comercialmente lançada? Nas palavras do próprio Ody Fraga, havia um problema:

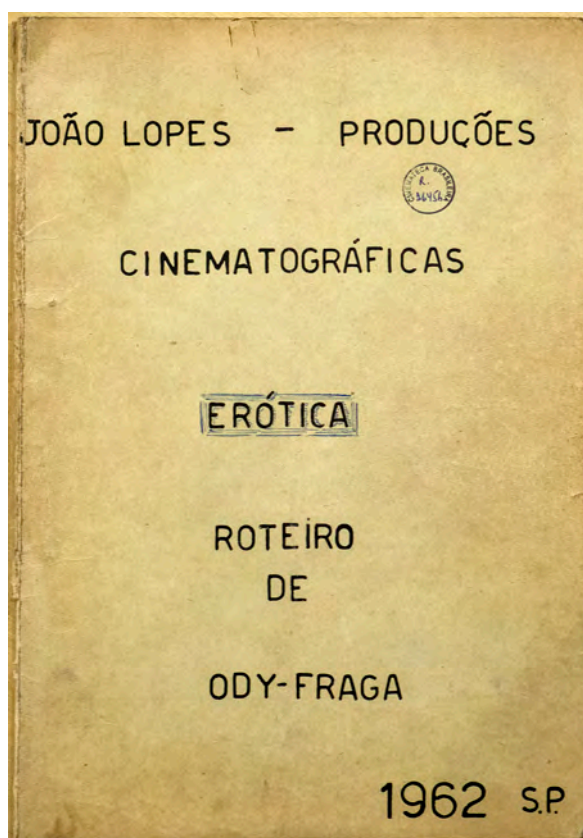
Era terminar ou o que fazer com a fita pra dar uma forma, deixar numas condições, mesmo que precárias, de execução, de lançamento. (...) Como a fita não tinha terminado de filmar, ainda tinha inclusive o problema de completar uma metragem.<sup>133</sup>

Localizamos um exemplar do roteiro de *Erótica* na Biblioteca Paulo Emilio Sales Gomes, do Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca Brasileira. Desconhecemos ainda a origem desse documento, bem como as circunstâncias em que teria sido ali depositado. Uma hipótese é que esse exemplar seja oriundo do já citado processo de pedido de financiamento enviado para o Banco do Estado de São Paulo, dado que a numeração catalográfica do dossiê documental e do roteiro cinematográfico são correlatas<sup>134</sup>. Reforça essa possibilidade o fato de que o roteiro escrito era uma das peças documentais necessárias para análise de projetos junto ao Banco do Estado.

<sup>133</sup> SIMÕES, Inimá Ferreira. **Entrevista com Ody Fraga**. Transcrição datilografada, TR 1016, p. 23. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1978. Ele se refere ao fato de que os filmes de longa metragem devem, por padrão, possuir duração mínima de 70 minutos para que pudessem ser exibidos em salas de cinema.

<sup>134</sup> 1645a e 1645b, respectivamente. Biblioteca Paulo Emilio Sales Gomes, Cinemateca Brasileira.

**IMAGEM 29:** Capa do exemplar do roteiro de *Erótica* (1962) escrito por Ody Fraga.



**Biblioteca Paulo Emilio Salles Gomes – Cinemateca Brasileira**

O roteiro de *Erótica* apresenta formatação tradicional, com a divisão em colunas paralelas na mesma página: uma à esquerda descrevendo a imagem, outra à direita com diálogos e a descrição dos efeitos sonoros ou musicais. Há divisão de cenas (sequências) com as indicações de praxe acerca de locais e período temporal (dia ou noite), ordenadas por algarismos romanos. Abaixo de cada sequência há indicações relativas aos planos, que receberam numeração crescente com indicação de enquadramento. Abaixo desses, estão descrições relativas às ações dos personagens.

O exemplar do roteiro, datilografado e mimeografado, contém algumas anotações manuscritas à caneta. Apesar dessas anotações não serem tão frequentes nem minuciosas, é plausível que tenha sido esse um exemplar de trabalho – nas filmagens ou na montagem – pelo teor dessas anotações. Esse exemplar pode ter servido ao analista do banco quando da conferência do material filmado. É possível também que as anotações manuscritas contidas no exemplar tenham sido feitas pelo próprio Ody Fraga, pois contém caligrafia por vezes semelhante à de algumas das cartas enviadas a Salim Miguel. Há muitos rabiscos: sequências, planos e páginas inteiras estão riscados, a informar quais fragmentos já teriam sido filmados.

Há correções pontuais manuscritas do que seriam erros de datilografia. O exemplar permite que elaboremos – a partir do cotejo entre filme finalizado e roteiro – algumas suposições e deduções a título analítico.

Em sua entrevista a Inimá Simões, Ody Fraga afirma que o roteiro original havia sido parcialmente filmado, restando o projeto como um todo incompleto, já que algumas sequências não puderam ser rodadas. Pois o roteiro depositado na Cinemateca Brasileira possui também – no verso de uma de suas páginas – anotações manuscritas contendo uma listagem com o número das cenas faltantes, com a quantidade de planos a serem ainda feitos e quais atores deveriam estar presentes em cada uma dessas sequências.

**IMAGEM 30: Reprodução das anotações manuscritas sobre os planos faltantes no exemplar do roteiro de *Erótica* (1962).**

~~2/02/1962~~  
16

X	EXT - dia	Jardim - 186 a 202. = 16	14 dias de 1 a meio	16
	na da cidade EXT - dia	1-2-3-4 8-9-10-11-12 13-14	Sônia maria Antonio maria (alguns planos de transição)	11
	na palacete EXT - noite	307 - 308 - 309 - 310 - 311	Sônia Antonio maria (alguns planos de transição)	5
	na Vitoria EXT - noite	69-70-71-72 73-74 297-298-299-300-301	Antonio (alguns planos de transição)	11
	na rua EXT - noite	75 a 102 e 103 e 104 270-271-272-273-274-275	Antonio explosão stray.	35
X	na sala EXT - noite	216 - 217 - 220	Lena	3
X	na biblioteca EXT - noite	203 - 204 - 205 =	Antonio maria	3

total 84

Não é possível afirmar com exatidão quando as anotações foram feitas. As notas caligráficas configuram claramente uma forma de organização do que faltava ser filmado. Por conterem indicações com nomes dos personagens e um balanço do material faltante, tais notas podem ter sido feitas tendo em vista o planejamento de uma etapa final ainda durante a rotação ou como previsão de filmagens futuras após a interrupção da produção. Podem ainda ser anotações feitas pelo montador do filme, ao inventariar o material filmado para descobrir quais eram os planos faltantes. Uma análise atenta dessas anotações, se cotejadas com o roteiro original – onde cada *take* estava numerado – e com o filme finalizado, permite identificar quais planos e sequências deixaram efetivamente de ser filmados até o momento em que o projeto foi interrompido.

De forma a auxiliar a compreensão da trama pelo leitor, transcrevemos a sinopse de *Vidas Nuas* publicada no *Guia de Filmes* editado pelo Instituto Nacional de Cinema.

O drama de um intelectual casado com milionária que o trai com um gigolô. Ele não liga, buscando compensações em noitadas boêmias em boates, enquanto sua mulher recebe em casa o amante, que, na verdade, está interessado na enteada do herói. Vendo o que sua mãe faz com o marido, a moça passa a se compadecer do padrasto, e esse sentimento se transforma em amor. Sua mãe, desiludida com o amante, busca o suicídio, matando-se no carro a alta velocidade. O intelectual e sua enteada iniciam juntos uma nova vida.<sup>135</sup>

### 2.5.2 – Dissecando a listagem do material “não filmado”

Listamos abaixo um extrato das anotações manuscritas no roteiro de *Erótica*, reorganizando-as cronologicamente, agregando e identificando as numerações das cenas e dos planos previstos. A descrição das sequências foi elaborada por nós, tendo em vista um cotejo com informações do próprio roteiro. Ao lado dos grupos de planos por nós numerados 4, 5 e 6 há na lista um “X”, que designa já terem sido filmados. Após cotejo com o filme, descobrimos que os planos referentes aos grupos 3 e 7 foram parcialmente filmados.

---

<sup>135</sup> *Guia de Filmes*. INC – Instituto Nacional de Cinema, nº 12, dez. 1967.

1. Cena I – RUAS DA CIDADE, EXTERIOR, DIA.

Planos iniciais e de apresentação do filme. Sônia busca de carro sua filha Mônica no cemitério. Em seguida, recolhem Antônio na faculdade em que este leciona e rumam para o palacete em que moram. O veículo é dirigido por um chofer. A sequência conta com a presença do professor Moritz, amigo de Antônio e apaixonado por Mônica, sua aluna. [planos 1 a 4 e 8 a 18 – NÃO FILMADOS]

2. Cena XVII – RUA DA CIDADE, EXTERIOR, NOITE.

Cenas em que Antônio perambula no centro de São Paulo. Anotação manuscrita: “Rua Vitória” – [planos 69 a 74 – NÃO FILMADOS]

3. Cena XVIII – DANCING, INTERIOR, NOITE.

Cena do strip-tease no interior da boite. Anotação manuscrita: “Antônio, caçador, strip”<sup>136</sup> – [planos 75 a 104 – FORAM FILMADOS ALGUNS PLANOS DE ANTÔNIO NO INTERIOR DA BOATE]

4. Cena XXV – JARDIM DE CASA ELEGANTE, EXTERIOR, NOITE.

Cena da festa noturna, com Mário, Mônica e Lena – [planos 186 a 202 – MARCADO COM “X”, PLANOS INTEGRALMENTE FILMADOS]

5. Cena XXVI – CANTO DE BIBLIOTECA, INTERIOR, NOITE.

Jogo de xadrez entre o professor Moritz e Antônio – [planos 203 a 205 – MARCADO COM “X”, PLANOS INTEGRALMENTE FILMADOS]

6. Cena XXIX – CANTO DA SALA, INTERIOR, NOITE.

Fragmentos de sequência em que, por telefone, Lena causa intriga entre Sônia e Mônica – [planos 216, 217 e 220 – MARCADO COM “X”, PLANOS INTEGRALMENTE FILMADOS]

7. Cena XXXVII – RUA DO DANCING, EXTERIOR, NOITE.

Segunda “ronda” noturna de Antônio, rumo à boate de strip-teases, mas na qual ele decide não permanecer – [planos 270 a 275 – PLANOS DE ANTÔNIO NO INTERIOR DA BOATE FILMADOS]

---

<sup>136</sup> Nota-se aqui menção à presença do ator Rosalvo Caçador, que figura na sequência filmada interpretando o personagem “frequentador”, que interpelará Antônio dentro da boate.

8. Cena XLV – RUA DA CIDADE, EXTERIOR, NOITE.

Cena da tentativa de suicídio de Sônia. Anotação manuscrita:  
“Trianon outra rua” – [planos 297 a 301 – NÃO FILMADOS]

9. Cena XLVIII – EXTERIOR DA MANSÃO, NOITE.

Sônia volta para casa com o homem que a salvou – [planos 307 a 311  
– NÃO FILMADOS]

Apenso à listagem que contém a descrição de cenas, locais e nomes de personagens, na lateral direita inferior das anotações manuscritas em forma de tabela, há uma somatória contábil que aponta como resultado o número 84, correspondente a oitenta e quatro planos não filmados – de um total de 311 previstos no roteiro original. Se subtrairmos desses 84 planos os 22 planos filmados das sequências 4, 5 e 6 teremos como resultado final 62 planos não filmados. Tomando-se como base essa contabilidade, a proporção de materiais efetivamente filmados teria sido de 80%, restando por filmar 20% dos planos previstos: aproximadamente uma quinta parte do roteiro original. As anotações, quando cotejadas com o roteiro previamente escrito, são reveladoras de vários aspectos antes insondáveis acerca do projeto e desconhecidos até o presente momento. Buscaremos a seguir analisar esses elementos, relacionando diversidades e confluências entre o roteiro de *Erótica* e o filme *Vidas Nuas*.

### 2.5.3 – Sobre a abertura do filme

Eis a primeira disparidade entre roteiro e filme que salta imediatamente à atenção: a ausência no roteiro de *Erótica* do longo monólogo que perpassa o tenso deambular automobilístico da personagem Sônia pelas ruas de São Paulo na abertura de *Vidas Nuas*. A montagem no início do filme mostra imagens noturnas da cidade de São Paulo e do seu trânsito, tendo como fundo musical a canção *Tem dó de mim*, interpretada pelo cantor e compositor Almir Rogério e pelo conjunto Os Quatro Fugitivos. Os versos parecem ecoar sentimentos da personagem, que vaga pela noite à procura do seu amante.

Este coração que nunca para de chorar  
Sofre tanto, tanto, por você me abandonar  
Volte meu amor, não me tortures tanto assim  
Tem dó de mim, tem dó de mim...

Minha vida sem você meu bem não tem razão  
 É só amargura, é tristeza, é solidão  
 Volte meu amor, não me tortures tanto assim  
 Tem dó de mim, tem dó de mim...

O uso dessa canção associada a imagens documentais e também ficcionais exemplifica desde logo a primeira de uma série de intervenções estruturais da montagem de Sylvio Renoldi. Essa associação criou, neste caso, um início antes imprevisto para o filme: ao som de um rock no estilo Jovem Guarda, Sônia dirige seu carro sofrendo a angústia antecipada em sua letra pelo tema musical. A seguir, em tom melancólico, ouvimos seu pensamento em *off*:

A minha primeira vontade foi fugir. Abandonar tudo. Não ver nem querer mais ninguém. Nem filha, nem meu marido, nem Mário. Depois lembrei, pensei: que Mário? Mário pode estar por aqui. Nestas ruas, entre estas luzes. Nestas sombras. Andando. Talvez me procurando. E sozinho. Procurando por mim, sozinho como eu. Ou talvez não. Sem me procurar, com outra, sem pensar em mim.

Mário... Cada pessoa, cada casal e gente que passa normalmente, sem ter nada a ver comigo ou com você, me lembram os pedaços de vida que passamos juntos. Que juntos sofremos. Ou sofri sozinha. Não sei. Mas juntos ou sozinha e por menos que eu queira, continuarão para sempre em minha recordação. Continuarão para sempre até que eu reviva essas recordações com você. Ou as esqueça sem você. Para sempre.<sup>137</sup>

*Erótica* começaria de maneira bastante distinta. O roteiro original previa no seu início outra forma de apresentação. Cada personagem seria mostrado em diferentes espaços a partir das escalas feitas pelo chofer da família, que dirigiria pelas ruas de São Paulo buscando cada um dos personagens ao fim de um dia rotineiro daquele núcleo familiar. Seriam apresentados, um a um, cada personagem do eixo dramático principal – ausente apenas Mário, amante de Sônia. A cada nova escala, um novo personagem em novo espaço se apresentaria aos olhos do espectador, surgindo junto com eles os letreiros, como se pode depreender das indicações no roteiro de *Erótica*. Grifamos em negrito os excertos do roteiro que pontuam características físicas e emocionais dos personagens, sublinhando a incomunicabilidade que marcará o “triângulo” formado por Sônia, Mônica e Antônio – mãe, filha e marido/padrasto – respectivamente interpretados por Maria Alba, Nelcy Martins e Francisco Negrão.

<sup>137</sup> Esse texto em *off* não consta do roteiro de *Erótica* a que tivemos acesso. É possível que tanto essa como a fala da personagem Sônia ao final do filme tenham sido escritas pelo cineasta Roberto Santos. Na entrevista a Nuno César Abreu, durante seu relato sobre *Vidas Nuas*, Sylvio Renoldi conta: “Nessa época, o Roberto Santos – eu também fiz [a montagem de] *O homem nu* com o Roberto – resolveu dar uma ajuda para mim e escreveu uns troços.”



### I – RUAS DA CIDADE – EXTERIOR – DIA

1 – PC – Trânsito de rua central da cidade. Vindo da esquerda para a direita entra em campo um luxuoso automóvel. A câmara o acompanha em PAN. O carro desaparece no trânsito. Surge a marca da produtora em sobreposição.

2 – PM – Esquina de cruzamentos de duas ruas bastante movimentadas. O carro vem da esquerda entra em campo, virando para a direita. Avança para a câmara. Continuam os letreiros.

3 – MPP – Interior do carro. Banco traseiro visto de frente. Ao canto direito do assento traseiro, está **Sônia, belíssima mulher de mais idade, vestida com grande apuro e distinção**. Olha vagamente para o exterior do carro. Fuma.

4 – PG – O carro na corrente do trânsito atravessando da esquerda para direita. Continuam os letreiros.

### II – CEMITÉRIO DA CONSOLAÇÃO – EXTERIOR – DIA

5 – PG – A câmara faz PAN sobre os túmulos e alamedas do cemitério. Movimento da D. para a E. parando quando enquadra Mônica. Saindo de trás de um túmulo em capô no canto direito do quadro, caminha lentamente para a esquerda.

6 – PM (CÂMARA ALTA) – Mônica caminhando de frente para a câmara. **Mônica é uma jovem de 19 ou 20 anos. Bela e do mesmo tipo de Sônia**. Veste saia e blusa e sapatos baixos. Apesar da simplicidade no vestir é  **fina e delicada**. Leva consigo um ou dois livros. Quando chega em PP vira-se para a E. e se encaminha para o portão de saída do cemitério. A câmara faz correção em a enquadra de costas se afastando. Continuam os letreiros.

### III – RUA DA CONSOLAÇÃO – EXTERIOR – DIA

7 – PM – Diante do portão do cemitério está estacionado o carro. Mônica sai do Cemitério e se encaminha para o carro entrando. O veículo parte. Continuam os letreiros.

8 – MPP – O interior do carro em movimento. O banco traseiro visto da frente. Sônia sentada no canto D. do banco e Mônica ao seu lado. **Elas não se olham e não se falam**.

9 – PM – O carro em movimento no trânsito da Rua da Consolação. O automóvel atravessa o campo da E. para a D. Continuam os letreiros.

### IV – GRANDE CORREDOR FACULDADE – INTERIOR EXT – DIA<sup>138</sup>

10 – PM – **Antônio**, um tipo de **homem maduro, mas de aparência jovem**, vem caminhando pelo centro do quadro em direção à câmara. Veste-se com

<sup>138</sup> Destacamos com um risco palavras que foram retificadas de forma manuscrita no roteiro original.

apuro impecável. Em PP vira-se para a D. continuando a andar por outro corredor rumo à saída. A câmera corrige para a D. e o enquadra de costas se afastando. Continuam os letreiros.

#### V – FRENTE DE ESTABELECIMENTO UNIVERSITÁRIO – EXTERIOR – DIA

11 – PG – Diante do prédio, na calçada, está parado o **Prof. Moritz**. Idade indefinida. Usa barba, óculos e chapéu. É um **tipo germânico**. Antônio vem saindo do prédio na direção do professor. Aproxima-se dele e lhe estende a mão, que o professor aperta. Antônio consulta o relógio de pulso, enquanto trocam algumas palavras.

12 – PA – Câmera do lado da fachada do prédio. O carro se aproxima e para ao meio-fio. Antônio estende a mão ao professor e depois sobe para o carro. O auto parte, enquanto o professor tira o chapéu num cumprimento a Sônia e Mônica, que estão no interior. Continuam os letreiros.

#### VI – RUA DA CIDADE – EXTERIOR – DIA

13 – MPP – Banco traseiro do carro visto da frente. Sônia está ao canto D. Mônica, ao E. e Antônio ao C. **Não se olham e não se falam.**

#### VII – GRANDE PALACETE EM BAIRRO ELEGANTE – EXT. DIA

14 – PG – Fachada exterior do palacete. O carro se aproxima e entra pelo portão. Letreiros finais.

### ESCURECIMENTO

É possível reconhecer nesse início do roteiro um bom domínio do detalhamento técnico, com relação à estruturação dos planos e do formato do *script*, como se vê pelas indicações inseridas antes de cada *take* de câmera, relativas aos enquadramentos pretendidos. É notável também a objetividade com que o trecho do roteiro está escrito, o que nos permite depreender que Ody Fraga havia já incorporado em sua escrita para cinema uma boa padronização, contendo a secura e a justeza requeridas de uma peça técnica como aquela. A elaboração e a descrição das cenas mostram economia: o roteiro era já uma peça sem rebarbas, a ser transposta objetivamente para a tela, cuja função é servir de guia ao planejamento e execução do que havia a ser posto em cena.

### 2.5.4 – Sobre o final do filme

Um dado importante com relação à estrutura prevista no roteiro é que *Erótica* teria um desfecho distinto do que teve *Vidas Nuas*. Abandonada pelo amante Mário – interpretado por Antonio Escarlante – e desprezada pelo próprio esposo Antônio, Sônia tentaria o suicídio. No derradeiro momento, ela seria resgatada do parapeito de um viaduto graças à intervenção de um homem misterioso e voluntarioso, nomeado no roteiro somente como “conquistador”. Na última sequência do filme, Sônia o levaria para o palacete e, ao chegarem, eles veriam de longe Antônio e Mônica partindo em um táxi juntos. Os créditos finais teriam como fundo sonoro as gargalhadas de Sônia adentrando a mansão com seu novo amante. Transcrevemos a seguir as cenas finais, não filmadas, do roteiro original de *Erótica*.

#### XLVIII – EXTERIOR DA MANSÃO – NOITE

307 – PA – A câmera em TRAV. de recuo, acompanha Sônia e o homem, que vêm andando na direção da casa.

CONQUISTADOR: É por aqui a sua casa?

SÔNIA: É logo ali...

Ela estende o braço para indicar onde é a casa e para.

CONQUISTADOR: O que aconteceu?

308 – PC – Do ponto de vista de Sônia e do homem – Um táxi está parado diante da casa – Antônio está acabando de por a mala no interior do táxi – Mônica está parada ao lado.

309 – PA – Antônio puxa Mônica pelo braço e ela entra no táxi – Ele entra a seguir – Bate a porta e o táxi parte.

SOM: o carro arrancando

310 – MPP – Sônia e o homem

CONQUISTADOR: Quem são? É ali que você mora?

SÔNIA (RINDO): Uns conhecidos... (ri alto)

O homem estranha um pouco aquele riso despropositado, mas começa a rir também.

311 – PM – Portão de entrada da mansão – Sônia e o homem entram em quadro rindo e atravessam pelo portão principal caminhando na direção da casa – Enquanto do fundo vem avançando para PP a palavra: F I M

SOM: o riso crescente de Sônia

Do desfecho concebido no roteiro foi mantido em *Vidas Nuas* o destino dos personagens Antônio e Mônica, que partem juntos de carro ao amanhecer: não de táxi, mas em automóvel próprio, manejado por Antônio. O que difere sensivelmente no roteiro é o tom com que Sônia resolveria seu drama, trazendo para casa o conquistador desconhecido que salvara sua vida. Seus risos, ao final do roteiro, trariam alívio à tensão dramática acumulada, adicionando ainda certa dose de sarcasmo à cena em que se define o destino amoroso dos membros daquela estranha família.

É importante notar que o tema do suicídio próximo ao final de *Erótica* não foi de todo abandonado em *Vidas Nuas*. A cena que abre o filme, em que Sônia dirige pela cidade de São Paulo questionando-se existencial e amorosamente, retornará ao final do filme, de forma idêntica, quando tornamos a ver as mesmas imagens e ouvimos a mesma voz em *off* da sequência de abertura. Ausentes no roteiro original – tanto as falas da abertura como essas ao final do filme – eis as palavras proferidas por Sônia no carro em velocidade, com olhar perturbado, entrecortado pelas imagens do trânsito noturno da capital paulista:

Volto mais uma vez a ver as mesmas luzes, as mesmas sombras, a te procurar. E você, Mário? Sem me procurar eu sei. Sem pensar em mim, como outra qualquer. Eu sei. Minha vontade então é novamente fugir, abandonar tudo, não ver nem querer mais ninguém. Sumir, fugir. Talvez até morrer. Não sei...

**IMAGENS 31 e 32: Reprodução de fotogramas do filme *Vidas Nuas* (1967)**



A inserção desses *offs* de Sônia no início e no fim de *Vidas Nuas* emprestam à narrativa uma circularidade que não existia no roteiro de *Erótica*. A dramaticidade engendrada por essa opção de montagem constrói no filme o senso de que a perturbação da personagem e seu tormento amoroso se perpetuariam, talvez, *ad infinitum*.

Em contraste com as imagens noturnas em que Sônia dirige sozinha e atormentada, a união final de Antônio e Mônica aponta para um destino luminoso. O carro em que viajam abraçados rumo para o horizonte em uma estrada calma, distante da agitação da cidade.

**IMAGENS 33 e 34: Reprodução de fotogramas do filme *Vidas Nuas* (1967)**



A tentativa de suicídio, prevista no roteiro de *Erótica*, deixou de ser filmada mas acabou sugerida em *Vidas Nuas* na alusão verbal feita pela personagem Sônia. É possível concluir, com base nos documentos de que dispomos, que tais inserções – tanto na abertura como no final do filme – foram concebidas durante o processo de montagem. Mas é possível também inferir que o trabalho de montagem fez uso, ao menos em parte, do roteiro original.

### **2.5.5 – Complementações narrativas e intervenções da montagem**

À parte as diferenças da abertura e do final do filme – conforme as sequências descritas acima – *Vidas Nuas* guardará boa dose de semelhança para com o roteiro de *Erótica*. Isso nos permite deduzir que o trabalho de montagem teve como guia o roteiro previamente escrito – o que é natural, inclusive pela necessidade técnica que se dublar as cenas selecionadas, tendo o roteiro como guia para os diálogos. São raras no filme inversões na ordem das cenas previstas no roteiro. É notável, no entanto, que para estabelecer uma transição fluida entre sequências, foi necessário o emprego de alguns planos de ligação. Um exemplo desse expediente é o repetido uso das imagens do trânsito de automóveis na cidade de São Paulo, em planos diurnos e noturnos. Vários desses planos precisaram ser filmados para complementar o material original.

É possível supor que antes das filmagens adicionais tenha ocorrido o inventário do material filmado em 1962. Identificadas as lacunas e necessidades narrativas, partiu-se para o planejamento e execução de nova filmagem e subsequente incorporação dos fragmentos ao filme. A tarefa de identificar e preencher as lacunas em um material bruto, bem como estabelecer as pontes e associações narrativas necessárias para dar nexos ao filme couberam a Sylvio Renoldi, montador experiente e que conhecia muito bem seu ofício e suas especificidades técnicas. Ele conta, anedoticamente, como se deu parte desse trabalho.

Eu e o Galante saíamos nos fins de semana filmando por aí. Inclusive o galã do filme brigou comigo, se recusou a trabalhar, a fazer o resto do filme, mas eu achei uma cara na rua - parece incrível - igualzinho a ele. Eu disse a esse cara: “Olha, você vai perder umas horas com a gente e tal.” Aí fizemos ele entrando e saindo de boates, andando na rua, etc.<sup>139</sup>

A realização de novas filmagens deve ter se colocado com naturalidade para A. P. Galante, posto que ele possuía suficientes conhecimentos práticos, acumulados em anos de experiência como eletricitista e assistente de câmera desde meados dos anos 1950. Galante conta que organizou uma equipe mínima de filmagem, tendo trabalhado ele mesmo como operador de câmera e fotógrafo.

E nós fomos filmar. Eu arrumei uma Arriflex (...) e fomos acabar. Acabamos “São Paulo dia”, “São Paulo noite”.

Se mostravam ausentes do material filmado duas sequências importantes previstas no roteiro: um clímax, com um longo e importante *strip-tease* e uma cena breve, de retorno à boate, já ao final do filme. Os produtores contrataram a dançarina Tania Reyes para a filmagem de uma ação de *strip-tease* única, sobre a qual discorreremos mais adiante. Além desta, conforme informado acima por Sylvio Renoldi, foram realizadas tomadas com um sócio do ator Francisco Negrão no centro de São Paulo. Foi necessária também a filmagem de um longo entreato musical, que o roteiro mencionava apenas como “*Twist*”. Para isso, foi convocada uma apresentação musical do grupo Os Quatro Fugitivos, do qual participava o cantor Almir Rogério, incorporando-se o tema *Tem dó de mim* à trilha musical do filme.

As intervenções criativas realizadas pela montagem em *Vidas Nuas* são de diversas ordens. Além da incorporação de planos filmados em 1967 acrescidos ao *corpus* de materiais previamente rodados em 1962, parte dos negativos originais foram contratipados e

---

<sup>139</sup> ABREU, Nuno Cesar. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002. Anexo I – Caderno de entrevistas, p. 297.

reenquadrados para dar maior dramaticidade a determinados momentos do filme. Fragmentos curtíssimos de cenas diversas foram montados em *jump-cuts* e unidos na abertura de *Vidas Nuas*. A identificação precisa de tais adendos e intervenções só poderia ser realizada após análise de uma cópia física em 35mm, e/ou a partir do acesso aos negativos originais. Somente assim seria possível comparar diferentes janelas de câmera, mudanças de suporte no negativo original e as pontuais trucagens.

Há em *Vidas Nuas* uma série de soluções de linguagem claramente operadas pela montagem, como os cortes ágeis sobre material estático, com *overlaps* sonoros, que conseguem dar dinamismo ao filme, apesar das imagens e da estória estarem marcadas pelo peso de um certo classicismo. Os conflitos entre Sônia e Antonio, bem como entre Sônia e Mário, são cadenciados por uma edição que imprime ritmo e dramaticidade às cenas, que transcorrem com clareza. Em outros momentos, a montagem rompe com a lógica temporal, articulando materiais de forma a gerar novos significados. Um claro exemplo é o momento do segundo *strip-tease* em que Antônio parece ver Mônica em seu quarto, mesmo estando ele fisicamente frente à dançarina, dentro da boate. A montagem antecipa a cena seguinte, do enlace amoroso entre enteada e padrasto, ao final do filme. Todas essas intervenções criativas foram fundamentais para que o filme atingisse a metragem mínima necessária para uma longa metragem, bem como para que melhor fosse construída sua curva dramática.

### 2.5.6 – Sobre o *Strip-Tease*

No documentário *O Galante Rei da Boca* (Alessandro Gamo e Luis Alberto Rocha Melo, 2003) encontramos um trecho breve do depoimento de Antonio Polo Galante, que exprime um entendimento que se tornou corrente ao longo dos anos, ajudando a consolidar a percepção de que teria sido ele quem concebera a necessidade de inserir em *Vidas Nuas* uma cena de *strip-tease*.

O filme faltava 30... 40 minutos, fazer o quê?  
Bom, eu inventei: vamos fazer um *strip-tease*.

Ocorre que não foi Galante quem “inventou” a sequência do *strip-tease*. Ela estava integralmente prevista no roteiro de *Erótica*, planejada em detalhes, com indicações acerca de cada plano e posições de câmera, descrevendo ações da dançarina e reações do ator.

A cena “XVII – Rua da cidade” se inicia com Antônio reaparecendo no centro da cidade após se ausentar do palacete para a chegada de Mário, amante de Sônia. Nas duas sequências seguintes ele está perambulando nas ruas de São Paulo e logo adentrará uma boate para assistir a um número de *strip-tease*. O roteiro original de *Erótica* descreve esse deslocamento de Antônio como uma espécie de fuga do intelectual em face do seu próprio desajuste naquele núcleo familiar desestruturado. Seu passatempo, distração ou perversão – conforme sugerido no roteiro – seria flunar, sempre que rejeitado pela esposa, pelo *bas-fond* da cidade de São Paulo.

Pelas anotações manuscritas no roteiro sabemos que várias dessas cenas não puderam ser realizadas. As tomadas externas estavam previstas para serem filmadas na rua Vitória, na Boca do Lixo. O roteiro confirma que os hábitos boêmios de Antônio estavam descritos detalhadamente plano a plano. No roteiro de *Erótica*, sua caminhada é narrada assim:

XVII – RUA DA CIDADE – EXTERIOR – NOITE

69 – PA – Antônio andando por uma rua do bas-fond. Vem caminhando de frente para a câmera. Uma prostituta, que está encostada à parede, avança para o meio da calçada a fim de abordá-lo com velho expediente do “tem fogo”. Ele passa sem lhe dar atenção.

70 – PM – Tomada lateral. Antônio atravessa em quadro da E. para a D. diante de um muro onde está escrito: “LUTEMOS CONTRA A FOME E A MISÉRIA”.

71 – PA – Antônio entra em quadro e para diante de um dancing, olhando para o cartaz das atrações. Sua figura fina e distinta é um contraste berrante com os frequentadores típicos do ambiente. Movimento de frequentadores.

72 – PP – Antônio olhando atento o cartaz.

73 – DETALHE – O cartaz anunciando um sensacional número de *strip-tease* com foto da bailarina.

74 – PM – Antônio entrando no dancing. Dois frequentadores saindo.

Em *Vidas Nuas* não encontraremos a mesma estruturação proposta no roteiro de *Erótica*, já que os planos previstos não puderam ser rodados em 1962. No filme não há a prostituta pedindo fogo a Antônio, nem o muro com palavras de protesto e conscientização política. Apesar desses elementos não constarem da versão final do filme, a construção lógica e causal para o deslocamento do personagem no centro de São Paulo em direção à boate está preservada no filme, exatamente da forma prevista no roteiro de *Erótica*.



Intervenções do montador se fazem notar quando se analisa a sequência com minúcia. Há vários planos do trânsito de São Paulo associados a um jazz leve e ligeiro que precedem o surgimento de Antônio. No roteiro original, ele apareceria desde o primeiro plano da sequência. No filme, as imagens das boates filmadas de dentro de um carro são sucedidas por planos fixos, captados cada vez mais próximos das calçadas. Em certo momento vemos sair da penumbra o sócia do ator original do filme, Francisco Negrão. É plausível concluir que possivelmente todos os planos filmados em exteriores nessa sequência tenham sido de fato filmados *a posteriori* por Galante e Renoldi: não apenas as imagens do trânsito da cidade, mas aquelas das vitrines em que vemos fotografias de moças e seus nomes artísticos, bem como o plano em que o sócia do ator Francisco Negrão entra na boate.

Adentramos com ele, pela via do corte da imagem e da gradual mixagem sonora, naquele que seria o interior do *dancing*. Teria início a partir deste momento a cena “XVIII – DANCING – INTERIOR – NOITE”. O roteiro de *Erótica* não previa nenhum espetáculo na transição exterior-interior. Antônio adentraria o *dancing* em que estaria sendo executado um fundo musical indicado como “*playback*”. A nova forma de apresentação escolhida pelos produtores de *Vidas Nuas* nos mostra desde logo um conjunto de mulatas sambando freneticamente no palco<sup>140</sup>. Uma câmera na mão filma as moças de perto e algumas dançarinas chegam a olhar diretamente para a lente. O som percussivo e gingado é bastante cadenciado e o volume é intenso. A sequência rompe com o ritmo clássico e o tom empostado que víamos no filme até aquele momento. O enquadramento instável dos planos permite que reconheçamos aquele como sendo um registro exógeno, claramente posterior às filmagens originais de 1962.

Ao final do número de dança, temos um corte para o público, onde redescobrimos o personagem Antônio, interpretado por Francisco Negrão, sentado sozinho em uma mesa. Em dois planos fixos, filmados praticamente do mesmo eixo, ele é interpelado por um frequentador do *dancing*, que pergunta: “Veio ver a garota, doutor?”. Antônio não lhe dá atenção e sequer responde. No roteiro, o diálogo está descrito de forma ligeiramente diferente.

77 – PP – Frequentador do dancing olhando para Antônio. Um sorriso malicioso surge-lhe nos lábios.

FREQUENTADOR: Veio ver a mulata, Doutor?

<sup>140</sup> Nos créditos finais de *Vidas Nuas* figura nos agradecimentos uma menção a “Mil e um e suas mulatas”.

78 – MPP – Antônio do ponto de vista do frequentador. Os casais passam por suas costas, de volta às mesas. Antônio não responde e vira o rosto para o lado da pista.

IMAGEM 35: Reprodução da página 12 do roteiro de *Erótica* (1962) escrito por Ody Fraga.

<p style="text-align: right;">-12-</p> <p><u>72 - PP</u> Antônio olhando atento o cartaz-</p> <p><u>73 - DETALHE</u> O cartaz anunciando um sensacional número de strip-tease, com foto da bailarina-</p> <p><u>74 - FM</u> Antônio entrando no dancing - Dois frequentadores saindo -</p> <p><u>AVIII - DANCING - INTERIOR - NOITE -</u></p> <p><u>75 - PE</u> Câmera alta - A câmera enquadra o meio da pista onde alguns pares dançam bem ao "estilo" do ambiente - PAN. sobre os dançarinos, até enquadrar a primeira fila de mesas na pista - Antônio se aproxima da mesa e senta - Um garçon vem atendê-lo -</p> <p><u>76 - PA</u> O garçon junto à mesa de Antônio, que faz o seu pedido - O garçon se afasta e um tipo vulgar, vestido segundo a moda dos malendros da noite, que está sentado na mesa ao lado, olha curiosamente para Antônio -</p> <p><u>77 - PE</u> O frequentador do dancing olhando para Antônio - Um sorriso malicioso surge-lhe nos lábios -</p> <p><u>78 - MPP</u> Antônio do ponto de vista do frequentador - Os casais passam por suas costas, de volta às mesas - Antônio não responde e vira o rosto para o lado da pista -</p> <p><u>79 - PC</u> A orquestra, num canto da parede, ao lado da pista, dá uns amordes de introdução, para chamar a atenção dos frequentadores -</p> <p><u>80 - PA</u> Entra em quadro, no meio da pista, o mestre de cerimônias do dancing.</p> <p><u>81 - (FLASH) - PC -</u> As mesas onde se encontram Antônio e o frequentador - O garçon serve whiskey à Antônio - O frequentador</p>	<p><u>SOM</u> ruidos ambiente música vindo do interior do dancing</p> <p><u>SOM</u> -ruidos ambiente música vinda do interior do dancing</p> <p><u>SOM</u> ruidos ambiente música vinda do interior do dancing -</p> <p><u>SOM</u> playback</p> <p><u>SOM</u> playback</p> <p><u>SOM</u> cessa o playback</p> <p><u>FREQUENTADOR</u> Veio ver a mulata, Doutor ?</p> <p><u>SOM</u> ruidos ambiente</p> <p><u>SOM</u> ruidos ambiente -playback</p> <p><u>SOM</u> ruidos ambiente <u>MESTRE DE CERIMÔNIAS</u> Senhores e senhoras !</p> <p><u>SOM</u> ruidos ambiente</p>
--	--

No roteiro de *Erótica*, teria início a partir daquele momento um *strip-tease*, protagonizado por “Salomé, a Vênus Negra” – o que justifica a menção à “mulata” feita pelo personagem do “frequentador”. Após pomposa apresentação vocalizada por um mestre de cerimônias acompanhado por orquestra, teria início o espetáculo. A sequência inteira é descrita com riqueza de detalhes no roteiro. Optamos por transcrever a íntegra da decupagem concebida por Ody Fraga para restituir a forma com que o diretor previu uma das importantes sequências de seu filme. Abaixo está a transcrição da coluna referente à imagem, já que as indicações sonoras mencionam somente “*playback*” musical, associado a palmas no começo e final do número. Atenção à gradual construção do êxtase vivido pelo o personagem Antônio na cena.

83 – (FLASH) – PC – A orquestra dá uns acordes pomposos.

84 – PC – Câmera baixa. Tomada por trás da mesa de Antônio e o frequentador. Entra correndo e parando no meio da pista a mulata, inicia o número.

85 – PP – Antônio, do ponto de vista da bailarina, olhando fixo para a pista.

86 – CLOSE – A bailarina, do ponto de vista de Antônio, com um sorriso nos lábios.

87 – CLOSE – Antônio, do ponto de vista da bailarina. Seus olhos estão brilhando intensamente.

88 – PA – A bailarina no meio da pista, dançando e começando a tirar peças da roupa.

89 – MPP – Antônio olhando fixo para a bailarina. Suas feições vão se transformando.

90 – MPP – A bailarina tirando blusa, ficando apenas de soutien.

91 – PA – A bailarina tirando a blusa ficando de soutien e calças.

92 – PP – Antônio com as feições transtornadas por uma emoção sensual.

93 – DETALHE – Um busto da bailarina dançando. Cai o soutien, ficando os seios no balanço cadenciado ao ritmo da música.

94 – DETALHE – Os olhos de Antônio brilhando intensamente.

95 – PC – Câmera alta. Tomada por trás de mesas com frequentadores. A bailarina no meio da pista, dançando apenas de calças.

96 – (FLASH) MPP – Antônio sensualizado com a visão do strip-tease.

97 – MPP – Os quadris e as coxas da bailarina dançando. Tomada do ponto de vista de Antônio.

98 – PM – Tomada de entre as mesas de Antônio e do frequentador. A bailarina no meio da pista dançando e tirando as calças.

99 – PP – Antônio, com o semblante suado e preso como por encantamento à pista de danças.

100 – PA – Antônio atinge a êxtase e deixa cair a cabeça sobre os braços na mesa. Ergue o corpo a seguir, limpa o suor e procura se recompor da emoção.

É notável o contraste entre a previsão do roteiro de *Erótica* e a construção realizada no filme *Vidas Nuas*, no que diz respeito às ações e reações do personagem Antônio quando assiste ao *strip-tease*. Desconhecemos o material original disponível para a montagem, mas presumimos que as tomadas feitas com Francisco Negrão no interior do *dancing* foram realizadas, ao menos parcialmente, conforme o roteiro, posto que no filme o ator está lá mas não esboça qualquer espécie de emoção – muito menos o “êxtase” previsto no roteiro. Sua atuação nesses planos não parece sequer estar sendo motivada pelo *strip-tease*, ao qual ele se mostra indiferente. Nos planos, o ator Francisco Negrão apresenta sempre a mesma fisionomia: seu semblante não se relaciona com o que ele presumidamente estaria assistindo.

O montador Sylvio Renoldi conseguiu operar a façanha de estabelecer nexos entre os poucos planos do ator Francisco Negrão contrapondo sua atuação inerte às imagens de Tania Reyes se despindo enquanto dança. Tratou-se do uso prático do clássico “efeito Kulechov”. Essa sequência exemplifica bem o poder do “hibridismo” empregado na montagem de *Vidas Nuas* ao associar materiais de fontes distintas e com características técnicas diversas, logrando associações que os aproximassem para criar uma narrativa fluida e consequente.

**IMAGENS 36 a 41: Fotogramas da sequência do *strip-tease* em *Vidas Nuas* (1967)**



Assim como nas sequências não filmadas do roteiro que precedem a entrada de Antônio na boate, notamos a ausência no filme da cena que sucederia o *strip-tease*, prevista no roteiro. Nela, Antônio sairia do *dancing* e caminharia pelo centro de São Paulo antes de chamar um táxi. É curiosa a descrição elaborada pelo roteirista acerca desse momento de autorreflexão do personagem Antônio, prestes a retornar ao palacete da família.

#### XX – PRAÇA DA REPÚBLICA – EXTERIOR – NOITE

104 – PM – Antônio a passos lentos, insatisfeito e humilhado com o baixo espetáculo a que seu espírito solitário o submeteu. Vem pela calçada da Praça da República, do lado da Av. Ipiranga. Aproxima-se do meio fio, fazendo sinal para um táxi que passa. O táxi para, Antônio sobe, o carro parte.

Com base no cotejo detalhado do roteiro com o material montado nessas sequências podemos concluir que as partes não filmadas em 1962 correspondem essencialmente a imagens externas noturnas do centro de São Paulo e à cena do *strip-tease* propriamente dita. Se voltarmos às anotações manuscritas sobre os materiais não filmados, encontraremos o “interior da boate” como integralmente faltante. A imprecisão dessas anotações pode agora ser por nós retificada: as filmagens com o ator Francisco Negrão existiram, posto que figuram no filme. É possível que tais filmagens tenham sido parcialmente realizadas nos estúdios da Produções Lopes Ltda., por razões de praticidade e de economia, dado tratar-se de configuração cênica relativamente simples, com cenografia modesta – típica resolução em espaço restrito para permitir uma perspectiva mínima do campo a ser coberto satisfatoriamente pela iluminação e pela lente da câmera.

#### **2.5.7 – Autoria e erotismo: sobre a direção de Ody Fraga**

Nos detivemos na descrição minuciosa desse importante trecho no roteiro de *Erótica* não somente com o intuito de retificar o entendimento externado por Galante de que seria sua a autoria intelectual da famosa cena do *strip-tease*. É essencial também buscar corrigir afirmações feitas por Ody Fraga nesse mesmo sentido. Na entrevista que concede a Inimá Simões, o próprio diretor atribuiu ao produtor a responsabilidade por ter enxertado inadvertidamente o *strip-tease* no filme.

Aí o Galante, muito bem relacionado (...) ele, parece, não sei se foi na Lynx, ele conseguiu montar dentro de um estúdio da Lynx ou numa dessas empresas de propaganda, um cenarinho, filmou um strip-tease ou dois strip-teases e empolou dentro da fita. Lançou a fita e ganhou dinheiro.

Ao descrever a inserção da cena do *strip-tease* em *Vidas Nuas* como mero expediente de enxerto de cenas de nudez que não pertenciam à obra original, Ody Fraga busca demarcar uma fronteira entre sua criação e o trabalho realizado por Galante e Renoldi. Tentaria ele assim “imprimir a lenda” de que sua criação teria sido maculada pelo oportunismo e pela cobiça de produtor. Ao não assumir como sua a concepção de uma cena presente no roteiro e realizada *a posteriori*, Ody Fraga talvez buscasse se eximir do vínculo com uma sequência por demais “apelativa”. Não tendo participado do gesto oportunista, tentou se desvincular dessa ambivalente característica, ajudando a criar o folclore acerca do filme e de A. P. Galante. É fundamental ressaltar que oportunismo nunca faltou a nenhum dos dois, cada um à sua maneira, sendo esse um ingrediente fundamental para sobreviver – e eventualmente prosperar – no meio cinematográfico.

O expediente de inserir materiais em um filme como *Erótica* deve ser compreendido com naturalidade, sem purismo nem ingenuidade, pois se tratava de material incompleto e ao qual carecia forma e nexos narrativos. Coube aos adquirentes da película a realização tanto de filmagens complementares como do trabalho de montagem, para que com a articulação dos planos e das cenas, o filme ganhasse forma definitiva.

Antonio Polo Galante nunca enxergou a inserção do *strip-tease* no filme como algo desabonador. Muito pelo contrário, tanto que se assenhorou da criação e do gesto, o qual se deveu a uma solução engenhosa, eficaz e ousada para dar ao filme sua forma definitiva. Ele conta que partiu dele a iniciativa da contratação de Tania Reyes – nomeada “A Rainha do Strip-Tease” nos créditos de *Vidas Nuas*. Esse teria sido um investimento financeiramente vultoso para a consecução do projeto. Galante narra o momento em que ele e Renoldi encontraram a dançarina – a quem chama apenas de “chilena”.

Fomos na boate Saint Michel. Tinha uma chilena fazendo *strip-tease*, nós entramos, eu e ele. Tomamos lá uma bebida qualquer pra disfarçar na mesa e assistimos o *strip-tease*. Aí eu fui falar com a chilena. Ela falava muito mal. Aí eu falei “Quanto você quer?” Ela pediu cento e cinquenta cruzeiros. Onde eu ia arrumar cento e cinquenta cruzeiros? Era uma grana, respeitada, já. Bom, eu fui atrás do dinheiro. Marquei com ela e o Sylvio dirigiu o *strip-tease* dela.

Pela leitura do roteiro original, percebemos a presença de cenas cuja carga de erotismo pretendida era mais intensa do que aquela efetivamente exibida em *Vidas Nuas*. Além do já citado *strip-tease* – que deveria levar o personagem de Antônio ao “êxtase” – há uma cena em que Mário e Sônia estão na cama e têm seus atos ouvidos através da parede por Mônica. Sendo essa a única cena mais graficamente ousada no material original de *Erótica*, é possível supor que frente à necessidade de consumir em *Vidas Nuas* alguma espécie de realização erótica mais intensa perante o espectador, A. P. Galante e Sylvio Renoldi viram-se de fato obrigados a investir esforços para realizar e inserir em *Vidas Nuas* uma cena “quente”, como a do *strip-tease*. Se o “êxtase” previsto no roteiro – nas reações de Mônica no quarto e na cena de Antônio na boate – não se efetivou na tela, será a operação de *insert* da cena em que a dançarina se despe por completo para a câmera que poderá despertar, efetivamente, o êxtase do espectador. A ele é oferecida a nudez gradual da dançarina até atingir a plenitude do *strip-tease*. A operação, executada com notável engenho técnico e perspicácia – e com aguçado senso de oportunidade – visava satisfazer um público cada vez mais curioso pela visão de corpos femininos nas telas.

Acerca de sua *mise-en-scène*, Ody Fraga reconheceu, nas duas entrevistas a que tivemos acesso, que tinha reservas quanto à qualidade do material filmado por ele: deméritos que creditava, como já vimos, às limitações econômicas da produção. Sendo aquele o seu primeiro longa metragem como diretor, é natural supor também que – como em muitas das primeiras experiências cinematográficas – as filmagens tenham sido a etapa em que suas pretensões se confrontaram com as limitações e inseguranças dele como diretor estreante.

Ao analisarmos *Vidas Nuas*, podemos reconhecer elementos que confirmam o que disse Ody Fraga referindo-se àquela como sendo uma fita “mal filmada”. No filme todo há um certo primarismo nos enquadramentos, com atores estanques em suas marcações de cena. Nota-se o uso majoritário de planos fixos, com alguns posicionamentos de câmera insólitos. Há momentos em que a composição do quadro é simplória, com os personagens ao centro da imagem. As posições de câmera alternam-se entre frontalidade e lateralidade, com cortes que geram grande estranhamento. O direcionamento dos olhares dos atores denota inexperiência, notável quando os diálogos são montados em campo e contra-campo. Há claras quebras de eixo em alguns diálogos. A decupagem das cenas nem sempre descreve o espaço com clareza, dado que o ponto de vista anterior é abandonado e o posicionamento de câmera seguinte difere inopinadamente do próximo, gerando desconforto visual.

Acerca do trabalho dos atores, é fundamental citar o tom excessivamente dramático das atuações de Maria Alba, Nelcy Martins e Saturnino Serra (respectivamente Sônia, Mônica e professor Moritz), que imprimiram peso desnecessário aos seus personagens. Já no caso de Francisco Negrão e Alfredo Escarlante (que interpretam Antônio e Mário), por escudarem-se na autonomia e independência de seus personagens, os problemas passam a ser outros. Antônio projeta sempre na tela um ar de superioridade quase aristocrático, temperado por um sorriso “canastrão”, sustentando-se em frases de efeito. Mário assume logo o cinismo de seu personagem, exercendo uma atuação em que a *verve* “cafajeste” está presente desde sua primeira fala, quando está sozinho no quarto com Sônia: “Vamos, olha o tempo. Olha, a noite é curta. Você não está mais na idade de ser manhosa.”

A inconsistência da direção e os excessos ou limitações dos atores também foram objeto da ação cirúrgica da montagem de Sylvio Renoldi. Ele estabelece desde o início a cadência do filme, imprimindo bom ritmo aos diálogos – elemento central nos filmes de Ody Fraga – fazendo com que a história progrida com clareza. Apesar da cenografia e do figurino se fazerem por demais notar, da direção de fotografia oscilar entre a mera correção técnica e uma tentativa frustrada de expressionismo, e dos atores dizerem seu texto frequentemente com um tom empostado, o filme que nasce da montagem de Renoldi é dinâmico, ágil e plenamente compreensível narrativamente. A série de inconsistências e deslizes técnicos e artísticos instauram uma imprevisibilidade narrativa da qual a montagem – realizada anos depois – parece se aproveitar. Em *Vidas Nuas* é notável o trabalho consciente do montador em operar, a despeito das limitações do material, a renovação constante do interesse espectador.

### **2.5.8 – Da primeira cópia ao lançamento comercial**

Após passar pelas etapas de filmagem complementar, montagem, sonorização e finalização, o longa metragem originalmente intitulado *Erótica* foi rebatizado, tendo recebido o título *Vidas Nuas*. Desconhecemos a razão da mudança, bem como quando e como essa escolha se deu. Segundo A. P. Galante, em meados do ano de 1967 o filme estava pronto, mas encontrava dificuldades em receber o Certificado de Produto Brasileiro, sem o qual não poderia se credenciar à distribuição e exibição comercial.



Ficou parado na minha mão uns seis meses esse filme. Não passava na Ancine (...) o “Vidas Nuas” (...)

[Você diz Ancine mas é o INC, né?]

Isso: Instituto Nacional de Cinema. E aí não passou no INC. Era o [Jorge] Ileri o chefe. Mas o Sylvio [Renoldi] estava montando o filme do Ricardo (...) o músico, aquele que quebrou o violão – Sérgio Ricardo<sup>141</sup>. Ele era primo do Ileri. Eu falei: “Sylvio, quebra o galho aí com ele”. E o Ricardo quebrou o galho com o primo dele e liberou o Certificado, que tinha, de obrigatoriedade de filme brasileiro. Aí fui buscar, tal. [Jorge Ileri] Nem me cumprimentou, nem olhou pra mim. Mandou entregar. Ele estava com raiva do filme. Mas eles eram muito amigos do Sylvio. (...)

Aí eu peguei o certificado e fui pra Censura, mandei pro despachante, um tal de Fernando de Almeida<sup>142</sup>. Era o despachante de todo mundo. Demorou acho que dois meses.

O processo de *Vidas Nuas* junto à Censura a que o produtor se refere está depositado no Arquivo Nacional. Os documentos a que tivemos acesso foram reproduzidos pelo projeto *Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964 – 1988*<sup>143</sup>, pesquisa coordenada por Leonor Souza Pinto. No DVD-Rom do projeto encontramos 14 documentos em PDF relativos a *Vidas Nuas*, entre os quais o processo em que se solicita ao Serviço de Censura e Diversões Públicas a liberação de *Vidas Nuas*. Na primeira etapa de avaliação pelos censores, foram emitidas duas Fichas de Censura distintas. Ambas, sem número, são datadas de 21 de agosto de 1967. A primeira resume o “entrecho” do filme da seguinte forma:

História de um triângulo amoroso em que o marido tem conhecimento da paixão doentia de sua mulher pelo amante. A filha da referida mulher também sabe do problema da mãe e é revoltada contra a mesma. Essa moça, no final, torna-se amante do padrasto e foge com este.

Como “apreciação técnica” são emitidos breves juízos:

Argumento comum e arrastado. Fotografia sofrível. Boa direção.

Antes de recomendar restrição quanto à faixa etária do público ao qual o filme poderia ser exibido, o censor Diamantino Antunes, no quesito “apreciação moral”, afirma que:

<sup>141</sup> O filme a que A.P. Galante se refere – montado por Sylvio Renoldi – é *Juliana do Amor Perdido* (Sérgio Ricardo, 1968)

<sup>142</sup> É possível que tenha existido um lapso por parte do informante. No ofício em que solicita à Censura Federal a liberação do trailer de *Vidas Nuas* figura o nome de Oswaldo Almeida como representante de A. P. Galante.

<sup>143</sup> PINTO, Leonor Souza. **Memória da Censura no Cinema Brasileiro: 1964 –1988**. Recordar Produções Artísticas. Material consultado em DVD-Rom. O site do projeto é [www.memoriacinebr.com.br](http://www.memoriacinebr.com.br), mas seu conteúdo esteve indisponível nos últimos anos.

O filme focaliza o adultério consentido, apresentando uma cena de “Strip Tease” e outra de alcova, que contra indicam sua exibição para menores de dezoito (18) anos.

Já o censor Carlos Lúcio recomenda a interdição total do filme. Sua avaliação é mais severa, contendo descrições minuciosas e opiniões cáusticas sobre o filme.

ENTRECHO: Intrincada estória de amor e sexo com uma insaciável, marido traído conformado, amante cafajeste, professor utopicamente apaixonado, etc.

CRÍTICA ARTÍSTICA: Direção e interpretação primárias fazem do filme um amontoado de ridículos onde a perversão sexual é o nítido objetivo da excitação da plateia, se sobrepondo ao entretenimento e às mensagens artística, cultural, social, etc., que possam ser pretendidos.

APRECIÇÃO TÉCNICA: Som, fotografia e montagem com falhas; continuidade medíocre, embora pretenda atingir a escola do cinema moderno.

APRECIÇÃO MORAL: Despido completamente das mínimas qualidades artísticas, culturais, morais, o filme só visa estimular sentimentos anormais, ativando impressões excitantes, deprimentes e de influências perturbadoras da formação moral, intelectual e social do espectador. As cenas de alcova, strip-tease, adultério, ausência completa do menor resquício de normas ou integridade sociais, a baixaza do procedimento geral com, inclusive, a exceção aceitando no final o “status” do ambiente pervertido, contraindicam o filme para exibição pública.

No campo “Restrições”, Carlos Lúcio grifa em caixa alta sua recomendação:

∴ INTERDITADO ∴

Um terceiro parecer foi emitido algumas semanas depois pelo censor José Augusto Costa, novamente com severo juízo sobre *Vidas Nuas*.

O filme aborda a estória de uma mulher casada que tem um desajuste sexual, daí ter a necessidade de ter mais homens, apesar de na película só aparecer um, uma filha da idade do amante e um marido que admite toda aquela situação até que resolve fugir com a enteada que lhe dedicava todo o seu amor.

O filme é uma intensão [sic] porca de crítica à sociedade. Mostra situações ridículas com uma exploração acentuada do sexo e da pornografia. Artisticamente é fraco, sem conteúdo, sem objetividade a não [ser] a exploração erótica através das cenas de “strip tease” e relações sexuais entre os amantes. Tecnicamente, também é fraco.

Ao final o censor sugere o corte da cena do *strip-tease*, antevendo o pouco sucesso que a película teria junto ao público.

Somos pelos cortes das cenas de “strip-tease” se por ventura estiver prevalecendo a portaria do SCDP que elimina tais cenas dos filmes em exibição. Caso contrário, liberamos com a impropriedade máxima, certos de que o público o julgará, não concedendo boa bilheteria.

Na parte inferior desse último parecer, datado de 18 de setembro de 1967, há a decisão manuscrita assinada por Jacira G. F. de Oliveira que concede a *Vidas Nuas* o certificado nº 32.447 em que se lê:

“Liberado para todo território nacional com a seguinte restrição: Improprio para menores de 18 anos. Com cortes da cena do \*Strip-Tease\*”<sup>144</sup>

O documento seguinte nos informa que a 25 de setembro A. P. Galante impetrou recurso solicitando a reavaliação do parecer que não concedera a *Vidas Nuas* o certificado de “boa qualidade”. Por meio de seu representante, o produtor argumenta que o filme fora analisado a partir da primeira cópia tirada do laboratório, sem os ajustes técnicos finais. *Vidas Nuas* receberia quatro dias depois um novo parecer, emitido pelo censor federal Manoel Felipe de Souza Leão Neto, nos seguintes termos:

CRÍTICA ARTÍSTICA: As tomadas-de-cena são inexpressivas, ilustrando um roteiro monótono e fraco – elaborado com o intuito de atrair ao cinematógrafo os adeptos da perversão sexual, da sub-arte e dos maus costumes, excitando-os através [de] cenas eróticas.

APRECIÇÃO TÉCNICA: Não há continuidade no enredo. O trabalho de câmera é fraco, o mesmo ocorrendo com relação ao desempenho do elenco. Assim, a obra em tela representa mais uma sub-produção do chamado “cinema novo” – não dispondo, em absoluto, dos mínimos requisitos para que lhe seja concedida a chancela do “BOA QUALIDADE”.

APRECIÇÃO MORAL: Por outro lado, indicamos o corte da cena do “strep-teaser” pois consideramo-la dispensável ao roteiro.

RESTRICÇÕES: SUGERIMOS 18 ANOS COM CORTE.

É curioso constatar que apesar das indicações expressas da Censura relativas ao corte da cena do *strip-tease* ela tenha permanecido integralmente no filme. Tania Reyes, contratada especialmente para a cena, é nominada com destaque e tem fotos suas no cartaz do filme. É provável que o *strip-tease* principal, que contém longos momentos de nudez frontal da

<sup>144</sup> O trailer do filme recebeu certificado com teor idêntico, na mesma data, nº 32.448.

dançarina, perdue no filme graças a artimanhas desenvolvidas pelos montadores para dissimular os cortes sugeridos pela Censura, dada a desatenção, pouca inteligência ou mesmo a leniência de alguns fiscais. É importante ressaltar que o afluxo de público decorrente dessa atraente operação interessava tanto ao produtor como ao exibidor, ambos interessados nos resultados financeiros dessa operação.

Sylvio Renoldi relata que vários censores desconheciam particularidades técnicas do ofício cinematográfico. Isso permitiu, segundo ele, que algumas manobras pudessem ser operadas para dissimular o corte em materiais, fazendo com que algumas cenas persistissem nos filmes exibidos. Sem citar *Vidas Nuas* nem outro filme específico, ele descreve algumas situações que vivenciou, relacionadas à Censura.

Muitas vezes, quando os cortes eram muitos, vinha um cara da Censura que trabalhava em São Paulo para acompanhar os cortes na moviola: “Corta isso, corta aquilo. Só deixa um segundo disso aí.” Eu deixava um pedaço. “Mas, tudo isso é um segundo?” “É um segundo.” E ele aprovava. O cara era tão burro que eu deixava dois metros e “era um segundo”. Ele não tinha a ideia de pegar um cronômetro. Um negócio absurdo.

Depois nós descobrimos um sistema de fazer essas coisas. A gente mandava o filme para a Censura e os caras mandavam por escrito: “No segundo rolo corta isso, aquilo e tal. No primeiro rolo corta isso e aquilo.” A gente mudava, punha o primeiro rolo no quinto, o terceiro rolo no quarto e mandava. Então, quando o cara chegava na cabine de projeção para conferir não via nada. “Primeiro rolo? Tá bom. Segundo rolo? Tá OK.” E ia embora. Dava uma confusão danada.

O filme ia para a Censura em Brasília e voltava acompanhado de “corta isso, corta aquilo”. Aí um cara da Censura em São Paulo vinha conferir. Quando os cortes eram muitos, vinha um cara da Censura acompanhar os cortes na moviola. Iam destruir o filme mas, se pintava uma brechinha pra negociar, dava pra quebrar um galho. Aí saía o certificado de Brasília: estava tudo OK. Daí o filme ia para a Bahia e tinha lá um coronel que censurava o filme de novo...<sup>145</sup>

A.P. Galante, em sua entrevista a Gabriel Carneiro, prossegue em seu relato:

Aí foi liberado o filme, com o corte do *strip-tease*. O Sylvio cortou, mandamos e foi liberado. Aí não tinha onde lançar, porque ninguém queria o filme. (...) E daí o que aconteceu? Eu fiquei sem dinheiro. Estava com o filme parado.

<sup>145</sup> ABREU, Nuno Cesar. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002. Anexo I – Caderno de entrevistas, p. 302.

Ele introduz a situação peculiar: o administrador do Cine República, na região central de São Paulo, teria procurado Galante com a intenção de exibir *Vidas Nuas* para “cumprir decreto”. Ele se refere à aplicação prática de legislação protecionista federal que obrigava as salas de cinema a exibirem filmes brasileiros por um mínimo de dias no ano. Galante nomeia os administradores da Empresa Sul: Magalhães R. Lucas e Francisco José Lucas. Aquela foi sua primeira negociação para exibição no cinema de um filme produzido por ele.

Tinha que cumprir decreto no Cine República. Aí o pessoal me disse “Olha: fulano tá te procurando, o Magalhães tá te procurando, o Chiquinho tá te procurando, “Sul” tá te procurando...” Eu fui lá. Entrei naquilo, nunca tinha entrado no lugar, na exibidora. Era um escritório grande. Ele falou “Eu vou lançar teu filme no Cine República”. Eu falei “Mas... diz que esse cinema não dá nada. Tinha 3.500 lugares” (...) Era enorme o cinema (...) E ele tinha que cumprir [a cota] senão o coronel ia fechar o cinema. Eu tinha uma cópia. Eu não tinha dinheiro pra fazer a segunda. Aí eles falaram: “Vamos lançar. Se der certo, a distribuidora faz mais sete cópias, oito cópias, o que precisar.”

Desse trecho de seu depoimento depreendemos primeiramente que Galante teria sido o polo passivo nesta negociação de exibição. Conforme seu relato, ele recebeu convite dos exibidores para programar seu filme, dada a necessidade legal e imperativa de cumprimento da “cota de tela” – legislação que os obrigava a exibir filmes nacionais por alguns dias no ano. Em 1967, a cota de reservada à exibição de filmes nacionais em cada casa exibidora era de 56 dias por ano<sup>146</sup>. O segundo dado interessante contido em seu relato é que, no caso de *Vidas Nuas*, a obrigação de cumprir “cota” estava atrelada à menção de que um coronel poderia “fechar o cinema”. Eis um sinal de que a obediência às autoridades era imperativa e a rigidez desse controle quanto ao cumprimento de determinados preceitos legais se fazia sentir naquele momento do regime militar. Para uma atividade sempre tida como economicamente liberal, a obrigatoriedade de exibir filmes brasileiros por determinados dias do ano abriu caminho para que estes dois polos da cadeia produtiva cinematográfica – exibidor e produtor – passassem a ter que negociar, por força dessas imposições legais.

É interessante também a percepção acerca da oportunidade que ali se descortinava. Galante enxergava a desproporção entre o tamanho da sala de cinema e suas pretensões com aquele filme. A partir de sua reinauguração em 1952 e ao longo dos anos 1960, o República foi um dos maiores cinemas da América Latina. As dimensões de sua tela eram notáveis: em

<sup>146</sup> Decreto 52.745 de 1963 in JOHNSON, Randal. **Film Industry in Brazil**. University of Pittsburg Press, 1987, p. 185. O instrumento legal de proteção aos filmes nacionais via cota de tela evoluiu consideravelmente ao longo dos anos: 42 dias (1959), 56 dias (1963), 63 dias (1969), 77 dias (1970), 84 dias (1971) 112 dias (1975), 133 dias (1978), 140 dias (1980).

1955 teria sido “a maior tela do mundo”. A primeira exibição em *CinemaScope* e com som estereofônico no Brasil se deu no cine República<sup>147</sup>. Na avaliação de Galante, as 3.500 poltronas tornariam aquela sala grande demais para *Vidas Nuas*. Era justificável seu receio. A proposta que ele relata era que, além de “cumprir decreto”, se testasse ali a receptividade a *Vidas Nuas* com a promessa de que o filme prosseguiria no circuito caso tivesse boa resposta de público.

Em nossa pesquisa encontramos como data de estreia o dia 30 de setembro de 1967<sup>148</sup>. Isso revela que *Vidas Nuas* entrou em cartaz na data seguinte à emissão do último documento do processo de censura pelo S.C.D.P. – Serviço de Censura de Diversões Públicas. Tal celeridade apontaria uma contradição no relato de Galante, quando disse que ficou com o filme parado por diversos meses na Censura: a tramitação parece ter sido rápida nesse órgão. Resta incerto o tempo de análise de *Vidas Nuas* no INC, ocorrida possivelmente antes da tramitação na Censura. Fato é que sem a liberação da Censura e do INC, o produtor não conseguiria exibir comercialmente *Vidas Nuas*.

### 2.5.9 – Resenhas, notas e (poucas) críticas sobre *Vidas Nuas*

*O Estado de S. Paulo* publica no domingo, 1º de outubro de 1967, resenha provavelmente escrita por Rubem Biáfora. Ele descreve *Vidas Nuas* – ao qual não assistira previamente – situando os responsáveis pela fita e parte do elenco em cena.

A fita que o elemento de rádio e TV Ody Fraga, sob o título de “Erótica”, há uns quatro anos havia iniciado para os produtores Landa e João Lopes e que, agora, foi adquirida e terminada (uns 20 por cento) pelo técnico Antonio Polo Galante e por Silvio Renoldi, este o montador preferido do diretor Roberto Santos (...). Ao que consta Fraga não chegou a concretizar a obra como seria sua intenção. Dois intérpretes que já trabalharam em filmes de Walter Hugo Khouri, Francisco Negrão (“A Ilha”) e Lisa Negri (“Noite Vazia”) integram o elenco central.

Nessa mesma edição de *O Estado de S. Paulo* figura o cartazete publicitário de *Vidas Nuas*, ação possivelmente bancada pelos exibidores do filme, em cuja parte inferior consta a menção ao cine República – única sala em que foi exibido em sua estreia.

<sup>147</sup> SIMÕES, Inimá Ferreira. *Salas de Cinema de São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1990. p. 91-92.

<sup>148</sup> *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 30 set. 1967, p. 36.

IMAGEM 42: Cartazete de *Vidas Nuas* (1967) para divulgação em jornal.  
*O Estado de S. Paulo*, 30 de setembro de 1967



Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes – Cinemateca Brasileira

Galante narra a seguir sua surpresa ao presenciar o primeiro dia do filme em cartaz.

E o filme entrou. Começava à dez horas a sessão. Quando foi onze horas, eu estava no cinema e o Sylvio foi junto comigo. (...) O cinema estava lotado. Aí eu falei com o gerente “Lotado mesmo?” (...) Eu entrei. (...) E estava, de fato, completo o cinema. (...)

[Você lançou o filme e teve algum lançamento especial?]

Nada, nada. Foi... loucura. Só o cartaz e olha lá. O cartaz que eu fiz, fotografias e olha lá. Eu não tinha dinheiro – vivia do meu trabalho de assistente de câmera, vender material.

As menções bastante pontuais ao lançamento de *Vidas Nuas* nos jornais da época reforçam a afirmação do próprio Galante de que ele não pôde empreender ações de divulgação por razões econômicas. A única peça que ele afirma ter confeccionado foi o cartaz do filme, possivelmente feito a partir de fotogramas da própria película. O cartaz de *Vidas Nuas* é de fato simples, com impressão monocromática sobre papel de cor creme.

IMAGEM 43: Cartaz de *Vidas Nuas* (1967)<sup>149</sup>.

  
 apresenta  
 uma seleção  
**A.P.GALANTE**

**FRANCISCO NEGRÃO**      **MARIA ALBA**  
**ALFREDO SCARLAT**      **NELCY MARTINS**  
**LISA NEGRI**  
**THAIS HELENA**

participação especial  
**TANIA REYES**  
 conjunto  
**OS QUATRO FUGITIVOS**  
 e  
**ALMIR ROGERIO**

**VIDAS NUAS**

produtores  
**SILVIO RENOLDI**  
 e **ANTONIO POLO GALANTE**

fotografia  
 bill **KOSTAL**

roteiro e  
 direção  
 ody **FRAGA**

BRASIL, 1967 CLASSIFICADO  
 L.I.V.E. PARA EXIBIÇÃO  
 LIVRE

Biblioteca Paulo Emilio Salles Gomes – Cinemateca Brasileira

*Vidas Nuas* teve poucas críticas quando de sua estreia em São Paulo. Nos jornais da capital paulista encontramos apenas uma, negativa e irônica<sup>150</sup>.

<sup>149</sup> Note-se tanto no cartazete como no cartaz o logotipo com as iniciais “A.F.” da Art Films de Hugo Sorrentino, provável distribuidora de *Vidas Nuas* em algumas praças.



A moça gordinha, com o batom que ultrapassa em muito os limites dos seus lábios – e com as orelhas sacrificadas por pesados brincos, os cabelos endurecidos em laquê, os olhos desanimados por excesso de maquilagem – aparece sem mais nem menos, enrolada numa toalha de listras, dançando com muito entusiasmo e nenhum encanto. E em seguida, naturalmente, a toalha cai, enquanto a moça executa uma expressão furiosamente sensual.

A toalha cai e a moça continua animada na dança, mesmo com as dificuldades próprias do seu excesso de peso. Um detalhe: esta cena de “Vidas Nuas” vem logo depois de uma outra, em que a mesma moça gordinha estava visitando toda chorosa o túmulo do pai. Em outra sequência, ela olha para o infinito e pergunta ao mocinho ou às nuvens, não se sabe bem: – “O que significa a vida”? E executa uma expressão de tédio, enquanto o mocinho responde com frases que não ficam nada a dever à pergunta.

Isso acontece quase no fim do filme, imaginem o que não houve antes. Não, o cinema brasileiro nunca conseguiu fazer nada tão medíocre como “Vidas Nuas”.

A recepção fria e desinteressada por parte da crítica pareceu não abalar os bons resultados financeiros nas primeiras semanas de exibição de *Vidas Nuas*. Desconhecemos seus números exatos. Pelo relato de Galante, já no primeiro dia de exibição no cine República o filme teria feito aproximadamente cinco mil espectadores. Tratava-se, de fato, de um êxito. Deprendemos também que a promessa do administrador do cine República não se estendeu além da necessidade pontual e legal do exibidor: ao cabo de duas semanas, *Vidas Nuas* não estava mais em exibição no República. Mas a carreira do filme prosseguiu.

Aí, ficou duas semanas no República e saiu. Aí apareceu o Valansi. O pessoal fez mais cópias, pro circuito. Lançaram e ganhei dinheiro.

Galante referiu-se a um dos irmãos Valansi – Jacques, Robert e Maurice – responsáveis pela empresa Cia. Cinematográfica Franco-Brasileira, detentora de importante circuito de salas em São Paulo e no Rio de Janeiro, onde a carreira de *Vidas Nuas* teve sequência.

Aí o Valansi me chamou – ele que era dono de cinemas no Rio, do cine Normandie e do Cine Coral aqui [em São Paulo]. Ele falou: “Eu quero comprar teu filme, pro Norte...” Eu não conhecia ninguém (...) Eu era novato. Aí eu fui pro Rio, ver se eu conseguia lançar os filmes com ele, que eram só os filmes tipo do “Vidas Nuas” que ele lançava. Ele falou “Eu compro o filme.” Eu falei “Tá bom.”. Eu falei “Quanto você me dá?”. Eu pedi pra ele vinte. Ele falou: “Não. Eu dou quinze agora, em dinheiro”. E me deu uma porção de dinheiro.

---

<sup>150</sup> A DANÇA da moça. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 3 out. 1967. Crítica assinada pelas iniciais F.M.

Na última semana de novembro de 1967, *Vidas Nuas* estreou no Rio de Janeiro em três salas: Palácio, Ricamar e Carioca. A recepção crítica não foi diferente. É provável que no Rio, assim como em São Paulo, o lançamento não tenha sido precedido da distribuição prévia de quaisquer materiais de divulgação para a imprensa escrita. Ademais, é certo que o desprezo da crítica se dava *a priori*, por *Vidas Nuas* ser considerado produto popularesco, não merecendo qualquer atenção.

Eis as poucas menções ao filme na imprensa carioca. A coluna “Os filmes que estreiam” do *Jornal do Brasil* publicada no número de domingo/segunda-feira<sup>151</sup> destaca o lançamento de dois filmes brasileiros naquela mesma semana: *Vidas Nuas* e *A Margem* (Ozualdo Candeias, 1967). Após listar as boas referências críticas que credenciavam maior interesse pelo filme de Candeias, o crítico usa o filme de Ody Fraga como contraponto:

Quanto ao “Vidas Nuas” não se deram sequer ao trabalho de enviar uma sinopse. O que é, do que se trata, não sabemos, e, portanto, é impossível qualquer previsão.

Nos dias seguintes, nova descrição de *Vidas Nuas* no mesmo *Jornal do Brasil*<sup>152</sup> na coluna “O que há para ver”, que afirma cautelarmente:

Anuncia-se como drama esse filme de atmosfera bastante suspeita produzido em São Paulo.

Outro recorte de jornal que prospectamos – sem referência de fonte – diz somente:

Nacional. Muito pouco comentado. O que talvez diga tudo.

A má vontade e o silêncio com que *Vidas Nuas* é recebido pela crítica carioca é praticamente unânime. O único que se dignou a escrever de forma breve e um pouco mais amistosa sobre o filme foi Salvyano Cavalcanti de Paiva, contemporâneo de Ody Fraga nas rodas intelectuais cariocas nos anos 1950 – vide a referência que faz ao Alvaldia Bar, no centro do Rio. Escreve no *Correio da Manhã*, em 26 de novembro de 1967:

Outro filme brasileiro (...) Roteiro e direção de Ody Fraga, que já foi *Alvaldia Boy*, mas há muitos anos está radicado em São Paulo. Não temos resumo da estória nem qualquer referência a respeito, exceto que se trata de um melodrama.

<sup>151</sup> **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 26-27 nov. 1967. Caderno B, p. 6. A coluna é assinada pelas iniciais M.A., se tratando possivelmente de Miriam Alencar.

<sup>152</sup> **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 30 nov. 1967. Caderno B, p. 7.

Tanto Salvyano Cavalcanti de Paiva como Rubem Biáfora, ao deixarem de escrever sobre *Vidas Nuas* podem tê-lo feito por camaradagem, poupando Ody Fraga – intelectual, ex-crítico e roteirista “promissor”, com trabalhos em cinema, rádio e TV – das reais opiniões acerca dos deméritos do filme. Fato é que resenhas negativas e o péssimo juízo quanto às obras escritas ou dirigidas por Ody Fraga em cinema seriam uma constante ao longo dos anos seguintes, a refletir uma perspectiva apartada entre o juízo crítico e o gosto dos espectadores.

Independentemente da má recepção na imprensa do Rio e de São Paulo, *Vidas Nuas* parece ter prosseguido bem no seu diálogo com o público. Os jornais registram a reestreia em agosto de 1968 no Rio de Janeiro e a apresentação do filme em Santos (SP) no cine Gonzaga, em novembro do mesmo ano. Esses são os últimos registros que pudemos localizar em nossa pesquisa sobre a exibição de *Vidas Nuas* nos cinemas.

Apesar da ausência de novos dados que pudessem subsidiar nossa análise, registramos por fim uma referência publicada na *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* em que se afirma que *Vidas Nuas* teria se transformado em “um estrondoso sucesso de bilheteria, alcançando a expressiva cifra de mais de um milhão e meio de espectadores”<sup>153</sup>.

## 2.6 – BREVE NOTA SOBRE *VIDAS NUAS*, PORNOCHANCHADA E BOCA DO LIXO

Na entrevista que realiza com Ody Fraga, o pesquisador Inimá Simões aponta aspectos do pioneirismo de *Vidas Nuas*, sobretudo quanto à maneira com que o filme teria sido um dos primeiros a “abrir o campo” para a realização de produções com características semelhantes, apontando caminhos para que se moldasse aquilo que viria ainda a ser chamado de “pornoanchada”. No entender de Ody Fraga, eventuais méritos de *Vidas Nuas* residiram sobretudo na capacidade de atração que o filme exerceu sobre o público.

[Ody, esse filme, mais ou menos, o “Vidas Nuas”, de certa forma (...) Colocando arbitrariamente, é o início da história toda [da pornoanchada], do tipo de tratamento...]

<sup>153</sup> MIRANDA, Luis Felipe e RAMOS, Fernão (orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. Ed. Senac, pág. 265. O verbete sobre Antonio Polo Galante foi escrito por André Gatti.

De tudo. Porque aí abriu. Ele abriu. A turma viu que o povo pegava aquilo. Tinha aceitação. Era uma linha que... Não precisava forçar nada pra levar o povo ao cinema. O público vinha naturalmente ver aquelas fitas.<sup>154</sup>

Ao referir-se à capacidade de atração que o filme exerceu sobre o público, Ody Fraga não desconsiderava o fato de que o *Vidas Nuas* foi um projeto interrompido, criativamente inconcluso e ao qual ele nunca dera grande atenção. No entanto, ele toma o exemplo do filme para discorrer sobre o que considera ser a questão central quanto ao surgimento da pornochanchada no Brasil.

De fato eu nunca considereei essa fita nada, uma obra acabada, nem nada importante, compreende? Inclusive eu nunca defendi e geralmente nunca falava nela. Realmente eu não dou importância assim ao filme.

[Normalmente quando a gente fala da pornochanchada eu ouço muito o argumento do tipo... Que ela surge basicamente pelo momento político, que é adverso, quebra a produção do cinema brasileiro. Então a partir disso surge a pornochanchada como [reação] a isso. Além de eu achar que é uma visão meio parcial... O que você acha disso?]

Eu não concordo muito com essa tese. Primeiro eu não arco muito com essa tese. Eu acho que se nós tivéssemos... Se quando deu a arrancada do Cinema Novo nós tivéssemos uma perfeita abertura para prosseguir naquilo a pornochanchada seria um fenômeno que apareceria da mesma maneira.

[Dentro deste raciocínio a pornochanchada aconteceria numa situação política ou na outra. Então quais seriam as determinantes de sustentação?]

As determinantes da pornochanchada, foram... – as primordiais, as fundamentais, o resto é literatura e elucubração feita por cima, e também a teoria que a gente pode pôr encima – ...as razões foram única e exclusivamente de ordem econômica. Porque foram as pornochanchadas que começaram a dar resposta de bilheteria. E foram as pornochanchadas que puderam atrair com facilidade capital. Com qualquer projeto, era facilímo atrair financiamento pra qualquer projeto de pornochanchada. Era difícilimo (...) o sujeito levantar dinheiro pra uma fita séria. Esse é um lado da coisa. E um lado importante, não se pode menosprezar.<sup>155</sup>

O retorno de Ody Fraga ao panorama cinematográfico paulista iria se dar entre 1973 e 1974, quando realiza *Macho e Fêmea*, tendo como estrela principal a atriz Vera Fischer. É

<sup>154</sup> SIMÕES, Inimá Ferreira. **Entrevista com Ody Fraga**. Transcrição datilografada, TR 1016, p. 23. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1978.

<sup>155</sup> Idem, p. 25-26.

possível supor que Ody Fraga tenha se precavido bastante nessa sua reentrada na atividade cinematográfica. O hiato de praticamente uma década o havia deixado não apenas distante do *métier* como defasado com relação aos métodos e técnicas de trabalho. Ao longo desse tempo, a produção de cinema, agora estabelecida na Boca do Lixo, havia passado por mudanças consideráveis. Na entrevista que concede a Sylvia Bahiense, ele afirma que apesar de considerar *Macho e Fêmea* um filme “ruim como o diabo, ruim mesmo”, a experiência dessa realização serviu como reentrada naquele ambiente produtivo.

Como eu estava muito destreinado, estava realmente até um pouco desatualizado... Eu estava retomando o meu contato com a prática, com as coisas todas naquela época. Num esquema de produção muito limitado (...) Só que tem é que me retomou, imediatamente nessa fita eu retomei todo o contato, me atualizei, vi como era todo o sistema. O sistema mais simples, mais econômico de filmar. Porque nós filmamos com uma penúria: equipe mínima, a cota de negativo tá ali e uma série de coisas. Mas a fita resultou numa coisa: deu muito dinheiro. O que não perdoa a porcaria que ela é.

Na mesma entrevista, Ody Fraga cristalizou o entendimento quanto ao que seria, segundo ele, o elemento essencial de um filme no contexto das fitas ditas “de compromisso”:

A pornochanchada tem uma obrigação fundamental: é dar dinheiro. Porque um diretor que faz uma pornochanchada que não dá dinheiro, ele começou e acabou a sua carreira cinematográfica dele ali. Ele pode fazer o pior filme do mundo. Não tem importância. Na pornochanchada não tem importância fazer bom filme ou mal filme. Na pornochanchada tem a obrigação de fazer dinheiro. E é claro que apura: tem alguns que conseguem tirar alguns resultados melhores disso...<sup>156</sup>

A questão econômica se tornaria, naturalmente, parte das preocupações centrais nas reflexões de Ody Fraga sobre o cinema brasileiro. Sendo a exibição cinematográfica uma atividade essencial na cadeia produtiva – conforme explicitado no segundo capítulo desta dissertação – ele logo percebe a relação ambivalente que os exibidores passaram a ter com os filmes brasileiros, em face da obrigatoriedade de cumprir a cota de tela.

O exibidor odiava as fitas de Cinema Novo. E odiava qualquer fita de cinema brasileiro mais sério. Ele nem experimentava. Ele nem tentava abrir uma perspectiva de curso para esse tipo de fita. Ele simplesmente fechava o mercado pra ela. Fechava o mercado pra ela negando a exibição. Ao mesmo tempo, ele via uma grande ajuda em menosprezar, em achincalhar a

<sup>156</sup> FRAGA, Ody. Programa **Luzes, Câmera** n° 34. Entrevista a Sylvia Bahiense. São Paulo, 1976. Arquivo – TV Cultura.

produção de cinema brasileiro apoiando a pornochanchada, que lhe atendia em duas coisas: lhe dava argumentos para fazer a política junto às esferas oficiais contra o cinema brasileiro apresentando o lamentável das fitas que se estão fazendo... E lhe trazia lucros. Uma jogada capitalista maravilhosa! É isso que está acontecendo. Vai hoje a qualquer exibidor que está com uma pornochanchada em cartaz, ganhando rios de dinheiro e fala de cinema brasileiro pra ele. Ele vai te dizer... o diabo! Cobras e lagartos. Mas ele já tá pondo dinheiro nessa produção.<sup>157</sup>

É impossível deixar de pensar no que a relação entre produtor e exibidor veio a se transformar, a partir do momento em que o adiantamento financeiro recebido dos exibidores tornou-se a principal – senão única – fonte de financiamento para vários dos produtores da Boca do Lixo. No momento em que o mercado passou a ser inundado pelos de filmes de sexo explícito estrangeiros, em 1982, vários produtores se viram obrigados, por pressão dos exibidores, a realizarem filmes com cenas de sexo. Isso degradou inexoravelmente as relações produtivas naquele espaço, transformando não só aquele ambiente mas afetando diretamente a relação do cinema brasileiro com seu público. Em poucos anos, o modo de produção da Boca do Lixo estaria extinto. Ody Fraga refletiria de forma seminal sobre o ocaso desta produção e o que chamou de “agonia da Boca” no texto *A Boca fala*<sup>158</sup> e no artigo *O quilombo de Ody*<sup>159</sup>.

<sup>157</sup> SIMÕES, Inimá Ferreira. **Entrevista com Ody Fraga**. Transcrição datilografada, TR 1016, p. 27. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1978.

<sup>158</sup> FRAGA, Ody. **A “Boca” fala – um quase manifesto**. Dat. São Paulo, fev. 1984, 5 p. Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes da Cinemateca Brasileira, catalogado sob o código nº D. 1224/7

<sup>159</sup> FRAGA, Ody. *O quilombo de Ody*. (título atribuído). **Filme Cultura**. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, nº 44, abr.-ago. 1984, p. 110-112.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo tendo sido um dos principais expoentes da Boca do Lixo paulistana e um de seus mais prolíficos roteiristas e diretores, Ody Fraga ainda não havia sido objeto de um estudo detido sobre sua trajetória, produção e reflexão. Nossa intenção primeira com esse trabalho foi a de tentar reconstruir sua jornada particular rumo ao cinema. Ao buscarmos angariar e associar uma série de informações e elementos dispersos, acreditamos ter nos aproximado de um retrato bastante próximo da realidade e do pensamento desse personagem.

Ao longo de nossa pesquisa pudemos notar que em várias fontes bibliográficas consultadas Ody Fraga era um elemento basilar para a compreensão da diversidade e da complexidade quanto à trajetória pessoal de formação dos diversos criadores no ambiente da Boca do Lixo paulistana. Ele era “uma inteligência rara a serviço do cinema ligeiro”, na definição de Inimá Simões. Ao integrar-se àquele espaço e empenhar-se criativamente em colocar sua vasta cultura a serviço de uma produção dita popularesca Ody Fraga jamais sentiu-se desajustado naquele ambiente. Pelo contrário. A Boca foi para ele o espaço em que, talvez, sua liberdade criativa tenha melhor se adaptado às injunções das demandas e compromissos inerentes ao cinema comercial.

Ao pesquisarmos sobre o período que antecede aquela que seria a fase principal de sua produção, na qual se dedicou exclusivamente ao cinema, buscamos recolocar em questão aspectos desse personagem distinto e sobre o qual tão pouca elaboração existia. O que mais nos motivou a realizar essa visada em seu percurso foi perceber que sua jornada, além de singular – como é a de todos nós – era de fato extraordinária. Ao longo da composição de nossa redação, com a articulação dos documentos e dos registros memoriais do personagem, pudemos perceber a força lógica intrínseca ao trabalho de pesquisa, em que os materiais puderam ser articulados revelando novos significados acerca de aspectos até então desconhecidos da trajetória de Ody Fraga.

Mereceram de nossa parte um destaque especial suas peças de teatro. Cientes da dificuldade em selecionar fragmentos de sua dramaturgia, optamos por trazer neste trabalho transcrições um pouco mais extensas, buscando preservar no corpo documental selecionado um pouco do espírito das peças, tão bem descrito por Lina Leal Sabino:

Refluem destas fontes as farsas e comédias de Ody Fraga, enquadradas na divisa que Jean de Santeuil atribui à comédia: *Castigot ridendo Mores* (correção dos costumes pelo riso). As peças de Ody Fraga ferem os costumes, satirizam o convencionalismo burguês, denunciam o jogo de interesses, retratam a heterogeneidade psicológica dos personagens em conflito com o mundo, desprestigiam o enredo, realizando a estilização da realidade dentro de um cenário reduzido aos objetos essenciais.<sup>160</sup>

Essas características irão ressoar sobre toda a obra pessoal de Ody Fraga – sobretudo nos filmes em que ele colocaria o que chamava de “coisas minhas”<sup>161</sup>. Tal postura encontra-se esboçada no roteiro e nas intenções originais de *Erótica*. Mas a despeito da linearidade e de certa causalidade proposta em nossa dissertação, *Vidas Nuas* não foi o ápice da “jornada de formação” de Ody Fraga. *Erótica* foi uma produção malograda, interrompida, destinada ao esquecimento ou a simplesmente não existir, mas que teve seu material original resgatado, acrescido de novas filmagens, finalizado e lançado comercialmente com outro título, que se inscreveu em sua filmografia e também na história. *Vidas Nuas* e *A Margem* podem, com efeito, ser considerados marcos do “início da fase de produções regulares na Boca.”<sup>162</sup>

O lançamento de *Vidas Nuas* não ocasionou grande mudança de rota na trajetória profissional de Ody Fraga, que desde a interrupção de *Erótica* esteve relativamente distante da realização cinematográfica. Ao longo de um período de dez anos, entre 1964 e 1973, as informações de que dispomos dão conta de que ele trabalhou quase exclusivamente em televisão. No final de 1968, ele se desligou da TV Bandeirantes e logo passou a integrar o grupo de profissionais da Fundação Padre Anchieta, criada no ano anterior. Na TV Cultura, ele trabalhou como produtor de programas, tendo dirigido dezenas de episódios de telecursos educativos de Madureza Ginásial, na disciplina de História – apresentados pelo futuro crítico e pesquisador Luciano Ramos. Ali ele também dirigiu teleteatros, adaptando obras de autores como Dalton Trevisan, Clarice Lispector, Machado de Assis e Abílio Pereira de Almeida. Nos anos seguintes, ele também se dedicou a novelas, tendo escrito duas em sequência para a TV Tupi – *O Preço de um Homem* (1971) e *Bel-Ami* (1972). No ano seguinte, entre março e julho de 1973, escreveu na TV Record a novela *Vendaval*.

<sup>160</sup> SABINO, Lina Leal. **O Grupo Sul**. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Brasileira). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1979. p. 206.

<sup>161</sup> ABREU, Nuno César. A Boca. **Filme Cultura**. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, n° 43, jan-abr 1984, p. 34.

<sup>162</sup> GAMO, Alessandro e MELO, Luís Alberto Rocha. **Histórias da Boca e do beco**. In Nova História do Cinema Brasileiro, vol. 2. São Paulo: Edições SESC, 2018. p. 324.



Para Antônio Polo Galante, *Vidas Nuas* teve um significado bastante distinto: representou o início de uma das carreiras mais exitosas e longevas da Boca do Cinema. Em sua entrevista ao MIS-SP, Galante conta que logo reinvestiu os lucros de *Vidas Nuas* em um novo projeto, *Trilogia do Terror* (O. Candeias, L.S. Person e J. M. Marins, 1968), e que apesar do fracasso econômico deste, prosseguiu firme no negócio. Sua filmografia como produtor somaria mais de cinquenta filmes ao longo de um período relativamente curto de tempo – com seus principais títulos sendo produzidos entre 1967 e 1983.

É fundamental reconhecer que o êxito de *Vidas Nuas* é tributário de uma série de fatores dramaturgicos, artísticos e técnicos. O filme se apoia na estruturação original presente no roteiro, ganhando muito em dinamismo e fluidez graças às articulações ágeis e inteligentes realizadas na montagem. Ressalte-se que o elemento erótico é a grande força motriz do filme – sendo o ingrediente central da trama original: uma tensão sexual constante perpassa todas as cenas, diálogos e relacionamentos, sejam eles platônicos ou carnavais. O principal chamariz de público está materializado no corpo da dançarina que se desnuda no palco, na icônica cena de *strip-tease* sobre a qual discorreremos longamente neste trabalho.

Todos esses fatores congeminaram para que o filme tivesse êxito no seu lançamento. A experiência de *Vidas Nuas* parece representar algo não somente ligado à sua execução técnica e artística, nem tampouco apenas ao ingrediente erótico. Devemos reconhecer como fundamental o senso de oportunidade em sua finalização, a ser atribuído em grande medida aos produtores: um sentimento nem sempre tangível, uma espécie de “faro” que permite intuir o que o público estava disposto a assistir, para finalmente apostar seu capital em produtos para atender a determinada demanda. Esteticamente, o resultado da fita pode ter sido irregular: as atuações foram bastante comprometidas em seu realismo, os problemas de fotografia e de continuidade são evidentes, mas o que se sobressai na obra acabada é o fato de que uma vez lançado nos cinemas, *Vidas Nuas* foi muito bem aceito pelo público, tendo sido essa uma empreitada lucrativa.

É importante ressaltar que a realização econômica plena de um produto como *Vidas Nuas* foi também resultado das ações de regulação estatal sobre o mercado exibidor, conforme relatou A. P. Galante. O contexto político autoritário naquele momento histórico fez com que – temerosos pela ação repressiva da fiscalização governamental – ocorresse uma aproximação mutualista entre exibidor e produtor, que pôde engendrar vantagens para ambos. Um produto

como esse, ao gerar bom afluxo de público e – conseqüentemente – bom resultado financeiro, mostrou-se atraente e vantajoso tanto para o produtor como para o exibidor, ensejando a continuidade dessa parceria em novos projetos.

\*

Ao fim desta dissertação, gostaríamos de partilhar novas frentes para pesquisas futuras que se descortinaram a partir do trabalho ora realizado. Entendemos que há um campo imenso de trabalho a ser empreendido sobre o que chamaríamos de “ideário cinematográfico” de Ody Fraga, com a análise de entrevistas e textos que cobrem um período relativamente curto de tempo, entre 1974 e 1987. Seria especialmente rico o estabelecimento de cotejos com outros atores do debate público naquele momento, a formar um retrato do vasto campo de disputas ideológicas nas calorosas discussões ocorridas no período. São amplas também as possibilidades de estudo e análise dos filmes dirigidos ou roteirizados por Ody Fraga sob diversas perspectivas: estética, ideológica, social, filosófica, etc. Há um campo imenso de influências a serem rastreadas – na literatura, no teatro, na música, na televisão, ou em outros filmes – posto que o próprio Ody Fraga assumia incorporar ideias de terceiros em seus projetos. Outro campo a ser prospectado diz respeito a informações memoriais de seus colaboradores. Infelizmente, vários dos seus parceiros principais já não estão mais vivos. Há ainda grande carência de registros, pesquisas e identificação de materiais documentais direta ou indiretamente relacionados com Ody Fraga, de forma a sistematizar informações ainda dispersas, mas que certamente irão conter potenciais revelações.

\*

Entre as várias descobertas em que o passado parece iluminar o futuro, o depoimento afetivo do amigo Salim Miguel segue norteando nosso empenho em lançar luzes renovadoras sobre este ilustre desconhecido que foi Ody Fraga.

Eu costumava brincar com ele: “Ody, me explica a radical transmutação que sofreste, se és capaz. Como é que tu, que escrevias peças tão herméticas e intelectualizadas que tu mesmo mal entendias, que tanto te preocupavas com a expressão cênica, num passe de mágica te bandeaste para a pornochanchada?”

E ele, entre sério e galhofeiro: “Vê só, tu és preconceituoso, não há uma distância tamanha, e eu sei que estou através da pornochanchada, dando também meu recado neste tempo tão duro que vivemos. É preciso buscar uma segunda leitura mais atenta, para além das aparências”.

## **EPÍLOGO**

Ao cabo de 45 minutos de gravação, após Inimá Simões mudar de lado a primeira das três fitas cassete em que registrou a entrevista, Ody Fraga assinala a pouca importância que dava aos assuntos registrados até ali, afirmando categoricamente:

Não vejo bem a utilidade dessa parte de memória.  
Pode jogar tudo no lixo.

## BIBLIOGRAFIA

ABREU, Nuno Cesar. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

\_\_\_\_\_. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

AMÂNCIO, Tunico. **Artes e Manhas da Embrafilme: Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)**. Niterói: EdUFF, 2000.

AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Hucitec Editora, 2013.

AVELLAR, José Carlos. **O cinema dilacerado**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita. **Cinema – O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANDEIAS, Ozualdo. **Uma Rua Chamada Triumpho**. São Paulo: Edição do Autor, 2000.

CAVALCANTI, Alberto. **Filme e Realidade**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1953.

**DIONYSOS – Estudos Teatrais**. Ano III – nº 3. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro / Ministério da Educação e Saúde, setembro de 1952.

**FILME CULTURA**: edição fac-similar (5 volumes). Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, CTA<sub>v</sub>, 2010.

GAMO, Alessandro Constantino. **Vozes da Boca**. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

JOHNSON, Randal. **Film Industry in Brazil: Culture and the State**. University of Pittsburg Press. 1987.

MANTEGA, Guido (org.). **Sexo e Poder**. São Paulo: Brasiliense, 1979.

MENDES, Adilson, SHINZATO, Daniel e COLLET, Gabriel (orgs.). **Encontros: Paulo Emílio Sales Gomes**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.

MIGUEL, Salim. **O Castelo de Frankenstein – Anotações sobre autores e livros**, vol 2. Florianópolis: Editora da UFSC e Lunardelli, 1990.

\_\_\_\_\_. **A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta** (2ª edição, revista). Rio de Janeiro: Record, 2005.

PINTO, Leonor Souza. **Memória da Censura no Cinema Brasileiro: 1964 –1988**. DVD-ROM. Recordar Produções Artísticas, 2007.

PIRES, José Henrique Nunes, DEPIZZOLATTI, Norberto Verani e DE ARAÚJO, Sandra Mara. **O cinema em Santa Catarina**. Florianópolis: Editora da UFSC e Embrafilme, 1987.

RAMOS, Fernão Pessoa e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2000.

RAMOS, Fernão Pessoa e SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). **Nova História do Cinema Brasileiro (vols. 1 e 2)**. São Paulo: Edições SESC, 2018.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

**Revista da Campanha Nacional de Educação Rural**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1º semestre 1959, nº 8.

RIBEIRO, Paula Chagas Autran. **Teoria e Prática do Seminário do Teatro de Arena**. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

SABINO, Lina Leal. **O Grupo Sul**. Dissertação (Mestrado em Letras-Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1979.

\_\_\_\_\_. **Grupo Sul: O Modernismo em Santa Catarina**. Florianópolis: FCC Edições, 1981.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.

SIMÕES, Inimá Ferreira. **Aspectos do Cinema Erótico Paulista**. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

\_\_\_\_\_. **Entrevista com Ody Fraga**. Transcrição datilografada das fitas cassete nº 1016, 1017 e 1018. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1978.

\_\_\_\_\_. **O Imaginário da Boca**. Cadernos IDART 6. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981.

\_\_\_\_\_. **Salas de Cinema de São Paulo**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1990.

\_\_\_\_\_. **Roteiro da Intolerância: a Censura Cinematográfica no Brasil**. São Paulo: SENAC, 1999.

STERNHEIM, Alfredo. **Cinema da Boca: Dicionário de diretores**. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

## ANEXO I – TEXTOS PUBLICADOS NA REVISTA *SUL*

- Quando o vento perto de ti passar* (poema) – Sul nº 1, janeiro de 1948
- A montagem de “Um Taciturno”* (ensaio) – Sul nº 1, janeiro de 1948
- Balada do Transeunte Tristonho* (poema) – Sul nº 2, fevereiro de 1948
- Três histórias sem fim* (paradoxo teatral em um ato) – Sul nº 2, fevereiro de 1948
- Os anjos* (peça em um ato) – Sul nº 3, abril de 1948
- Caliban o monstro inocente* (conto fantástico) – Sul nº 4, junho de 1948
- Os pecadores* (peça em um ato) – Sul nº 4, junho de 1948
- “*Sul*” (editorial/manifesto) – Sul nº 5, agosto de 1948
- Um Homem sem Paisagem* (peça em um ato) – Sul nº 5, agosto de 1948
- O novo céu e a nova terra* (peça em um ato) – Sul nº 6, dezembro de 1948
- Teatro Experimental* (ensaio) – Sul nº 7, fevereiro de 1949
- Pequenos Estudos de Teatro* (ensaio) – Sul nº 8, abril de 1949
- A nuvem que se desvanece* (peça em um ato) – Sul nº 9, agosto de 1949
- Representação de Pinocchio* (ensaio) – Sul nº 10, dezembro de 1949
- Um homem mau* (trecho da peça *Uma mulher original*) – Sul nº 11, maio de 1950
- Brincando de Amor* (peça em três atos) – Sul nº 12, outubro de 1950
- Composição para Judas e coro de dez anjos* (pantomima) – Sul nº 13, dezembro de 1951
- Chaplin e a saga do homem* (ensaio) – Sul nº 20, agosto de 1953
- A ilha, a ponte e o continente* (manifesto) – Sul nº 21, dezembro de 1953
- Imagem, som e cafiaspirina* (ensaio crítico) – Sul nº 24, maio de 1955
- A visita* (peça em um ato) – Sul nº 25, agosto de 1955
- Amadeu Rodrigues, jornalista* (conto) – Sul nº 30, dezembro de 1957
- A Morte de Damião* (farsa em um ato) – Cadernos Sul nº 3, 1954

## ANEXO II – FILMOGRAFIA COMO ROTEIRISTA E DIRETOR (CINEMA)<sup>163</sup>

- Brasil, Sexta Força do Mundo* (Ody Fraga, 1960) – direção
- Conceição* (Hélio Souto, 1960) – co-roteiro (com Hélio Souto)
- O Cabeleira* (Milton Amaral, 1963) – co-roteiro (com Milton Amaral)
- Amor na Selva* (K. Tkaczenko e R. Santos, 1965) – roteiro
- O Diabo de Vila Velha* (Ody Fraga e José Mojica.Marins, 1965) – co-roteiro e co-direção
- Vidas Nuas* (Ody Fraga, 1967) –roteiro e direção
- Macho e Fêmea* (Ody Fraga, 1974) – roteiro e direção
- Pensionato de Mulheres* (Clery Cunha, 1974) – co-roteiro (com Clery Cunha)
- O Exorcista de Mulheres* (Tony Vieira, 1974) – co-roteiro (com Mauri de Queiroz)
- O Sexo Mora ao Lado* (Ody Fraga, 1975) – co-roteiro (com F. Mansur e L. Castillini) e direção
- Adultério – As Regras do Jogo* (Ody Fraga, 1975) – roteiro e direção
- Amantes – Amanhã se Houver Sol* (Ody Fraga, 1975) – roteiro e direção
- Possuídas pelo Pecado* (Jean Garrett, 1976) – co-roteiro (com Jean Garrett)
- O Mulherengo* (Fauzi Mansur, 1976) – co-roteiro (com Fauzi Mansur)
- Quem é o Pai da Criança?* (Ody Fraga, 1976) – roteiro e direção
- As Trapalhadas de D. Quixote e Sancho Pança* (Ary Fernandes, 1977) – roteiro
- Excitação* (Jean Garrett, 1977) – co-roteiro (com Jean Garrett)
- 19 Mulheres e 1 Homem* (David Cardoso, 1977) – roteiro
- Ninfas Diabólicas* (John Doo, 1978) – co-roteiro (com John Doo)
- Bandido! – Fúria do Sexo* (David Cardoso, 1978) – roteiro
- Reformatório das Depravadas* (Ody Fraga, 1978) – roteiro e direção
- Terapia do Sexo* (Ody Fraga, 1978) – roteiro e direção
- Mulher, Mulher* (Jean Garrett, 1979) – co-roteiro (com Jean Garrett)
- Damas do Prazer* (Antônio Meliande, 1979) – roteiro
- Desejo Selvagem (Massacre no Pantanal)* (David Cardoso, 1979) – roteiro
- Bordel: Noites Proibidas* (Osvaldo de Oliveira, 1979) – co-roteiro (com O. Oliveira)
- E Agora, José? (Tortura do Sexo)* (Ody Fraga, 1979) – roteiro e direção
- Histórias que Nossas Babás não Contavam* (O. Oliveira, 1979) – adaptação e diálogos (roteiro de Aníbal Massaini Neto)

<sup>163</sup> FONTE: Base de Dados “Filmografia Brasileira” – Cinemateca Brasileira. Disponível em <http://bases.cinemateca.gov.br/> e/ou em <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p> .

- Sexo Selvagem* (Ary Fernandes, 1979) – co-roteiro (com Ary Fernandes)
- Eu Compro essa Virgem!!* (Roberto Mauro, 1979) – roteiro
- A Dama da Zona – Hoje Tem Gafeira* (Ody Fraga, 1979) – roteiro e direção
- A Noite das Taras* (1980) – roteiro (três episódios) e direção (um episódio)
- A Carta de Érico* (John Doo, 1980 – ep. 1 de *A Noite Das Taras*)
- Peixe fora d'água* (David Cardoso, 1980 – ep. 2 de *A Noite Das Taras*)
- Júlio e o Paraíso* (Ody Fraga, 1980 – ep. 3 de *A Noite Das Taras*)
- Fêmea do Mar* (Ody Fraga, 1980) – roteiro e direção
- Corpo Devasso* (Alfredo Sternheim, 1980) – co-roteiro (com Alfredo Sternheim)
- Pornô* (1980) – roteiro (três episódios)
- As Gazelas* (Luiz Castellini, 1980 – ep. 1 de *Pornô*)
- O Prazer da Virtude* (David Cardoso, 1980 – ep. 2 de *Pornô*)
- O Gafanhoto* (John Doo, 1980 – ep. 3 de *Pornô*)
- Palácio de Vênus* (Ody Fraga, 1980) – roteiro e direção
- Bacanal* (Antônio Meliande, 1980) – co-roteiro (com Mário Rogério Nacache)
- Aqui, Tarados!* (1980) – roteiro (três episódios) e direção (um episódio)
- A Tia de André* (John Doo, 1980 – ep. 1 de *Aqui, Tarados!*)
- A Viúva do Dr. Vidal* (Ody Fraga, 1980, ep. 2 de *Aqui, Tarados!*)
- O Pasteleiro* (David Cardoso, 1980 – ep. 3 de *Aqui, Tarados!*)
- A Fábrica de Camisinhas* (Ary Fernandes, 1981) – co-roteiro (com Ary Fernandes)
- A Filha de Calígula* (Ody Fraga, 1981) – roteiro e direção
- A Fome do Sexo* (Ody Fraga, 1981) – roteiro e direção
- As 6 Mulheres de Adão* (David Cardoso, 1981) – roteiro
- O Prazer do Sexo* (John Doo, 1981) – roteiro
- O Sexo Nosso de Cada Dia* (Ody Fraga, 1981) – roteiro e direção
- As Gatas : Mulheres De Aluguel* – roteiro (dois episódios) e direção (um episódio)
- Aretuza* (Antônio Meliande, 1982 – ep. 1 de *As Gatas*)
- O Gato* (Ody Fraga, 1982 – episódio 2 de *As Gatas*)
- Mulher Tentação* (Ody Fraga, 1982) – roteiro e direção
- Vadias pelo Prazer* (Antônio Meliande, 1982) – roteiro



- Anarquia Sexual* (Antônio Meliande, 1982) – co-roteiro (com Roberto Galante)
- A Primeira Noite de um Adolescente* (Antônio Meliande, 1982) – roteiro
- Elas Só Transam no Disco* (Ary Fernandes, 1983) – roteiro
- Corpo e Alma de Mulher* (David Cardoso, 1983) – roteiro
- Caçadas Eróticas* (1983) – roteiro (três episódios)
- A Espiã Portuguesa* (David Cardoso, 1983 – ep. 1 de *Caçadas Eróticas*)
- O Dia da Caça* (Cláudio Portioli, 1983 – ep. 2 de *Caçadas Eróticas*)
- Punks* (David Cardoso, 1983 – ep. 3 de *Caçadas Eróticas*)
- As Viúvas Eróticas* (1983) – co-roteiro (com Mário Vaz Filho)
- Rute e Eva* (Antonio Meliande, 1983 – ep. 1 de *As Viúvas Eróticas*)
- Silvia* (Antonio Meliande, 1983 – ep. 2 de *As Viúvas Eróticas*)
- Magnólia* (Cláudio Portioli, 1983 – ep. 3 de *As Viúvas Eróticas*)
- As Panteras Negras do Sexo* (Ubiratan Gonçalves, 1983) – co-roteiro (com U. Gonçalves)
- A Noite das Taras nº 2* (1983) – roteiro (dois episódios) e direção (um episódio)
- Solo de Violino* (Ody Fraga, 1983 – ep. 1 de *Noite Das Taras nº 2*)
- A Guerra da Malvina* (Cláudio Portioli, 1983 – ep. 2 de *A Noite Das Taras nº 2*)
- Tudo na Cama* (Antônio Meliande, 1983) – roteiro
- Erótica: A Fêmea Sensual* (Ody Fraga, 1984) – roteiro e direção
- Tentação na Cama* (Ody Fraga, 1984) – roteiro e direção
- Volúpia de Mulher* (John Doo, 1984) – roteiro
- Taras Eróticas* (Ary Fernandes, 1983) – co-roteiro (com Ary Fernandes)
- Senta no meu, que eu entro na tua* (Ody Fraga, 1985) – roteiro e direção
- Alô Buça!* (ep. 1 de *Senta no meu, que eu entro na tua*)
- O Unicórnio* (ep. 2 de *Senta no meu, que eu entro na tua*)
- Delírio de dar... Amor* (Norberto Ramalho, 1986) – roteiro\*
- Mulheres Taradas por Animais* (Ody Fraga, 1986) – roteiro\* e direção\*\*
- O Dia do Gato* (David Cardoso, 1988) – roteiro

\* sob o pseudônimo *Juan Gitano*

\*\* sob o pseudônimo *Johannes Freyger*

