

ENTRE O GOSTO ARTÍSTICO E O ESPETÁCULO POPULAR: ALINOR AZEVEDO E O ARGUMENTO DE CIDADE AMEAÇADA

Between artistic taste and popular spectacle: Alinor Azevedo and the script for Cidade threatened

Entre gusto artístico y espectáculo popular: Alinor Azevedo y el guión de Cidade amenazados

Luis Alberto Rocha Melo¹

Resumo

Este artigo discute a contribuição de Alinor Azevedo ao cinema brasileiro dos anos 1950-60. Para tanto, contextualizo o debate sobre a importância do argumento e do roteiro na afirmação de um cinema popular de qualidade. Como estudo de caso, discuto o filme Cidade ameaçada (Roberto Farias, 1960), com argumento escrito por Alinor Azevedo. Também são examinadas as relações entre a escrita do argumento e do roteiro e as formas de financiamento vigentes a partir da segunda metade dos anos 1950.

Palavras-chave: Alinor Azevedo. Argumento e roteiro. Cidade ameaçada.

Abstract

This article discusses Alinor Azevedo's contribution to Brazilian cinema in the 1950s-60s. Therefore, we focus on the debate about the importance of screenplay in the development of a popular quality cinema. As a case study, we present the feature film Cidade ameaçada (Roberto Farias, 1960), whose script was written by Alinor Azevedo. The relationships between screenplay and production systems in the second half of the 1950s are also examined.

Key-words: Alinor Azevedo. Script and script. Threatened city.

Resumen

Este artículo analiza la contribución de Alinor Azevedo al cine brasileño en las décadas de 1950 y 1960. Contextualizamos el debate sobre la importancia del guión en la afirmación de un cine popular de calidad, y como caso de estudio, presentamos la película Cidade ameaçada (Roberto Farias, 1960), cuyo guión fue escrito por Alinor Azevedo. También se examinan las relaciones entre la práctica del guión y las formas de financiación vigentes en la segunda mitad de los años cincuenta.

Palabras-claves: Alinor Azevedo. Guión y guión. Ciudad amenazada.

¹ Doutor; Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), MG, Brasil. E-mail: <luisrochamelo@gmail.com>- Orcid: 0000-0002-1061-7130

Introdução

Neste artigo, procuro expor alguns aspectos da contribuição do argumentista e roteirista Alinor Azevedo ao cinema brasileiro na passagem dos anos 1950-60. Para tanto, tomo como estudo de caso o filme *Cidade ameaçada* (Roberto Farias, 1960). Inicialmente, farei uma breve apresentação da trajetória de Alinor Azevedo, destacando alguns dos principais filmes dos quais participou, em diferentes empresas como a Atlântida, a Flama e a Vera Cruz.²

Em seguida, contextualizo o debate que se estabeleceu, no meio cinematográfico brasileiro ao longo dos anos 1950, em torno do argumento e do roteiro enquanto peças fundamentais na busca pela afirmação de um cinema de “qualidade”. Uso como exemplos as considerações sobre o assunto feitas por Alberto Cavalcanti e Carlos Ortiz, em seus respectivos livros *Filme e realidade*, de 1951, e *O argumento cinematográfico e sua técnica*, de 1954.

Por fim, examino mais detidamente o caso de *Cidade ameaçada* a partir de algumas informações sobre o processo de escrita do seu argumento por Alinor Azevedo, relacionando o contexto acima a dois fatores: 1) o sistema de produção vigente na segunda metade dos anos 1950; 2) a aposta na renovação estética do filme brasileiro, que pudesse atender tanto ao gosto artístico do filme “sério” quanto aos critérios comerciais de um espetáculo “popular”.

1. Um escritor de cinema

Alinor Albuquerque de Azevedo nasceu no dia 10 de março de 1913, no Rio de Janeiro. Estudou no Colégio Militar e tentou a carreira de Medicina, cursando apenas o primeiro ano. Trabalhou na Caixa de Previdência do Banco do Brasil e, com 23 anos, iniciou sua vida profissional como jornalista, profissão que exerceu de forma intermitente durante décadas, e que

² Para um enfoque mais aprofundado sobre o trabalho de Alinor Azevedo, cf. Melo (no prelo).

proporcionou várias inspirações para argumentos e roteiros que escreveu. Como ele mesmo chegou a afirmar, “o recorte de jornal é a grande fonte do cinema [...] os jornalistas são os primeiros argumentistas” (Azevedo, 1969).

Em 1941, Alinor foi convidado pelo cineasta Moacyr Fenelon para participar da criação da Atlântida – Empresa Cinematográfica do Brasil S.A., juntamente com os irmãos José Carlos e Paulo Burle, Nelson Schultz e Arnaldo de Farias. Durante os anos 1940-50, a Atlântida foi uma das principais produtoras em atividade no país, realizando filmes de forma ininterrupta até o início da década de 1960. *Moleque Tião* – primeiro longa-metragem de ficção produzido pela empresa carioca, com direção de José Carlos Burle e roteiro de Alinor e Nelson Schultz –, obteve, à época de seu lançamento (1943), grande repercussão na imprensa, conseguindo ótimos resultados de bilheteria. Apresentando Grande Otelo pela primeira vez como protagonista, *Moleque Tião* é considerado, até hoje, um marco do cinema brasileiro.³

Entre os títulos produzidos pela Atlântida e roteirizados por Alinor, destacam-se *Não adianta chorar* (Watson Macedo, 1945), *Luz dos meus olhos* (José Carlos Burle, 1946), *Terra violenta* (Edmond Francis Bernoudy, 1948), *Também somos irmãos* (José Carlos Burle, 1949), *A sombra da outra* e *Carnaval no fogo* (ambos de Watson Macedo, 1949), *Maior que o ódio* (José Carlos Burle, 1950) e *Aviso aos navegantes* (Watson Macedo, 1950). Saindo da Atlântida em 1950, Alinor integrou, novamente a convite de Moacyr Fenelon, a equipe da Flama - Produtora Cinematográfica Ltda., fundada por Fenelon e pelo empresário de comunicações Rubens Berardo Carneiro da Cunha. Na Flama, Alinor escreveu as histórias de dois filmes dirigidos por Fenelon, o melodrama *Milagre de amor* (1951) e a comédia carnavalesca *Tudo azul* (1952), além da comédia dramática *Com o diabo no corpo* (Mário Del Rio, 1952).

Para Watson Macedo, então fora da Atlântida e atuando como produtor independente (Produções Watson Macedo), roteirizou *É fogo na roupa* (Watson Macedo, 1952), *Carnaval em Marte* (Watson Macedo, 1955) e *Depois em conto* (José Carlos Burle, 1956), três grandes sucessos de bilheterias. Em 1953, teve uma rápida passagem pela Vera Cruz, companhia fundada em 1949

³ Lamentavelmente, já não existem mais cópias do filme para visionamento.

pelos industriais Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho, com estúdios em São Bernardo do Campo, colaborando nos roteiros de *Família Lero-Lero* (Alberto Pieralisi, 1953) e *Na senda do crime* (Flaminio Bollini Cerri, 1954).

Participou, ainda, de dois filmes contemporâneos dos primórdios do Cinema Novo, ambos de Roberto Farias: *Cidade ameaçada* (1960) e *O assalto ao trem pagador* (1962). Nos anos 1960 trabalhou também na televisão, escrevendo *scripts* para programas da TV Tupi, como *Baixo e contrabaixo*, *Com açúcar até eu*, *Qual é o assunto?*, *Alô, doçura!* e *Show Tonelux*, entre outros. Sua última participação no cinema foi a adaptação do romance de José Condé, *Um ramo para Luíza* (J. B. Tanko, 1965). Alinor faleceu em 21 de janeiro de 1974, sem conseguir realizar seu mais acalentado roteiro, “Desordem”, que pretendia dirigir. Deixou (na gaveta ou dispersos em arquivos, em projetos anunciados pelos críticos e jornalistas especializados, nas entrevistas que concedeu a jornais e revistas, e em cenas dos filmes nos quais colaborou) ideias e argumentos inéditos, com títulos tão sugestivos quanto “Tumulto”, “Canção do Beco”, “Mar de rosas”, “O abre-alas”, “A voz do morro”, “Cara de Cavalo”, “O crime do Peg-Pag”, “Um dia a casa cai”, “Edição extra”, “Estrôncio 90”, “O Mata-Chofer” (ou “A morte anda de táxi”), “O samba pede passagem”, “O feitiço da Vila”, “Lamparina”, “Cacareco é nosso” e “Estouro na praça” – os quatro últimos, escritos nos anos 1950 em parceria com o crítico, cineasta e amigo de longa data Alex Viany.

Qual a importância atribuída pelo meio cinematográfico brasileiro dos anos 1950, período em que Alinor Azevedo trabalhou ativamente, às etapas de elaboração do argumento e do roteiro no processo de criação de um filme? A resposta implicaria em avaliar certos aspectos dos debates ocorridos naquela época em torno da defesa de um cinema que pudesse ser técnica e esteticamente aceito tanto pela crítica quanto pelo público.

Discussões como essas não se davam sem a eleição de modelos. Se no período posterior à Segunda Guerra Mundial o Neorrealismo italiano representou um novo paradigma a ser absorvido, é preciso não menosprezar o peso da tradição hollywoodiana no imaginário cinematográfico brasileiro, tradição dominante desde os anos 1910.⁴ Experiências empresariais como a Cinédia, a Sonofilmes, a Brasil Vita Filmes, a Atlântida, a Vera Cruz, a Flama, a Maristela e a Multifilmes, nas quais gêneros como

⁴ Basta considerarmos, por exemplo, o caso específico de José Medina e Gilberto Rossi em *Exemplo regenerador* (1919), que teria sido uma aplicação rigorosa do roteiro que Medina escreveu no espaço de uma semana, pondo nele tudo aquilo que havia aprendido com os filmes dinamarqueses e estadunidenses, fortes concorrentes no mercado exibidor brasileiro. Cf. Galvão (1975, p. 213).

o melodrama, a comédia, o musical e o filme policial foram absorvidos e reelaborados, em grande parte se devem a essa tradição. O modelo de dramaturgia consagrado por Hollywood (que hoje chamamos “clássico”) era, nos anos 1940-50, o principal parâmetro para grande parte dos profissionais de cinema e da crítica, mesmo nos casos em que as convicções ideológicas de esquerda e o impacto do Neorrealismo conduziam a um afastamento do cinema praticado nos estúdios californianos.

Mas longe de configurarem mera atitude de subserviência a modelos dominantes, como a princípio poderia parecer, as teorizações sobre argumento e roteiro feitas no Brasil, sobretudo durante os anos 1950, compreendiam a base de amplas formulações sobre *como deviam ser* os filmes brasileiros, dentro de perspectivas artísticas e industriais. Ou seja, a crítica e os cineastas que se dedicavam a este exercício de prescrição não se punham simplesmente a pregar a imitação de Hollywood ou do cinema europeu, mas a pensar um modelo viável que pudesse ser aplicado ao contexto local – nem que, para tanto, fosse necessário inventá-lo.

Em todo caso, a prática do argumento e do roteiro era considerada pelo meio cinematográfico brasileiro dos anos 1940-50 como uma etapa fundamental e incontornável na realização de um (bom) filme. Essa valorização passa a ser relativizada ao longo dos anos 1960, quando as concepções em torno de um “cinema de autor” levarão o entendimento da *mise-en-scène* a um novo plano de autonomia diante da peça escrita. Mas antes do corte autoral, o argumento e o roteiro ocuparam, no Brasil, um lugar de razoável prestígio, decorrente do estatuto teórico esboçado pela crítica e pelos próprios realizadores. Veremos a seguir, a partir de dois autores específicos – o cineasta Alberto Cavalcanti e o crítico Carlos Ortiz –, de que maneira esse debate acabou por concentrar algumas das questões ligadas ao argumento e ao roteiro como instrumentos de renovação do contexto cinematográfico no país, durante o período que nos ocupa.

2. Em busca do cinema “ideal”: a importância do argumento e do roteiro

Tomemos como exemplo a seguinte citação: “No Brasil não existem ainda argumentistas especializados. Há entre nós a falsa noção de que se pode atacar de chofre a preparação de um roteiro técnico, seja ele baseado numa idéia original ou numa adaptação” (Cavalcanti, 1957, p. 110). Trata-se de um trecho do quinto capítulo do livro *Filme e realidade*, intitulado “O argumento”, no qual o prestigiado diretor Alberto Cavalcanti traça uma série de considerações sobre aspectos técnicos da escrita para o cinema e sobre a fragilidade de sua prática no Brasil. *Filme e realidade*, cuja primeira edição data de 1951, era então uma das poucas referências bibliográficas escritas em português sobre o assunto. Seu autor não vinha apenas abalizado pelo reconhecimento de uma bem-sucedida filmografia na França e na Inglaterra; também carregava o peso das polêmicas que o envolveram como produtor na Vera Cruz (1949-1951) e como relator do projeto do INC (Instituto Nacional do Cinema), encomendado pelo então presidente Getúlio Vargas em 1951.

Cavalcanti indicava o “treinamento de argumentistas” como uma das medidas mais urgentes para o processo de industrialização do cinema brasileiro. O panorama traçado pelo cineasta é o de total precariedade. O autodidatismo da maioria dos diretores brasileiros, visto como algo negativo, impedia a transmissão correta da “técnica do argumento”. O aspirante precisaria então exercitar-se através da visão e análise cuidadosas dos filmes lançados no Brasil, já que a quase inexistência de argumentos e roteiros publicados também não possibilitava o aprimoramento técnico necessário. O que não significa que Cavalcanti recomendasse o estudo dos filmes brasileiros em cartaz. Se entre nós “não existiam” argumentistas dignos desse nome, é de se supor que os filmes brasileiros também se apresentassem como igualmente condenáveis, quando não “inexistentes”.⁵ Restam então as produções hollywoodianas, dominantes no circuito de salas exibidoras. O que não é de todo mal, pois, de acordo com Cavalcanti (1957, p. 115), não se pode negar que havia nelas “grandes qualidades técnicas”.

5 Vale lembrar que a redação desse capítulo de que tratamos aqui data de novembro de 1949, ou seja, mesmo mês e ano em que foi fundada a Companhia Cinematográfica Vera Cruz em São Paulo. A percepção de que o cinema brasileiro era “inexistente”, ou seja, indigno de figurar entre as artes “sérias”, era recorrente na crítica cinematográfica e nas elites culturais, sobretudo de São Paulo.

Dois enfoques devem ser ressaltados nesta abordagem. O primeiro deles diz respeito à nítida separação entre “argumento” e “roteiro”, e a valorização do primeiro na constituição da estrutura fílmica. O argumento surge como etapa fundamental e necessária ao trabalho posterior do roteiro técnico, na medida em que dá conta da elaboração do enredo, da construção dos personagens e da escrita dos diálogos, isto é, dos alicerces do drama em sua concepção primordial. Por outro lado, a percepção de que *inexistiam* argumentistas brasileiros traduz a dicotomia entre “real” e “ideal”: enquanto a produção corrente deveria ser simplesmente desprezada, notadamente as chanchadas e os melodramas mais apelativos, era necessário buscar a realização de um cinema “sério”, para usar a denominação da época, mesmo que esse cinema – tal como os argumentistas – ainda não existisse no país. Mas em que medida as etapas de elaboração do argumento e do roteiro poderiam efetivamente ajudar na afirmação desse cinema “sério”?

Antes de tudo, para Cavalcanti, há determinados padrões que não podem ser ignorados: a redação de uma “sinopse”, de cerca de vinte páginas, na qual se prevê, de forma concisa, a construção de toda a narrativa; os diversos “tratamentos” aos quais se submete o argumento, para expandi-lo gradualmente; a elaboração dos diálogos, que devem surgir de preferência após vários “tratamentos”. Normalmente, um longa-metragem de ficção com cerca de duas horas de projeção exige “quatro ou cinco tratamentos”. Existem regras na apresentação do argumento e do roteiro: em seu tratamento definitivo, um argumento tem cerca de 80 páginas; já o “roteiro técnico”, etapa seguinte ao último tratamento do argumento, apresenta em geral 120 páginas e “uma média de 500 tomadas, correspondendo a sete sequências, que são equivalentes a capítulos, com ‘fade-ins’ e ‘fade-outs’.” E o autor acrescenta: “Cada página tem três colunas: a primeira dando o número da tomada e a sua caracterização sob o ponto de vista da câmara; a do centro contendo a descrição do elemento dramático-visual; e a terceira com as indicações sonoras, musicais e com o diálogo integral” (Cavalcanti, 1957, p. 110-111). Além dessas indicações técnicas, Cavalcanti assinala que em toda “história” deve haver “um certo número de clímax”, pelo menos “quatro ou cinco”. Se o argumentista não apontá-los no texto escrito, cabe ao diretor “pressentir os pontos em que eles podem ser acrescentados” (Cavalcanti, 1957, p. 112).

Embora reconhecendo nos filmes hollywoodianos “grandes qualidades técnicas”, Cavalcanti condena a rotina da produção em série. Qualifica o “nível dos argumentos franceses” como “muito superior ao dos outros países” e considera como “das mais importantes” para o renascimento do cinema italiano posterior à Segunda Guerra Mundial, a participação de seus argumentistas, bastando citar o nome de Cesare Zavattini e seu “admirável” *Ladrões de bicicleta* (Cavalcanti, 1957, p. 115). Além do Neorrealismo de De Sica e Zavattini, as referências de Cavalcanti passam ainda pelo expressionismo alemão de Robert Wiene, pela vanguarda francesa de Jean Vigo, por Griffith e Chaplin, pelo cinema revolucionário de Eisenstein, pelo documentarismo de Robert Flaherty, pelo classicismo de David Lean.

No caso do cinema brasileiro, porém, tudo estava por ser feito. Para Cavalcanti, se as chanchadas deveriam ser simplesmente ignoradas, por outro lado “contribuições” como *Limite* (Mário Peixoto, 1931) não encontrariam mais justificativa no estágio em que vivia o cinema nacional. Assim, o caminho apontado pelo autor é o das adaptações de obras literárias brasileiras, o que, em tese, já poderia garantir ao menos um ponto de partida seguro para a estrutura dramática de um argumento. O tratamento cinematográfico dessas obras deveria ser dar “numa linguagem universal”, própria ao “Cinema”, com “c” maiúsculo. O que se esperava era que os filmes criados a partir dessas premissas – isto é, os filmes “sérios” – tratassem dos “dramas fundamentais da terra e do homem do Brasil”, que este retrato fosse “fiel” e que sua linguagem se mostrasse “correta” (Cavalcanti, 1957, p. 124). Ou seja, em uma cinematografia periférica como a nossa, dois valores seriam fundamentais: *realismo* e *correção* estética, ambos atrelados à linguagem “universal” do cinema industrial corrente naquela época.

Carlos Ortiz foi outro nome que se preocupou bastante em difundir e tornar acessível as técnicas do argumento e do roteiro. Em 1954, lançou um livro de caráter didático sobre o assunto: *O argumento cinematográfico e sua técnica*.⁶ Sua vocação para o magistério, exercida já nos anos 1930, quando ordenou-se padre pelo Seminário Episcopal de Taubaté, em São Paulo, prosseguiu no campo cinematográfico, ao fundar em 1949 os Seminários de Cinema do MASP (Museu de Arte de São Paulo), onde lecionou

6 Outros livros sobre cinema do autor: *Cartilha do cinema* (1949). São Paulo (SP): Agência Editora Íris; *O romance do Gato Preto* (1953). Rio de Janeiro (RJ): Casa do Estudante do Brasil; e *A montagem na arte do filme* (1955). São Paulo (SP): Agência Editora Íris.

até 1952. Naquela época, Carlos Ortiz já há muito havia rompido com a Igreja Católica, tendo se aproximado da militância comunista. Participou ativamente das mesas-redondas da Associação Paulista de Cinema e dos Congressos de Cinema, nos anos de 1951-1953. Como crítico e repórter cinematográfico, trabalhou no jornal paulistano *Folha da Manhã*, de 1949 a 1952. Foi roteirista e argumentista contratado da Maristela, mas os dois filmes que roteirizou e dirigiu foram produzidos fora dos estúdios de Jaçanã: *Alameda da Saudade*, 113 (1951), “um melodrama com tratamento realista e filmagens em locações, mesclando mistério e verossimilhança” (Miranda, 1990, p. 246), e *Luzes nas sombras* (1951-1953), filme produzido no Rio de Janeiro que tinha como tema a luta contra o câncer.

O argumento cinematográfico e sua técnica dirige-se ao leitor aprendiz, daí sua linguagem clara, sintética e expositiva. O livro busca suprir a carência de obras dedicadas ao tema; carência que, conforme vimos, foi apontada por Alberto Cavalcanti como um dos fatores que contribuía para a “inexistência” de bons argumentistas brasileiros. Carlos Ortiz usa como referências teóricas, entre outros, o russo Vsevolod Pudovkin, o francês René Clair e os italianos Luigi Chiarini e Umberto Barbaro, indicando que, assim como ocorria com Cavalcanti, também figuravam como a perspectiva “ideal” do autor o cinema clássico-narrativo e o “realismo”, este último em suas vertentes ligadas ao Neorrealismo italiano, com Chiarini e Barbaro, e ao realismo-crítico, com Pudovkin e também Barbaro. Não há referências a autores brasileiros, embora, naquela época, Cavalcanti já houvesse lançado seu *Filme e realidade*. Contudo, Ortiz recorre a títulos brasileiros quando menciona *Exemplo regenerador* (1919), de Medina e Rossi, num capítulo dedicado a estabelecer os “requisitos do bom argumento”, e quando, no apêndice, reproduz o argumento inédito de “Veralinda”, coescrito por Ortiz e Wolney Rabelo, e uma sequência não rodada de *Luzes nas Sombras*, também de sua autoria.

Ao traçar os “requisitos para um bom argumento cinematográfico”, Carlos Ortiz destaca oito tópicos: a “atualidade”, a “dramaticidade”, a “unidade”, a “organicidade”, a “visualidade”, a “verossimilhança”, a “brevidade” e o “ritmo”, detendo-se em cada um deles e reservando para a “dramaticidade” um capítulo à parte. Quatro desses “requisitos” nos interessam mais de perto.

Em primeiro lugar, temos a “atualidade”, que se refere ao “assunto ou tema” do argumento cinematográfico. Exige-se de um argumento que ele seja “atual”, isto é, “capaz de interessar o espectador de nossos dias”. Mas isso não quer dizer que “só os

fatos quotidianos e atuais possam ser levados à tela”: acontecimentos históricos distantes no tempo também poderiam ser “atuais”; afinal, o que precisa ser valorizado não é a reconstituição de intrigas e conflitos, mas “a idéia *nuclear, central*”, que motiva e domina tais conflitos (Ortiz, 1954, pp. 9-10; grifos do autor). A “unidade”, por sua vez, é, nas palavras de Ortiz, “o princípio de vida do argumento de um filme”, cabendo ao argumentista conciliar a “variedade” espaço-temporal característica do meio cinematográfico com a “*ação unificante* que inspira e conduz toda a trama do filme” (Ortiz, 1954, p. 13; grifos do autor). Além da “atualidade” e da “unidade”, Ortiz dirige a sua preocupação para a “verossimilhança” como um outro requisito para a realização do “bom argumento”. Para o autor, se um argumento não apresenta “tipos”, “conflitos” e “situações” verdadeiros, deve ao menos expô-los com verossimilhança, ou seja, num tratamento que os deixem “parecidos com a verdade”. É preciso recusar as histórias falsas, sem justificação dramática e psicológica. Em resumo: deve-se evitar a história “absurda”. É preciso que os personagens e a trama sejam *aceitáveis, críveis e plausíveis* (Ortiz, 1954, p. 17).

Além disso, convém buscar a “organicidade”, pois o argumento cinematográfico “é uma idéia que se desenvolve” no interior de um “processo orgânico”. Esse processo encontra suas causas e motivações na individualidade de cada artista criador em contato e em confronto com a realidade que o cerca, e não pode ser visto como um mero “ajustamento de peças, de fora para dentro” (Ortiz, 1954, pp. 13-14). Por fim, no capítulo dedicado à “dramaticidade”, há dois itens que merecem ser destacados: “Atores, tipos e clichês” e “A arte de forjar heróis”. O “realismo” está na base de ambos, sendo que, no primeiro item, Ortiz ressalta a necessidade de o escritor caracterizar um personagem dando-lhe “feição própria, o tipo físico e moral”, indicando “a idade, a estatura, a compleição, o temperamento, o modo de agir e reagir”, que pode ser coerente ou incoerente, mas sempre dentro de uma “continuidade psicológica” e “temperamental” condizente com o seu “tipo”; desta continuidade dependerá a verossimilhança do argumento. Além do mais, é preciso mostrar que o herói moderno não é mais controlado pelo “fatalismo da tragédia antiga”, pois aprendeu a interpretar o mundo em que vive e, principalmente, a “modificar o curso das coisas e da história”. Por esta razão, o “drama moderno” recusa o “herói clássico”, sempre “acuado, trágico e infeliz” (Ortiz, 1954, pp. 29-30).

Apesar das polêmicas que, em 1951, situavam ideologicamente Alberto Cavalcanti e Carlos Ortiz em posições muitas vezes antagônicas, os requisitos de “realismo” e de “correção” acabavam por criar entre ambos muitos pontos em comum. Mas se, como vimos, Cavalcanti solicitava ao cinema a fidelidade aos dramas do homem brasileiro, em Ortiz há também a preocupação em apontar o “herói moderno” como personagem-tipo necessário aos “tempos atuais”: sua atitude ativa e transformadora diante da história indicaria o rumo certo de um cinema comprometido não somente com o “retrato fiel” do drama brasileiro, mas sobretudo com a sua *superação*.

3. Em busca do “filme sério”: Cidade ameaçada

Cidade ameaçada (1960) foi o terceiro longa-metragem dirigido por Roberto Farias, após a estreia como diretor em 1957 com a bem-sucedida comédia *Rico ri à toa* e um estágio de quase dez anos como assistente de direção de Watson Macedo e de Carlos Hugo Christensen. *Cidade ameaçada* romanceava a vida do favelado Antonio Rossini, vulgo “Promessinha”, mal saído da adolescência mas já famoso nas páginas policiais como líder de uma gangue de assaltantes em São Paulo. No filme, “Promessinha” virou “Passarinho” e foi interpretado por Reginaldo Faria. Após implacável perseguição da polícia e da imprensa sensacionalista, “Passarinho” é preso. Mesclando as cenas de ação policial com a trama amorosa entre “Passarinho” e sua namorada, a operária-tecelã Terezinha (Eva Wilma), o filme apresenta seu protagonista como uma vítima da sociedade; alguém que, apesar dos diversos crimes cometidos, poderia ser reabilitado.

Cidade ameaçada foi uma experiência nova na carreira de Roberto Farias. Pela primeira vez, o então jovem cineasta experimentaria a realização de um drama. Ao contrário do que ocorrera em seus dois primeiros filmes (*Rico ri à toa* e *No mundo da Lua*, 1958), atuaria apenas como diretor contratado, e não como diretor-produtor. Não era uma situação exatamente confortável: lidando com um orçamento relativamente alto para os padrões (em torno de Cr\$ 7,3 milhões), com equipamentos e palcos de filmagens alugados à Vera Cruz e uma experimentada equipe majoritariamente paulista, um tanto hostil às ordens de um diretor

carioca com fama de “chanchadeiro”, *Cidade ameaçada* foi para Farias uma espécie de *prova de fogo*, que poderia – ou não – habilitá-lo ao reconhecimento da crítica e do público como realizador de filmes “sérios”. Uma aposta que envolvia a participação de José Antonio Orsini, um produtor de grandes posses e relativo prestígio na praça, e o financiamento oficial através da carteira de empréstimos do Banco do Estado de São Paulo. Tais riscos precisariam ser, de algum modo, compensados por certas garantias. A participação do veterano Alinor Azevedo na assinatura do argumento era uma delas.

Em um texto de caráter publicitário divulgado na revista *Cine Repórter*, periódico voltado para o setor da exibição de filmes, a presença de Alinor era sublinhada como uma escolha consciente do produtor, preocupado com a realização de um espetáculo de boa qualidade, isto é, ao mesmo tempo bem realizado artisticamente e com suficientes atrativos para conquistar um público mais amplo. Segundo *Cine Repórter*, apesar da “pobreza de algumas fitas da qual participou” no passado, Alinor seria “o homem ideal para adaptar a história às necessidades de uma película cinematográfica” (Um grande..., 1960, p. 9).

Os letrados de *Cidade ameaçada* informam que Alinor Azevedo foi o autor do argumento e dos diálogos, enquanto o roteiro foi coescrito por Roberto e seu irmão Riva Farias, que também atuou como assistente de direção. Essa distinção de tarefas corresponde ao que foi dito anteriormente a respeito do argumento como etapa fundamental na estruturação dramática de um filme. Muito mais do que ao roteiro técnico – que em grande parte se confunde com a decupagem ou a planificação das sequências, cenas e tomadas –, cabia ao estágio do *argumento*, isto é, ao desenvolvimento do enredo principal, das subtramas e dos personagens, a garantia da “seriedade” àquela época buscada pelos que tentavam produzir espetáculos cinematográficos distintos das chanchadas ou dos melodramas mais corriqueiros, ambos dominantes no mercado de exibição.

Contudo, não é tarefa simples analisar a contribuição do argumentista no resultado final de um filme, sobretudo quando não temos em mãos o próprio argumento escrito para fins de comparação, como é o caso de *Cidade ameaçada*. Se por um lado podemos supor, aqui, que os diálogos escritos por Alinor Azevedo foram seguidos durante a filmagem, também podemos imaginar que, do argumento ao roteiro técnico e deste para as etapas de filmagem e de montagem, o último tratamento tenha sofrido várias modificações posteriores. Ainda assim, a julgar pelas declarações que o próprio Alinor deu ao amigo Alex Viany na época em que o filme foi lançado, o filme pronto era bastante fiel ao seu

argumento: “Para mim, sempre foi dia de sacrifício o dia de ver meus filmes na tela; pela primeira vez não o foi, ao ver *Cidade ameaçada*. Pela primeira vez, em verdade, vi uma coisa minha chegar à tela” (Viany, 1960, s.p.)

Seguindo as pistas desta mesma entrevista, também é possível reconstituir algo do processo de trabalho que resultou no argumento de *Cidade ameaçada*. Para a elaboração da estrutura dramática e a construção dos personagens, Alinor reuniu várias reportagens sobre “jovens bandoleiros favelados” do Rio e de São Paulo, e empreendeu “pesquisas diretas” ao entrevistar “familiares dos bandoleiros, bem como repórteres e policiais”. Alguns anos mais tarde, em um depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Alinor detalharia um pouco mais esse processo de investigação preliminar. Tendo feito entrevistas com o pai e a mãe de “Promessinha” e levantado dados sobre a infância do rapaz, o próximo passo foi visitá-lo no presídio. De início, “Promessinha” o recebeu com hostilidade. Alinor é quem narra: “Eu tive que passar um carão nele e disse: ‘Escuta aqui, ô rapaz... eu quero fazer a sua vida, quero ver se te limpo diante da polícia e você está aí bancando o besta...’ Aí, quando eu ronquei mais grosso, ele recuou e se ajeitou comigo. Acabamos camaradas” (Azevedo, 1969).

No decorrer desse trabalho, Alinor chegou à conclusão de que a maioria dos delinquentes juvenis favelados era “recuperável”. De fato, é esta a *tese* sustentada por *Cidade ameaçada*. Mas como transformar isso em ficção? Aqui, Alinor lança mão de uma “história de amor” como recurso dramático que poderia “modificar um tipo desses e torná-lo humano”. Verifica-se, assim, a junção de duas estratégias bem delimitadas, que já conhecemos através das indicações de Cavalcanti e Ortiz: a preocupação com o “realismo” (no caso de Alinor, a partir da reunião de material jornalístico e da pesquisa de campo), e o apelo ao conflito amoroso como estratégia para a construção de uma dramaturgia fílmica de caráter “universal”. A convergência desses pressupostos não era ocasional, mas fazia parte de uma aposta na configuração de um novo tipo de espetáculo cinematográfico que, na passagem dos anos 1950-60, ainda parecia prestes a nascer. Conforme aponta Alinor na já mencionada entrevista a Alex Viany (1960, s.p.):

Eu achava há muito tempo que o cinema brasileiro precisava agitar-se mais um pouco, acompanhar mais de perto a realidade brasileira. Achava que podia fazer um filme urbano sem perder de vista as características nacionais. Mas, sob o prisma profissional, eu me defrontava com um problema muito sério: fazer uma história que fugisse da

patacoada sem cair na chatice insuportável da maioria de nossos filmes pretensamente sérios. Durante todo o tempo de meu trabalho, fui-me convencendo de que o filme teria de ser forte e humano, sim, mas com todas as condições de agrado popular – de render dinheiro. [...] a preocupação de fazer um filme “comercial”, como se diz por aí, levou-me a trilhar uma linha clássica de construção: todo o quadro social ficou servindo de fundo a uma intensa história de amor, um amor que, por seu lado, é tornado impossível pelas próprias condições sociais. Se levei tal linha às últimas consequências, não sou eu que posso dizer.

São vários os pontos de interesse nessas afirmações. Mais do que evitar a “vulgaridade” das chanchadas, o caminho trilhado por Alinor também passava pela recusa aos filmes “pretensamente sérios”. Ou seja, o problema não estava em se realizar comédias, melodramas ou qualquer outro filme de gênero, mas sim em realizá-los sem cair nos chavões ou no pedantismo. Daí a eleição do Neorrealismo como o modelo mais adequado:

Não me parece que outro estilo de cinema possa ser mais simples, mais direto, mais humano – o que já me basta. Tenho pavor às complicações psicológicas, aos excessos de sensualismo, aos abusos da violência, aos recursos de grande efeito. Para mim, Hitchcock não passa de um cineasta infante-juvenil que sabe assustar também aos adultos, inclusive a mim. Mas não gosto de assustar-me quando vou ao cinema, muito menos de dar susto nos outros quando estou fazendo cinema. Acho que o enorme talento de Orson Welles é posto fora em grande parte por seu amor exagerado ao preciosismo. A arte de contar pelo cinema ficou muito rebuscada, entulhada de convencionalismos, saturada de fórmulas. Era preciso que se voltasse à vida do homem antes de Freud e de Sartre, antes de Tennessee Williams e Elia Kazan. Era preciso voltar a Chaplin. (Azevedo, 1960, p.1)

Outro aspecto que chama a atenção é a relação que se estabelece entre a fórmula de um “filme comercial” e a necessidade de uma “linha clássica de construção”. Mais uma vez, o Neorrealismo parece servir como referência apropriada, já que o compromisso com um tratamento dramático “forte e humano” não excluiria a trama amorosa e o fundo social. A brecha que se abre às convenções do gênero (no caso de *Cidade ameaçada*, o melodrama policial) pode ser, assim, compensada pela captação da “realidade brasileira”. O resultado almejado é o do filme comercial de qualidade. Em outras palavras, o tão ansiado “filme sério”.

É claro que a “seriedade” que caracterizaria *Cidade ameaçada* não seria a mesma que Alinor define como a “chatice insuportável da maioria de nossos filmes pretensamente sérios”. O modelo não estaria nos melodramas da Vera Cruz, no

formalismo vanguardista ou mesmo na *Nouvelle Vague*, da qual Alinor também não era um entusiasta.⁷ Logo, além do Neorrealismo italiano aclimatado ao Brasil (que Alinor chamava de “Neorrealismo cá de casa”⁸), o único modelo que restava como aproveitável era o próprio cinema hollywoodiano – em especial, os filmes que mantinham algum tipo de compromisso com as questões de fundo social e com a representação mais realista dos dramas humanos.

Assim, é possível entender *Cidade ameaçada* como uma obra que concentra em si mesma uma série de tensões e contradições de um processo árduo de pesquisa em torno de um cinema de qualidade que pudesse ser, ao mesmo tempo, viável do ponto de vista da produção, e ambicioso do ponto de vista estético. Se hoje, correndo o risco de uma avaliação anacrônica, podemos enxergar em *Cidade ameaçada* os traços de um cinema de *transição*, isto é, de um cinema a meio caminho do “clássico” e do “moderno”, isto se deve ao vício que adquirimos em classificar qualquer filme feito naquele período (que não seja chanchada ou melodrama) como “precursor” do Cinema Novo. Trata-se de uma visão empobrecedora. Mais interessante do que estabelecer essas relações teleológicas é entender *Cidade ameaçada* como o resultado de um conjunto de ações e tensões motivadas por um projeto de caráter ao mesmo tempo comercial – a operação de produção levada à frente por José Antonio Orsini com recursos próprios e com o financiamento do Banco do Estado de São Paulo – e artístico – a oportunidade que tal operação proporcionou a Alinor Azevedo e a Roberto Farias de experimentar na prática as possibilidades de realização de um filme “sério”, tal como ele vinha sendo prescrito e debatido por uma significativa parcela do meio cinematográfico brasileiro nos anos 1950.

Isso nos leva a discutir outros dois aspectos, com os quais concluo este texto. O primeiro deles é a importância do argumento e do roteiro na viabilização financeira de *Cidade ameaçada*; a segunda, é a recepção da crítica ao produto resultante de todo esse esforço conjunto.

7 “No que nos vem de fora, [Alinor Azevedo] não aprecia muito a ‘nouvelle vague’, se bem que reconheça talento em um ou outro de seus elementos. Na fase atual de nosso cineminha, acha ele, o neorrealismo italiano seria uma influência mais benéfica do que ‘nouvelle vague’ ou Ingmar Bergman”. (Viany, 1962, p. 29).

8 Cf. Azevedo (1957, pp. 42-43).

4. Em busca de um cinema comercial: o argumento como garantia de qualidade

A partir de 1956, o Banco do Estado de São Paulo criou a Carteira de Cinema para filmes produzidos ou coproduzidos por empresas sediadas em São Paulo, inicialmente fixando os empréstimos em Cr\$ 1 milhão e, no ano seguinte, ampliando o teto para Cr\$ 2 milhões. José Inácio de Melo Souza (s.d, s.p.) informa que a operação de empréstimo nada tinha de “inocente”, pois combinava as “garantias bancárias” de praxe com o “controle moral e ideológico”. As propostas eram examinadas por uma comissão especialmente nomeada pelo banco, que examinava, a partir de critérios morais, estéticos e culturais, os argumentos dos filmes. Entende-se, assim, a ênfase dada pelos produtores ao argumento como ponto de partida crucial para a aprovação do financiamento. No caso de *Cidade ameaçada*, cujo projeto foi apreciado pelo professor e representante da Confederação das Famílias Cristãs, Hélio Furtado do Amaral, e pelo crítico e funcionário do Banco do Estado de São Paulo, Luiz Giovannini, o currículo respeitável de Alinor também serviu como caução.

O exame de Hélio Furtado do Amaral foi feito com base em um roteiro de 25 sequências e 463 planos – média próxima, vale lembrar, do padrão apontado por Alberto Cavalcanti em *Filme e realidade*. O parecerista observa que no texto (que ele chama de “pré-obra”) há um tom “ligeiramente documental” a ser assumido pela realização, evidenciado pela “forte presença de locações, conferindo a esse arcabouço uma impregnação autêntica da realidade do ‘baixo’ São Paulo”. Como exemplos da “validade estética” do roteiro, cita trechos que apresentam “sentido de criação poética” (“LS [Long-Shot] CAPINZAL. Manhã de calma e claridade. De ventos suaves e cantos de pássaros”); “sentido de humanidade” (há menção à presença de personagens infantis que remetem aos filmes de Albert Lamorisse, *Crin Blanc*, de 1953, e *Le ballon rouge*, de 1956); “sentido de corte e ritmo ágil e nervoso”; “contenção dos diálogos” (“os que existem são funcionais”); “expressividade na enquadração [i. e. decupagem]”; e “extrema valorização da imagem”. Neste último ponto, Hélio Furtado do Amaral se demora um pouco mais, lamentando o fato de o cinema nacional sucumbir aos “diálogos radiofônicos e maçantes”; em *Cidade ameaçada* “não se vê tal fenômeno, graças a Deus” (Amaral, 1959, p. 3). Além desses fatores de ordem estética, Amaral considera que a “pré-obra” possui validade cultural, educacional e

moral: Cidade ameaçada pode ser visto como um “documento sociológico” que não descuida da “perspectiva psicológica”. O “retrato humano” de “Passarinho” tem sentido “moralizante ou moralizador” (“embora não ostensivo”, frisa o parecerista) e seu “sentido educativo” é evidenciado pela “busca de autenticidade” do roteiro, “sem uma preocupação de glorificação”: os personagens “são apresentados como tais, numa linha crítica” (Amaral, 1959, pp. 4-5).

Já a avaliação de Luiz Giovannini considerou não apenas o roteiro, mas também o copião pré-montado (sem som), exibido no Cine Bandeirantes especialmente para isso. Ocupando uma posição que poderíamos definir como intermediária – entre o crítico e o parecerista –, Giovannini considera que Roberto Farias foi bem sucedido ao levar à tela o roteiro de Alinor Azevedo: a fotografia é “muito boa” e apresenta “as peripécias de Promessinha [*sic*] e de seu bando – em termos do ‘neorrealismo’, expressão cinematográfica dominante em todo o mundo e que constitui, indiscutivelmente, a fortuna do cinema italiano” (Giovannini, 1959, p. 1). Em termos narrativos, o argumento pareceu ao examinador “uma história fundamentalmente moralizante”, o que justificou inclusive o pedido de supressão de algumas cenas que “prejudicam seu conjunto” (entre elas, o plano em que Militão, personagem interpretado por Milton Gonçalves, beija os seios de uma prostituta). Trata-se, em suma, de uma “produção limpa e correta, dependendo de montagem cuidadosa o seu êxito definitivo”, que poderia, eventualmente, levar o filme até mesmo a ser apresentado “fora do país, sem que nos envergonhemos de sua fatura” (Giovannini, 1959, p. 2).

De fato, *Cidade ameaçada* representou o Brasil em Cannes na edição de 1960. Lá, foi mal recebido pela crítica internacional e pelo público, e não ganhou nenhum prêmio. Alex Viany (1960, p. 15), em crítica escrita para o *Diário da Noite*, defendeu o filme, que identificou ao gênero do “melodrama policial urbano” inaugurado por *Amei um bicheiro* (Jorge Ileli e Paulo Vanderley, 1953):

Na linha do chamado “filme sério”, representa um notável avanço [...] pois é perfeitamente compreensível e nem por um momento cai na chatice quase sempre inevitável em nossas produções “artísticas”. E, por fim, como simples mercadoria, demonstra cabalmente que o filme comercial pode oferecer alta rentabilidade sem recorrer à grosseria e à pornografia. (Viany, 1960, p. 15)

Contudo, também existem os senões. O roteiro “está longe da perfeição”; ao filme como um todo falta “verdade”; os diálogos são muito “literários”; a “motivação sociológica é insuficiente”; os intérpretes atuam de forma “desequilibrada”; e há cenas absurdas, como as das “batidas policiais”. São defeitos que, em parte, decorrem da “queda pelos chavões dos filmes estrangeiros do gênero”. Mesmo assim, Viany não deixa de reconhecer “um tom de dignidade” e uma “heróica vontade de acertar” por parte da dupla Alinor Azevedo-Roberto Farias: “É importante que *Cidade ameaçada* faça sucesso de público, de bilheteria, a fim de animar nossos tímidos produtores a sair do comodismo irresponsável das chanchadas” (Viany, 1960, p. 15).

Em sentido contrário às impressões de Alex Viany, a crítica anônima publicada em *O Estado de S. Paulo* (“Ótimo filme...”, 1960, s.p.) refuta a “influência do ‘policial’ norte-americano” e procura demarcar o seu caráter supostamente “universal”: a narração é “*standard*”, quer dizer, “não é peculiar a nenhuma cinematografia”. O simples fato de ela ter sido realizada no contexto brasileiro já “representa um êxito que precisa ser salientado.” Seria pedir demais que, além disso, o filme atingisse “a um plano de estilo”, até porque, argumenta o texto, o “estilo sem a base artesanal leva à pretensão, ao artificialismo e à impostura. E o mal-estar que nos causa é o do inculto pernóstico, que usa palavras para encher o vazio do pensamento e a carência de experiência” (“Ótimo filme...”, 1960, s.p.). É mais ou menos o que dizia Alinor Azevedo quando reclamava dos excessos de “convencionalismos” e do rebuscamento de cineastas como Hitchcock e Orson Welles, preferindo, a isso, a simplicidade direta do Neorrealismo italiano.

Mas os atributos de correção e de limpeza apresentados na fatura “clássica” do argumento e da direção de *Cidade ameaçada* não foram suficientes para convencer a crítica mais jovem, afinada aos debates que, na passagem dos anos 1950-60, estabeleciam novos parâmetros de valorização da *mise-en-scène* afinadas ao ideário de um “cinema moderno”. Para esses críticos – como Cláudio Mello e Souza (1960, p. 6), escrevendo para o *Diário Carioca* –, exigir estilo não seria pedir demais. Sem negar ao filme de Roberto Farias todas as qualidades formais vistas até aqui, o crítico acusa “o total alheamento de uma realidade cultural” e a “subserviência [...] ao modelo americano”, o que se verifica “desde o ‘pensamento’ do filme, de seu significado, até a técnica de narração”. Se *Cidade ameaçada* fosse dublado em inglês, provoca Mello e Souza, ninguém notaria a diferença. Ou seja, falta a tão requisitada (mas nunca definida) “autenticidade”: os personagens “não se tipificam, não são reconhecíveis imediatamente como membros de uma comunidade, com todas as suas implicações, da qual fazemos parte”. Resulta que as principais qualidades de *Cidade ameaçada* são

também as suas fraquezas. “Assim se define *Cidade ameaçada*: filme feito com competência, mas sem a preocupação de uma verdade cultural” (Souza, 1960, p. 6).

5. Conclusão

O caso de *Cidade ameaçada* indica que as prescrições estéticas em torno do que deveria ser um filme “sério”, feitas por críticos e cineastas brasileiros atuantes nos anos 1950, vinham ao encontro de determinadas injunções decorrentes dos sistemas de avaliação e de concessão oficial de financiamento para a produção cinematográfica, em vigor a partir da segunda metade da década. Noções vagas, mas recorrentes, como “universalidade”, “autenticidade”, “correção”, “limpeza”, “simplicidade”, “realidade” e “sentido poético”, frequentam indistintamente pareceres oficiais, entrevistas de cineastas, textos ensaísticos, livros didáticos e colunas de crítica diária. O ideário do filme “sério” não era apenas um desejo de certa parcela do meio cinematográfico, mas moeda de troca na negociação de financiamentos e na defesa de um cinema comercial “de qualidade”. Nos cruzamentos dessas diversas linhas de força, o debate estético recorre a modelos supostamente antagônicos: o filme de gênero hollywoodiano e o Neorrealismo italiano. Na base dessas referências, a adesão à estrutura narrativa clássica e a busca por um espetáculo que atendesse ao bom gosto artístico e ao apelo popular.

A contribuição de Alinor Azevedo a esse debate não começou em *Cidade ameaçada*. Desde os anos 1940 ela já se fazia notar, bastando mencionar o caso de *Também somos irmãos*, primeiro filme a tematizar, de forma explícita, a questão do preconceito racial entre nós. Mas, conforme espero ter demonstrado ao longo deste texto, os propósitos estéticos e estilísticos sustentados por Alinor Azevedo encontram em *Cidade ameaçada* um ponto de inflexão bastante significativo – apenas possível porque as próprias condições de produção de longas-metragens de ficção no Brasil começavam a sofrer mudanças substanciais, com a entrada efetiva do Estado no financiamento direto e a absorção de novos parâmetros para a ficção cinematográfica afinados à noção de modernidade.

Como é possível observar nas críticas e nos pareceres oficiais comentados aqui, os pontos fortes e fracos de *Cidade ameaçada* – incluindo aqueles decorrentes de seu próprio argumento –, revelam, mais do que ocultam, o quanto as discussões estéticas estão ligadas às formas de produção e aos sistemas de trocas culturais e ideológicas de um momento histórico determinado.

REFERÊNCIAS:

- Amaral, H. F. (09 set., 1959). Parecer datilografado referente ao roteiro de *Cidade ameaçada*, enviado ao Presidente do Banco do Estado de São Paulo Dácio Aguiar de Moares Júnior, 8 fls.
- Azevedo, A. (maio, 1957). Neorrealismo cá de casa. De como dos acontecimentos da vida diária, pode-se extrair bons temas cinematográficos. *Jornal do Cinema* (40), 42-43.
- _____. (09 out., 1960) Neorrealismo italiano. Depoimento datilografado inédito, 2fls.
- _____. (05 ago., 1969). Depoimento gravado (áudio) de Alinor Azevedo ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.
- Cavalcanti, A. (1957). *Filme e realidade* (2ª ed.). Rio de Janeiro, RJ: Casa do Estudante do Brasil.
- Galvão, M. R. (1975). *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo, SP: Ática.
- Giovannini, L. (21 out., 1959) Comunicação interna datilografada ao Banco do Estado de São Paulo para integrar o dossiê sobre o filme *Cidade ameaçada*, 2 fls.
- Melo, L. A. R. (no prelo). *Alinor Azevedo e o cinema carioca*. Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG.
- Ortiz, Carlos. (1954). *O argumento cinematográfico e sua técnica*. São Paulo, SP: Agência Editora Iris.
- Ótimo filme paulista (25 out., 1960). *O Estado de S. Paulo*, s.p.
- Souza, C. M. (31 ago., 1960). *Cidade ameaçada*. *Diário Carioca*, p. 6.
- Souza, J. I. M. (s.d.). Fontes para o estudo do financiamento de filmes: a carteira de crédito do Banco do Estado de São Paulo. *Mnemocine*. Disponível em <http://www.mnemocine.com.br/pesquisa/pesquisatextos/banespa.htm>.
- Um grande espetáculo de classe internacional (25 jun., 1960). *Cine Repórter* (edição comemorativa), 9-20.
- Viany, A. (mar., 1962). Alinor Azevedo pede licença para o samba passar. *Tela Ilustrada*, 1 (4), 29.
- _____. (16 ago., 1960). *Cidade ameaçada*. *Diário da Noite*, p. 15.
- _____. (27 mar., 1960). Operação (anti-) chanchada. Depois de 18 anos Alinor Azevedo chega à tela com “Passarinho”. *Shopping News*, s.p.