

#### 4.

### Person na contramão

“Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro.” Gomes, Paulo Emílio Sales. *Trajatória no subdesenvolvimento*, 1997.

Um inquieto anticinemanovista ganha relevo no filme de Marina. Esse traço da personalidade de Luiz Sérgio Person o coloca fora do lugar em sua época. Para entendermos melhor o embate que o cineasta travou contra o grupo do Cinema Novo, este capítulo pretende-se fazer um cruzamento dos movimentos culturais que marcaram a década de 1960, relacionando-os com a filmografia e posições de Person. A discussão aqui proposta nos permite contrapor as manifestações surgidas em um dos momentos culturais mais pródigos do país.

Os anos 1960 são agitados no Brasil e no mundo. Após a crise do pós-guerra, houve uma prosperidade econômica que propiciou o apogeu do desenvolvimento tecnológico e uma rica produção cultural. No panorama mundial surgem os *Beatles*, os *Rolling Stones* e Bob Dylan, afora as diferenças estilísticas, suas canções revolucionam a música, abordando temas que traduzem as inquietações da época. O pensamento do filósofo alemão Herbert Marcuse influencia parte da juventude, com sua crítica à sociedade industrial desenvolvida. A geração da década de 60 vai à luta, protestando contra a bomba, o racismo, o sistema e a guerra. As manifestações pregam o amor, a esperança e a liberdade, movimentos que provocam profundas transformações comportamentais na sociedade. Foi sem dúvida uma época de contestação e de imaginação. A era dos extremos, da luta armada ao do movimento paz e amor.

No Brasil, a fertilidade cultural também foi intensa tendo sido fortemente marcada pela política. A cultura nunca foi tão engajada quanto nesse período. O CPC (Centro Popular de Cultura), criado em 1961, teve um papel importante em diversas atividades, atuando de Norte a Sul do país. O debate entre o nacional e o popular se destaca e atinge todos os setores da produção artística. O Teatro de Arena, o grupo Oficina, o Cinema Novo e a Bossa Nova formam uma contingência cultural especial. No entanto, o golpe de 1964, arquitetado em

Washington, financiado pelo capital estrangeiro e latifundiário, obriga os movimentos culturais a redefinirem seus rumos. O endurecimento político chega ao auge em 1968 com o decreto do AI-5, que confere um poder extraordinário aos militares. Na esfera econômica, o “milagre” aumenta o número de empregos, graças à aceleração industrial estimulada pelo setor bancário.

Na América Latina, predominam as lutas nacionalistas e pelas utopias de esquerda. Nesse contexto, Glauber Rocha lança em 1965 o manifesto *Uma estética da fome*, com marcante influência do livro *Os condenados da terra* do pensador Frantz Fanon. Glauber se inspira no modelo de luta anticolonial dos povos africanos para tentar implantar uma base nova para o cinema latino-americano. (Paes, 2002).

Dois anos antes, em 1963, Glauber profere em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, os postulados do Cinema Novo, próximos de uma tradição que vem do Modernismo dos anos 20, na qual pretende articular o nacionalismo cultural com a experimentação estética. A manifestação do Cinema Novo é uma das mais expressivas no histórico nacional, antes, porém, de examinarmos mais de perto sua importância, cabe aqui uma reflexão genérica a respeito das noções ocupado e ocupante no sentido em que o crítico Paulo Emílio Sales Gomes propõe. Conforme a epígrafe desse capítulo, cinematograficamente falando, não possuímos uma cultura diversa do ocidente, posto que fomos criados “à imagem e semelhança” do ocupante. O fato de não oferecermos barreiras naturais tal como ocorre com as cinematografias orientais, hindu, árabe ou japonesa nos coloca numa área de prolongamento do ocidente. Portanto, até certo ponto somos iguais”, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é, “sendo assim, a cinematografia brasileira segue sua árdua trajetória, entre a “incompetência criativa em copiar” e o esforço de produzir uma identidade nacional. Nessas condições, a marca do subdesenvolvimento técnico-econômico nos acompanha, acentuando as lutas do cinema brasileiro pela ocupação das telas de seu próprio país. (Gomes,1996, pp.89,90).

O crítico Ismail Xavier sugere pensar a formação do cinema brasileiro como um “sistema”, conforme “uma dinâmica feita da relação autor-obra-público”.

(Xavier, 2001, p.10) <sup>1</sup>. Nesse sentido, a dupla condição do cinema de ser um produto econômico e ao mesmo tempo uma expressão cultural, o coloca diante de desafios: o autor como artista, a obra como manifestação cultural e a comunicação com o público, que em última instância viabiliza a produção e afirma nossa identidade.

#### 4.1.

#### RIO DE JANEIRO *VERSUS* SÃO PAULO

*Embora o Luiz Sergio Person tenha tido uma formação européia, ele era um dos poucos no cinema paulista que tinha uma admiração profunda pela chanchada carioca. Então ele adorava o Oscarito, ele tinha o maior respeito pela Cinédia, e dessa forma ele valorizava a indústria que era genuinamente brasileira, que era genuína do carnaval, genuína da chanchada, do Grande Otelo, da Violeta Ferraz e da Dercy Golçalves. Ele era o único que acreditava na chanchada, na função social, porque as pessoas iam ao cinema, fazia um cinema popular.*

Quadro 17- Glauco Laurelli, sócio de Person, conta para Marina porque seu pai é diferente da geração do Cinema Novo.

A divergência de Person com o pessoal do Cinema Novo se dá principalmente em relação à chanchada, gênero rechaçado pelo grupo carioca. No primeiro momento, o movimento para se estabelecer, não escapa à regra, assume uma postura de negação em relação à chanchada (1930) e ao cinema industrial produzido pela geração anterior na Vera Cruz (1950). Em *Revisão crítica* o jovem Glauber lança os princípios do Cinema Novo, onde comete contradições e radicalismos até certo ponto justificáveis por ser o início de um movimento que pretende se afirmar. Glauber decreta essas rupturas porque naquele momento age como um revolucionário, a oposição à comédia musical e às superproduções semelhantes aos padrões hollywoodianos servem para marcar uma nova posição

<sup>1</sup> A noção de sistema é cunhada por Antonio Candido para pensar a formação da literatura brasileira. Mesmo não estando explícita, a idéia de sistema orienta o texto de Paulo Emílio, conforme ressalta Xavier em nota 2, p.49.

no cinema brasileiro. No entanto, o autor de *Deus e o diabo* acaba descambando no paradoxo apontado por Schwarz: “Tem sido observado que a cada geração a vida intelectual no Brasil parece começar do zero”.(1987, p.30). Apesar de produzir um dos momentos de maior vitalidade do cinema brasileiro, ao rejeitar a chanchada, o Cinema Novo abre mão de retomar criticamente elementos arraigados no imaginário popular. Embora cultuando o cinema singelo realizado em Cataguases por Humberto Mauro (1920) e voltando-se para uma temática local, na qual projeta as questões do homem comum, o Cinema Novo é incapaz de conquistar o público. Aliás, essa questão está enraizada na contradição de um dos princípios do movimento: a opção pelo cinema arte/independente/experimental em oposição ao cinema industrial/comercial/mercadológico. Se de um lado Glauber prega um cinema independente, anti-industrial, por outro se depara com o desafio de obter recursos para a produção dos filmes. Como é possível se manter independente quando os filmes precisam do apoio de bancos ou de representantes da burguesia nacional para existirem? Devido à complexidade do problema, a discussão ganha vulto e se espalha por todo o meio cinematográfico. É possível observar, contudo, que os radicalismos teóricos dos cinemanovistas são atenuados no momento em que começam a realizar seus filmes na prática, no entanto a questão do isolamento se mantém até o movimento perder força, conforme sublinha Maria Rita Galvão:

O cinema independente – que favorece o desenvolvimento da arte cinematográfica e a expressão da cultura nacional, que é manifestação de um “autor” que pode ser um “artista”- tem um preço: o isolamento do mercado, e a rejeição do grande público, que condena à circulação de elite, anulando o seu projeto inicial de ser popular.” (Bernardet e Galvão,1983, p. 313)

O Cinema Novo criou um pensamento teórico consistente, trazendo para o debate importantes questões em torno do nacional popular. Tal discussão coloca em confronto os cineastas que se dividem entre a linguagem experimental e convencional, ou entre a temática rural ou urbana, essa última associada especialmente ao cinema paulista. De um lado, estão os que buscam as raízes nacionais na tradição rural de Humberto Mauro. De outro os que se identificam com a complexidade urbana, dos dramas existenciais, do isolamento do homem na cidade grande. Esse cinema acusado pelos cinemanovistas de alienado foi até certo ponto vinculado, à distância, ao mito *Limite* (Mário Peixoto,1930) e mais recentemente ao cinema paulista de Walter Hugo Khoury. Para o grupo que

defende o cinema rural como representante da nacionalidade, o filme intimista de Mário Peixoto, com personagens que poderiam ser europeus, é um equívoco. Por isso, Glauber não hesita em afirmar que, “*Limite* tem interesse histórico formal, mas para o Cinema Novo não interessa, dada a sua visão de mundo inautêntica (porque decadentista)” (Glauber, 2003, p. 13). Já o paulistano Khoury que chegou a ser chamado de “cineasta de apartamento” nunca teve seu cinema aceito pelo movimento carioca. Vale lembrar que parte dos cinemanovistas acredita que a mentalidade do tão combatido cinema industrial da Vera Cruz dos anos 1950 permanece ainda radicada no cinema paulista uma década depois. (Viany, 1999, p.91). Fica claro, portanto, que a geração do Cinema Novo explorou inicialmente a problemática do homem simples do campo, evoluindo no decorrer do processo para um novo território, conforme aponta Gustavo Dahl “evidentemente, uma vez colocados, estes problemas por sua própria simplicidade se esgotam rapidamente.” (1983, p. 224.). Surge daí a necessidade de se buscar novos ambientes, novas regiões, novas zonas sociais. Para essa geração, não importa o ambiente onde o filme é feito, o que importa é o enfoque, o realismo crítico continua conduzindo o olhar dos realizadores, que numa segunda fase do movimento, manifestam uma certa insegurança, “uma certa sensação de desproteção” diz Gustavo Dahl, diante da mudança “uma temática mais complexa, qual seria a temática urbana, a temática burguesa, a temática da classe média, a temática da *intelligentsia* (...).” (1983, p.220). A troca do meio rural, já explorado e dominado pelo cinema, implica em assimilar as contradições da cidade grande, que se encontram predominantemente entre o grupo de imigrantes de origem sertaneja, curiosamente aqui os dois universos tendem a se aproximar: centro e periferia.

Nesse contexto de apaixonadas discussões, *São Paulo S.A.* juntamente com *O desafio* de Saraceni, os dois de 1965, são os primeiros filmes a deslocarem o universo social até então trabalhados pelo Cinema Novo. Com o enfoque urbano, partem de idéias próprias de seus autores, se afastam da influência literária, do Nordeste e da favela. Ao se voltarem para a própria classe social, imprimem uma mudança não somente de ambiente, mas sobretudo na estratificação social. No caso de *São Paulo S.A.* o filme incomoda o pessoal do Cinema Novo especialmente pelo fato de eleger São Paulo como cenário e personagem da história. Mais que um tema incomum, o filme transforma a cidade que o Cinema Novo rejeita em síntese da falência da urbanização brasileira. Nessa ocasião, os

grupos estavam definidos, de um lado o pessoal do Cinema Novo, representado pelos cariocas, de outro os paulistas, formado pela nova geração de cineastas na qual Person estava incluído. Parte do grupo carioca nutria uma certa antipatia por São Paulo, conforme pode ser observada no comentário de Paulo Emílio sobre o pensamento crítico de Glauber Rocha:

...o antipaulismo de Glauber Rocha é tremendo. São Paulo escapa totalmente a Glauber Rocha, o quanto um artista como Vinicius de Moraes, quando vem aqui, sente as virtualidades poéticas da cidade, São Paulo para Glauber Rocha é uma coisa tão ruim, que é inclusive responsável pelo fracasso de *Gimba*.<sup>2</sup> Chega até a dizer que São Paulo não tem e nunca poderá ter cinema. (Rocha, 2003, p.207)

Contudo, nem toda a geração de cineasta dos anos 1960 compartilha da mesma opinião. A diversidade de posição é natural, tanto no grupo carioca, que se formara na crítica cinematográfica ou na atividade cineclubista, como no grupo paulista. De todo modo, a cisão entre cariocas e paulistas é nítida e se dá sobretudo por uma questão de caráter político-econômico. O que está em jogo são os ocasionais incentivos à produção cinematográfica que não dão conta de manter a continuidade do setor. Os constantes debates, contudo, foram imprescindíveis para a formação do cinema brasileiro, conforme lembra Antunes Filho para Marina: “Nós estávamos começando uma nova cultura em São Paulo, estava começando tudo, estava fervendo. Era o início de uma porção de outras coisas.” Eva Wilma também recorda da euforia cultural daquela época em que uma conjunção de fatores favorecia o surgimento da “dramaturgia e cinematografia brasileiras”.

#### **4.2. Cinema Novo e política de autor**

“Em primeiro lugar, *São Paulo S.A.* não é uma obra do Cinema Novo; segundo, não é contra o Cinema Novo; terceiro, é uma obra que precede o Cinema Novo”. Person se distinguiu do grupo carioca na polêmica entrevista que concede ao Pasquim em 1973. Nesse momento há um embate entre o grupo de entrevistadores formado pelo humorista Zélio, o crítico de cinema e editor de *Veja* Geraldo Mayrink, os jornalistas Fernando Pessoa, Ruy Barbosa e o cineasta. Para sinalizar que suas idéias estavam em terreno contrário, Person abre a conversa

---

<sup>2</sup> Filme de Flávio Rangel de 1963.

dizendo: “O mundo está contra mim. Depois vocês.” Dificil demarcar as fronteiras do Cinema Novo, Person, por exemplo, se exclui do grupo porque conforme afirma acima, seu filme *São Paulo S.A.* de 1965, seria anterior ao movimento. Para parte da crítica, porém, o movimento surge no início dos anos 1960 e decai depois do Golpe de 1964, derivando para o Cinema Marginal. Contudo é freqüente encontramos algumas divergências entre autores quando estabelecem o período, relacionam os títulos e autores que fizeram parte do movimento. Pode ser observado que o Cinema Novo, ao buscar temas nacionais dialoga com a literatura, produzindo filmes admiráveis como *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Porto das caixas* (Saraceni, 1963), *O padre e a Moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1963), *Menino de engenho* (Walter Lima Jr., 1965), *A hora e a vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1965), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969). Temas que aprofundam a questão da identidade e formação do Brasil.

*Deus e o diabo na terra do sol* é da mesma safra auspiciosa, 1964, no entanto, o filme se afasta das adaptações literárias, para exaltar a luta do oprimido através da rebeldia, contrariando o pensamento comum da índole pacífica do povo brasileiro. Em *Deus e o diabo*, a presença das alegorias nacionalistas evidencia um discurso afinado com o chamado Terceiro Cinema.

Para uma melhor visão de conjunto, reunimos filmes considerados cinemanovistas, sob a classificação de dois críticos. É interessante notar que *O caso dos irmãos Naves* não foi incluído nas listagens, embora seja uma realização de 1967.

O crítico Paulo Emílio Sales Gomes destaca, nos primeiros cinco anos da década, filmes realizados na Bahia: *Bahia de todos os santos* (Trigueirinho Neto, 1961), *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962), *Barraveto* e *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1961, 1964).

A partir de 1965, o crítico considera todo filme importante produzido no país pertencente ao movimento: *Cinco vezes favela* (Marcos Farias, Cacá Diegues, Joaquim Pedro e Leon Hirszman, 1962), *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Os cafajestes*, *Os fuzis* (Rui Guerra, 1961, 1964) *Portos das caixas*, *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1962, 1965), *Esse mundo é meu* (Sérgio Ricardo, 1964), *Menino do engenho* (Waler Lima Jr, 1965), *A grande cidade* (Cacá Diegues, 1965), *São Paulo S.A.* (Luís Sérgio Person, 1965), *O padre e a moça* e *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1965, 1969).

Alex Viany acrescenta os seguintes títulos, entre documentário e ficção, divididos em duas fases: primeira - *A falecida*, *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964, 1964), *Ganga Zumba* (Cacá Diegues, 1964), *O assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, 1962), *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960) e *Vidas secas* (Nelson Pereira, 1963).

O crítico relaciona ainda, sem as respectivas datas, os títulos, na primeira fase - *História de praia* (Fernando Amaral), *Couro de Gato e Garrincha* (Joaquim Pedro de Andrade), *Meninos do Tietê* (Maurice Capovilla), *O anjo* (Sívio Autuori), *Canalha em crise* (Miguel Borges), *A nave de São Bento* (Mário Carneiro e David Neves), *Selva trágica* (Roberto Farias), *Marimbás* (Wladimir Herzog), *Os mendigos* (Flávio Migliaccio), *Grande sertão* (Geraldo e Renato Santos Pereira), *A grande feira*, *Tocaia no asfalto* (Roberto Pires), *Gimba* (Flávio Rangel), *O menino de calça branca* e *Esse mundo é meu* (Sérgio Ricardo), *Mandacaru vermelho* e *O boca de ouro* (Nelson Pereira dos Santos), *Aldeia* (Sérgio Sanz), *O grito da terra* (Oldey São Paulo), *Arraial do cabo e integração racial* (Sarraceni), *Festival de arraiais* e *Ziriguidum* (Rex Schindler), *Três cabras de Lampião* (Aurélio Teixeira), *Sol sobre alma* (Alex Viany).

Continua >



Segunda fase – *Society em baby-doll* (Luís Carlos Maciel), *Roda e outras histórias* (Sérgio Muniz), *Terra em transe* (Glauber Rocha), *A hora e a vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos), *Os subterrâneos do futebol* (Maurice Capovilla), *Nossa escola de samba* (Manuel Gimenez), *O circo* (Arnaldo Jabor), *Fala Brasília* (Nelson Pereira dos Santos), *Memória do cangaço* (Paulo Gil Soares).

(Sales Gomes, 1996, [1973] p.82) e (Viany, 1992, [1965] pp.153 e 154 )

Quadro 18 - Filmes do Cinema Novo produzidos na década de 1960.

Imprescindível assinalar que embora a qualidade fosse altamente expressiva, a quantidade de filmes é insuficiente para o período de uma década: cerca de cinquenta e três filmes. Não chega perto dos cinquenta títulos produzido por ano atualmente no Brasil, que ainda assim é deficiente.

A despeito da crítica omitir seu segundo longa, Person é vinculado ao movimento cinemanovista como representante do realismo crítico, associado também a Gustavo Dahl, *O bravo guerreiro* (1968) e a Saraceni, *O desafio* (1965). Há uma admiração mútua entre esse grupo de cineastas, Person achava, por exemplo, que: “(...) essa turma que fala em cinema universitário, público de jovens etc., não conseguiu sequer ver duas obras-primas do cinema brasileiro que são *O bravo guerreiro* e *O desafio*”. A afinidade entre os realizadores vem da época do *Centro Sperimentale* de Roma onde se conheceram. Em termos temáticos, Dahl se aproxima muito do Person de *São Paulo S.A.*: “o cinema que quero fazer é exclusivamente urbano (...). O filme do Person já dá a saída a isso... É uma denúncia da grande mediocridade, da doença da classe média.” (Viany, 1992, [1965] p.120).

Constata-se, contudo, que as divergências são marcantes entre os cineastas brasileiros na época. O grupo cinemanovista formado, basicamente, por jovens radicados no Rio de Janeiro, compartilha dos mesmos interesses, aspecto que Viany evidencia: “...o que lhe deu características de movimento, foi o fato de que um filme podia ser assinado pelo Nelson, pelo Glauber, pelo Cacá, mas era discutido coletivamente desde sua concepção até a hora de ir para a tela.” (Viany, 1999, p.201). Tais debates aconteciam informalmente em bares, botecos e esquinas

do Rio de Janeiro. Sales Gomes também reconhece esse caráter regional quando se refere ao Cinema Novo como um “movimento notadamente carioca”. (Gomes, 1996, p.81). Por formarem um grupo exclusivo, são poucos os cineastas de São Paulo que conseguem romper a barreira. Segundo Reichenbach, os únicos cineastas paulistas aceitos pelo Cinema Novo são Person e Roberto Santos, conforme conta para Marina. O primeiro pelo vigor de seu primeiro longa, *São Paulo S.A.* e o segundo por *O grande momento* de 1958 que ainda na década de 1950, juntamente com *Agulha no palheiro* (Alex Vianny, 1953), *Rio 40º e Rio Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1955 e 1957), dão o passo inicial do movimento. Apesar do lampejo congregador de Saraceni: o Cinema Novo não é “uma questão de idade, mas de verdade” (1999, p. 149), predomina o espírito oposicionista de ambos os lados. Devido ao temperamento arrojado, Person se declara dissidente: “eu nunca pertenci a nenhum grupo de cinema no Brasil”. Entre muitas respostas contundentes ao *Pasquim*, Person não deixa dúvida quanto a sua posição, definitivamente, na contramão do movimento carioca: “*São Paulo S.A.* não nasceu das improvisações das noites cariocas, da falsa linguagem que não deu em nada... Nasceu do conhecimento.” (Labaki, 2002,p.48). Distanciando-se do grupo carioca, valoriza as manifestações paulistas que influenciaram sua formação. Person é ainda mais categórico ao criticar realizadores cariocas que justificam seus filmes:

Eu detesto tudo que é semi-cultura, tudo que é pseudo-cultura. Quando falo em semi-cultura, em pseudo-cultura, me refiro às pessoas que ficam inventando justificações para comer um cadáver. É aquele negócio dos uruguaios que ficaram falando em comunhão carnal, comunhão espiritual. Ou seja, o seu Cacá Diegues, o seu Arnaldo Jabor, falando dos filmes deles com medo de que as pessoas tenham uma apreciação que não seja tão digna, tão válida, porque eles estão fazendo estes ou aqueles filmes. (2002, p.50).

“Talvez uma das primeiras coisas que me marcaram no Person é a oposição dele ao Cinema Novo” continua Bernardet para Marina. Na declaração está contida a independência do diretor. No fundo Person não deseja apenas criar controvérsias, o interesse do cineasta é discutir o cinema brasileiro para ampliar as possibilidades de realização. Ele achava que o movimento cinemanovista se tornara elitista, distanciando-se do sentimento do povo. Person faz considerações

finais sobre o Cinema Novo: “tem sua função, sua importância, das maiores. Mas infelizmente não tem seguimento, não vai adiante.” (2002, p.50).

No plano político, o diretor também não compactua com o grupo cinemanovista, segundo o comentário de Bernardet, Person foi descrente da euforia que reinava no início dos anos 1960, achava que “o pessoal do Cinema Novo, o Glauber entre outros, estavam cheios de ilusão, que não estavam percebendo a realidade política. Person me disse que não teve surpresa quando chegou o golpe. E isso era uma voz completamente diferente.” O distanciamento do grupo do Rio, coloca Person na linha de frente da polêmica, quando lança, por exemplo, o segundo longa-metragem, *O caso dos irmãos Naves*, recebe duras críticas da imprensa carioca. O ator Raul Cortez lembra para Marina a repercussão desse ataque, “uma crítica que saiu na época acabando com o filme de uma maneira absolutamente falsa. Então eu não posso acreditar que uma pessoa da sensibilidade do Person não tenha se sentido profundamente machucado com isso.”

Na tentativa de posicionar Person na trajetória do cinema brasileiro na década de 1960, cabe, por fim, registrar que no livro *Revolução do Cinema Novo* (1981), no qual Glauber Rocha faz um balanço do movimento, em suas 472 páginas, o nome do cineasta paulista não é citado.

Ao longo da década, o debate sobre a política de autor ganha destaque. O conceito lançado na França, inspira o movimento cinemanovista que o adapta ao cinema brasileiro. Na verdade a noção de autor é adequada aos preceitos do Cinema Novo: anti-indústria, contra a hegemonia de Hollywood, independente. Uma independência não só artística, mas também técnica, que garante ao diretor ser autor de seu filme. Sendo assim, o realizador conquista a liberdade de expressar suas idéias como um autor de livro ou de uma canção. O custo de produção diminui na medida em que o número de técnicos é reduzido ao mínimo possível, os filmes são feitos fora do estúdio, com “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”. É encargo do diretor, na concepção de autor, as especificidades cinematográficas: a encenação, a construção dos planos, a decupagem. A expressão francesa *mise-en-scène* sintetiza essa característica da linguagem. Sem o *mise-en-scène* não haveria obra cinematográfica, não haveria filme, conforme define Bernardet:

[...] ela envolve os elementos que contribuem para a elaboração dos planos (quadros, movimentos de câmera, iluminação, marcação e direção de atores, aproveitamento da cenografia e dos objetos de cena, etc.), mais do que, embora sem excluir, a montagem, música, ruídos e diálogos. (Bernardet, 1994, p. 57)

Embora o cinema de autor esteja vinculado às propostas revolucionárias do Cinema Novo, Person, no esforço isolado de auto-produção, acaba colocando em prática estratégias que o aproximam da política autoral. Em seus filmes o diretor tem liberdade de escolher o tema, o roteirista, os atores, a equipe. Person assume todo o controle do trabalho. Recorre a um desenho de produção característico de autor: ele é diretor e produtor dos filmes, feitos em exteriores, imagens semelhantes às de documentário, personagens e técnicos reduzidos. Apenas o aparato necessário para o autor contar uma história através de sons e imagens. Nessas condições, Person tem todo o poder de filmar como imaginou, sem fazer concessões. O traço estilístico de um autor independente está expresso em seus trabalhos. Segundo o cineasta, o conjunto de sua obra é coerente, mesmo as comédias realizadas após os dois primeiros longas políticos, têm lugar no seu cinema.

### **4.3. Cinema do Lixo e Cinema Marginal**

“Se vocês quiserem fazer cinema, vocês vão ter que por o pé na Boca do Lixo.” Ensinava Person, um severo professor de cinema, aos seus alunos, entre eles Reichenbach, que continua a contar para Marina como seu pai foi ousado ao enfrentar o preconceito contra os filmes do submundo da Boca do Lixo: “...e que foi para nós a segunda grande escola, talvez até mais importante do que a primeira. Foi o Person que levou essa turma para a rua do Triunfo e foi lá que a gente começou a aprender a fazer cinema.”

A partir de meados da década de 1960, depois do golpe, o Cinema Novo é obrigado a buscar novos caminhos, devido ao endurecimento político. A tarefa de pensar as questões do Brasil em um ambiente político adverso, leva os cinemanvistas a fazerem uma autocrítica, revendo algumas posições iniciais. O problema de comunicação com o público, que acompanha o movimento desde o início, por exemplo, se torna o grande desafio. De um lado o grupo encontra na vertente literária uma saída, de outro evolui, em sua segunda fase, como já

observamos, para a crítica à classe média pelo viés do realismo urbano. Ao mesmo tempo, surge a tentativa de aproximação com a comédia, sinalizando a preocupação com o mercado, em *A Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967) e *Todas as mulheres do mundo* (Domingos de Oliveira, 1967). Há ainda uma terceira via, que vai se rebelar contra os disparates da cultura de massa. Em 1968, Rogério Sganzerla inaugura o chamado Cinema do Lixo com o anárquico *O Bandido da luz vermelha*. Os filmes do Lixo expressam com ironia a revolta de uma geração interrompida pela repressão. O período do lixo (1969/73), também chamado de Cinema Marginal, abre uma ponte para o aparecimento de uma alegoria terceiro-mundista, do sub-aproveitamento, do descarte, da sucata, conforme define Xavier: “ a Boca do Lixo é o lugar alegórico de um Terceiro Mundo à deriva, e o desfile do grotesco de corrupção, miséria e boçalidade faz do contexto nacional uma província tragicômica às margens do mundo civilizado.” (Xavier, 2001.p. 74).

Em sua segunda fase, a irreverência de cunho tropicalista do Lixo deriva para os filmes eróticos, permitidos, até certo ponto, pelo governo militar. O endurecimento do regime se concentra na censura de filmes políticos, e curiosamente, há uma liberação dos filmes eróticos, diretriz que vai resultar, na década seguinte, na pornochanchada. Para o crítico José Carlos Avellar (2001, p. 90), o início do filão erótico se dá com *Os paqueras* (Reginaldo Farias, 1969), filme inocente que conquista a simpatia do público. Na mesma esteira então as comédias de Pedro Rovai, e mais tarde o trabalho de Carlos Reichenbach, que segue a lição do professor, filmando o mundo da prostituição paulista nos anos 1970. Person é um dos únicos realizadores da geração a reconhecer que o cinema brasileiro deve agregar todas as tendências. Sua simpatia pelo ao cinema do Lixo, mais uma vez, o coloca em oposição ao Cinema Novo, que além de recusar a estética dos filmes da Boca, rejeita o que considera apelos mercadológicos. Apesar de Glauber, em *Terra em transe*, realizar uma paródia que inaugura o tropicalismo no cinema, o diretor baiano usa o apelido *udigrudi* para criticar os filmes do lixo. Por sua vez, Person, assume no decorrer da entrevista ao *Pasquim*, o tom do cinema do deboche:

Vejam bem, ninguém notou uma frase minha, de dois anos atrás, que o melhor cineasta do Cinema Novo, depois de Rogério Sganzerla, é José Mojica Marins. Pô, se vocês perceberam isso, agora é José Celso Martinez Corrêa ! Que não fez filme, Zé Celso é o melhor cineasta, o melhor depois de José Mojica

Marins. Ele é o único sujeito que realmente foi fundo de todas as experiências que o Cinema Novo propunha. (Labaki, 2002.p.63).

O cinema híbrido de Zé do Caixão impregnado pelo gibi, teatro e circo é exaltado pelo cineasta, conforme Reichenbach lembra para Marina: “eu tenho certeza que o Person detectou esse talento natural do Mojica, ele tinha admiração profunda por ele.” A despeito da diversidade das manifestações, Person enxerga a cultura brasileira como uma só, e nela o cinema deve se nutrir. Nesse sentido, o cineasta está afinado como as idéias do Tropicalismo que emergem a partir de 1968 na música, nas artes plásticas e no teatro. A montagem da peça *O rei da vela*, em 1967, pelo Grupo Oficina, dirigido por José Celso Martinz Correa, escrita por Oswald de Andrade, parte para o achincalhe. A encenação pretende chocar a platéia. Segundo o diretor era a “estética da porrada”. E *Roda viva*, de Chico Buarque, também dirigida por Zé Celso, nem chega a ser encenada, na estréia no teatro Ruth Escobar em São Paulo, o local é invadido pelo CCC (Comando de Caça aos Comunista) que destrói cenários e prende os artistas. Person usa a repercussão desses manifestos para eleger Zé Celso o melhor cineasta brasileiro, depois de José Mojica, ao mesmo tempo em que aponta o quanto o Cinema Novo estava se tornando elitista.

Em determinado momento a entrevista esquenta com a polêmica entre o jornalista Geraldo Mayrink e o cineasta. Mayrink pergunta a Person se ele sente “náusea, se tem estômago” para assistir a certas comédias brasileiras produzidas na época, tais como *A viúva virgem* (1972) e *Os mansos* (1972)<sup>3</sup>. Person responde com sarcasmo: “Eu tenho um estômago incrível. Primeiro, porque eu sempre gostei de cinema brasileiro, ao contrário de você e de todas as pessoas que vêm o cinema brasileiro...”(2002, p. 68). Aqui a discussão ganha uma dimensão densa sobre a condição do cinema brasileiro. O jornalista cobra uma posição coerente do cineasta: “Como a favor desse tipo de filmes, que é uma m..., canalha. Todo mundo sabe que é. Ninguém tem motivo pra esconder que não é. Ao mesmo tempo você é tolerante com isso e intolerante com o Cacá Diegues e com o Cinema Novo. Por quê?” (2002, p. 68). Person, na verdade, defende o exercício da

---

<sup>3</sup> Ambas são comédias eróticas dirigidas por Pedro Rovai. *A viúva virgem* traz como protagonistas Adriana Prieto, Jardel Filho e Carlos Imperial; fez um sucesso estrondoso, levando 2.549.741 de espectadores aos cinemas. *Os mansos*, além de Rovai, Bráz Chediak e Aurélio Teixeira assinavam a direção.

prática cinematográfica e a formação de platéia. A principal crítica do cineasta ao Cinema Novo é o sectarismo, que desvia o foco do verdadeiro desafio do cinema brasileiro: produção e distribuição.

#### 4.4.

#### **Cinema moderno e cinema do Terceiro Mundo**

O cinema brasileiro dos anos 1960 expressou uma diversidade de tendências, buscando encontrar o seu lugar. Sem dúvida, a década foi uma das mais densas conforme vimos. A riqueza do período se dá muito em função dos debates que acontecem ao mesmo tempo em que o cinema se constitui. O caminho percorrido envolve questões temáticas, estéticas e artísticas, políticas e culturais, todas elas emolduradas pelo debate nacional/popular. O crítico Ismail Xavier propõe o conceito de cinema de moderno englobando no período final da década de 1950 até meados de 1970. Momento em que identificamos filmes em sintonia com os debates do cinema mundial. Assim, o cinema brasileiro moderno se aproxima dos realizadores que fizeram oposição ao chamado cinema clássico, envolvendo desde Renoir, a Welles e os neo-realistas, bem como, Antonioni, Pasolini e Rosi, os realizadores da *Nouvelle-Vague*, assim como Resnais, Cassavetes e Gutierrez Alea.

O cinema brasileiro moderno se integra ao intercâmbio de experiências que começa a emergir no final dos anos 50 no âmbito do cinema em diversas regiões do mundo. Tais experiências que se desenvolvem simultaneamente acabam propiciando a descoberta de novas formas artísticas como o *cinema de autor*, já observado aqui, que vem da França, e se relaciona com o *cinema de poesia* de Pasolini. O marco do cinema moderno em oposição ao clássico ocorre justamente com o surgimento de uma pluralidade de correntes que se entrecruzam tecendo uma rede de idéias novas. Entre o cinema de autor e o de poesia, por exemplo, Xavier aponta pontos em comum:

Foram cineastas cuja forma de exercer a sua consciência da técnica, da forma e dos modos de produção ensinou um exercício da autoria que Pier Paolo Pasolini sintetizou muito bem em sua noção do moderno como um *cinema de poesia*. Não por acaso, para atestar esta sintonia, o texto que o cineasta e escritor leu, em 1965, no Festival de Pésaro inclui Glauber Rocha em seu comentário, ao lado de Antonioni, Bertolucci e Godard. (Xavier, 2001, p. 15)

Glauber Rocha, por sua vez, desenvolve a noção de autor associando-a ao cinema-verdade que o Cinema Novo incorpora em filmes como *Garrincha, alegria do povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1963), *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964) e *A opinião pública* (Jabor, 1967): “Dinâmica que engendra, nos momentos iluminados, a verdade do espaço visado pelo cineasta, o senso autêntico de um rosto ou de uma paisagem, o sentido profundo de um gesto ou de uma interação social.” (Rocha, 2003, p. 21). No período moderno, as fronteiras são deslocadas, permitindo que o conceito de verdade invada a ficção, metamorfoseando o cinema-verdade em cinema de autor, conforme analisa Glauber:

Um diretor que acredita na realidade, que pretende filmar um fato - falo de cinema de ficção – no local em que se passou a verdadeira ação, com ou sem atores, mas dentro de uma coreografia viva, captando ou não esse som, mas captando o som fundamental desse lugar, o som que mais representa, e as cores e os elementos, está fazendo um filme de verdade. É um diretor que acredita na realidade e não na imagem, que não vai para o estúdio fazer uma imagem forjada, num cenário forjado, acrescentando na imagem dados de alienação, porque todos esses dados estetizantes são dados de alienação. ( Rocha, 1981, p.41,42).

O cinema brasileiro moderno rompe com uma série de convenções da narrativa clássica. Em *São Paulo S.A.*, por exemplo, Person abandona a narrativa linear/progressiva em favor de uma estrutura temporal complexa, na qual a cronologia, ora perceptível, ora impossível, acompanha as lembranças do personagem. Em *flash back*, o protagonista Carlos recupera reminiscências num momento de forte perturbação, falando diretamente para a câmera, olhando o espectador de frente. A mobilidade da câmera acompanha o ator que se desloca constantemente. Com absoluta liberdade no modo de filmar, o fotógrafo Aronovich faz correções, sem alterar o plano, para captar a reação dos personagens. Esses procedimentos explicitam a câmera, que não esconde que é um filme.

Ao revelar para o espectador os códigos lingüísticos, dissimulados na narrativa clássica, o cinema moderno questiona a transparência das imagens, o discurso que dá uma falsa impressão de realidade, que “quer ser verdade e mascara a convenção” conforme destaca Metz. (Xavier, 1977. p.118). Segundo



Xavier, o cinema moderno coloca em prática a idéia da opacidade que subverte a noção de transparência/ ilusionismo do cinema clássico<sup>4</sup>:

A câmera do cinema moderno não mais se esconde, mas participa abertamente do jogo de relações que dá estrutura aos filmes. Os atores não mais pretendem ignorar a presença do equipamento de filmagem e sua ação deixou de ser resultado de um planejamento próprio à "mise-en-scène" tradicional. Agora, eles fazem o evento acontecer diante da câmera, de improviso, e encaram a objetiva dirigindo-se diretamente à platéia. Com isso e outras estratégias de comunicação, o cinema moderno distancia-se do cinema clássico e introduz na sua imagem e no seu som, tal como a vanguarda, uma série de índices que chamam a atenção do espectador para o filme enquanto objeto, procurando criar a consciência de que se trata de uma narração, cujo trabalho começa a se confessar para a platéia. (Xavier, 1977: p. 118)

O cinema brasileiro no período moderno pesquisou a linguagem em consonância com as experiências que aconteciam no cinema mundial, adotando na ficção a instabilidade da câmera na mão, que se torna a marca mais forte dos filmes dos anos 1960.

A euforia de espírito revolucionário dos anos 1960, propicia o surgimento do chamado Cinema do Terceiro Mundo ou Terceiro Cinema. O termo é controverso, porque engloba na mesma categoria cinematografias distintas: indústrias altamente produtivas, como as da Índia e do México são equiparadas a indústrias intermitentes, como a do Brasil e também a produção eventual, como a de Zimbábue, Madagascar e Costa Rica. Embora hoje o termo Terceiro Mundo seja tido como anacrônico, para a época tratada aqui é perfeitamente adequado.

As questões do cinema do Terceiro Mundo estão próximas do debate nacional-popular tão presente no período. No início, conforme destacamos, o cinema brasileiro se volta para os temas rurais, onde as contradições são mais urgentes, para depois explorar a problemática urbana. Nota-se que a cinematografia do Terceiro Mundo percorre um caminho semelhante, no princípio há o entendimento de que "os filmes do Terceiro Mundo sobre integrantes da classe média do Irã, por exemplo, não são "verdadeiramente" terceiro-mundistas". (Stam 2003, p. 311) Apesar do processo continuar em andamento até hoje, é possível acompanharmos os momentos que marcaram a cinematografia do Terceiro Mundo na década de 60.

---

<sup>4</sup> O conceito de transparência remete a um espelho que reflete a realidade como ela é, em oposição a opacidade, que rompe com o disfarce, mostrando que trata-se de uma construção.

Stam trabalha com o conceito “alegoria nacional” por ser útil para analisar boa parte dos filmes terceiro-mundistas da época, “concebido aqui em um sentido amplo como qualquer espécie de enunciado oblíquo ou sinedóquio que demanda complementação ou deciframento hermenêutico.” (p.316). No primeiro período, o autor identifica as alegorias nacionais teleológicas, onde são evidenciadas questões de identidade do continente e consciência do oprimido, através de um discurso exasperado, personagens que agem tomados por uma missão. Essas características, analisadas por Xavier, são típicas nos filmes de Glauber como em *Deus e o diabo na terra do sol*.

No segundo período, final da década de 1960, Stam aponta as alegorias modernistas inauguradas por *Bandido da luz vermelha*, filme que desloca tudo, “ostenta-se como filme periférico que focaliza uma personagem periférica num mundo periférico.” (Xavier, 2001, p.74). O *Bandido* em sua narrativa fragmentada, feita de colagens, radicaliza a alegoria glauberiana, exacerbando os absurdos do Terceiro Mundo marginalizado: corrupção, miséria, estupidez.

A terceira vertente alegórica que pode ser de natureza teleológica ou modernista, é encontrada em filmes realizados depois do AI5 no Brasil, após o endurecimento da censura, o precursor é Person com *O caso dos irmãos Naves*, filme de 1967, que focaliza um caso dramático acontecido em 1937. Essa tendência alegórica, usada como estratégia de linguagem, funciona “...como uma forma de camuflagem protetora contra regimes de censura, caso em que o filme usa o passado para falar do presente ou trata de uma situação micro-cósmica de poder para evocar uma estrutura macro-cósmica.” (p.317). Joaquim Pedro de Andrade, em 1972, também trabalha com essa dimensão alegórica em *Os inconfidentes*. Importante, também, poder distinguir entre as estruturas alegóricas analisadas por Xavier, adaptadas para uma versão moderna, do conceito alegórico trabalhado por Walter Benjamin, associado às representações do barroco alemão.

O principal desafio dos cineastas terceiro-mundistas se confunde com a barreira que enfrentam internamente em seus países, mais uma vez a problemática recai sobre a produção e distribuição dos filmes. A luta para garantir o direito de produzir e distribuir os filmes do Terceiro Mundo se refere ao desafio de projetar o imaginário nacional. Esse combate é constante, desigual e precisa ser constituído a cada geração. Em lugar disso, os realizadores do Primeiro Mundo, estão acima da problemática nacionalista, “ tão-somente porque contam com a

projeção de um poder nacional que possibilita a realização e a distribuição de seus filmes.” (Stam, 2003,p.317). Outro impasse é a definição contraditória do conceito de nacional. Num primeiro momento, achou-se que a solução estaria em expulsar tudo o que é estrangeiro, para então, sobressair o que é nacional. Em *Nacional por subtração* (1987), Roberto Schwarz discorre sobre o tema e aponta uma série de problemas sobre essa visão.

Na década de 1960 o debate avança em torno de idéias que chegam perto da condição globalizante do cinema, um meio que já nasce globalizado, “A nação, como um filme, é uma “imagem projetada”, em parte fantasmática por natureza.” (Stam, 2003.p. 318). Atualmente, é possível identificarmos o cruzamento de influências estéticas entre os diversos países produtores, uma via de mão dupla, onde “Herzog, Coppola e Scorsese expressam sua admiração pelo Cinema Novo brasileiro; e Quentin Tarantino registra o impacto dos filmes de ação produzidos em Hong Kong”. (2003.p. 320).

A década fica marcada pela política, a partir de “Maio de 68” o espírito revolucionário se espalha pelo mundo. As idéias esquerdistas ganham relevo, cuja tônica contra o capitalismo/imperialismo e colonialismo, domina o debate. O cinema passa a ser entendido como um meio eminentemente político, condição que advém da sua fabricação industrial, da ideologia que o determina como instituição e das influências sociais e culturais envolvidas. Stam aponta essa visada política no cinema:

Como denominador comum, as várias correntes de investigação tinham a idéia de que o cinema constitui um domínio quasi-autônomo de luta política; não apenas “refletindo” as lutas desenvolvidas em outras instâncias. Se Walter Benjamin havia tratado da “estetização da política”, a cultura cinematográfica ( do Maio de 68) se move na direção contrária: a da politização da estética. ( Stam, 2000, p.155).

No Brasil, o combate continua contra a dominação do produto estrangeiro e as dificuldades de produção, o que implica no caráter político intrínseco a todos os filmes. No entanto, nos anos 1960 mais especificamente, “a nova geração de cineastas estava imbuída do desejo de realizar filmes políticos que refletissem o pensamento da esquerda”, conforme comenta Reichenbach para Marina: “minha turma, eu também sonhei naquela época em fazer o grande filme revolucionário, participante, de esquerda e todos nós tínhamos essa influência muito grande

devido ao momento histórico que o país estava atravessando.” Person, apesar de considerar a capacidade do cinema de mudar as coisas cada vez mais limitada, consegue realizar um dos filmes políticos mais vigorosos de sua época: *São Paulo S.A.* “ É uma história que se passa no período da pré-industrialização, na qual ele previa a desumanização da cidade. Ele previa o que ia acontecer com São Paulo.” Comenta Eva Wilma com Marina, ressaltando a visão premonitória de Person, que apesar da descrença do poder de intervenção do cinema, consegue abrir uma brecha, justamente enfatizado essa descrença com o sistema.

Em *São Paulo S.A.*, Person antecipa questões inéditas no cinema brasileiro, a discussão se refere ao momento mais avançado do capitalismo. O desencanto de Carlos traz à tona a falsa felicidade prometida pela sociedade de consumo. A classe média em ascensão carrega as seqüelas do progresso resultantes dos rumos políticos adotados pelo país no governo JK, que só ganhariam maior nitidez a partir da década de 1970, bem depois da realização do filme.

*São Paulo S.A.*, se aproxima de produções mundiais, realizadas no mesmo período, de tendências ideológicas ou política semelhantes. A fim de estabelecer relações entre os filmes desse momento, foi criado um quadro de referências. O filme de Person dialoga com importantes filmes realizados no período, tais como *A noite* (1961), *Teorema* (1968), *Batalha de Argel* (1965), *Bandido Giuliano* (1962) e *Memórias do subdesenvolvimento* (1968), cada um a seu modo, todos apresentam ressonância com questões políticas.

Do ponto de vista da dramaturgia, Person se aproxima do realismo interior e psicológico de Antonioni. Ao construir um angustiante painel da insatisfação do homem urbano, as semelhanças estéticas com *A noite* (1961), segundo filme da sua famosa trilogia da incomunicabilidade (*A aventura*, o primeiro, e *O eclipse*, o último) são marcantes. Na abertura de *A noite*, por exemplo, a câmera percorre as janelas de um prédio, onde a cidade de Milão é refletida. Da mesma forma, a cidade de São Paulo vai aparecer refletida nas vidraças do prédio onde moram Carlos e Luciana, evidenciando a onipresença da metrópole. Em *A noite*, encontramos a predominância de um referencial pictórico urbano-industrial, construído através de planos que enquadram a arquitetura da cidade moderna. O mesmo procedimento pode ser percebido em *São Paulo S.A.*, onde os grafismos formados por linhas retas e elegantes demonstram um gosto especial pela estética modernista.

*Teorema* (1968), de Pasolini, e *São Paulo S.A.* (1965) têm pontos em comum no que diz respeito a temática. Os dois filmes elegem o espaço urbano de cidades industriais, Milão e São Paulo, para focarem os efeitos perversos do progresso sobre o homem. A crise dos personagens ( um industrial nos dois filmes) reflete a crise do próprio capitalismo. Em termos lingüísticos, Person e Pasolini adotam narrativas cheias de rupturas temporais e espaciais.

Em *Batalha de Argel* (1965), de Pontecorvo, filme da segunda fase do Neo-realismo italiano, que mescla política e ideologia, podemos dizer que a narrativa naturalista, que utiliza estratégias do documentário, tais como narrador em *off*, câmera na mão e fotografia com textura de reportagem, também são freqüentes em *São Paulo S.A.*. O cinema político transforma-se em espetáculo.

Em *Bandido Giuliano* (1962), de Rosi, apontamos pontes com *São Paulo S.A.* na utilização de técnicas de documentário, os dois filmes refletem uma situação política, estruturando suas narrativas em *flash back*.

O atormentado Sérgio (Sérgio Corrieri), personagem de *Memórias do subdesenvolvimento* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea, é semelhante a Carlos de *São Paulo S.A.* Os dois protagonistas estão em crise e travam um vigoroso embate pessoal através de um monólogo interior. Cada um à sua maneira, Alea e Person, constroem uma narrativa próxima do documentário, cruzando diferentes aspectos e perspectivas da situação política de seus países.

*São Paulo S.A.*, 41 anos depois, permanece atual. Assim como a breve obra de seu realizador. Person deixa uma matriz estilística plural que merece ser vista, conhecida, discutida.

Esta pesquisa pretendeu chamar a atenção sobre a original cinematografia de Person e ampliar o debate em torno do cinema brasileiro produzido nos anos 1960. É também uma homenagem ao diretor, que completaria 70 anos em 2006. Mais que tudo, o trabalho deseja recuperar um espaço devido à Person.