



***Noite em chamas, os
anos 1970 sob as lentes
de Jean Garrett***
*Night on fire, the
Brazilian's 1970s seen by
Jean Garrett*



Laura Cãnepa¹, Tiago Monteiro²

¹ Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Doutora em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Pesquisadora visitante da Universidade de Leeds, do Reino Unido, em 2019. E-mail: laurapoa@hotmail.com

² Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), é Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2006) e possui graduação em Comunicação Social (Radialismo) pela mesma instituição (2004). Professor efetivo do Curso de Produção Cultural do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ), responsável pelo Núcleo de Criação Audiovisual (NUCA). Entre agosto de 2016 e julho de 2017, realizou estágio pós-doutoral junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi. E-mail: tjlmonteiro@yahoo.com.br

Resumo: *Noite em chamas* (Jean Garrett, 1977) é um registro fictício do Brasil da década de 1970 em que podemos identificar ambivalências entre a busca pelo mercado e o vislumbre de possibilidades autorais; a exploração do erotismo convencional e a observação do processo de emancipação feminina; os modos de criação autodidatas e uma apropriação “bricolada” de um repertório diverso. Do mesmo modo, tensões de classe e gênero articulam-se na trama do filme, ambientada em um hotel de luxo, tratado como microcosmo do Brasil. Nossa análise busca contribuir para a compreensão dessa obra de Jean Garrett e da representação de certos processos sociais em seus filmes.

Palavras-chave: cinema brasileiro; anos 1970; Boca do Lixo; Jean Garrett; *Noite em chamas*.

Abstract: *Noite em chamas* (Night on Fire, Jean Garrett, 1977) is a fictional version of Brazil of the 1970s that points out ambivalences between the search for the film market and the glimpse of authorial possibilities; the exploitation of conventional eroticism and the observation of the female emancipation; the self-taught creation processes and the “bricolage” in appropriation of a varied repertoire. The film’s plot brings tensions of class and gender by setting them up in a decadent luxury hotel in São Paulo, treated as a mosaic from Brazil. Our analysis aims to contribute both to the understanding of Garrett’s film and of social processes whose representation his film articulates.

Keywords: brazilian cinema; 1970s; Mouth of Garbage; Jean Garrett; *Night on fire*.

Introdução

Este trabalho se insere em um esforço de investigação que tem por objetivo o registro e a discussão das memórias da produção cinematográfica sediada na região da Boca do Lixo³ paulistana entre as décadas de 1960 e 1980, para além das dicotomias que vêm caracterizando algumas das abordagens frequentes sobre este universo, quais sejam: por um lado, a atribuição de estigmas que associam essa produção a um cinema apelativo, de baixa qualidade, ideologicamente conservador e esteticamente irrelevante; por outro, uma tendência contemporânea à celebração eufórica de artistas e filmes que são subitamente convertidos em mestres e obras-primas vilipendiados pelo pensamento crítico de então. A busca por um caminho intermediário entre essas duas perspectivas nos permite tratar os filmes oriundos da Boca como documentos de sua época, atravessados por todas as ambiguidades que caracterizaram a cultura midiática brasileira dos anos 1970, nos quais o processo de ampliação do mercado e liberalização dos costumes rivalizava com a censura conservadora aos meios de comunicação promovida pela Ditadura Civil-Militar (1964-1985).

No decurso da última década, essa produção vem sendo repensada por críticos, pesquisadores e entusiastas do cinema brasileiro. Esse movimento se dá, por um lado, no contexto de uma tendência mundial de reavaliação de cinematografias historicamente deslegitimadas, posto que situadas às bordas dos cânones audiovisuais; por outro, em nível nacional, em função do reaquecimento dos debates em torno da consolidação de uma efetiva indústria audiovisual no Brasil, manifestando-se em livros⁴, canais no YouTube⁵; documentários⁶; (mini)séries televisivas⁷; mostras

³ Quadrilátero de ruas no centro da cidade de São Paulo situado nas imediações da estação de trens da Luz. O auge da Boca como pólo audiovisual se deu durante as décadas de 1960 e 70, quando não apenas a engrenagem produtiva era mantida em constante funcionamento (às margens dos mecanismos oficiais de financiamento e distribuição regulados pela Embrafilme) como também a resposta do público a uma grande quantidade de filmes eróticos lá realizados se revelava expressiva (ABREU, 2002).

⁴ *O coringa do cinema*, de Matheus Trunk (Ed. Giostri, 2014), sobre Virgílio Roveda; *A boca de São Paulo*, da atriz Nicole Puzzi (Laços Editora, 2015), dentre outros.

⁵ *Papo de Boqueiro*, disponível em: <http://bit.ly/2IT1kDX>. Acesso em: 19 jan. 2017.

⁶ *O galante rei da Boca* (Alessandro Gamó e Luis Alberto Rocha Melo, 2003); *Boca do Lixo, a Bollywood brasileira* (Daniel Camargo, 2011); *A primeira vez do cinema brasileiro* (Bruno Graziano, Denise Godinho e Hugo Moura, 2012), todos exibidos pelo Canal Brasil; *Histórias que nosso cinema (não) contava*, de Fernanda Pessoa (2016).

⁷ *Magnífica 70* (Claudio Torres, Renato Fagundes e Leandro Assis, 2015-2016), exibida pela HBO, e *Zé do Caixão* (André Barcinski e Vitor Mafra, 2016), exibida pelo canal Space.

cinematográficas no Brasil⁸ e no exterior⁹, e até mesmo em um filme-tributo em episódios¹⁰, além de uma inserção cada vez maior nos circuitos acadêmicos.

O caráter ambivalente da produção da Boca se manifesta no conjunto das obras e relações sociais e afetivas lá estabelecidas, mas também nas trajetórias individuais de determinados profissionais e na singularidade de um único filme – como parece ser o caso do objeto deste artigo. *Noite em chamas* é um longa-metragem brasileiro de 1978, dirigido por Jean Garrett e produzido pela MASP Filmes, de Miguel Augusto de Cervantes (codinome do produtor Manuel Augusto Sobrado Pereira). A história se desenvolve em uma única noite e contempla múltiplas tramas paralelas, que transcorrem nas dependências do fictício Hotel Passport, situado no centro da cidade de São Paulo¹¹. O *plot* que costura as tramas gira em torno da vingança de João (Tony Ferreira, em pé na Figura 1, à esquerda) – funcionário responsável pela manutenção dos elevadores do prédio – contra os patrões que negligenciaram socorro a um colega vítima de um acidente fatal.



Figura 1: Em pé, à esquerda, Tony Ferreira em cena de *Noite em chamas*.
Fonte: Banco de conteúdos culturais (<http://bit.ly/2vw3NeE>)

⁸ *Chico Cavalcanti e a Boca do Lixo*, no Cine Olido, entre 10 a 19 de maio de 2011.

⁹ *The Mouth of Garbage: subculture and sex in São Paulo*, no International Film Festival Rotterdam, em 2012.

¹⁰ *Memórias da Boca* (2014), docudrama com segmentos dirigidos por José Mojica Marins, Alfredo Sternhein, Mário Vaz Filho, Clery Cunha, Diomédio Piskator, Valdir Baptista, Diogo Gomes dos Santos e Antonio Ciambra.

¹¹ Na verdade, Hotel Comodoro, situado na esquina da Avenida Duque de Caxias com a Rua Conselheiro Nébias, hoje transformado em prédio residencial (cf. ORMOND, 2014).

Encerrado na lúgubre casa de máquinas, João planeja colocar em prática seu plano – explodir o Passport a partir de um curto-circuito no sistema de elevadores – em uma noite intensa, na qual o hall, os corredores e os quartos do Hotel se tornam palco de diferentes acontecimentos: o guru de autoajuda Bob Stank (Roberto Maya) ministra uma conferência; a atriz Beth Lemos (Maria Lucia Dahl, Figura 2, à esquerda) planeja seu suicídio; o rompimento entre Walter (Renato Master) e sua amante Laura (Zilda Mayo) é interrompido pela chegada da esposa traída; uma dupla de amigos decide comemorar a entrada de um deles para a faculdade organizando uma orgia com um grupo de prostitutas (liderado pela personagem de Helena Ramos); o jovem milionário viciado em drogas (vivido por Ricardo Petraglia, Figura 2, no centro, à direita), após assassinar uma moça, refugia-se em um dos quartos, na companhia de seu capanga e de um advogado; em seu encalço, o repórter Ademar (Carlos Reichenbach) hesita entre divulgar o escândalo e aceitar o suborno do pai do rapaz, um influente político; Junqueira (Guilherme Corrêa) – um pecuarista – discorre sobre a potência reprodutora de seu touro Marajá para Virgínia (Lola Brah), recém-divorciada em função da incompatibilidade entre o ex-marido e seu poodle de estimação.



Figura 2: Maria Lúcia Dahl (esquerda) e Ricardo Petraglia (direita, centro).

Fonte: Banco de conteúdos culturais (<http://bit.ly/2DVr2nd>)

Para fins deste trabalho, o filme de Garrett será abordado em sua condição de registro/recriação das transformações em nível político, social e cultural que o país vivia *circa* 1978, e que abrange temas tão diversos quanto a então recém-promulgada

Lei do Divórcio¹², o aumento do consumo de drogas entre jovens das classes altas, a crescente popularidade dos gurus de auto-ajuda pós-movimento *hippie*, a ascensão do agronegócio e do segmento *pet*, além de promover comentários críticos acerca das assimetrias sociais que configuram o capitalismo *made in Brazil*, e mesmo sobre as tensões entre arte e comércio que caracterizam a feita do próprio filme.

Nas seções a seguir, buscaremos traçar um breve panorama sobre o contexto de produção da Boca do Lixo, nomeadamente no que diz respeito à vinculação entre parte substancial dos títulos lá realizados e a estética de exploração/*exploitation*, bem como na prática do *similar nacional* enquanto estratégia de ocupação do mercado brasileiro. Situaremos, ainda, a trajetória do fotógrafo e diretor luso-brasileiro Jean Garrett como representativa de uma vertente intermediária do cinema da Boca. Por fim, discutiremos o caso de *Noite em chamas* (obra até certo ponto ausente da maioria das reflexões empreendidas sobre esse universo), realizando a análise de alguns aspectos temáticos e narrativos do filme, e também dos discursos da crítica e do próprio diretor a respeito de seu projeto cinematográfico. Com isso, acreditamos ser possível contextualizar o filme em seu ambiente de criação e circulação e, assim, compreender alguns dos significados dessa obra quando observada a quarenta anos de distância.

Jean Garrett e a Boca do Lixo

O período compreendido entre as décadas de 1960 e 1980 registra a eclosão de inúmeras vagas de produção cinematográfica popular massiva e de gênero em variados contextos nacionais, e com expressivo retorno de bilheteria no âmbito de seus respectivos mercados internos, em países como Brasil, México e Argentina, e também Itália, Japão, França e Austrália (Figuras 3, 4 e 5). Não existe uma explicação consensual que abranja a diversidade dessa produção, mas é possível identificar elementos comuns a atravessar todos esses cenários. Em primeiro lugar, uma posição periférica em relação ao “centro” Hollywood, sobretudo no que diz respeito à distribuição e exibição; em segundo lugar, a adoção da prática do “similar nacional”, com o objetivo de aproveitar a repercussão de algum êxito de bilheteria internacional devidamente “traduzido” para o contexto cultural em questão; em terceiro lugar, uma apropriação sistemática dos códigos de um ou mais gêneros narrativos, às vezes dentro de um mesmo filme; por fim, mas não menos importante, a representação excessiva ou sensacionalista de algum

¹² Instituído oficialmente com a emenda constitucional número 9, de 28 de junho de 1977.

tema considerado tabu ou controverso (sexo, nudez, drogas, sangue, violência), pelo seu valor enquanto atração (SCHAEFER, 1995; TOHILL; TOMBS, 1995). Em alguns casos, a tais elementos podem ser acrescentadas variáveis locais, como uma atmosfera de liberalização dos costumes favorecida pelo declínio de regimes ditatoriais e/ou conservadores de longa duração (como no Brasil e na Espanha); a promulgação de leis estabelecendo “cotas de tela” ou fomentando a produção nacional (caso do Brasil e da França); ou mesmo a existência de um cenário econômico favorável, após o período de recuperação do pós-guerra (particularmente no que diz respeito a alguns países europeus, como a Itália).



Figuras 3, 4 e 5: cartazes de filmes *exploitation* francês (*Réquiem para um vampiro*, de Jean Rollin, 1971), japonês (*Sex & Fury*, Inoshika Ochô, 1973) e brasileiro (*Excitação*, Jean Garrett, 1976).

Fontes: Internet Movie Database (<http://www.imdb.com>)

A relação entre a produção da Boca e a ideia de um cinema de exploração pode ser vinculada em particular ao chamado *sexploitation*¹³. Nesse sentido, o rótulo de “celeiro de pornochanchadas” (título pejorativo atribuído a comédias eróticas inspiradas no modelo italiano, nos anos 1960, v. ABREU, 2006, p. 143-144) se dava no âmbito de uma estratégia de desqualificação daqueles filmes que, dada sua condição muitas vezes precária e (necessariamente) apelativa – visto que inserida em uma lógica industrial e de mercado

¹³ *Sexploitation*: subdenominação atribuída aos filmes de exploração dedicados à temática e à representação do sexo. Outras vertentes receberam célebres subdenominações: *blaxploitation* (para filmes de gangsteres estrelados por elenco majoritariamente negro); *nazisploitation* (para filmes passados em campos de concentração); *bruceploitation* (para filmes de artes marciais realizados com imitadores do chinês Bruce Lee) etc.

(RAMOS, 2008, p. 178-195) – tendiam a ser julgados como sintomas do nosso subdesenvolvimento (BERNARDET, 2009, p. 210-215).

Mas, ao contrário do que o senso comum consagrou, na Boca, não eram produzidas apenas pornochanchadas. Havia também *thrillers* policiais, *westerns*, comédias rasgadas, películas de horror e melodramas, nos quais a presença do elemento erótico era uma constante. Igualmente diversificadas eram as propostas estéticas de seus realizadores: na Boca, conviviam a anarquia sensual de Carlos Reichenbach (*Império do desejo*, 1980; *Extremos do prazer*, 1983) e as inquietações metafísicas de Walter Hugo Khouri (*As filhas do fogo*, 1978; *Eros, o deus do amor*, 1981); Alfredo Sternhein explorava os conflitos sentimentais da burguesia (*Herança dos devassos*, 1979), enquanto Francisco Cavalcanti dava vazão aos instintos de vingança das classes populares (*Horas fatais*, 1987); as pequenas crônicas urbanas de Claudio Cunha (*Amada amante*, 1978) dividiam espaço com as odisséias eróticas de David Cardoso (*Dezenove mulheres e um homem*, 1977), enquanto Ary Fernandes (da série *Águias de Aço*, 1967) e Carlos Coimbra (*Independência ou morte*, 1972) tentavam agradar ao Governo Militar.

Nas reflexões formuladas por críticos e pesquisadores sobre essa fase do cinema brasileiro, o nome de Jean Garrett costuma emergir como figura singular. Muito em função de seu *background* como fotógrafo *still*, mas também por compor suas equipes a partir da expertise de profissionais acima da média técnica da Rua do Triunfo (Carlos Reichenbach, Eder Mazini, Inácio Araújo), Garrett de fato logrou alcançar – em alguns de seus filmes – uma curiosa terceira margem entre o apelo erótico-sensacionalista e certa pretensão à legitimidade artística, expressa na identificação de um estilo e no trânsito por diversos gêneros. Enquanto nomes como os já mencionados Reichenbach e Khouri por vezes recorriam a narrativas mais herméticas, carregadas de referências filosóficas e literárias – que transpareciam a influência de cineastas como Ingmar Bergman; Michelangelo Antonioni; Valerio Zurlini (aos quais costumavam ser associados por parte da crítica), e realizadores de formação mais instintiva, como Chico Cavalcanti ou Tony Vieira (pseudônimo de Mauri de Queiroz), dialogavam abertamente com as matrizes de gêneros mais populares, como o *western* e o policial urbano – nos filmes de Jean Garrett percebe-se a apropriação consciente de elementos estilísticos associados tanto à Hollywood clássica quanto ao cinema de gênero europeu de então, mas sem negligenciar o entretenimento ou comprometer a adesão do público.

Nascido José Antônio Gomes Nunes da Silva no ano de 1946, em uma ilha do Arquipélago dos Açores, em Portugal, Garrett veio para o Brasil na condição de turista e nunca mais regressou ao país de origem. Sua criatividade sempre apontada na elaboração dos enquadramentos, além da *mise-en-scène* cuidadosa, costumam ser atribuídas à sua experiência pregressa como fotógrafo de moda e autor de fotonovelas, emprego que exerceu em revistas como a *Melodias* – ainda sob o pseudônimo de Jean Silva¹⁴ – antes de adentrar o mundo do cinema, primeiro como ator e depois como assistente de direção, trabalhando com cineastas como José Mojica Marins e Fauzi Mansur.

Ao longo de 11 anos de carreira como diretor de cinema, e tendo dirigido 18 títulos (numa admirável média de quase dois filmes por ano), Garrett experimentou diferentes gêneros, muitas vezes dentro de uma mesma obra: foi do policial (*A ilha do desejo, Amadas e violentadas*, 1975), do horror (*Excitação*, 1976) e da sátira social (*Possuídas pelo pecado*, 1976) ao drama psicológico de tons surrealistas (*A mulher que inventou o amor*, 1979) e ao *thriller* sobrenatural (*A força dos sentidos*, 1979). Mesmo o filme que serve de objeto à presente reflexão incorpora esta lógica do trânsito interno entre gêneros diversos: consoante o segmento narrado, *Noite em chamas* possui elementos de filme-catástrofe, comédia farsesca, erotismo *softcore* e drama criminal.

Seu filme de maior repercussão junto ao público foi o drama, vagamente inspirado pelo Relatório Hite, *Mulher, mulher* (1979). Após um ensaio intimista e de viés autobiográfico (*O fotógrafo*, 1980) e de dois romances trágicos protagonizados por Angelina Muniz (*Karina, objeto de prazer*, de 1981, e *Tchau, amor*, de 1982), Garrett realizou três longas de baixo impacto (*A noite do amor eterno, Estranho desejo* e *Meu homem, meu amante*), já sob a sombra do filme de sexo explícito, que começava a se insinuar em simultâneo ao processo de abertura política e de relaxamento da Censura Federal.

A adesão de Garrett à vaga *x-rated* se deu em 1985, com *Gozo alucinante*, último longa que assina sob o pseudônimo que o consagrou. Curiosamente, e neste aspecto diferindo dos colegas que realizaram filmes pornográficos a partir de 1983 adotando “nomes de guerra”, Garrett assina a direção dos três longas explícitos (*Fuk Fuk à brasileira, Entra e sai* e *O beijo da mulher piranha*) que realiza em 1986, antes de se aposentar da direção de cinema como J. A. Nunes,

¹⁴ Para uma amostra do trabalho de Garrett como autor de fotonovelas (aqui, estrelada por ninguém menos que Carlos Reichenbach), ver <http://bit.ly/2J5IYie>. Acesso em: 19 jan. 2017.

seu nome de batismo. Atuando como administrador do teatro Bibi Ferreira em São Paulo após o declínio da Boca, Garrett se tornou vítima da mesma depressão que acometeu diversos realizadores que se viam sem perspectivas de retomarem suas carreiras, tendo falecido por ocasião de um ataque cardíaco em 1996, antes de completar 50 anos de idade

De todas as alcunhas atribuídas a Garrett, talvez a mais recorrente seja a de artesão: a de alguém inserido em uma lógica que valorizava a produção em série e o manejo consciente dos códigos narrativos de determinados gêneros cinematográficos, mas, ao mesmo tempo, reconhecido como dono de traços estilísticos identificáveis de um filme para outro.

É possível notar certa boa vontade da crítica mainstream para com o estilo do diretor, principalmente no que concerne a seus primeiros longas. Por mais problemáticos que os filmes fossem avaliados em termos de roteiro, atuações ou valores de produção, a *mise-en-scène* de Garrett era frequentemente destacada. Sobre seu filme de estreia, *A ilha do desejo*, Carlos Motta apontaria as intenções do diretor por uma “imagem bem composta e tratada” (MOTTA, 1975), enquanto Luciano Ramos afirmaria que Garrett “cuida da imagem com carinho de artesão, enfeitando-a com preciosismos de montagem e rebuscados movimentos de câmera” (RAMOS, 1975). Sobre *Excitação*, feito no ano seguinte, o exigente crítico paulista Rubem Biáfora afirmaria que: “é quase a primeira vez que algo saído da Rua do Triunfo revela um gosto e uma capacidade de manipulação, um germe de linguagem para realizações de diverso teor: unidade, plasticidade, imaginação cinematográfica” (BIÁFORA, 1977).

A breve lua-de-mel com a crítica, entretanto, chegou a termo com o relativo fracasso de público de *Noite em chamas*, tido como excessivamente pretensioso e estéril em sua tentativa de um *disaster movie* à brasileira, claramente devedor ao sucesso mundial *Inferno na Torre* (John Guillermin, 1974). Para Bruno Becherucci, tratava-se de “uma ideia grande demais para um filme cheio de tédio” (BECHERUCCI, 1978). Já Edmar Pereira afirmaria que “cada um tem o inferno na torre que merece. Mas talvez o espectador brasileiro não merecesse ser tão maltratado assim” (PEREIRA, 1978). De forma quase unânime, os críticos condenaram certo excesso de pretensão do realizador, o ritmo irregular da trama e os reduzidos valores de produção do filme, que acabam por comprometer o suposto apogeu da história: a tão aguardada explosão do prédio, que ocorre apenas nos cinco minutos finais (de 104 de projeção) e se limita a precárias sobreposições de imagens e alguma fumaça.

Noite em chamas: erotismo, cinema-catástrofe e comentário social

“Quarenta e cinco atores, mil figurantes, a melhor equipe técnica, muita trucagem e efeitos especiais, em quarenta e cinco dias de filmagem, este é o saldo de *Noite em chamas*, a primeira superprodução dirigida por Jean Garrett e produzida pela MASP Filmes” (Figura 6), dizia o material de divulgação distribuído à imprensa pouco antes do lançamento (NOITE, p. 2). “Noite em chamas tenta mostrar, em apenas uma noite, a sociedade contemporânea dominada pela máquina e todo o sistema corrupto que ela representa”, completava o texto. No mesmo material, a sinopse destacava seus aspectos sociológicos e psicológicos:

A ação se passa em um hotel de classe internacional [...], onde os personagens se entregam a seus próprios problemas, vícios, frustrações e neuroses, sem saber que, enclausurado na casa das máquinas, João, um homem simples, introspectivo e mergulhado em sua própria solidão, ergue-se de seu aviltante anonimato com uma única ideia – destruir todo aquele sistema que ao longo dos anos e inconscientemente, o atormentou. (NOITE, p. 4)



Figura 6: *Frame* da sequência final *Noite em chamas*.

Fonte: Photobucket (<http://bit.ly/2VfQsXn>)

O material gráfico distribuído à imprensa, com fotos *still* que tencionavam contemplar todas as subtramas, também buscava dar conta, visualmente, do aspecto ao mesmo tempo múltiplo e intimista almejado pelo filme, como se pode observar na imagem a seguir (Figura 7), que coloca lado a lado uma cena transcorrida do lado de fora do hotel, após o incêndio começar, e uma cena em que a atriz Beth

Lemos (Maria Lúcia Dahl) se mostra insatisfeita em uma noite de sexo com um fã, o empresário Mesquita (David Neto)

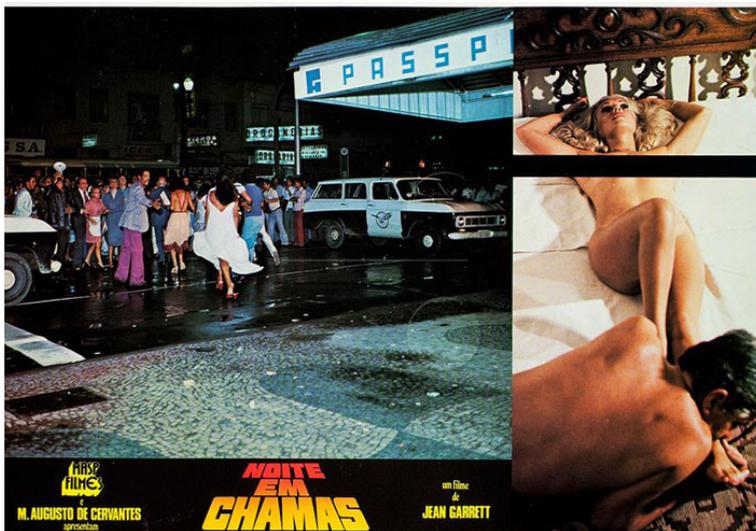


Figura 7: *Noite em chamas*, entre o espetáculo e o intimismo.

Fonte: Banco de conteúdos culturais (<http://bit.ly/2Wm3lLI>)

Noite em chamas se vincula à tendência do filme-catástrofe (ou *disaster movie*), então em voga nos mercados internacionais. Mas, tanto em seu material de divulgação quanto nas declarações do diretor, houve um esforço para destacar a singularidade da obra paulista. Ao jornalista Jairo Ferreira, Garrett diria: “Quero ser acusado de tudo, menos de colonialismo cultural. Não imitei o Inferno na Torre americano” (apud FERREIRA, 1978, p. 19). “No meu filme”, assinalava Garrett, “as motivações são completamente outras: não são engenheiros, arquitetos e eletricitistas que estão por trás do crime, mas esse personagem novo que vem surgindo no cinema brasileiro, o homem urbano pressionado pela máquina social”.

Noite em chamas se revela representativo de seu contexto e de seu local geográfico de produção. Para além da conexão mais óbvia com o êxito de *Inferno na Torre* no circuito comercial do país, a prometida “tragédia do Hotel Passport” encenada por Garrett fora antecedida por dois episódios de semelhante teor envolvendo arranha-céus situados no centro da cidade de São Paulo: o incêndio do Edifício Andraus, em 1972, e o do Joelma, em 1974. Este último, aliás, também mereceria uma releitura cinematográfica com o DNA da Boca, pelas mãos de Clery Cunha, no longa de horror espírita *Joelma 23º andar* (1979), que, no entanto, dedicou a maior parte de

sua metragem ao próprio incêndio, fazendo uso, inclusive, de cenas documentais. Para além do apelo de bilheteria dos filmes-catástrofe, portanto, também haveria alguns precedentes locais que justificariam a viabilidade mercadológica de um longa-metragem cujo eixo dramático girasse em torno de um edifício em chamas.

Além disso, o roteiro escrito por Garrett e Castellini, com a colaboração de Carlos Reichenbach (que também faz uma ponta no papel de um inconveniente repórter investigativo), era atravessado por diversas questões e temáticas pertinentes ao *zeitgeist* da época (Figura 8, à direita). Inclusive, podemos identificar, no caráter coletivo da dramaturgia do filme, traços autorais de cada um de seus criadores: a dimensão autorreferencial e de comentário crítico sobre o próprio cinema seria característica de Garrett; Castellini contribuiria com a perspectiva desencantada e ligeiramente niilista sobre as relações humanas; a Reichenbach, por sua vez, poderíamos atribuir o tom de ironia e deboche que pontua alguns episódios (como o do pecuarista obcecado por seu touro reprodutor e o da senhora com o cachorrinho), além de certo subtexto político (nas discussões de fundo sobre o imperialismo estadunidense levadas à frente pelo Guru de auto-ajuda; Figura 8, à esquerda).



Figura 8: Comentário social e erotismo convencional em *Noite em chamas*.
Fonte: Banco de conteúdos culturais (<http://bit.ly/2ZP6beq>)

O período compreendido entre 1975 e 1980 pode ser considerado o auge da Boca do Lixo em termos de volume de lançamentos e consequente retorno de bilheteria dos filmes. Esse cenário auspicioso favoreceu a produção de títulos cada vez mais ambiciosos, nos quais alguns traços basilares do cinema da Rua do Triunfo – tais como o apelo erótico, a estética da exploração e a prática do similar nacional – passaram

a estar a serviço de tramas pretensamente mais complexas e orçamentos menos restritivos do que aqueles à disposição na primeira metade da década.

Em paralelo a isso, também no que concerne à filmografia de Garrett, podemos identificar um ponto de virada representado por *Noite em chamas*. Primeiro, ele sinaliza a passagem de um estilo caracterizado pela demarcação nítida entre as fronteiras dos gêneros – na qual os filmes pareciam habitar um universo puramente cinematográfico (patente no *quasi giallo*¹⁵ de *Amadas e violentadas*) – para um cinema mais intimista, de teor psicologizante e, portanto, de comunicação talvez árida com o público-alvo da Boca, que mostrava preferência por tramas simples. Essa guinada, rumo à fase da qual fazem parte longas como *A mulher que inventou o amor*; *Mulher, mulher*; *O fotógrafo*; *Tchau, amor*, curiosamente também marca o princípio de certa má vontade da crítica para com o universo “garrettiano” e sua tendência à ultraestetização dos filmes, que passa a ser encarada como estéril.

Não obstante, *Noite em chamas* parece materializar algumas dessas e de outras tensões constituintes do cinema da Boca. Sua estrutura multitrama, por um lado, remete às experiências feitas por cineastas como Robert Altman em *Nashville* (1975); por outro, vincula-se a uma tendência então em voga no âmbito da grande indústria de Hollywood – a dos filmes-catástrofe. A partir de certo ponto da trama de *Noite em chamas*, os lados entram em conflito. Essa ambivalência que, sob certa perspectiva, resulta em uma obra tão singular e complexa, também pode estar no cerne da relativa resistência que o filme encontrou, tanto junto à crítica quanto ao público.

Não existe produção crítica substancial sobre os *disaster movies*, para além de uma bibliografia esparsa que tenta inventariar alguns títulos expressivos e situá-los em seus respectivos contextos de produção e circulação. Sequer existe um consenso sobre a constituição dos mesmos como gêneros cinematográficos, sendo mais comum seu entendimento enquanto tendência cíclica de mercado, e cuja vinculação – em termos de gênero – pode contemplar tanto aspectos de melodrama e ficção científica, quanto de horror, ação ou suspense, às vezes dentro de uma mesma trama. Para Keane (2006, p. 03), categorias do filme-catástrofe podem ser percebidas desde os anos 1910 – período de cristalização e expansão do cinema como grande espetáculo (KEANE, 2006, p. 05) –, mas foi a partir dos anos 1970 que se constitui um gênero mais claramente reconhecível pela audiência (KEANE, p. 02).

¹⁵ *Giallo* (em italiano: amarelo) é um filão literário e cinematográfico italiano de suspense e romance policial que teve seu auge, no cinema, entre as décadas de 1960 e 1980. Uma de suas principais características eram tramas sobre assassinos mascarados. O nome é uma referência às capas amarelas das revistas *pulp* italianas, publicadas desde 1930.

O caráter cíclico dessa tendência, por sua vez, parece em alguma medida vinculado a contextos socioculturais semelhantes aos que viabilizam a popularidade das narrativas de horror/terror, mormente aqueles pautados por alguma incerteza e/ou instabilidade em nível político, econômico e/ou social. Embora esse raciocínio carregue consigo uma considerável dose de mecanicismo, podemos perceber, por exemplo, que as décadas de 1950 e 1970 se configuraram como terrenos férteis para a disseminação do filme-catástrofe, havendo entretanto uma diferença substancial entre ambas. Enquanto a primeira, constituída sob o pavor da Guerra Fria e da ameaça nuclear, terceirizava a fonte das catástrofes para seres extraterrestres (*Invaders from mars*, William Cameron Menzies, 1953) ou calamidades atômicas (*Gojira*, Ishiro Honda, 1954), a segunda pode ser entendida sob uma perspectiva mais próxima dos temores cotidianos e urbanos, nos quais a tragédia é uma consequência da intervenção/interferência humana sobre o meio. Isto valeria tanto para alguns filmes da vertente *nature goes wild* dos filmes-catástrofe setentistas (*Night of the Lepus*, William F. Claxton, 1972; *Tubarão*, Steven Spielberg, 1975), quanto para aqueles cuja tragédia é decorrente de erro humano ou motivada pela ganância de personagens pertencentes às classes mais favorecidas (*Aeroporto*, George Seaton, 1970; *O destino do Poseidon*, Ronald Neame, 1972).

Noite em chamas adiciona a esse último esquema algumas variáveis e preocupações características do momento histórico vivido pelo Brasil. Ao *leitmotif* central do incêndio, o roteiro acrescenta uma pluralidade de temas e conflitos peculiares, transformando aquela noite no Hotel Passport em uma espécie de microcosmo de um país capturado em pleno processo de transformação de mentalidades e costumes. Mais especificamente na transição entre o período mais radical da ditadura civil-militar em curso (1968-1973) e o início da abertura política empreendida pelo Governo Geisel (1974-1979).

Em episódios como o de Madame Virgínia (Lola Brah) e seu cachorrinho Frufrú, o resultado cômico é evidenciado. Descrito por sua dona como “um poodle legítimo, um campeão, com vasto pedigree, [...] de beleza interna e externa, raça pura, sem nenhum cruzamento”, Frufrú se torna o pivô da separação entre ela e Augusto (Sergio Hingst) que, em determinado momento do filme, vai até o Passport para se reconciliar com a esposa. O diálogo sinaliza não apenas os primórdios daquilo que, anos mais tarde, viria a configurar um promissor segmento de mercado, como também parece querer denunciar uma suposta frivolidade de Virgínia. Por outro lado, ainda que o filme não demonstre grande simpatia pela personagem, ela parece ter bons motivos para preferir o cão ao marido:

Augusto: Nenhum juiz homologaria divórcio por incompatibilidade entre marido e cachorro. Riria da nossa cara. Mas estou disposto a reconsiderar. Acho que nós três podemos nos entender.

Virgínia: Não vamos nos entender nunca. Você fala isso da boca pra fora. Chamou carrocinha para levar o Frufriu. Deu gorjeta para a empregada para por veneno na papinha dele. Mandou escolher “eu ou o Frufriu”. Pois eu escolhi o Frufriu. (NOITE, 1978)

O diálogo entre esses dois personagens mostra a preocupação do filme em se mostrar atualizado com as pautas que então interessavam ao público – como a Lei do Divórcio e a conquista parcial de maior autonomia feminina. Já o segmento envolvendo o guru – interpretado por Roberto Maya – é igualmente rico em tais momentos, pois é para as falas de Mr. Stank que o trio de roteiristas do filme parece direcionar sua acidez em relação ao então atual estágio do capitalismo global, como podemos perceber nesta conversa entre Stank e o empresário Mesquita (David Neto):

Mesquita: E o senhor conta mesmo com a adesão da classe operária a essa nova religião, Mr. Stank?

Stank: Mr. Mesquita, aprenda uma coisa, o primeiro passo para a mobilização do proletariado é ter em mãos a classe média.

Mesquita: É, a sua filosofia cai como uma luva nos ideais da pequena burguesia.

Stank: Sem cinismos, Mr. Mesquita, sem cinismos. [...] O homem de hoje necessita de didática, de símbolos, de signos, de slogans, *you understand?* Homens de fé como nós não podem distanciar-se de meios de comunicação. (NOITE, 1978)

Em outra direção crítica, as tensões entre uma representação mais convencional do erotismo e o desejo de subverter essas mesmas representações são articuladas nas aparições da atriz vivida por Maria Lúcia Dahl, e nas sequências da orgia envolvendo a dupla de jovens do interior e um grupo de prostitutas, encabeçada por Marcela (Helena Ramos). Embora amigos desde a infância, a relação entre Sérgio (Denis Derkian) e Jorge (Washington Lasmar) é atravessada por uma assimetria social: Jorge é filho de um empregado do pai de Sérgio. Tão logo chegam as prostitutas, Sérgio começa a humilhar Jorge diante das mulheres, o que Marcela, uma profissional do sexo experiente, atribui a um desejo homossexual reprimido pelo outro. Sozinhos em um dos cômodos do quarto, após uma tentativa de relação sexual, Jorge começa a reproduzir, com Marcela, a mesma lógica de opressão que Sérgio estabelece com ele, ao que a prostituta revida:

Marcela: Você não tem o direito de humilhar a gente! Você é tão piranha quanto qualquer uma de nós. Quanto é que teu amigo te paga? Quanto você cobra? Por tanta humilhação, o preço deve ser alto. [...]

Jorge: O Sérgio é meu amigo!

Marcela: Amigo? Enquanto você for feio, pobre e burro. Vai ver o seu negócio é ser explorado. (...) Eu sou uma ordinária, mas me respeito. Eu cobro. E cobro caro. Pra tudo tem um preço. Até o tempo que eu perdi aqui com você eu vou cobrar. (NOITE, 1978)

A “tomada de consciência” de Jorge sobre sua condição subalterna culmina em uma sequência na qual ele exige que Sérgio o espanque, alegando que, quanto mais forte for o golpe dado pelo amigo, mais caro ele terá direito de cobrar a ele. Após levar uma surra de Sérgio, Jorge ergue os olhos para Marcela e suplica: “E agora, moça? O que é que eu faço?”, ao que ela responde: “Faz como toda vagabunda, cara. Se vira”.

Já o dilema existencial da atriz Beth Lemos (Dahl) materializa a tensão que se verificava entre o desejo de um cinema “sério”, “reflexivo”, e a necessidade de um retorno de bilheteria a todo custo. *Noite em chamas* acrescenta ao debate uma nova variável: a da estrela de produções eróticas orgulhosa de seu status de símbolo sexual das massas, mas ressentida pelo fim da juventude e, portanto, pela perda iminente de seu status. Ao longo do filme, alternam-se imagens dos tempos de glória de Beth Lemos em suas deambulações pelo hotel, acompanhada de um gravador onde registra seus últimos desejos.

Eu [...] atriz de cinema, especializada em filmes eróticos, considerada por muitos como um grande símbolo sexual, deixo nessa fita pela última vez a minha voz gravada e os motivos pelos quais vou morrer. Eu gosto dos filmes que eu fiz. [...] Eu fui feliz, sobretudo porque acreditava que meu trabalho tinha uma finalidade. [...] Eu tinha um corpo perfeito, e meu erotismo trazia o povo pra mim. Eu era a válvula de escape. [...] Eu gostava da pecha de bonita, boa e imbecil. Como era bom pra mim realizar as pessoas, o povo. Era bom sentir-me amada, sentir-me querida e desejada. (NOITE, 1978)

No terceiro ato do filme, Beth recebe em seu quarto a visita de Mesquita, que deseja convidá-la para ser a estrela do comercial de uma de suas vitaminas, e também ter relações sexuais com ela. De posse de um cheque deixado como pagamento pelos “serviços prestados”, Beth faz sua derradeira gravação, minutos antes de se jogar da sacada do Hotel Passport e ter seu corpo reduzido a uma poça de sangue: “como não vou mais precisar dessa grana, eu gostaria que a pessoa que achasse essa gravação que

doe esse dinheiro à Casa do Ator, é o produto da minha última noite de sexo e deve ir para os necessitados”.

Aqui, evidencia-se a confusão entre o trabalho das atrizes de filmes eróticos e as atividades desempenhadas pelas trabalhadoras do sexo, num registro do modo como a sociedade brasileira tratava as estrelas de seu cinema erótico – que, cabe destacar, eram as maiores responsáveis por atrair as plateias aos cinemas. Elas estampavam os cartazes e todo o material publicitário dos filmes e também estavam nas capas das revistas que cobriam o cinema da Boca, em particular a publicação *Cinema em close-up*, que circulou entre 1975 e 1977. O sacrifício de Beth Lemos é também o episódio de *Noite em chamas* que aponta com maior clareza para o teor autoconsciente (e talvez autoindulgente) buscado por Garrett.

Apesar do esforço por se mostrar como uma obra crítica a diversos aspectos da sociedade brasileira, e muito embora *Noite em chamas* passe boa parte de sua metragem tentando justificar a vingança empreendida por João contra os patrões, nota-se que, ao final, o trabalhador acaba sendo o único personagem a morrer no incêndio do Passport. Beth suicida-se antes da explosão; os gerentes do Hotel e demais representantes dos poderes instituídos e do grande capital sobrevivem sem um arranhão, sendo evacuados do hotel pela polícia e pelos bombeiros.

A crítica, o filme e suas limitações

A despeito das intenções de *Noite em chamas* em funcionar como uma crítica do Brasil de 1978, não se pode perder de vista que essa abordagem era dada a partir de uma perspectiva majoritariamente conservadora, característica do *background* sociocultural de onde vinham não apenas os cineastas, como também parcela substancial do público dos filmes da Boca. Na revista *Movimento*, Dagomir Marquezi destacaria as limitações do teor crítico de *Noite em chamas*. No texto intitulado *Um porno-libelo contra a luta individualista* (que adota o clichê crítico de referir-se a todos os filmes da Boca como “porno-alguma coisa”), Marquezi dizia que o filme errava a partir de sua própria concepção, cuja complexidade não estaria à altura do cinema praticado na Boca. Para o crítico:

Como pornochanchada, *Noite em chamas* pode até funcionar, desde que assistido por um público de porno-chanchada. De três em três minutos, uma mulher tira a roupa ou alguém dá porrada em alguém. [...] Tentar analisar o homem urbano pressionado pela máquina social – com esses manjados esquemas caça-níqueis é uma tarefa para um grande cineasta, o que não é exatamente o caso de Jean Garrett (1978).

Já Jean-Claude Bernardet, no texto *Nosso cinema catástrofe é desanimador* (1978), escrito para o jornal *Última Hora*, tentou avançar um pouco nas contradições de *Noite em chamas*. Ele começa descrevendo o cartaz do filme afixado no Cine Marabá, e busca fazer, a partir dele, uma reflexão: “Um edifício em chamas, um corpo de mulher nua que cai, um estilo de terror e sensacionalismo, fotos de quatro tradicionais atrizes da pornochanchada: é o que a fachada do Cine Marabá apresenta como cartão de visitas para *Noite em chamas*”. A partir dessa descrição do material de divulgação, o crítico pergunta: “Será preciso ver o filme? Ou basta ver a fachada?” Ao que ele responde: “É preciso ver o filme: o cartaz anuncia o filme que os produtores gostariam de ter feito; o filme real é um tanto diferente”.

Ao longo do texto, Bernardet buscará reconhecer o que *Noite em chamas* é capaz de revelar sobre nossa sociedade em comparação com o modelo americano de *disaster movie*. Para ele, “No filme brasileiro, sente-se a vontade de evitar o conflito, o que pode se justificar, mas só parcialmente, por problemas de produção. O fato é que, quando se inicia o incêndio, já não há mais ninguém no prédio (a não ser o incendiário). Portanto, não pode haver catástrofe. E isto, indiscutivelmente, não é do modelo americano” (BERNARDET, 1978). A figura do incendiário, sobretudo, intriga o crítico. Para Bernardet, é nele que incide a maior diferença do filme de Garrett em relação ao modelo importado – mas o resultado lhe parece politicamente confuso: “Quais as intenções de *Noite em chamas*? Os operários são neuróticos? A classe operária está prestes a atear fogo, criminosamente, a esta sociedade? [...] O perigo é iminente! Em todo caso, alguma intenção deve haver, porque na citada entrevista [a Jairo Ferreira na Folha de São Paulo] Garrett cita exatamente este personagem para provar que ela não segue o modelo norte-americano” (BERNARDET, 1978).

Seguindo a pista de Bernardet, cabe perguntar: em que medida o filme realizado se distanciava de um cartaz claramente vinculado ao modelo do *exploitation*, que prometia uma catástrofe protagonizada por um homem enlouquecido e belas mulheres nuas prestes a morrerem queimadas (Figura 9)?

Talvez a frase usada como slogan no material de divulgação – “Você jamais esquecerá este filme, porque você é um dos personagens” – possa nos auxiliar a responder. De fato, ainda que interessados nos filmes-catástrofe, Garrett e equipe buscaram realizar um amálgama de vários gêneros praticados pelo cinema da Boca, e também exploraram as possibilidades de crítica social ao adotarem, como protagonista, um personagem inspirado no espectador típico daqueles filmes: um trabalhador urbano do sexo masculino e dedicado a funções subalternas (cf. ABREU, 2006). *Noite em*

chamas olhava para esse personagem sem os recursos mais frequentes da comédia ou da aventura, mas buscava compreender as ansiedades que o envolviam – por um lado, a insatisfação com suas condições de vida e a revolta com o comportamento corrupto da elite representada pelos hóspedes do hotel; por outro lado, o conservadorismo e a alienação social que o fazem incapaz de tomar a frente de um processo revolucionário.

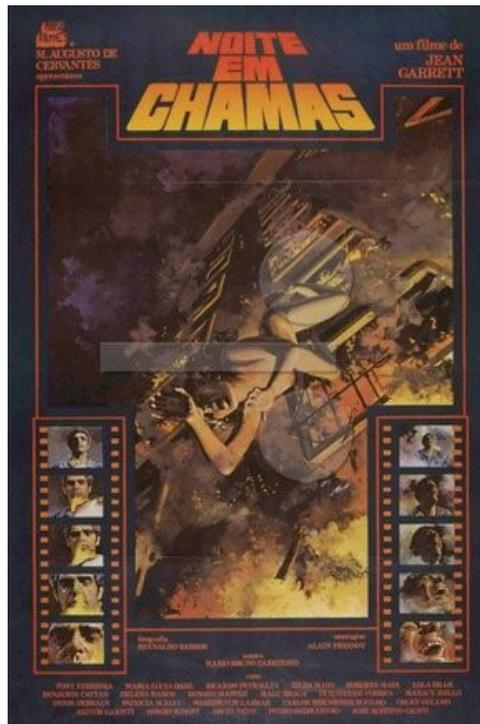


Figura 9: Cartaz de *Noite em chamas*.
Fonte: Cinemateca Brasileira

Nesse sentido, o já mencionado texto de Marquezi buscava dar ao filme algum sentido, mas para isso mostrava desprezo pela capacidade crítica seu público. Dizia ele:

Se Garrett tem algum mérito, é o de ter dado seu recado em meio a tanto fogo, sangue, calcinhas e cuecas. Os vilões do filme são alguns de nossos grandes ‘vilões’ sociais da atualidade. Mas eles escapam ilesos ao castigo, que se vira contra o próprio rebelde. Talvez se trate de um libelo contra o a luta individualista, o aventureirismo político. Será que todo mundo entende? (MARQUEZI, 1978, p. 19)

Considerações finais

Neste trabalho, buscamos apontar uma série de questões articuladas por Jean Garrett e sua equipe em *Noite em chamas*: a perturbação masculina diante da autonomia feminina; a exploração sexual; a luta de classes; o sistema de Justiça que não atinge aos mais abastados; a pouca efetividade das alternativas políticas direcionadas à classe trabalhadora; as condições inseguras de trabalho; a pusilanimidade da imprensa; os discursos políticos ultra-liberais que visam conquistar corações e mentes; a opressão da paisagem urbana. Ao mesmo tempo, alguns traços estilísticos do realizador luso-paulistano se fazem presentes, como os enquadramentos expressionistas (sobretudo nas sequências ambientadas na sala de máquinas), a iluminação artificiosa e evocativa do ambiente de um estúdio fotográfico (na encanação dos delírios do personagem de Ricardo Petraglia), além do onipresente erotismo. Tudo isso parece convergir para o fim trágico do personagem João, incapaz de tolerar os processos aos quais está submetido. Se *Noite em chamas* não foi um grande sucesso – em parte por não entregar a catástrofe prometida – é justamente nessa impossibilidade que reside seu interesse, 40 anos depois.

Esta breve análise de *Noite em chamas* reafirma a viabilidade e a necessidade de aprofundamento interpretativo em diferentes aspectos estilísticos, temáticos e produtivos do cinema paulista dos anos 1970, que representou um dos maiores fenômenos de consumo popular da história do cinema nacional. Foram dezenas de filmes realizados anualmente ao longo de duas décadas, muitos dos quais capazes de atrair bilheterias na casa dos milhões de espectadores e, assim, abrindo concorrência direta com as produções nacionais da Embrafilme e mesmo com produtos importados de Hollywood. Esse sistema de produção manteve em atividade centenas de produtores, técnicos e artistas, e também foi capaz de estabelecer variadas representações e registros dos dilemas enfrentados pela sociedade brasileira – muitos dos quais permanecem candentes ainda hoje.

Referências

- ABREU, N. C. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora Unicamp, 2006.
- BECHECRUCCI, B. Uma ideia grande demais para um filme cheio de tédio. *Jornal da Tarde, São Paulo*, 26 set. 1978.
- BERNARDET, J. C. Nosso cinema-catástrofe ainda é desanimador. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 25 set. 1978.
- BERNARDET, J. C. “A pomochanchada contra a cultura ‘cultura’”. In: BERNARDET, J. C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 210-215.
- BIÁFORA, R. “Excitação”. *O Estado de São Paulo, São Paulo*, 29 mai. 1977. Coluna Domingo.
- FERREIRA, J. “Inferno na Torre de Jean Garrett”. *Folha de São Paulo, São Paulo*, 18 set. 1978. Ilustrada.
- KEANE, S. *Disaster movies: the cinema of catastrophe*. London: Wallflower, 2006.
- MARQUEZI, D. “Noite em chamas, um porno-libelo contra a luta individualista?”. *Movimento, São Paulo*, v. 19, n. 169, 25 set. 1978.
- MOTTA, C. A ilha do desejo – paraíso do sexo. *O Estado de São Paulo, São Paulo*, 8 jun. 1975. Coluna Domingo.
- NOITE em chamas – dossiê de imprensa. São Paulo: MASP Filmes, 1978. 8 p. (Depósito Jairo Ferreira – Cinemateca Brasileira).
- ORMOND, A. “Noite em chamas”. *Estranho Encontro*. Disponível em: <http://bit.ly/2PH0hY5>. Acesso em: 15 jul. 2018.
- PEREIRA, E. “Noite em chamas”. *Jornal da Tarde, São Paulo*, 18 set. 1978.
- RAMOS, J. M. O. “Sexo, sangue e emoções masculinas”. In: *Cinema, televisão e publicidade: cultura de massa e popular no Brasil nos anos 1970-1980*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 178-195.
- RAMOS, L. Não existe conteúdo, mas a forma é perfeita. *Jornal da Tarde, São Paulo*, 13 jun. 1975.
- SENA, T. “Os relatórios Shere Hite: sexualidades, gênero e os discursos confessionais”. In: FAZENDO GÊNERO – CORPO, VIOLÊNCIA E PODER, 8., ago. 2008,

Florianópolis, *Anais* [...]. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2008. Disponível em: <http://bit.ly/2ITsVER>. Acesso em: 23 jan. 2018.

SCHAEFER, E. *Bold! Daring! Shocking! True!*: a history of exploitation films, 1919-1959. Durhan; London: Duke University Press, 1999.

TOHILL, C; TOMBS, P. *Immoral tales*: European sex & horror movies, 1956-1984. New York: St. Martin's Griffin, 1995.

Referência audiovisual

NOITE em chamas. Jean Garrett, Brasil, 1977.

submetido em: 15 jul. 2018 | aprovado em: 13 mar. 2019