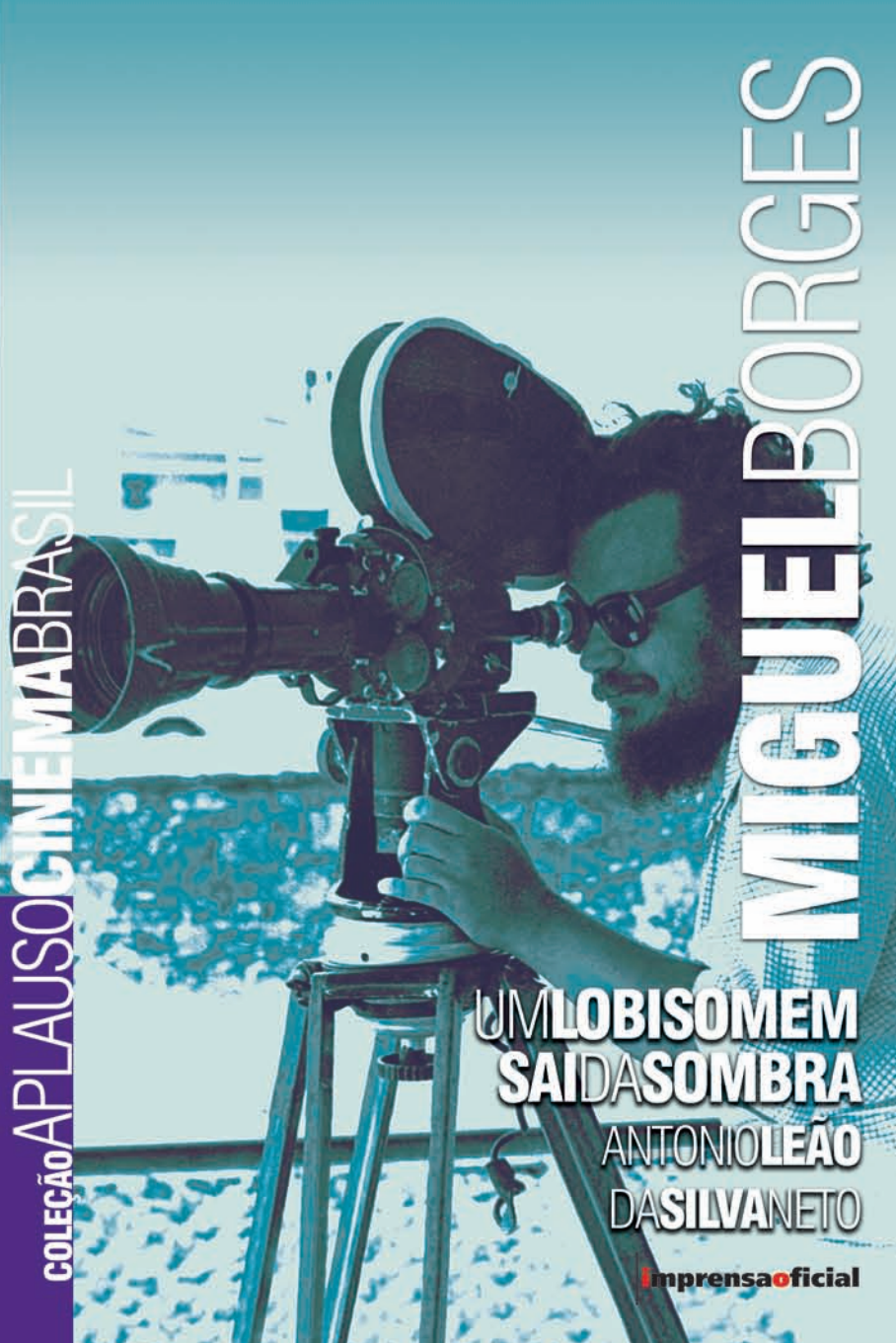


COLEÇÃO APLAUSO CINEMA BRASIL

MIGUEL BORGES

UM LOBISOMEM SAI DA SOMBRA

ANTONIO LEÃO DA SILVA NETO

imprensa oficial

Miguel Borges

Um Lobisomem Sai da Sombra

Miguel Borges

Um Lobisomem Sai da Sombra

Antonio Leão da Silva Neto

imprensaoficial

São Paulo, 2008

GOVERNO DE SÃO PAULO

Governador José Serra

imprensaoficial **Imprensa Oficial do Estado de São Paulo**

Diretor-presidente Hubert Alquéres

Coleção Aplauso

Coordenador Geral Rubens Ewald Filho

Apresentação

Segundo o catalão Gaudí*, não se deve erguer monumentos aos artistas porque eles já o fizeram com suas obras.* De fato, muitos artistas são imortalizados e reverenciados diariamente por meio de suas obras eternas.

Mas como reconhecer o trabalho de artistas geniais de outrora, que para exercer seu ofício muniram-se simplesmente de suas próprias emoções, de seu próprio corpo? Como manter vivo o nome daqueles que se dedicaram à mais volátil das artes, escrevendo, dirigindo e interpretando obras-primas, que têm a efêmera duração de um ato?

Mesmo artistas da TV pós-videoteipe seguem esquecidos, quando os registros de seu trabalho ou se perderam ou são muitas vezes inacessíveis ao grande público.

A *Coleção Aplauso*, de iniciativa da Imprensa Oficial, pretende resgatar um pouco da memória de figuras do Teatro, TV e Cinema que tiveram participação na história recente do País, tanto dentro quanto fora de cena.

Ao contar suas histórias pessoais, esses artistas dão-nos a conhecer o meio em que vivia toda

uma classe que representa a consciência crítica da sociedade. Suas histórias tratam do contexto social no qual estavam inseridos e seu inevitável reflexo na arte. Falam do seu engajamento político em épocas adversas à livre expressão e as conseqüências disso em suas próprias vidas e no destino da nação.

Paralelamente, as histórias de seus familiares se entrelaçam, quase que invariavelmente, à saga dos milhares de imigrantes do começo do século passado no Brasil, vindos das mais variadas origens. Enfim, o mosaico formado pelos depoimentos compõe um quadro que reflete a identidade e a imagem nacional, bem como o processo político e cultural pelo qual passou o país nas últimas décadas.

Ao perpetuar a voz daqueles que já foram a própria voz da sociedade, a *Coleção Aplauso* cumpre um dever de gratidão a esses grandes símbolos da cultura nacional. Publicar suas histórias e personagens, trazendo-os de volta à cena, também cumpre função social, pois garante a preservação de parte de uma memória artística genuinamente brasileira, e constitui mais que justa homenagem àqueles que merecem ser aplaudidos de pé.

José Serra
Governador do Estado de São Paulo

Coleção Aplauso

O que lembro, tenho.
Guimarães Rosa

A *Coleção Aplauso*, concebida pela Imprensa Oficial, visa a resgatar a memória da cultura nacional, biografando atores, atrizes e diretores que compõem a cena brasileira nas áreas de cinema, teatro e televisão. Foram selecionados escritores com largo currículo em jornalismo cultural para esse trabalho em que a história cênica e audiovisual brasileira vem sendo reconstituída de maneira singular. Em entrevistas e encontros sucessivos estreita-se o contato entre biógrafos e biografados. Arquivos de documentos e imagens são pesquisados, e o universo que se reconstitui a partir do cotidiano e do fazer dessas personalidades permite reconstruir sua trajetória.

A decisão sobre o depoimento de cada um na primeira pessoa mantém o aspecto de tradição oral dos relatos, tornando o texto coloquial, como se o biografado falasse diretamente ao leitor.

Um aspecto importante da *Coleção* é que os resultados obtidos ultrapassam simples registros biográficos, revelando ao leitor facetas que também caracterizam o artista e seu ofício. Biógrafo e biografado se colocaram em reflexões que se estenderam sobre a formação intelectual e ideológica do artista, contextualizada na história brasileira, no tempo e espaço da narrativa de cada biografado.

São inúmeros os artistas a apontar o importante papel que tiveram os livros e a leitura em sua vida, deixando transparecer a firmeza do pensamento crítico ou denunciando preconceitos seculares que atrasaram e continuam atrasando nosso país. Muitos mostraram a importância para a sua formação terem atuado tanto no teatro quanto no cinema e na televisão, adquirindo, linguagens diferenciadas – analisando-as com suas particularidades.

Muitos títulos extrapolam os simples relatos biográficos, explorando – quando o artista permite – seu universo íntimo e psicológico, revelando sua autodeterminação e quase nunca a casualidade por ter se tornado artista – como se carregasse desde sempre, seus princípios, sua vocação, a complexidade dos personagens que abrigou ao longo de sua carreira.

São livros que, além de atrair o grande público, interessarão igualmente a nossos estudantes, pois na *Coleção Aplauso* foi discutido o processo de criação que concerne ao teatro, ao cinema e à televisão. Desenvolveram-se temas como a construção dos personagens interpretados, a análise, a história, a importância e a atualidade de alguns dos personagens vividos pelos biografados. Foram examinados o relacionamento dos artistas com seus pares e diretores, os processos e as possibilidades de correção de erros no exercício do teatro e do cinema, a diferença entre esses veículos e a expressão de suas linguagens.

Gostaria de ressaltar o projeto gráfico da *Coleção* e a opção por seu formato de bolso, a facilidade para ler esses livros em qualquer parte, a clareza de suas fontes, a iconografia farta e o registro cronológico de cada biografado.

Se algum fator específico conduziu ao sucesso da *Coleção Aplauso* – e merece ser destacado –, é o interesse do leitor brasileiro em conhecer o percurso cultural de seu país.

À Imprensa Oficial e sua equipe coube reunir um bom time de jornalistas, organizar com eficácia a pesquisa documental e iconográfica e contar com a disposição e o empenho dos artistas, diretores, dramaturgos e roteiristas. Com a *Coleção* em curso, configurada e com identidade consolidada, constatamos que os sortilégios que envolvem palco, cenas, coxias, *sets* de filmagem, textos, imagens e palavras conjugados, e todos esses seres especiais – que nesse universo transitam, transmutam e vivem – também nos tomaram e sensibilizaram.

É esse material cultural e de reflexão que pode ser agora compartilhado com os leitores de todo o Brasil.

Hubert Alquéres
Diretor-presidente da
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Introdução

A partir de 2002, quando lancei meu segundo livro, *Dicionário de Filmes Brasileiros – Longa Metragem*, passei a receber dezenas de e-mails de leitores e interessados de todo o Brasil e até fora deste, quer elogiando, criticando, corrigindo, sugerindo etc. Um dos e-mails que mais me chamou a atenção foi o do cineasta Miguel Borges, que comprara o livro e escrevera elogiando meu trabalho. Foi uma imensa e alegre surpresa esse nosso primeiro contato. Até então, conhecia Miguel principalmente e quase apenas pelo filme *O Caso Cláudia*, a qual eu vi no cinema na época do lançamento, em 1979 e fiquei impressionado com o filme, aquela história ficou na minha cabeça por muito tempo e Miguel Borges também, achei um filme perturbador.

Desde 2002, então, passamos a trocar e-mails quase diários e ficamos *amigos virtuais*. Até então eu imaginava que ele morava no Rio de Janeiro, mas para minha surpresa ele me conta que estava morando em São Lourenço, sul de Minas Gerais, cidade que eu conheço muito bem, e onde estabeleci grandes amizades, por intermédio de dois amigos, quase irmãos, José Roberto e Vagner. O pai, Sr. Venâncio, nascera lá.

Juntos, passamos a freqüentar essa simpática cidade a partir de 1974, inicialmente solteiro, depois casado e o faço até hoje, pelo menos uma vez por ano. Gosto do clima da cidade, um vale, já que está encravada nas montanhas, de dia faz calor e à noite frio. Gosto também do seu povo hospitaleiro, do Parque das Águas, dos misteriosos templos religiosos, enfim, é uma cidade enigmática, que está muito além de uma simples cidade turística, precisa ser descoberta.

Bem, ao saber que Miguel morava lá não tive dúvidas em visitá-lo na primeira oportunidade. Isso aconteceu em 2003 e a partir daí, conquistamos mutuamente grande amizade e sempre me incomodou o fato de Miguel estar fora da mídia, fora do cinema, praticamente esquecido. A cada contato eu fui percebendo sua grande inteligência, conhecimento cinematográfico brasileiro e mundial e enorme articulação, já que fora, paralelamente à carreira de cineasta, jornalista dos mais requisitados, já que escreve muito bem, tendo trabalhado nos grandes jornais do Rio de Janeiro, além de ser poliglota. Passei então a beber na sua fonte, adquirir cultura cinematográfica e geral a cada contato, quer por e-mail ou pessoalmente. Miguel é um grande proseador, contador de *causos*, conversar com ele não é possível com pouco tempo.

Em 2007 surge a idéia do livro, uma justa homenagem e um grande privilégio para mim, mas um grande desafio, pois eu tinha pela frente a missão de biografar uma personalidade do cinema. Miguel mesclou sua carreira como jornalista, cineasta e militante atuante da política cinematográfica brasileira, ao dirigir o Sindicato dos Produtores Cinematográficos do Rio de Janeiro, a Cooperativa Brasileira de Cinema, o Concine – Conselho Nacional de Cinema. E finalmente como secretário-adjunto e interino do Governo Collor, ao lado do Secretário da Cultura Ipojuca Pontes, tendo participado da extinção da Embrafilme, na empreitada mais polêmica de sua carreira, que pela primeira vez é contada em detalhes neste livro.

Fiz três viagens à São Lourenço, passei três finais de semana agradabilíssimos com Miguel e sua amável esposa Maria Elisa, gravei quase 30 horas de depoimentos. Portanto, o livro é narrado na primeira pessoa, em ordem cronológica, com complementação de pesquisas em jornais da época.

Para mim, fazer a biografia do Miguel foi um desafio muito grande, porque eu sabia que muitos assuntos que o Miguel abordaria não eram do meu pleno conhecimento, principalmente os ligados ao esoterismo, o qual Miguel domina com profundidade, conforme vocês verão no

decorrer do livro. Mas Miguel foi um grande narrador, e por e-mail, pacientemente, como um bom professor, foi elucidando e corrigindo minhas dúvidas.

Conhecer a história de Miguel é conhecer uma parte importante da história do nosso cinema, a partir do Cinema Novo, movimento que ele ajudou a fundar; e é conhecer também um pouco do ocultismo, do esoterismo, assunto 'tabu', que Miguel aborda em linguagem totalmente acessível aos leigos no assunto

Espero que os leitores deste livro tenham o mesmo prazer em ler, que eu tive em fazer, ou melhor, organizar.

Antonio Leão da Silva Neto

Agradecimentos

Ana Paula Nunes – Centro de Documentação – Cinemateca Brasileira – SP; Hernani Heffner– Centro de Documentação – MAM – RJ; Hubert Alqueres – Imprensa Oficial, SP; Maria Cláudia Figueiredo – Funarte – RJ; Rafael de Luna Freire – Centro de Documentação – MAM – RJ; Rubens Ewald Filho – Imprensa Oficial, SP; Valéria Mendes – Funarte – RJ e, em especial à minha esposa e meu filhos, pela paciência e inspiração e finalmente a Miguel Borges, pela honra de ter me deixado ouvir e contar um pouco da sua história.

Agradecimento especial pelos depoimentos que não puderam ser publicados por problemas de espaço.

Adnor Pitanga, Alice Gonzaga, Altamir Freitas Braga, Carlos Tourinho, Dejean Magno Pellegrin, Elcio Souza Lopes, Elielson Viana Gomes, Geraldo Veloso, Gustavo Dahl, Luiz Paulino dos Santos, Noilton Nunes, Odir Ramos, Roberto Farias, Ruy Pereira da Silva, Sérgio Caldieri, Suely Maria Sampaio de Oliveira e Valério Andrade.

O Autor

D. Benvinda e Sr. José, com Miguel à direita, 1939

Capítulo I

Infância e Adolescência no Sertão Entre o Piauí e o Maranhão:

De repente, abro o olho e me vejo Miguel Henrique Borges, no sertão, no Nordeste do Brasil, no Piauí. Era o sertão grande do Canindé, onde nasci em 21 de fevereiro de 1937. Quando dei por mim, me conheci em Picos, cidadezinha muito pequena, uns 1.500 habitantes, pobre, perdida na caatinga brava, em que você só entrava a facão, como Domingos Jorge Velho e os outros pioneiros. Eles entravam seguindo o curso dos rios, que secavam na estiagem, há 300 anos; e continuam secando até hoje.

Em Picos, já existiam três coisas da modernidade: a luz elétrica, o rádio e o cinema. A energia elétrica era gerada em uma usina que queimava lenha, a vapor, tinha caldeira etc., hoje termoelétrica, e funcionava das seis às 10 da noite, todo dia. A cidade só tinha energia elétrica nesse horário, quando também funcionava o cinema.

Os outros garotos e eu esperávamos os adultos dormirem para irmos até a usina, num simples galpão todo aberto. Havia a caldeira que movimentava o vapor que tocava o dínamo, num

sistema de polias e esteiras; e a gente ia brincar lá, era muito perigoso, não sei como nunca aconteceu um acidente, uma criança perder um braço, ou morrer mesmo, esmagada. A gente ficava colocando papeizinhos para voar nas esteiras, enfiando a mão perto das engrenagens. Ia lá para brincar nessa instalação; e para ouvir o esturro da onça.

Na noite de lua, depois que a usina parava e a luz apagava, era muito bonito.

A pintada tem várias vozes, um miado forte grave, um esturro, como um urro do leão; e também um tipo de grunhido, tudo isso no silêncio da caatinga. O esturro longínquo e o luar prateado se casavam em nossas almas. De longe a gente ouvia, pois Picos se encravava na caatinga, no carrascal. Saindo fora um metro, dois metros fora da clareira onde estava construída a usina, na ponta da rua, já era caatinga.

Uma vez, ouvimos o esturro cada vez mais perto, a onça estava ali. A gente sabia, pelo ensinamento dos adultos, que ela não iria entrar na cidade mas já tinha acontecido de uma moça ter sido atacada por uma pintada que vinha atrás de um bezerro. A gente saiu correndo. Quando criança, nunca vi a fera, fui ver depois em outras situações; e vi muitas.

Conheci mais de um caboclo mutilado, faltando-lhe o braço, o pé. Era um caçador. A cada um desses, o povo chamava de "resto de onça".

Além do grande felino, uma coisa que alimentava minha fantasia era o cinema. O primeiro filme que vi, que lembro, foi um desenho animado do Gato Félix, não lembro qual, já era cinema sonoro.

Aliás, segundo Humberto Mauro, o cinema nunca foi mudo, sempre foi sonoro. Ele distinguia entre o cinema sincronizado e o não sincronizado. Dizia que a primeira grande evolução do cinema foi o som sincronizado, que antes do som ser sincronizado, a despesa da sonorização era do dono do cinema, do exibidor. Ele tinha que colocar na sala de projeção uma pequena orquestra, no mínimo um pianista, às vezes com percussão.

E era feito o som na sala. O estúdio mandava o filme nas latas e dentro vinha a partitura da música que devia ser tocada. Um época, tinha-se também o *movietone*, os discos, mas a grande coisa era a partitura que o pianista executava.

Anos depois, conheci um cara chamado Plínio que trabalhava na Paramount, no Rio. Era um veterano distribuidor que me disse que existia, nos

velhos tempos, um negócio chamado imitação. O cara do piano imitava os ruídos, do trovão, da chuva, do cavalo correndo etc. E povo chamava de imitação. Às vezes o cara do piano faltava e o público ficava gritando: *Imitação! Imitação!*

A terceira coisa da modernidade era o rádio, que já existia na cidade. Havia dois rádios na cidade, um de uma pessoa desconhecida e outro de um vizinho nosso, o Sr. Raimunduarte (Raimundo Duarte), um mecânico de caminhões, pois é, já havia caminhões lá. Na cidade, havia dois automóveis que se chamavam *sedans* e alguns caminhões. O único mecânico era o Raimunduarte, que trouxe uma vez um rádio e abriu a casa para a comunidade ter acesso àquela novidade.

Isso dever ter sido por volta de 1940, 42, eu era muito pequeno, mas me lembro, o mundo estava em plena guerra e o rádio ficava dando notícias das batalhas. Quando entrava a estática, naquela época tinha muita estática nas ondas curtas, o som parecia ser o som da batalha.

O avião eu conheci de uma forma interessante. Ninguém tinha visto um avião a não ser no cinema. E em um dia de clima nordestino típico do polígono das secas – durante o dia nubla, abre um pouco mas não chove, nubla, abre e não chove, o Sol aparece e desaparece, chove muito

pouco durante o ano, e a gente nessa agonia – e numa manhã dessas ouviu-se um ronco por sobre a cidade, um ruído estranho.

Correu todo mundo procurando o barulho, e era um avião. Via-se o avião passar de um lado para outro, e roncava, passando de uma nuvem para outra. Criou-se uma multidão de 500 pessoas, que para a cidade era uma multidão incalculável. A cidade foi bater na porta da loja onde meu pai era gerente, o Sr. José Borges, conhecido como Borginho.

Ele era a pessoa informada na cidade, assinava vários jornais de São Luís, de Terezina; e comprava muitos livros que vinham pelo correio. Me lembro de dois livros de sua pequena biblioteca. Um era *O Lobo da Estepe*, de Herman Hesse; o outro era *Minha Luta*, de Adolf Hitler. Ah, sim! Mas o que eu li mesmo foi a obra de Monteiro Lobato, que ele comprava para nós, eu com cinco anos já sabia ler; e daí pra frente, li todo o Monteiro Lobato.

Mas era dezembro de 1943, acho, e a multidão foi bater na porta da loja. A loja estava fechada para balanço, naquela época era assim, fechava-se o comércio por uns dias para fazer balanço. E meu pai estava nervoso porque o balanço não fechava, estava um tremendo calor na loja, não

havia ventilador, nada, um calor miserável, seco e quente. A vantagem é que, no semi-árido do sertão, quando dá dez da noite a temperatura cai rapidamente, uns 10, 15 graus. Então, dá pra dormir, mas durante o dia é aquele calor de rachar o crânio.

Meu pai estava enfezado porque o balanço não dava certo, e aquela multidão batendo na porta. No interior, a residência normalmente era colada ao comércio. Eu saí de casa, vi aquele movimento, me meti entre as pernas dos adultos e me lembro bem da cena. Meu pai abriu a porta, suado, sem camisa, furioso, mas logo vestindo a camisa, pois, na época, homem que era homem não podia ficar seminu perante o público.

E logo pergunta, *o que vocês querem?*. Um cidadão picoense se adianta e vai falando, *o senhor, está ouvindo, Sr. Borginho?* E o avião passa rasante e o cara diz: *é um avião que Hitler mandou pra bombardear Picos!!*

Meu pai falou assim: *E vocês acham mesmo que Hitler ia gastar uma bombinha que fosse pra bombardear bosta de boi!!*

Bateu a porta na cara de todo mundo. Voltando pra dentro. Bem, o piloto arranjou uma roça logo na saída da cidade e pousou o avião, que

era comercial, de passageiros, fazendo a linha entre Terezina e Floriano. Levava dois ou três passageiros. Daquela vez, não pôde pousar em Floriano por causa do mau tempo, estava fechado. O piloto desviou pro lado de Picos e, como não tinha campo de pouso, acabou pousando na roça.

O piloto quase enlouqueceu, pois nós garotos fomos inspecionar o avião, que era leve, a fuselagem era uma mistura de lona com alumínio; e a gente levantava a cauda etc., e o cara desesperado, uma loucura, mas finalmente ele conseguiu levantar vôo e foi para Floriano. Bem, eu conheci avião assim.

Eu tive uma babá, uma cabocla muito jovem, bonita e gostosa, deveria ter 15/16 anos e se chamava Paula, foi minha babá até quando eu completei cinco anos de idade. Eu gostava de ficar brincando no chão para espiar as pernas dela, ver as coxas de Paula, ela sentava e eu do chão tinha uma boa visão das coxas dela e ela era muito interessante e inteligente.

Sabia ler e escrever, tinha resposta pra tudo, até minha mãe gostava dela, embora fosse respondona. Paula descansava os pés em cima de mim, deve vir daí a imagem de mulher que faço até hoje, uma criatura formosa, perturbadora,

esperta, lá em cima, eu aqui embaixo, no pé do pedestal, me babando.

O fato é que Paula me contava que, quando eu era bebê, minha mãe, grávida de Luiz Fernando, me levou junto com ela, Paula, mais meu irmão Tizé, a Oeiras, antiga capital do Piauí, que ficava a 200 km de Picos, para visitar uns parentes.

200 quilômetros representavam uma viagem de um dia inteiro, em estrada de barro, que na estiagem era uma poeira infernal e na cheia, na estação chuvosa, um tremendo lamaçal.

Minha mãe viajava na boléia, a passagem era mais cara. Na cabina cabiam o motorista e mais duas pessoas no máximo.

Em Oeiras, Paula saiu uma manhã para passear comigo na rua e de repente cruza a cidade o bando de Lampião que estava em trânsito e entrou para fazer um abastecimento rápido, pegar gêneros alimentícios, munição. Segundo Paula, o bando pagou pelo que levou, o que não era comum, mas Lampião, nessa época, era popular e não temido, pelo menos no Piauí, onde pouco aparecia, talvez tenha sido essa a única vez.

Ele estava em rota de fuga da volante, a tropa da repressão, indo no rumo sul, então passou

alguns minutos na cidade, que nem foguete. Nem chegou a haver alvoroço na praça pública, não deu tempo.

Maria Bonita me viu nos braços de Paula e disse *mas que neném bonitinho*, e me pegou no colo e me deu um cheiro e um beijo. Posso me gabar de que Maria Bonita me pegou no colo e me deu uma cafungada.

Minha babá também me contava que eu ganhei a corrida de nenéns, no leito seco do Rio das Guaribas, afluente do Canindé, que por sua vez é tributário de Sua Majestade, o Rio Parnaíba.

Guariba é um tipo de macaco grande, um dos maiores macacos encontrados no Brasil, muito barulhento.

Acontece que, na época da estiagem, os rios secam completamente, ficando no fundo uma areia fina, macia, e lá se faziam corridas de bebês. As mães ou babás levavam os bebês para dentro do rio, na areia. E as mães iam para a outra margem, chamando. Os bebês saiam engatinhando em direção a elas. O que chegasse primeiro ganhava a corrida, e eu ganhei umas vezes, o que vocês querem que eu faça?

Luis Albino foi o irmão que eu não conheci, eu tinha um ano quando ele nasceu e morreu com

alguns meses, falava-se muito na morte dele, meus pais ficavam tristes. Antes de mim, veio o Antônio José, primeirão. Depois, o Luis Fernando. Foram nascer, em São Luis, duas irmãs, Maria Higina e Ana Maria. Veio também Marcelo, com quem pouco convivi.

Nossa infância foi à moda antiga, casa grande, correria, jogos, brigalhada de criança, mãe amorosa e rigorosa (mais, teatro), que de vez em quando batia nas palmas das mãos da gente com as costas da escova de cabelo. Tinha o viralata da família, Tarzan, que participava muito da brincadeiras. Nas férias escolares, aumentava o tempo que se dedicava à leitura, Edgard Rice Burroughs, Robert Louis Stevenson, Jack London, Rafael Sabattini, Monteiro Lobato, Malba Tahan e Viriato Correia.

Muito jovem, meu pai era empregado do comércio, balconista em Floriano, e minha mãe já tinha feito o curso primário, não trabalhava e estava, como toda moça de sua idade na época, esperando casamento. Ela era de uma família de minifundiários, meu avô era dono de uma pequena fazenda. Nos anos 30/40, muitas fazendas da região foram loteadas, perderam a condição de sustentáveis, desmembrando-se. Ou foram incorporadas pelo latifúndio.

Com o irmão Tizé (Antonio José), 1938. Miguel está à direita.

Isso aconteceu em massa nessa fase de transição.

Minha mãe estava esperando casamento, morava na fazenda e meu pai morava na cidade. No início da Era Vargas não existiam leis trabalhistas e os empregados trabalhavam no regime e nas horas que o patrão determinasse., de segunda a sábado, de 10 a 12 horas por dia. Só não se trabalhava aos domingos porque se respeitava o preceito religioso. Meu pai contava que ficava trabalhando no sábado até 10 da noite, pois era o dia das tradicionais feiras e havia muito movimento.

Depois, ele alugava um cavalo para ir à fazenda e foi assim que namorou e noivou com minha mãe. Ela só se mudou para a cidade para se casar, logo começou a ter filhos e virou dona de casa; e meu pai ia bem no comércio, como balconista, depois gerente. Mas quando, anos depois, já em S. Luís, resolveu montar seu próprio negócio, não se deu bem, não deu sorte. Sem chegar a falir, abriu duas lojas que não prosperaram.

Depois se acomodou como representante comercial, em São Luis do Maranhão, na rua 14 de julho. Tendo como sócio meu tio Osmar, cunhado dele, abriu um escritório embaixo de onde morávamos, um sobrado colonial de 200 anos, e com isso sustentava a família, uma vida modesta.

Pai, na juventude

Pai e Mãe de Miguel

Eu logo me apaixonei por cinema, principalmente porque, quando eu tinha uns seis anos de idade, ainda em Picos, meu pai recebeu uma enorme promoção. Ele que era gerente de uma loja pequena e pobre, foi designado para gerente da principal loja de São Luis, que naquela escala era uma metrópole. A loja chamava-se *A Pernambucana*, da família Lundgren.

Bem, ele tinha que fazer um estágio em Fortaleza. Desmontou nosso circo em Picos. Minha mãe, Dona Benvinda, meu irmão mais velho, Antônio José, o Tizé, e o Luís Fernando, já éramos três, havíamos perdido o irmão ainda neném – meu pai nos levou para Floriano, onde ficamos na casa de parentes, pois ambos eram de lá, onde se conheceram e casaram.

Foram 3 a 4 meses enquanto meu pai era treinado em Fortaleza. Logo ele voltou para nos buscar e fomos de trem para São Luis. Lá, fomos morar num sobradinho na Rua do Egito, que ficava defronte do cinema Roxy.

E eu me acostumei a ouvir a trilha sonora dos filmes, pois o cinema tinha que ser todo aberto para pegar a brisa do mar, que era o que tornava a sessão agradável ao público. Se fechassem tudo, as portas todas, o calor seria insuportável. Só corriam as cortinas, a brisa vinha do rio Anil,

um braço de mar, era uma brisa magnífica, era muito saboroso e eu já me interessava pelo que se passava no Roxy .

O dono do cinema era um simpático senhor carcamano. Em São Luis, o carcamano era o imigrante ou descendente de árabe, sírio, ao contrário de São Paulo, onde é o italiano. Então, o dono do cinema era o Sr. Moisés Tajra, sírio. De terno e gravata, ele ficava na porta do cinema pegando a fresca da tarde, aquela brisa maravilhosa que subia a Rua do Egito. E sempre passava alguém que ficava conversando com ele.

A gente esperava começar a sessão que era marcada com um ritual, um dobrado, uma marcha militar que chamávamos de *hino*. Acredito fosse *Stars and Stripes Forever*, de John Philip Souza.

Depois do *hino*, começava o filme. Na época, lá em S. Luís, não existia censura e a gente via qualquer filme, nossos pais nem se preocupavam com isso. Se havia censura policial, do governo, lá não funcionava, e a gente via o que viesse. Era um filme na vesperal, às 4 da tarde e outro à noite na *soirée*, às 20 h. Raramente o mesmo filme passava em dois cinemas da cidade, a menos que fosse um filme mais famoso, e ai sim passava em dois cinemas, no Roxy e no Passeio, que ficava do outro lado da cidade.

Pai, na juventude

Intrigava-me saber como podia passar o mesmo filme em dois lugares ao mesmo tempo. Aquilo virou um mistério para mim. Criança ainda, uns sete, oito anos, eu achava que cada cópia tinha que filmar de novo, mas como os artistas conseguiam repetir tudo igualzinho?

Dos 7 aos 10 anos, morei na Rua Egito e ia ao cinema todos os dias. Eu me acostumei, depois do dever de casa ia para a rua soltar pipa, jogar bola e depois ao cinema, sempre na vesperal. Depois de ouvir o *hino* do lado de fora, eu me aproximava e pedia: *Seu Moisés, deixa eu entrar*. Geralmente, ele deixava.

Houve uma época em São Luis em que havia a sessão matinal às 10 horas, a vesperal às 16 horas e a *soirée* às 20. Quando eu estava de férias do colégio, ia ao cinema 3 vezes por dia, eu vivia no cinema, um exagero. Minha mãe me dava o dinheiro, ou eu catava garrafas vazias, ou fazia sacos de papel-jornal para vender ao quitandeiro. O ingresso era baratíssimo, eu me virava.

Em São Luis, havia uma base militar de apoio à base de Natal, muito importante na preparação da invasão da Normandia. Era ponto de abastecimento estratégico de aviões que patrulhavam a região. Depois se soube, através de documentação, que o comando americano tinha um plano

para invadir o Nordeste do Brasil, se Getúlio Vargas entrasse na guerra do lado do Eixo. Ou seja, caso não fechasse com os Aliados (EUA, Inglaterra), neutralizando o ponto estratégico que a Alemanha poderia ganhar, se tivesse o Brasil como amigo.

Getúlio Vargas namorou os dois lados muito tempo, avaliando por onde seria melhor entrar na guerra, do lado do Eixo ou dos Aliados. Ficou avaliando o que era melhor para o Brasil e para ele. Na realidade, ele foi entrar na guerra quase no apagar das luzes, mas mesmo assim nossa Força Expedicionária fez bonito na Europa.

A Alemanha começou a perder a guerra na Batalha de Stalingrado, na virada de 1942 para 1943. No Brasil, houve pressão popular muito grande em 42, pela declaração de guerra à Alemanha. Foi depois do afundamento do navio Baependi, torpedeado por um submarino alemão na costa brasileira, em 22 de Agosto de 1942. Morreram mais de 500 soldados e civis. A partir daí, o Governo brasileiro declara guerra às potências do Eixo.

Em 1943, devido à instalação dessa base americana em São Luis, a gente encontrava muito americano na rua e pedia dinheiro ou chocolate aos soldados. Nós éramos muito crianças.

Na 4ª série primária, acima do padre

Tudo ficava concentrado naquela parte velha, histórica – linda! – de São Luis.

Acontecia muita briga com os americanos, envolvendo maranhenses. Surgiu até e se popularizou um novo palavrão na época, o *saramambique*, forma aportuguesada de *son-of-a-bitch*.

Os soldados estrangeiros viviam cortejando as garotas locais. Era curioso porque os americanos brigavam como nos filmes, eles não se atracavam, lutavam em pé trocando socos. Quando o brasileiro sacava a peixeira, acabava a briga. *Faca no! Faca no!*, dizia o americano. E rapava fora.

No fundo, assistir a essas cenas, para mim, era mais ou menos como ver pancadaria na tela.

Em São Luis, nunca me cercearam o gosto de ir ao cinema, pelo contrário, sempre me arranjavam um dinheirinho. Ou quando não, eu dava um jeito de conseguir – os jornais velhos, as garrafas – ou pegava uma tarefa em troca da entrada. Além do cinema ser muito barato, ainda existia a meia-entrada.

Como grande freqüentador do Roxy, lembro que me impressionou muito, demais, um filme intitulado *O Solar das Almas Perdidas* [Uninvited,1944, EUA, dirigido por Lewis Allen, estre-

Colégio Marista Maranhense, anos 50

No Colégio Marista Maranhense, 3ª série ginasial, 2° à esquerda

lado por Ray Milland e Ruth Hussey], um filme americano.

O primeiro filme brasileiro que vi foi *Tristezas Não Pagam Dívidas*, de 1944, direção de José Carlos Burle, com Oscarito. Gostei muito, lembro-me de uma cena que me marcou. Oscarito entra num restaurante e pede ao garçom uma sopa de tartaruga. O garçom diz: *tartaruga não temos*. Então Oscarito mete a mão dentro da roupa e tira uma tartaruga, dizendo *mas eu tenho!*. O cinema veio baixo de tanto a platéia rir, foi inesquecível.

Depois, como toda a criançada, eu apreciava os filmes de *cowboy*, de aventura, Tarzan. Mas curiosamente eu não gostava muito de seriados, pois não tinha paciência para esperar os capítulos.

Achava que o filme só tinha valor quando você não soubesse nada dele, principalmente do desfecho. No cinema Éden, que não era tão perto de minha casa, tinha a sessão *soirée* aos sábados, às 20 horas, quando estreava o filme principal da semana, que ia até a quarta-feira seguinte.

O Éden tinha 1200 lugares, era enorme. O Roxy tinha uns 800. A cidade de São Luis tinha 70 mil habitantes e vários cinemas desse porte, com boa

taxa de ocupação. Dá pra perceber que o povo de São Luis gostava de cinema.

Mas tinha sempre um mau-caráter que esperava tocar o *hino* de John Philip Souza.

Quando a sala escurecia, que ficava aquele silêncio e estava na hora de acender o projetor, o mau-caráter gritava para um amigo lá do outro lado, *fulano!*. O outro respondia *o que é?*. O mau-caráter berrava: *Nesse filme o velhinho morre no fim!*. E todo mundo ficava puto, xingando o cara, pois nessa época, nos filmes de cowboy, costumava aparecer o velhinho, personagem engraçado, simpático, companheiro do mocinho, que a gente chamava de *o artista*.

Havia a monocultura da chanchada. O filme que realmente agradava e tinha um público imenso era a chanchada. Os filmes mais sérios como *Terra é Sempre Terra*, da Vera Cruz, ou outros com temática rural, não funcionavam em São Luis. Houve uma exceção: **O Cangaceiro**, filme de aventuras e muito musical, com belíssimas canções na voz de Vanja Orico etc. Esse filme (direção de Lima Barreto) agradou muito, fez enorme sucesso em S. Luís, como no Brasil e no mundo inteiro.

Lembro muito bem da melhor sessão de cinema que já vi, e olha que já vi inúmeras sessões, com

Com o irmão Tizé, 1ª comunhão, 1947

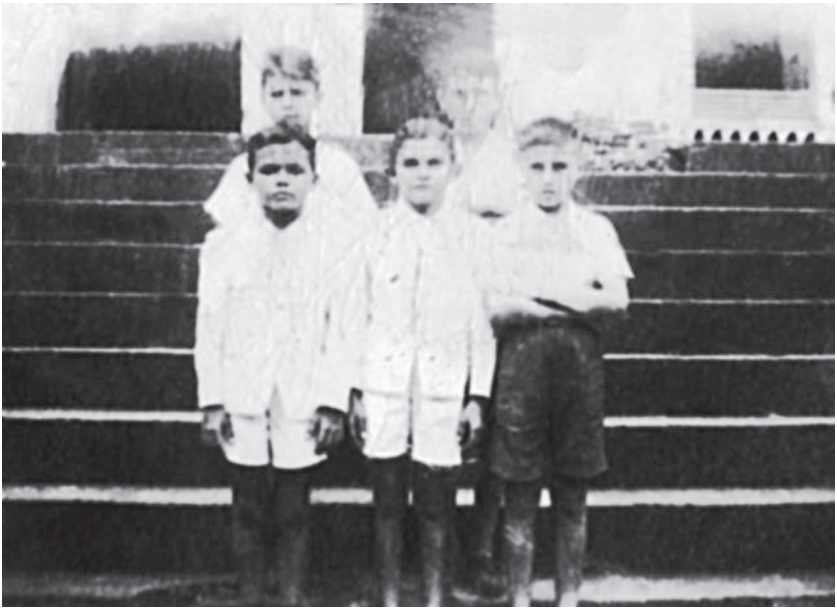
grandes filmes. Mas num sábado à noite, por volta do ano de 1948/1950, estava estreando no Éden um filme de ficção científica, provavelmente *The Monster Maker*, de 1944. [Vale lembrar que os filmes americanos demoravam alguns anos para chegar ao Brasil na época] e já havíamos assistido ao *trailer* e visto o cartaz na entrada do cinema.

O filme era sobre os efeitos dos primeiros testes com a bomba atômica no deserto de Los Alamos, nos Estados Unidos.

No filme, havia um monstro maior, mais violento. O cinema estava superlotado. Depois do seriado, do jornal da tela, o *trailer*, entra o filme principal, os créditos, a câmera no chão da estrada, no eixo daquele deserto, a imagem perdendo-se no infinito. E os letreiros correndo na tela, o profundo silêncio na sala, as pessoas caladas, tensas, a música acentuando o suspense.

E então se vê, lá no horizonte, uma forma se aproximando na direção da lente. No silêncio, alguém grita *Lá e vem!, Lá e vem!, Lá e vem!*. E a platéia entrevê, adivinha o monstro se aproximando, mas ainda longe; e espectador bradando *Lá e vem, Lá e vem, Lá e Vem*.

No Colégio dos Padres, 1951, 2ª fila 4º a partir da esquerda



Com colegas do 4º ano primário, 1º à esquerda

Quando a câmera, de repente, fecha na cara do monstro, o tal espectador exclama, num berro de sincero pavor: *Vixe!!*

Estoura a risada geral, quebrando a tensão.

A sessão se tornou maravilhosa. Daí pra frente, toda vez que o monstro se aproxima, a platéia em peso, 1200 pessoas, grita em uníssono: *Vixe!*.

Outra sessão memorável no Éden foi quando apareceu por lá, excursionando, a vedete Elvira Pagã.

O cinema tinha palco, afinal era Cine-teatro Éden. E ela foi fazer um *show* lá.

Elvira Pagã não estava mais no auge, já havia passado o ápice da curva biológica, mas ainda era uma mulher magnífica.

Como não havia censura, eu, nos meus 12 para 13 anos, fui assistir ao *show.* Não me lembro como consegui o dinheiro, pois o ingresso era bem mais caro que o de uma sessão de cinema normal.

O bilhete vinha com um número, cada espectador ganhava um número, pois haveria um sorteio, não se dizia do quê.

Elvira Pagã aparecia com um tapa-sexo, como uma tanga de praia de hoje, na época uma coisa maravilhosa, nunca vista, uma mulher de tanga no palco, escultural.

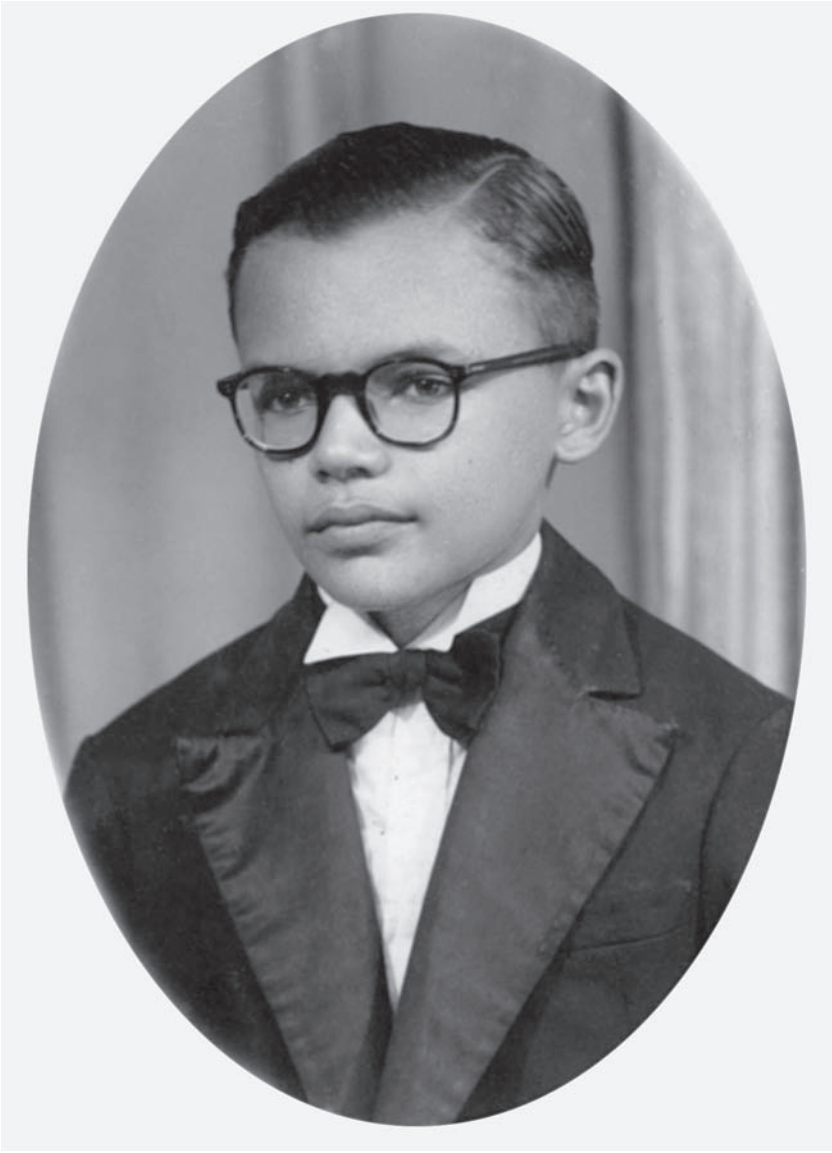
Era o *gran finale.* Ela entrava com um regador, e havia umas violetas de pano costuradas na tanga. Bem provocante, ela cantava: *Onde está meu jardineiro/ por quem vivo a soluçar?/ Pois eu quero que ele venha/ Que ele venha com carinho/ Minhas violetas regar*, uma alegre paródia à canção *La Violetera*.

O sorteio era para saber qual o espectador que iria regar as violetas daquela deusa pagã, e o número sorteado foi o meu!

Quase apaguei. Tímido, me enchi de coragem e subi ao palco, morto de vergonha, mas também de encantamento. Ela me entregou o regadorzinho e eu reguei as violetas da Elvira Pagã, vejam só... A platéia explodiu em aplausos (para ela, claro) e vaias (pra mim, óbvio).

Umas e outras – foram as primeiras que ganhei na vida.

Com irmãos e primos, 1º à esquerda



Aos 14 anos, 1951

Capítulo II

Mudança Radical – O Desafio de Estudar no Rio de Janeiro

Depois do ginásio, vinha o colegial, com ênfase na área de humanas; ou o científico, ênfase em exatas. Segui o colegial. Saí do Marista, onde fiz o ginásio e o primeiro ano do colegial. Estudei no Ateneu e no colégio São Luis.

Eu não sabia o que queria, podíamos escolher entre Direito, Filosofia, Pedagogia e Odontologia, as faculdades então existentes no Maranhão, e eu não queria fazer nada disso. O cinema era uma coisa distante de meu horizonte.

Apareceu o concurso para uma bolsa de estudos de Administração no Rio de Janeiro e eu ganhei. Fomos dois ou três ganhadores maranhenses. O concurso foi de âmbito nacional, para a Escola Brasileira de Administração Pública da Fundação Getúlio Vargas, no Rio.

Em 1955, eu havia feito 18 anos no dia 21 de fevereiro; e em março peguei o avião, o primeiro avião da minha vida, um DC-3 largando pedaços. Era um C-47 vindo da guerra, ainda, e adaptado para a aviação comercial, levando passageiros.

Adolescente

Posteriormente, esse heróico aparelho voou por muitos anos, remendado com barbante e cuspe. Até que foi comprado por uma companhia local, a Aeronorte, que o povo chamava de *Aeromorte*, pelas muitas quedas de avião, inclusive desse.

Fui estudar na EBAP, pioneira no Brasil, visto que só havia outro curso superior de administração, em São Paulo. A faculdade de São Paulo era de administração de empresas; e a do Rio, de administração pública.

Fiquei um período muito solitário, forasteiro chegando ao Rio de Janeiro, em parentes nem amigos. O cinema acabou me dando um grande apoio. Eu vivia na sala escura. Me enfiava lá quase todo dia, à noite. No fim de semana, via quatro ou cinco filmes, repetia.

Desta forma, acho que o cinema me livrou da demência precoce e do suicídio prematuro.

Depois, arranjei uma namorada e outra, as coisas melhoraram. Nada que me empolgasse. Eu gostava mais de uma profissional do ramo e da rua, uma negra nem muito jovem, mas sestrosa, chamada Salete. Gostava e ria de mim, me achando um garoto bobo. Um dia, me ofereceu o baseado. Experimentei, sem entusiasmo algum. Nunca mais Salete me veio com essa. Até hoje, caretice é comigo mesmo.

Adolescente

Quando me mandei para o Rio, meus pais aceitaram sem problema meu afastamento. Era um momento de situação financeira difícil, os negócios de Borginho tinham dado pra trás e eu de certa forma estava aliviando a carga dele com uma boca a menos; e menos um a carregar nas costas.

Afinal, era um filho que pegava rumo, com renda própria. O salário mínimo era de 2800 cruzeiros por mês, eu recebia 3000 cruzeiros da bolsa, 10% a mais que o mínimo.

Na época, isso valia 5 a 6 vezes mais do que hoje. O poder aquisitivo era bem maior. A bolsa me dava também uma passagem anual de ida e volta para visitar a família, o que aliviava aquele sentimento de ausência e distância.

Eu morava numa vaga com acesso ao telefone, no apartamento de Dona Maria, uma senhora portuguesa, na Rua Marquês de Abrantes, quase esquina com Praia de Botafogo, onde ficava a EBAP (até hoje fica). Tomava o café da manhã no boteco, almoçava todo dia no restaurante de estudantes, o Calabouço. Comi lá enquanto existiu, perto do aeroporto Santos Dumont.

À noite, só lanchava: broa na manteiga, café, leite, pão, bolacha. Vivi quatro anos assim,

adquiria uma roupa de vez em quando, ia ao cinema, era difícil o dia que não ia. Além disso, comprava pelo menos dois jornais todo dia, hábito que aprendi com meus pais. Um jornal do Rio (*O Globo, Jornal do Brasil*) e outro de São Paulo (*Estadão, Folha*). Às vezes, comprava dois do Rio, gostava de estar bem informado.

Imagina! Fazia tudo isso com um pouco a mais do que o mínimo. Se fosse hoje, comprava os diários e depois passava fome.

Dirigida por um goiano idealista, o Professor Benedito Silva, a EBAP era uma escola romântica, mas rígida, dentro de padrões americanos, esquemas racionais, administração técnica, contra mazelas, corrupções e ações por interesse pessoal ou de grupo. Uma proposta boa para minha formação, mas que eu sentia inexeqüível na prática.

Paralelamente aos estudos, a primeira coisa que fiz foi me enturmar no movimento cineclubístico, onde conheci o Marcos Farias, que era mais velho que eu, ele nasceu de 1935 e entrou na EBAP um ano na minha frente, em 1954.

Depois conheci também o Carlos Luís Coutinho Peres, ou Carlos Peres, colega de turma de Marcos e que depois seguiu a carreira diplomática e

foi embaixador. Juntos, o Marcos, o Peres e eu criamos o Cineclube EBAP. As sessões eram aos sábados, à noite.

Marcos e eu nos tornamos grandes amigos. Me entrosei também com vários futuros cineastas, todos estudantes como eu mesmo e o próprio Marcos, que, além de Administração, estudava Filosofia.

Quero crer que meu amigo me apresentou a Dejean Magno Pellegrin, e que ele e o Dejean me fizeram a ponte para o Leon Hirszman, que estudava Engenharia, o Joaquim Pedro de Andrade, que estudava Mecânica Celeste com o renomado professor Plínio Sussekind da Rocha; o Paulo César Saraceni, não lembro o que estudava; e o Glauber Rocha veio da Bahia já casado com Helena Ignez, trazendo na bagagem seu primeiro filme, o curta *O Pátio*. Isso já foi em 1958.

Nessa época, éramos tarados por cinema, o que se via muito mesmo era filme americano, mas já existiam nichos que passavam filmes de outras origens, os mexicanos com Cantinflas, Maria Félix, Pedro Armendariz, Miguel Aceves Mejia, o fotógrafo Gabriel Figueroa etc. E havia filmes franceses também. Ainda em São Luis, eu vi muito filme francês, no cine-teatro Arthur Azevedo, que passava quase somente filmes europeus: Jean Gabin, René Clair, Renoir, Marcel Carné, Duvivier.

Aos 25 anos, 1962

No nosso Cineclube no Rio de Janeiro, uma das primeiras coisas que fizemos, assim caprichadas, Marcos Farias e eu, principalmente ele, mas eu ajudei, foi um ciclo do neo-realismo italiano, no auditório da Escola Nacional de Belas Artes, com cópias em 16 mm, nessa época existia fartura de 16mm nas distribuidoras, que tinham um setor somente para cuidar dessa bitola.

No Rio, a Citera Filmes era especializada no 16mm, alugava o filme e o projetor também.

O incansável Dejean pilotava o MAC (Museu de Arte Cinematográfica, nome pomposo para um cine-clube que, aliás, funcionava muito bem, passando muitos filmes bons e meio fora de mercado, soviéticos, americanos, suecos (Bergman), ingleses.

Por essa época, conheci Nelson Pereira dos Santos na Cinelândia, apresentado pelo Dejean. Almoçamos juntos num restaurante comercial que havia defronte do Teatro Dulcina, num jirau metido a mezanino.

O Nelson acabara de filmar *Rio Zona Norte*, que veio depois de *Rio 40 Graus*, filmes que tiveram uma certa influência em minha carreira no cinema. No ano de 1958, já havia um questionamento da temática, do conteúdo, do viés social,

do desenvolvimento da linguagem, do discurso do neo-realismo italiano. Dois filmes brasileiros exerceram forte influência no Rio de Janeiro, em nossa turma, e foram dois filmes paulistas: *Cara de Fogo*, de Galileu Garcia e *O Grande Momento*, de Roberto Santos. Em ambos, o povão pintava na tela, o primeiro pela cultura de raiz do interior, o segundo pela ambientação na periferia urbana.

A influência européia foi marcante no lado social, com Rosselini e De Sica.

Foi um marco, no clima, na atmosfera e um pouco depois na estética, a liberdade da Nouvelle Vague [movimento artístico do cinema francês, concentrado nos anos 50, caracterizado pela juventude dos autores com vontade de transgredir regras, como Jean-Luc Godard e François Truffaut]. A Nouvelle Vague entrou no caldo de cultura da formação do Cinema Novo.

Na época tínhamos consciência, às vezes um tanto difusa, às vezes mais precisa, objetiva, de que era preciso apresentar um discurso novo para tomar espaço dos cineastas já estabelecidos. E esse espaço estava acessível, vago, porque os cineastas das chanchadas não se reciclaram.

Portraits

O que sustentava a chanchada era basicamente o número musical. Grande parte do público era atraída aos cinemas para ver os artistas que ele ouvia no rádio, pois toda chanchada que se prezasse tinha 10, 15, 20 números musicais destinados ao público radiofônico.

Ao mesmo tempo, chanchada tinha o apelo para as crianças na arte do palhaço, um valor que vinha do circo, do mundo infantil, o circo como grande espaço do público infantil. Oscarito é o grande exemplo disso, depois Ankito. A origem circense do Oscarito é importante no perfil que se desenhou dele. E a comicidade para criança tem uma mecânica infalível, a *gag* básica que sempre arranca risada das crianças. No *escorrega e cai*. Escorregou, caiu, todo mundo ri. É a mesma coisa quando você vê um sujeito tropeçar e cair na rua, você primeiro ri, depois acode.

O *escorrega e cai* era a base da comicidade. Aos olhos do público adulto que dava dinheiro às crianças para irem ao cinema, e que ia junto, o máximo era ver os artistas ouvidos pelo rádio. As crianças também gostavam de ver esses artistas.

Meu cinema começa a surgir nesse caldo de cultura, na transição do ciclo da Chanchada para o Cinema Novo, fase também de muita efervescência política.

O governo de Juscelino e em seguida o de Jango (após os sete meses de Jânio) foram governos de democracia quase perfeita. Discutiam-se idéias, assumiam-se ideologias. Ser *de esquerda* estava na moda. Socialmente, o sujeito ou era de esquerda ou de direita. Você comentava *conhece fulano? ah! esse é de esquerda*, ou *conhece sicrano?, ah, esse é de direita*.

Era assim na época. E com raras exceções, a classe cinematográfica sempre foi "de esquerda".

Na época, o Partido Comunista estava na legalidade de fato. A ideologia comunista era fascinante para os jovens, como fascinou a mim também.

Então os jovens cineastas queriam apresentar um discurso que fosse uma novidade, a negação da chanchada. E isso se fez, mais por motivos estratégicos do que de opinião mesmo.

As exibições do Cineclube EBAP realizavam-se na faculdade mesmo. Mas um evento memorável foi o ciclo de cinema soviético, que a gente só conhecia de leitura, ciclo organizado por Rui Pereira da Silva e Dejean Pellegrin. Acho que foram os dois que organizaram e exibiram os grandes filmes soviéticos no auditório do Ministério da Justiça no Rio, na Rua México, um prédio com entrada por duas ruas, México e Avenida Graça Aranha.

Vimos filmes de grandes mestres como Eisentein, Poudovkin, Dovshenko, tomando conhecimento, contato direto com o cinema soviético.

Assim como, anos depois – isso já foi em 1963/64 – nós tomamos contato direto com o cinema mudo americano no auditório do consulado. Ficamos deslumbrados com os filmes de Sternberg, Griffith, King Vidor etc., que foram apreciados e discutidos. Lembro de um filme social de Vidor, *The Crowd* (A Turba). Lançado em 1928, tem todo o clima do *crash* da bolsa de Nova York, que só ocorreu no ano seguinte, 1929, com a grande deflação decorrente. O filme alcançou um tom profético no conteúdo, e até hoje é moderno na linguagem.

Vimos Marlene Dietrich dirigida por Josef Von Sternberg [1894-1969], em filmes como *O Anjo Azul* (Der Blaue Engel), de 1930; e *O Expresso de Shangai* (The Shangai Express), de 1932, entre outros. Foi muito construtiva, envolvente, reveladora para nós, aquela mostra.

O Dejean Pelegrin e o Ruy Pereira da Silva, jovens na época, dirigentes do MAC – Museu de Arte Cinematográfica – exibiam seus filmes no auditório da Mesbla, uma loja de departamentos que existia na Cinelândia. Esse cinema virou um teatro, mas o *point* foi criado pelo MAC, onde vi

filmes memoráveis como *Pacto de Sangue* (Double Indemnity), de 1945, com Bárbara Stanwick e Fred McMuray, dirigido pelo mestre Billy Wilder, hoje um clássico. Depois, a agente usou por muitos anos para o auditório da ABI – Associação Brasileira de Imprensa, na Rua México.

Uma época, fizemos sessões numa sala de aula improvisada como auditório, na Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil. Essa faculdade funcionava na rua Av. Presidente Antônio Carlos, centro do Rio, num prédio ao lado de onde seria e até hoje está o teatro da Maison de France.

Em 1956, já considerávamos Humberto Mauro uma grande influência nossa, estava-se redescobrindo o cinema de Mauro.

Eu morava num quarto para estudante perto da faculdade de administração que eu cursava. E me liga, num sábado pela manhã, o Haroldo Martins, cineclubista, estudante de engenharia, rapaz alto, magro, alourado. E me convida para ver *Ganga Bruta* num colégio na Rua Toneleros. Ainda existiam algumas casas na área; e o colégio era num casarão térreo, na mesma rua onde aconteceu o atentado contra Carlos Lacerda, em que morreu o major Rubens Vaz, dois anos antes, em 1954.

Com Humberto Mauro

Bem, corri para lá; e na sala havia um projetor 16mm montado. Com o filme já carregado, a cópia estava perfeita. Haroldo tinha chamado o Marcos, o Leon, o Peres, o Mário Jacques.

Vimos *Ganga Bruta*, foi um se maravilhar total. Viramos todos seguidores do Mauro, no ato. Como apóstolos cinemaníacos, saímos espalhando a boa nova, o evangelho segundo Humberto Mauro. Naquela manhã de sábado em Copacabana, nós o redescobrimos, o resgatamos do passado e o lançamos no espaço do cinema brasileiro, para sempre.

Havia o espaço a utilizar que era a lei de obrigatoriedade de exibição, que na época chamava-se 8x1, ou seja, um filme brasileiro para oito filmes estrangeiros, era o controle por dias de exibição e eram poucos.

Nessa empreitada de lançar o Cinema Novo, cometemos vários erros; e um deles foi não procurar os cineastas brasileiros mais experientes para conversar, como Watson Macedo, José Carlos Burle, Carlos Manga, os irmãos Ramos (Eurides e Alípio) para fazer um debate, um intercâmbio.

Mas a gente rejeitava esse pessoal, por que havia uma influência muito forte do cinema americano; aliás, não sem razão, se analisarmos

que as melhores produções, os melhores artistas, diretores, tudo no cinema americano, em geral, parece melhor ao público como um todo, seja porque esse público é culturalmente alienado, colonizado, seja porque ele tem razão mesmo, sabe-se lá. Ou porque, então, o americano controlava o mercado, era difícil fazer frente.

Ainda é. Embora o cinema de outros países tenha tido grandes fases e valores, no balanço o cinema americano continua sendo o líder, em termos de ocupação da praça, peso na cultura de massa. Mas, nos anos 50 60, havia o exagero do exagero disso, um fanatismo no culto ao bom filme americano, uma adoração que tinha em Moniz Vianna, então decano dos críticos de cinema do Rio, o representante máximo.

Moniz Vianna era grande conhecedor-fã incondicional do cinema americano e execrava o cinema brasileiro, principalmente a chanchada. Agora, acho que ele até já reviu sua posição, embora não tenha feito isso explicitamente. Aliás, os caras que hoje são catedráticos de cinema nas universidades, orientando teses de mestrado e doutorado em que se reconhece e se proclama o valor do ciclo da chanchada, que eles abominavam no seu tempo de críticos nos grandes jornais, mudaram de opinião.

Aliás, em grande parte dos filmes estrangeiros, o espectador deixa de ver os defeitos, a falta de ritmo, a interpretação duvidosa, enquanto está lendo a tradução nas legendas. No filme brasileiro, como não há legendas, ele observa e sente muito mais as imagens e a trilha sonora, notando os defeitos – já que qualidade é obrigação, ficando no segundo plano da cobrança.

Quando terminou minha bolsa, eu disse à D. Maria, a senhora portuguesa que era dona do apartamento e do quarto onde eu morava: *vou lhe fazer uma proposta indecorosa, ficar um ano sem pagar e depois pagar tudo de uma vez*. Não havia inflação e ela aceitou!

Eu fiquei um ano (1958/59) praticamente sem trabalhar, já concluído o curso na faculdade de Administração Pública. Lembrar que fiz esse curso por ter ganhado a bolsa. Passei um ano pensando e zanzando. Me tornei um penetra, especialista no Teatro Municipal, me acertava com porteiros e bedéis. Dava umas aulas particulares, ganhando o suficiente para pagar o bonde, o café e o almoço. Como o cinema, meu barato, continuava barato (eu ainda usava a carteira de estudante e pagava meia entrada), eu continuava freqüentando a sala escura. Daquela treva me saía a luz.

As salas eram muito grandes, 2 mil, 3 mil lugares, então se ganhava pela economia de escala. O

Cine São Pedro, por exemplo, na Penha, tinha 3500 lugares; o Santa Rosa Caxias 2000 lugares, eram cinemas gigantescos, com grande taxa de ocupação. Por isso o ingresso era barato. Havia outra mentalidade do público também.

Em 1958, o professor Cândido Mendes Almeida, que havia sido meu professor de sociologia na faculdade, foi quem arranjou meu primeiro emprego, na Rede Ferroviária Federal, como técnico em administração. Meu período na rede foi de seis meses. Gostei muito enquanto trabalhei em classificação de cargos, indo para linha entrevistar maquinistas, foguista, guarda-freios.

Depois, em 1959, arranjei emprego como redator no *Jornal do Comércio*, fui editor de títulos da primeira página. Havia um sistema no qual o Loyola (Cleuler de Barros Loyola) era o editor de texto. Quem me arranjou esse emprego foi o Isaac Axelrud, um clássico comuna remido. Então, éramos do partidão.

Nós (o Loyola e eu) introduzimos uma grande novidade, colocar foto na primeira página. O jornal era tão tradicional, quase 200 anos, que não tinha foto na primeira página. Nós colocamos a primeira, exatamente um encontro entre Eisenhower e Krushev, em Camp David, EUA, em 1959

Em 1960, fui trabalhar no jornal **O Dia**, no copidesque. Veja-se que eu não entendia nada de redação de jornal, mas meti a cara e me dei bem, foi o que me manteve por muitos anos. Nesse jornal, permaneci por um ano. Na época, por volta de dezembro de 1960, eu me casei com Suely, a ex-colega da Rede Ferroviária, que eu tinha conheci em minha passagem por lá.

No início dos anos 60, o Rio de Janeiro ainda era romântico, o velho Rio de Janeiro que durou até 1962, tendo assumido o Carlos Lacerda, que cumpriu seu plano urbanístico, construindo túneis.

Casamento com Suely, 1960

Casamento com Suely, 1960: padre Leovegildo, a sogra Nely e o pai de Miguel, José Borges

Casamento com Suely, 1960

Com a irmã Ana Maria, passeio no Rio de Janeiro

Capítulo III

Fiasco no Primeiro Filme Sobre o Hábito do Cafezinho:

Ao terminar a faculdade em 1957, fui fazer um curta-metragem, que alguns colegas de faculdade financiaram, veja só: o Jorge Hori, que depois abriu uma empresa de consultoria em São Paulo e não sei que fim levou, era um nissei muito inteligente, juntamente com Luiz Dória, um moço muito observador, paranaense, que parecia um ator americano chamado James Whitmore. Acho que também o Álvaro Costa e Silva, que me reapareceria séculos depois, como funcionário do Patrimônio

Era para ser um curta-metragem, um documentário sobre o hábito de tomar café, o cafezinho. O povo nessa época tomava muito café, muito mais que hoje, em toda parte no Rio de Janeiro havia um balcão de cafezinho, principalmente na Avenida Rio Branco; hoje é difícil você encontrar.

O café servido era de alta qualidade e ainda se podia tomá-lo sentado num bar, botequim, servido pelo garçom. Esse hábito diminuiu e desapareceu a partir dos anos 60.

A câmera era uma Paillard-Bolex 16mm, muda, a corda. Haroldo Martins, o mesmo cara que me chamou para ver a cópia do *Ganga Bruta*, fotografou o filme e cometeu um erro fatal: enquadrou tudo sem corrigir a paralax, que era o visor separado do visor da lente, o que se via pelo visor nem sempre era o que estava sendo filmado. Muitos quadros saíram distorcidos, deformados, pois a câmera não era reflex, tinha visor lateral.

Filmamos todo o negativo assim. Quando fomos ver o copião, enfim, foi um fiasco, ficou chato isso, pois eu tinha um compromisso com os colegas que financiaram, de mostrar o trabalho pronto.

No meu filme *O Último Malandro*, em 1974, eu fiz questão de filmar uma seqüência no último bar onde se tomava um cafezinho sentado, no Rio, em toda aquela área central e nobre da Rio Branco, Candelária, Rua México, Rua Primeiro de Março, Praça da República, Praça Quinze. O último bar era esse, da Primeiro de Março com Rua Buenos Aires, um vestígio dos velhos tempos.

Em 1963, fui para o jornal *Tribuna da Imprensa* e nele fiquei por seis anos, até 1969. Conheci figuras inesquecíveis: Hélio Fernandes, o mais fantástico jornalista com quem já trabalhei, o terror dos agentes da repressão encarregados

de segui-lo, porque ele era um louco do volante pilotando o fuscão; e os caras o perdiam no trânsito.

Uma vez, em 1968, dois deles me abordaram na Rua do Lavradio, onde ficava a redação da *Tribuna*. Pronto, *mifo*, pensei. Mas o que queriam não era me levar preso, não. Vieram me pedir para pedir ao Hélio que *maneirasse*, porque todo dia eles levavam chupada de olho da chefia por perderem o rumo daquele subversivo. *Mas que secretas são vocês! Se mostrando pra mim e querendo se mostrar pro Hélio*. Aí, um disse: *Bobagem. Todo mundo manja todo mundo*.

Fiz crítica de teatro. E elogiei muito, dei muita força ao grupo do Teatro Oficina, que estava apresentando no Rio de Janeiro a peça *Eles Não Usam Black-Tie*, do Guarnieri, com Oduvaldo Vianna Filho, Nelson Xavier, Flávio Migliaccio, Dirce Migliaccio, uma baixinha muito talentosa, Riva Nimitz, Lélia Abramo, Xandó Batista, que morreu tragicamente

Xandó viria a se suicidar no cemitério aqui de São Lourenço, em 1992. Sentou num túmulo e deu um tiro na cabeça. Coincidentemente, moramos no mesmo prédio (mas em momentos diferentes) de São Lourenço, no mesmo andar. Eram seis apartamentos avarandados,

havia uma vista magnífica, hoje só vê casa, está tudo construído.

Mas quase toda noite eu ia para o teatro, no *shopping* da Siqueira Campos, em Copacabana, a serviço do jornal, fazer entrevista, conversar com o pessoal, que estava excursionando, vinha de São Paulo.

E me enturmei com o Oduvado Vianna Filho. Os outros me achavam chato, um xereta ali toda hora enchia. Depois, O Vianinha se radicou no Rio e ligou-se à UNE (União Nacional dos Estudantes), ou melhor, ao setor cultural da UNE. Ele começou a escrever e encenar peças itinerantes, tendo por palco a carroceria de um caminhão. Fazia também umas peças de propaganda para a campanha eleitoral do General Lott, numa concorrência totalmente desigual, pois Jânio quadros era aquele cara comunicativo, do povo; e o General Lott era aquela sisudez, não tinha como concorrer com Jânio, só na cabeça das esquerdas da época.

Mas foi o que a situação política permitiu, esse duelo desigual entre o Jânio e Lott. Com muito talento, o Vianinha e o Armando Costa, principalmente o Vianinha, criavam peças de caráter eleitoral, com mensagens tentando fazer a cabeça do eleitorado para votar no Lott.

Eu poderia ter participado disso. Batia muito papo com o Vianinha. Éramos comunas, do partidão, como *todo mundo*. Mas fiquei de pé atrás.

Com o pai no Pão de Açúcar, anos 60

Capítulo IV

A Revolução do Cinema Novo com *Cinco Vezes Favela* e o *meu Zé da Cachorra*

Por volta de 1962, obteve-se, através do Ministro da Educação do Governo João Goulart, uma verba para fazer um filme, através do CPC, Centro Popular de Cultura, que era um instrumento de *agitprop* (agitação e propaganda).

Nunca concordei muito com as teorias do CPC, embora fizesse parte. Mas eu participava mais do lado do Marcos Farias do que do Vianinha, pois não achava aquele tipo de movimento eficaz. Cultura é cultura e propaganda é outra coisa, cada qual com seu valor. Usar cultura para fazer propaganda não é eficiente, não que eu tivesse algum preconceito ético, apenas achava que não funcionava.

Eu não admitia a eficiência disso, e tinha razão, não funcionava mesmo.

Eu trabalhava na Prensa Latina, que, era a agência de notícias da Cuba de Fidel Castro.

Fidel estava começando a se tornar *persona non grata* dos americanos. Pouco depois (1959) ele se declarou comunista.

Me liga o Vianinha pra redação da Prensa Latina, no edifício chamado Bolo de Noiva, na esquina da Almirante Barroso com Graça Aranha, dizendo que tinha conseguido dinheiro para fazer o filme, e queria que eu estivesse no projeto, que havia apresentado e defendido meu nome lá e havia sido aprovado. Eu fui pra lá então, e na discussão eu sugeri o titulo de *Cinco Vezes Favela*, o pessoal gostou e o nome ficou. Era pra serem cinco curtas-metragens compondo um longa.

O Jânio havia renunciado em Agosto de 1961 e o Governo vigente era o de João Goulart. Eu havia tido apenas a experiência frustrada do curta sobre o cafezinho, e de repente me vi com o desafio de dirigir um filme, mas sempre fui abusado e atirado, meti a cara e dirigi o episódio *Zé da Cachorra*.

O filme teve os cinco episódios: *Um Favelado*, dirigido por Marcos Farias, *Zé da Cachorra*, dirigido por mim, *Escola de Samba Alegria de Viver*, dirigido por Cacá Diegues, *Couro de Gato*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade e *Pedreira São Diogo*, dirigido por Leon Hirszman.

As condições de filmagem eram precárias, uma penúria, principalmente para mim que fui o primeiro a filmar, servi de cobaia, começaram a segurar muito o dinheiro.

Já no episódio filmado a seguir, do Marcos, compreendeu-se melhor a situação e o resultado da filmagem melhorou. Por isso, o resultado final foi irregular e duvidoso, isso reconhecido pelos outros diretores muitos anos depois. Em 2007, vi o Eduardo Coutinho falando nisso, no vídeo de César Cavalcanti sobre Marcos Farias.

Portraits

Capítulo V

1963: A Fascinante Experiência de Meu Primeiro Longa: *Canalha em Crise*

A partir de *Cinco Vezes Favela* me apaixonei pelo ato de filmar, meu negócio no cinema é filmar. No ano seguinte, em 1963, parti para uma produção que eu mesmo armei, que foi o *Canalha em Crise*, em regime de cooperativa com amigos como Marcos Farias, os atores também aceitaram fazer o filme mais pela experiência. O que precisou de dinheiro eu fui buscar na Prensa Latina, onde eu trabalhava.

Falei com Aroldo Wall, chefe da sucursal da Prensa no Rio (depois, convidado por Fidel, ele mudou para Cuba, para exercer o cargo de diretor geral), um baixinho esperto, muito inteligente.

Eu disse a ele: Aroldo, me demita que eu preciso do dinheiro para fazer um filme. Ele disse *você está maluco*. Eu disse: *estou*. E assim foi feito, ele me demitiu e com o dinheiro da indenização mais a colaboração de uns e outros eu fiz o filme *Canalha em Crise*.

Comprei negativo preto e branco Orwo, da Alemanha Oriental, o mais barato que existia

na época, tinha baixo contraste, mas era o que dava para comprar. Marcos Farias entrou com o equipamento e a Tabajara Filmes, do William Cobbett e do Túlio, com o laboratório. Paguei o Hans Bantel, alemão de jeito baiano, o diretor de fotografia, que era cunhado do Glauber Rocha, casado ou vivendo maritalmente com Anecy Rocha. Coloquei na direção de produção o Antônio Andrade, um cara extraordinário, chegando da Bahia, quarentão desgarrado, casado ou juntado com uma portuguesa jovem e bonita que tinha um filha adolescente e linda. Confiei no Andrade instantaneamente e ele não me falhou, me ajudou muito. Em 66, morreu com a família no desabamento do prédio da Rua General Glicério, em Laranjeiras.

Uma curiosidade. Eu chamei o Lamartine Babo para fazer o velhote, pai do Flávio Migliaccio, ele ficou em dúvida, não sabia se aceitava ou não. Uma noite, foi visitar a filmagem, num boteco da rua Bento Lisboa. Bebemos ali mesmo, a produção fez um sacrifício e pagou pra ele um belo bife com fritas e umas cervejas, mas Lamartine acabou não aceitando o papel. E eu também percebi que ele não estava muito a fim de fazer o filme, estava meio inseguro. Quem acabou fazendo o papel foi o veterano ator de teatro Álvaro Peres, que morava no Retiro dos Artistas, em Jacarepaguá.

Teresa Raquel era muito bonita, formosa e fogosa, e estava muito bem no papel, provocante. Ainda não era casada com Ipojuca Pontes.

Era um filme pioneiro, inovador, tinha muita coisa do Cinema Novo, até mesmo da Europa seria um filme de ponta, muito intuitivo. De repente, tive que acumular as funções de produtor e diretor, é muito ruim, pois você divide as tensões e as preocupações; quer dizer, divide não: soma, acumula, e é saudável haver uma tensão criativa entre o produtor e o diretor, de modo a formar uma polaridade, o que resulta em fluxo de energia. Quando se acumulam as duas funções na mesma pessoa, se fecha o circuito, fica um circuito fechado e acaba dando um 'curto-circuito'. Eu sempre briguei muito por causa disso. Como dizia o Glauber, *cineasta é o cara que arranja dinheiro pra fazer o filme*; e acumulando a função de produtor fica muito complicado, prejudica o andamento e a qualidade do filme, reduz muito o processo criativo.

O *Canalha* teve problemas com a censura. Os censores alegavam que tinha uma mensagem negativa, pois os criminosos não eram punidos no final. O filme ficou encalacrado na censura e eu fui para Brasília lutar pela liberação. Tive um confronto com um cara chamado Coronel Carlos Cairolli, que era o chefe da Polícia Federal, vá-

rias audiências com ele; e numa delas eu fiquei esperando, ele não estava, esperei, esperei, o expediente estava encerrando. Lá para as tantas da noite ele chega e com o dedo em riste para mim, diz: *eu não vou liberar o seu filme, o senhor fala mal de mim e da corporação por aí*. Eu respondi: *Coronel, o senhor está me chamando de burro, pois se eu dependo do senhor para liberar o filme, como eu poderia falar mal de sua pessoa? Só se eu fosse burro! O senhor pode não gostar do meu filme, mas burro não sou*.

Ele ficou um pouco desarmado com minha postura, mas não liberou o filme não. O filme ficou interditado porque a censura emitiu o certificado sem o carimbo de *boa qualidade*. Imagine! Mesmo antes da ditadura militar, era a polícia que dizia se o filme podia passar ou não, se era ou não de *boa qualidade*.

Quem liberou foi o juiz Irineu Guimarães. Eu havia entrado com um recurso para a liberação. Um amigo meu chamado Cavalcanti, ex-colega de trabalho dos tempos da Rede Ferroviária, era amigo do Irineu Guimarães e arranjou uma conversa na casa do juiz e fui lá explicar o sentido do filme, e ele disse 'sua argumentação me convence, você é um bom advogado' e liberou o filme.

O filme ficou interditado por dois anos e só foi exibido em 1965, quando o Ribeiro (O Júnior) o lançou simultaneamente em dois cinemas na Cinelândia, o Odeon e o Vitória. Imagino que ele o considerou um antifilme e queria, como esse lançamento excepcional, *provar* que a obrigatoriedade legal de exibição do filme nacional era uma forçação de barra. Em sua carismática figura, o Ribeiro Júnior (ou *o Severiano*, como o chamavam os funcionários) mixava a astúcia do sertanejo cearense com o maquiavelismo do burguês aristocrata. Naquela estratégia, ele contava, por certo, com indignação e protesto por parte dos espectadores Era infalível na avaliação comercial que fazia dos filmes. Assistia a todos, antes do lançamento, nos fins de semana, em sua sala de projeção na casa de Petrópolis, então o teto social do *grand-monde* do Rio. Com isto, ele decidia exatamente em qual data e em quais cinemas lançar. Mas nessa de *Canalha em Crise*, errou feio.

Ou talvez não: vai ver, o Severiano era ainda mais sensível do que parecia. Uns vinte anos depois, ele e eu interagimos muito, pessoalmente, numa boa, fazendo política. Ele desceu do trono (era o inacessível pontífice da exibição de cinema no Brasil) ao compreender que o cenário mudara: os cineastas estavam mais espertos no

jogo de forças, ganhando espaço junto ao Governo, conseguindo leis que geravam obrigações e ônus dos donos de cinemas para com os filmes brasileiros. No entender do Júnior, era chegada a hora de passar o comando ao filho, o Neto – a quem pretendia entregar um reino pacificado.

O fato é que, no episódio de *Canalha em Crise*, não houve rejeição anafilática, até pelo contrário: o Canalha agüentou bem a dupla exposição e atraiu malucos às duas casas.

Hoje, em retrospectiva, parece-me que o filme era avançado para a época, tinha uma áspera sinceridade, um amor desordenado pela cara do povo, a avassaladora sensualidade de Teresa Raquel ao vinte e poucos anos de idade e um show de sinuca: a câmera entregava-se a movimentos libidinosos de paixão pelo taco, a caçamba e a mulher em jogo. O boteco, cenário principal, funcionava como microcosmo de bandidinhos, putinhas e seres miúdos da cidade, surpreendidos na toca. Em som e imagem, materializava-se ali o heterogêneo ordenado da pequena bandidagem do Rio antes do narcotráfico, que trouxe o homogêneo confuso.

A Tabajara de William e Túlio pôde pagar as cópias, o cartaz e a publicidade, ainda colocando algum dinheiro em caixa. Eles nunca me

prestaram contas e eu também nunca cobrei. Considerei-me remunerado no apoio que me deram durante a produção e a luta pela liberação do filme, que a censura policial interditara. Foram anos de uso diário e continuado do escritório e do telefone deles. Eu não tinha e não queria ter escritório. Além de tudo, William, Túlio e Marcos Farias arcaram com os custos do editor, Saul Lachtermacher; e da moviola da Líder. Cito estes nomes e choro sobre o teclado. Meus queridos personagens desaparecerem no *fade-out* terminal. Nesse filme, o velhinho morre no fim.

Faz mais de 40 anos que não vejo esse filme, nem sei se existe alguma cópia ou negativo de *Canalha em Crise*.

Será que o lançamento feito pelo Severiano Ribeiro Jr. nos seus dois principais cinemas da Cinelândia, simultaneamente no Odeon e no Vitória, foi realmente maldoso? Não era para cumprir a obrigatoriedade de lei do Cinema Brasileiro, não. Ou ele fez isso para achincalhar o filme, que detestou, achou esquisito, então o Jr. queria mostrar a um maior número de pessoas, uma espécie de manobra maliciosa para desmerecer, desprestigiar e desgastar o Cinema Brasileiro perante o público, seria essa a cabeça dele. Ou, ao contrário – e já falei nisso – o Se-

veriano teve visão, sacou o filme, achou que ele funcionaria em suas duas grandes casas.

De todo modo, a aceitação pelo público foi satisfatória; e na verdade, se o exibidor queria sacanear, quebrou a cara, pois, considerando as proporções, o filme foi até bem. Eu mesmo fui diversas vezes aos dois cinemas e não vi ninguém sair reclamando da sessão, eu fazia isso sempre, em todos os meus filmes gostei de sentir a reação direta do público.

Mas reconheço que era um filme estranho, esquisito mesmo, diferente dos padrões vigentes na época. *Canalha em Crise* é um filme talvez caótico, um filme *noir*, mas ao mesmo tempo que é um filme *noir*, tratando da história de um garoto que se envolve com uma prostituta e tem um bandido suburbano no meio, também é um filme filosófico, um filme de pensamento, de especulação ética, então um filme de gênero confuso.

Os donos da Tabajara, tanto o Túlio, que era gaúcho, mas tinha a alma carioca, uma grande figura que morreu cedo, como o William Cobbett que era potiguar, sempre me de deram muito apoio – político, administrativo. Eu sempre usei a Tabajara como ponto, sede, escritório, os telefones, sua estrutura, eles sempre me apoiaram.

O William Cobbett tinha esse nome porque o pai dele, Manoel Cosme, que foi dono de cartório em Natal, admirava muito o jornalista panfletário e fazendeiro inglês de mesmo nome, que viveu entre 1763 e 1835 e que lutou muito para melhorar a situação dos minifundiários. William, ainda menino, estudou nos mais tradicionais colégios da cidade, era da elite potiguar. Manoel era metido com o PCB e, em razão disso, sofreu severa perseguição política, foi torturado e perdeu seu cartório.

No tempo da Tabajara, William era um velho comuna e tinha amizade com um russo chamado Katchoff que era o representante da empresa soviética Sovexport Films para a América latina. O Russo viu uma loja na Rua Senador Dantas, chamada Casa Tavares; e pensou que o dono era comunista, pois entendeu *tovarisch*, mas pronuncia-se *tavarisch*, que significa *camarada* em russo.

O William e o Túlio venderam o filme *Jesuíno Brilhante, o Cangaceiro* ao Katchoff por US$ 50 mil em 1972, era muito dinheiro. Pouco depois disso o Túlio morreria.

O diretor geral da Embrafilme era um cara chamado Walter Borges Graciosa, um grandalhão com fama de grande administrador e de homem

muito sério, mas acho que no fundo era um gozador. A Sovexport Films pagou o filme com uma carta de crédito, então o William queria converter aquela carta em dinheiro e foi levantar com a Embrafilme, que fazia a distribuição do filme.

O William marcou com a secretária uma audiência com o Graciosa. A sede da Embrafilme era na Rua 13 de Maio. O Graciosa tinha um gabinete imenso, um gabinete de ministro. William, que era um pau-de-arara franzino, tímido, entrou na sala e se sentiu perdido no ambiente, em pé diante da mesa do Graciosa, que ficava olhando para ele e para a agenda, perguntando *William Cobbett?*. E William dizia, *sim sou eu mesmo*, e o outro repetindo *Cobbett?*, e assim ficaram por alguns minutos até que Graciosa disse *puta que pariu, mas com essa cara?*.

William ficou sem jeito, mas aceitou a brincadeira; e depois disso o Graciosa não teve outra saída a não ser liberar o dinheiro.

Ele assinou o documento e disse *não entrega pra ninguém não, vai no andar de baixo e entra no gabinete de uma bicha que tem lá*. Era um alto funcionário. *O senhor vai lá e entrega na mão da bicha*. O William ficou morrendo de vergonha, não sabia onde enfiar a cara, mas

cumpriu a ordem e deu tudo certo, liberaram o dinheiro na hora.

Uma outra história do Cobbett acontece em 1971, é sobre José Regattieri (1925-1982), que era praticamente o dono da cidade de São Roque, no interior do Espírito Santo. Era dono da serraria, do cartório, da padaria, do comércio, etc. E todo ano ele encenava na cidade a Vida, Paixão, Morte e Ressurreição de Jesus Cristo. Isso aconteceu por 20 anos, entre 1961/1981. O Zé queria transformar aquela encenação teatral em filme e contratou o William para produzir.

A Eliana Cobbet, mulher do William, que era muito esperta e trabalhadeira, competente. Foi a produtora executiva. O filme chamou-se *A Vida de Jesus Cristo* e conseguiram trazer Fernanda Montenegro, por custo quase zero, pela simpatia ao projeto, para fazer o papel de Santana, Angelito Melo era o Herodes, etc. Os outros personagens e a figuração eram feitos pelos funcionários dos negócios do Regatieri.

Na primeira tomada, o diretor de fotografia italiano Vitaliano Muratori a postos, era o encontro de Judas Iscariotes com Maria Madalena, um *long shot*, que na linguagem cinematográfica quer dizer *plano geral*. Havia um chassi de 300 metros (10 minutos de projeção) para a Arriflex.

Regatieri tinha muito dinheiro e não economizou na produção.

Foi quando William disse a Regatieri: *está tudo pronto, câmera com filme, o diretor de fotografia, os artistas caracterizados, os cenários, agora você dirige*. Regatieri surpreso diz: *eu não, dirige você, eu não entendo nada disso*, e William diz: *não, dirige você, eu sou apenas o produtor, mas é fácil, quando você quiser filmar grita ação, quando quiser parar grita corta* e assim Regattieri dirigiu seu primeiro e único filme.

Nessa mesma cena William disse a ele que o filme estava muito parado, chato, e Regattieri com a câmera rodando, então Regattieri grita *Acrísio, sapateia!* e o ator começa a dançar, sapatear na frente de Maria Madalena e a cena ficou no filme.

Outra cena hilária, a da manjedoura, onde Jesus tinha acabado de nascer. Chega William com a equipe para filmar e vê um garoto de dois anos deitado na manjedoura para fazer o papel do recém-nascido. William diz, *espera ai Zé, a cena é de um recém-nascido, esse garoto é muito grande, já tem uns dois anos*. E Zé responde *assim é que tá bom, o povo não tem paciência pra esperar não*, e pronto; e o público aceitava isso numa boa.

Na época, todo cinema do Brasil incluía um filme sobre a Paixão de Cristo em sua programação de Semana Santa, ainda se encontrava dessa ingenuidade. Havia um inclusive que foi feito no cinema mudo, em 16 quadros; e quando passava no cinema a 24 quadros, a imagem ficava rápida, então se chamava o filme de *corridinho*. Com a cópia gasta e tudo dava a impressão de ter sido filmado há dois mil anos, era uma devoção. Cada cinema tinha sua própria cópia para ser exibida nas Sextas-feiras Santas.

O William ganhou muito dinheiro, porque esse filme com o Regattieri vendeu centenas, milhares de cópias para os cinemas.

Ele morreu por volta de 1990 e teve muitos filhos, um deles o Alexandre Cobbett, do ramo, brilhante produtor de TV.

Em meados de 1961, a produção do Nelson Pereira dos Santos me liga, dizendo que o Nelson pedira para eu comparecer às filmagens de *Boca de Ouro*, que estava sendo feita na redação do *Jornal dos Sports*, no Rio. Havia algo para eu fazer lá. E eu fui. Lá chegando, Nelson me disse que eu ia fazer o papel de mim mesmo. E ai apareço em várias tomadas ao telefone; de vez em quando, alguém na redação grita: *Miguel Borges, telefone!*

A condição sine-qua-non no Cinema Novo era a entrevista do diretor ser melhor que o filme.

Jaguar, o grande cartunista, certa vez estava no Zeppelin, então o *point* dos cineastas, um bar entre Ipanema e Leblon, tomando chope. Ele se levanta, dizendo: *Fui convidado e vou ver o filme de fulano*, um cara do Cinema Novo.

Depois de algum tempo, volta o Jaguar, senta, pede outro chope e alguém pergunta: *Que tal?*, Responde: *O filme é uma merda, mas o diretor é genial*.

No Leme, esquina de Avenida Atlântica com Princesa Isabel, existia a boate *Fred's*, que na década de 60 era um dos grandes *points* da cidade. Tinha um posto de gasolina, e no fundo do posto um prediozinho com a boate na sobreloja.

Sérgio Porto, o Stanislaw Ponte Preta (1923-1968), dizia: *Fred's, a boate onde você enche o tanque embaixo e a cara em cima*.

Ele foi tirado da *Última Hora* onde escrevia há quinze anos, com coluna diária, por uma proposta milionária de Olímpio Campos, dono do jornal *Edição Final* e isso foi notícia, matéria, assunto na mídia, as maiores luvas já pagas no jornalismo do Brasil, 50 mil cruzeiros, uma fortuna.

Sérgio Porto se despediu dos leitores da *Última Hora*. Eu era editor do *Edição Final*, mas sei de se deu azar por causa do nome. Fato é o jornal era vespertino e o corte de energia elétrica , uma encrenca da época, começava justamente no horário de rodar o jornal, que não tinha oficina própria e rodava na oficina do *Correio da Manhã.* Mas então o vespertino sistematicamente chegava atrasado às bancas, pois de chegar às bancas uma hora, uma hora e meia antes do encerramento do expediente comercial e das repartições para pegar aquela massa que saía para a rua. Com o atraso. até distribuir o jornal, centro, zona sul, zona norte, o pessoal já estava em casa de pijama vendo novela e ninguém iria sair pra comprar jornal.

Por isso o *Edição Final* fracassou, e era bom, tinha uma boa equipe. O Olímpio Campos tinha uma incrível capacidade de articulação, de argumentação, negociava bem e fazia a cabeça de todo mundo e fez a de Lalau, levando-o para o *Edição Final*.

Quatro meses depois ninguém recebia o salário, nem eu. Numa tarde de sábado a gente estava fazendo um *happy-hour* na redação, o jornal circulava seis dias por semana, o vespertino não circulava aos domingos e o matutino não circulava às segundas-feiras.

O Olímpio foi lá e eu disse a ele que não agüentava mais, estava quatro meses vivendo nas costas da Suely, no apartamento de Ipanema. *Não agüento mais, estou sem moral em casa*.

Ele meteu a mão no bolso, tirou 500 cruzeiros e me entregou. Usava paletó sem gravata. Bem, agradeci, dava pra segurar um tempo. Daí a pouco o Olímpio foi embora, veio o contínuo e disse que o Sr. Stanislaw estava no telefone e queria falar comigo. Eu atendi e ele disse: *olha, Miguel, eu gosto muito do jornal, de você, das pessoas, gosto até do porra-louca do Olímpio, mas não vou mais mandar minha coluna*. Eu perguntei *porque?* Ele disse: *nunca vi um tostão do jornal, tenho uma porção de mulheres, filhas e todo mundo quer dinheiro e eu não tenho, não dá mais*. E eu perguntei *e os 50 mil cruzeiros*.

O Stanislaw Ponte Preta responde: *é conversa, nunca recebi um tostão*. Imagina! O Olímpio levou o cara na conversa, convenceu-o a sair da *Última Hora* onde era consagrado muito bem remunerado, se despediu de todo mundo, assunto na mídia, ele era uma estrela do jornalismo e uma mente e alma superiores. Como dizia Fernando Pessoa, ele não tinha nenhuma pequenez na alma, era um sujeito formidável.

Então eu ligo pro Olímpio, que me diz: *Miguel, manda aqueles 500 cruzeiros pra ele*. E eu man-

dei, acabei ficando sem o dinheiro. Depois, o Sérgio Porto voltou a mandar a coluna, mas o jornal não agüentou muito tempo, aquele problema do atraso na oficina acabou com o jornal. O Sérgio voltou para Última Hora e eu fui tentar algo novo no cinema.

Miguel com Suely, anos 60

Com a 1ª esposa, Suely, 1960

Capítulo VI

Um Clarim de Manhãzinha: O Golpe de 31 de Março de 1964:

Quando houve o golpe de 64, nós estávamos de plantão na redação da *Tribuna da Imprensa*, que era a favor do golpe. Eu era comuna declarado, todo mundo sabia, nunca escondi isso do jornal, já que no Governo Jango se podia ser comuna livremente – e até um cara (iniciais A.T.) me denunciou dias depois do 31 de março. Um colega de redação da *Tribuna* me denunciou à direção como comunista.

Guimarães Padilha, chefe de redação, e Nilo Dante, secretário de redação, me chamaram para me acarear com o delator; e eu simplesmente disse que minha posição política era pública e notória, não cabendo aquela interpelação, como se eu a ocultasse. Até porque, como jornalista e membro da equipe da *Tribuna*, sempre fiz meu trabalho sem *brigar com a notícia* ideologicamente.

Concordando com esta colocação, Nilo, grande jornalista *de direita*, e Padilha, também *de direita*, consideraram a denúncia desprovida de sentido. O denunciante ficou com cara de tacho

e eu permaneci na *Tribuna* até 1969, quando saí para filmar *As Escandalosas*.

Durante os meses de abril e maio, quando a empolgação dos golpistas e anticomunistas era total e a repressão campeava feito mula-sem-cabeça, a redação da *Tribuna* foi minha cobertura. Hélio Fernandes me disse *aqui ninguém mexe com você*. De junho pra julho, ele já mudava radicalmente a orientação do jornal, passando a atacar o governo militar.

Nos anos seguintes, Hélio Fernandes sofreu pena de confinamento por duas ou três vezes. Mas o clima já tinha amainado e só viria a engrossar, assumindo ares de terror, com o AI 5, o golpe em cima do golpe, em dezembro de 68.

Depois do golpe *original*, entre 1964/68, havia alguma coisa, uma faixa de liberdade política no Brasil, no período Castelo Branco. Até, Miguel Gustavo fez uma marchinha de carnaval interessante, que dizia: *marchou com Deus pela democracia, agora chia, agora chia*. Era uma crítica à manifestação de massa de direita que havia apoiado o golpe

Voltando ao começo, em 64: nós ficávamos de plantão na redação da **Tribuna,** acompanhando a crise política, o grande comício da Central do

Brasil. A direita entrou com a tal *marcha da família com Deus pela democracia*.

A redação ficava num sobrado velho na Rua do Lavradio. Nilo Dante e Neil Hamilton, grandes figuras, secretários da redação; eu, chefe de reportagem; o Guimarães Padilha, chefe da redação, de repente, ouvimos um tropel. Era de manhãzinha, no dia 1º de abril de 1964.

Fomos até a janela e vimos uma tropa de fuzileiros chegando, uns homens altos e bem armados com fitinha preta no casquete, parte integrante do uniforme deles. O chefe era um tenente emburrado. Eles ocuparam a redação, as oficinas, tudo.

O tenente disse: *o contra-almirante Aragão daqui a pouco taí*, referindo-se ao Comandante do Corpo de Fuzileiros Navais. *O jornal não pode sair, são as ordens*. *Ora, tenente, o senhor está com a força toda, nós não temos arma nenhuma, só máquina de escrever e papel*. E ele emburrado.

Nós, da chefia do jornal, discutimos o assunto e combinamos encarar o Aragão na rua, procurando evitar que ele entrasse. O homem era o mais popular dos chefes do *esquema militar* de Jango, o presidente que o jornal *O Globo* chamava de

petebo-síndico-cripto-comunista. A direita dizia-se preocupada com o plano do PTB, partido de Jango, de uma *república sindicalista*. Dizia-se que, nos fins de semana, o almirante Aragão recebia pessoas de destaque nas *esquerdas*, em seu Q.G. para churrascos e treinamento. Neguinho comendo carne, tomando umas e atirando de metralhadora. Que farra!

Realmente, ouviu-se lá de fora um toque de clarim e novo tropel. Descemos imediatamente. Chegava o Aragão no carrão do almirantado. Troncudo, desceu e nos defrontamos no meio da rua.

Ele disse *bom dia, estou com vontade de quebrar tudo isso aí*. *Bom dia, almirante*. E Nilo Dante acrescentou: *O senhor não deve fazer isso, empastelar jornal é sempre uma nódoa que fica na vida de qualquer pessoa, não sai nunca*. *Então me diz uma coisa: uma peça que eu possa levar no bolso pra esta merda não circular nunca mais*. *Isso não tem, almirante*. Ele parecia sem rumo como uma nave desgarrada. *Esse Hélio Fernandes é muito sem-vergonha. Bom, o jornal não sai, a tropa vai ficar*.

Dirigiu-se de volta ao carrão e eu o interrompi: *Almirante, já que a edição do jornal não vai circular mesmo, me dá uma informação*

que fica aqui entre nós. Como está a situação do governo?

O Aragão me olhou, soturno, e disse: *muito ruim, muito ruim*. Entrou no carro e se mandou. Nesse momento, eu soube que o presidente João Goulart tinha caído.

Voltamos para a redação e lá continuava o tenente de cara fechada. Ficamos com medo, ele de repente podia fazer uma besteira, usando aquele monte de galalau armado sob seu comando. Para amaciá-lo, oferecemos um cafezinho e eu puxei conversa. *Tenente, sabe como funciona um jornal? Olha aí o teletipo. Ali, a diagramação. Quer ver a oficina? Desce aqui comigo, faz favor*.

Levando o cara à oficina, eu tinha uma intenção: sabia qual o linotipista que, na hora em que o trabalho foi interrompido, estava compondo o manifesto do general Kruel, comandante do 2º Exército (São Paulo), a favor do golpe. O Kruel roeu a corda do Jango, feio. Eu, como quem não quer nada, fiz o tenente parar perto da máquina. *Olha a linotipo, aliás nesta aqui estava sendo composto o manifesto do general* Amaury *Kruel*.

Sobre a bandeja, indiquei o papel, que o tenente pegou e leu sofregamente. Pálido, olhou pra mim: *Mas é contra o governo*. *É!*

Ele ficou ainda mais enfarruscado. Voltamos à redação e eu o coloquei sentado no ar refrigerado na sala do Padilha. Aí, nós conseguimos a permissão dele para fotografar aquela movimentação toda, dissemos que era só para arquivo. Ao final de tudo, saíram na primeira página fotos belíssimas das tropas no jornal, que glória, a redação invadida!

O tenente ficou uns quarenta minutos no fundo da sala, sentado, virado para dentro, igual caramujo. A gente o espiava da porta e cochichava uns aos outros: que drama o coitado está vivendo!

De repente, ele resolveu de que lado do muro ia ficar. Levantando-se, me disse: *se aquele filha da puta daquele contra-almirante quebrasse a tecla de uma máquina de escrever desse jornal, eu ia dar um tio nos cornos dele!*

Chamou a tropa e deu o fora. Foi num passe de mágica.

O Aragão estava furioso com o jornal por várias razões, pois a *Tribuna* sempre o atacava. Mas havia uma razão especial.

Semanas antes, no movimentado mês de março que culminou com o golpe, tinha havido a greve

dos cabos, marinheiros e soldados, numa associação comandada pelo Cabo Anselmo, que era do exército. Ele era uma novidade e uma sensação no cenário político.

Os cabos e soldados foram se refugiar, se concentrar no Sindicato dos Metalúrgicos, dirigido por Benedito Cerqueira, um comuna conhecido, de respeito. Eu conhecia bem o Sindicato, pois no teatro de lá havia montado e dirigido a tradução da peça *Esperando o Canhoto* (Waiting for Lefty), de autoria de Clifford Odets, um comunista americano.

Bom. Na sexta-feira à noite, fechada a edição do dia seguinte, sábado, chega perto de minha mesa o Ernesto Santos, chefe da fotografia, me perguntando se a gente ia deixar um plantão de fotógrafos no sábado para cobrir a crise (vespertino não circulava aos domingos).

Eu perguntei como estava a equipe, Ernesto disse *todo mundo muito cansado*. Então eu resolvi pra ele mandar os repórteres-fotográficos pra casa descansar e voltar no domingo cedo, pra gente fazer uma ótima edição de segunda-feira.

Pouco depois que eu dei essa instrução ao Ernesto, chega o Hélio Fernandes, dono e diretor do

jornal; e questiona, achando que deveria haver, sim, um plantão no dia seguinte, sábado. Eu lembrei que a gente não circulava no domingo, ele insistiu. Até pensei que ele podia estar certo, mas o pessoal já tinha ido embora mesmo e eu não quis dar o braço a torcer.

Não deu outra. Eu estava em Ipanema, no apartamento onde morava com Suely, quando estourou no sábado a notícia sensacional sobre o motim dos cabos no Sindicato dos Metalúrgicos: simplesmente, o Governo mandou uma tropa do exército lá no Sindicato para debelar a rebelião, mas a tropa aderiu.

Mal pude dormir. Os matutinos amanheceram com manchetes e fotos fabulosas na primeira página: soldados e armas no Sindicato, fuzis nas mãos de sindicalistas, uma festa. Parecia a versão brasileira da revolução soviética, com a união de operários e soldados, só faltavam os camponeses.

Fui correndo para a redação, cedinho. O Hélio, que nem ia ao jornal aos domingos, apareceu logo depois: *Que furo nós levamos! E agora?* Eu argumentei que aquelas fotos, no dia seguinte, já seriam velhas. E ele: *Mas nós precisamos dar alguma coisa, somos um jornal político*. Apertado, eu chutei: *hoje o dia vai ser quente, nós*

vamos fazer fotos pra deixar estas no chinelo. *Mas o que?*. *Você vai ver*. Ele foi pra sala dele lá na frente e ficou me cobrando pelo interfone. Ele me aporrinhou tanto que lá, para as tantas, eu disse a ele que íamos ter uma foto sensacional e exclusiva para colocar no jornal, mas não tinha nada, chutei, estava blefando.

Sorte minha! Em pleno domingo, o Presidente Jango Goulart assinou um decreto, dando ganho de causa aos cabos, marinheiros e soldados. Eles saíram em bandos pela cidade, festejando a vitória da greve. Disparei os fotógrafos, eles iam e voltavam e eu mandava belas fotos pro Hélio ver, de marinheiros festejando na Avenida Atlântica, na praia de Ipanema, na Central do Brasil, na Mangueira. Ele interfonava, dizendo *mas isso todo mundo tem, você disse que a nossa é exclusiva*. E eu, para ele me deixar trabalhar, confirmava a promessa. O Hélio mandou o Neil deixar um quarto da primeira página reservada para a fotografia prometida por mim.

Anoiteceu naquela agonia. Passava da hora de fechar a edição, o Hélio me cobrando e agora também o Neil. Eu já estava me preparando para, no próximo interfonema dele, dizer que não tinha foto exclusiva nenhuma, e aí levar um esporro ou até um pé na bunda.

Mas me liga o Mário Cunha, diretor da sucursal do *Estadão*, que funcionava na rua da Quitanda, num oitavo andar, pedindo um fotógrafo emprestado. *Está acontecendo uma festa de marinheiros embaixo de meu nariz, na porta do jornal, na rua da Quitanda; e eu não tenho o puto de um fotógrafo em casa*. Eu perguntei *que foto é essa tão importante?*. Mário conta que os marinheiros estavam ali comemorando, de porre. Eu disse que aquilo vinha ocorrendo no domingo todo por toda parte na cidade; e o Mário retrucou que ali o almirante Aragão está festejando junto, montado nos ombros de um marinheiro, um negrão sem camisa. Combinamos então que eu mandaria um fotógrafo e em troca ele teria uma foto daquilo, só uma para mandar ao *Estadão*, citando que havia sido cedida pela *Tribuna da Imprensa*.

O Heitor Regato era o único repórter-fotográfico disponível, mandei-o lá, era perto: *pega o carro, corre lá e me trás essa foto, senão te mato e me mato*. Interfonei ao Ernesto: *Quem é teu chefe?* O Ernesto: *Meu chefe é você*. *Mas, e o Hélio? Bem, o Hélio é meu patrão, mas meu chefe é você*. *Então te dou uma ordem expressa, não diz pra ele que foto é essa, ele só vai ver quando estiver pronta*. Aí ligo pro Hélio, *a foto está saindo do formo*. *Mas o que é?*. *Você vai ver na hora*

certa. Desligo. E volta a me ligar em instantes, furioso, porque o Ernesto Santos não disse a ele que foto era. Assumi a responsabilidade, *mas já está indo pra você*.

Volta o Heitor Regato, pálido, mas acreditando no que havia fotografado. Mandei fazer a maior cópia possível e, ainda úmida, coloquei em um tubo e mandei o Napoleão, contínuo histórico da Tribuna, levar na frente ao Dr. Hélio. Logo ele aparece correndo com a foto na mão, proclamando *isso é um espetáculo, vamos publicar na primeira, oito colunas, meia página!*. E assim foi feito.

No dia seguinte, segunda-feira, o jornal vendeu tudo, a tiragem máxima. Foi uma edição histórica. À noitinha, o Hélio chega à minha mesa, indagando: *como você sabia, às 10 horas da manhã de ontem, que o Aragão ia montar no pescoço do negrão às 8 da noite?* Deitei e rolei: *Ora, Hélio! Eu tenho minhas fontes...*

Chamei o Luiz Pinto, que era um fotógrafo muito ligeiro, esperto, para fazer a cobertura do General Castelo Branco em sua passagem pelas Laranjeiras. Quando no Rio, ele não despachava no Catete, gostava de despachar no Palácio Laranjeiras, no Rio. E o Luiz Pinto ficou encarregado por mim de fotografar o Castelo Branco

em poses ridículas, explorando as deformidades físicas dele, guerra é guerra, já que era muito feio, não tinha pescoço, baixinho, atarracado.

Uma dessas fotos era do Castelo com um microfone tapando um dos olhos; e o título na primeira página dizia *terra de cego*, numa alusão ao ditado *em terra de cego quem tem um olho é rei*.

Castelo sabia quem era o Luiz Pinto, via as fotos assinadas por ele no jornal, normalmente achincalhando-o. O José Vamberto, que era o secretário de imprensa da presidência, um dia me telefonou perguntando se não dava para maneirar nas fotos. Eu respondi aqui não tem moleza não, é pau mesmo. O Vamberto tinha espírito democrático, porque o Castelo no fundo tinha algo disso também, em relação à imprensa. O Castelo tinha tolerância com a imprensa, tanto que o Vamberto me disse como, numa ocasião, ele perguntou *quem é o Luiz Pinto* e o Vamberto o apontou no meio dos fotógrafos que cobriam determinados eventos. Aí o todo-poderoso Castelo passou a se cuidar, evitando (como se diz hoje) pagar mico, sempre que o Luis Pinto estava no lance.

Pois bem. O Castelo gostava de teatro e de música; e havia uma apresentação na Sala Ce-

cília Meirelles, com a presença confirmada do general (ou marechal) presidente. Prepararam um *buffet* para ele no hall do teatro e o chefe do cerimonial chamou o Castelo e ofereceu um cafezinho, o que prontamente Castelo aceitou; e os dois encostaram-se ao balcão. O marechal, então, adoçou o café, mexeu com a colher, conversando com o chefe do cerimonial. Segurou na asa; e quando foi levar a xícara à boca, se lembrou, olhou e registrou a presença do Luiz Pinto de prontidão para fazer a foto do bico dele tomando o café.

Castelo imediatamente colocou a xícara no pires e disfarçou, continuou conversando, o chefe do cerimonial dizendo *está esfriando presidente!*, ele respondendo *eu gosto frio mesmo!*. Imagine você, um homem daquela importância, um presidente-ditador da república, que poderia mandar prender o fotógrafo, ou expulsá-lo do recinto, preferiu não tomar o café. Depois, ele tomou uma decisão, pegando na xícara e olhando como quem diz; *vou tomar a merda deste café*. Quando Luiz Pinto percebeu que ele ia beber mesmo, baixou a câmera e fez um gesto de cortesia cínica, como quem diz, *não tenho interesse em fotografar*, sacaneando o presidente.

Bom. Esta espécie de duelo prosseguiu em diferentes ocasiões e situações. Até que, certa tarde,

ao término de uma cerimônia no Palácio Laranjeiras, com os repórteres fotográficos já saindo do salão grande, e o Luiz Pinto o último a sair, ele ouviu alguém chamar: *senhor fotógrafo, faz favor!*. Ele olha. Do outro lado do salão, era o Castelo chamando.

Luiz Pinto se aproximou e disse: *pois não, presidente, o que o senhor manda?*. Castelo fingiu que não o reconheceu e pediu uma foto particular, não de imprensa, dizendo-lhe que ele ia ser remunerado, que procurasse sua assessoria para acertar, *é uma foto de pessoas, de amigos, e é particular, não é para o jornal, o senhor está entendendo?*. *Sim senhor, perfeitamente*. *E o senhor pode fazer?*. *Sim senhor, sem problema*.

Castelo então chama o ministro Juraci Magalhães e a Dona Lavínia. Faz-se uma pose com os dois nos lados e Dona Lavínia, esposa do Juraci, ao meio, já que ela era mais alta que ambos. Luiz Pinto bateu e o presidente pediu que ele revelasse três cópias, *uma para cada um de nós, 18x24, mas é particular, o senhor entendeu, não?* No dia seguinte a foto estava no jornal. O Luiz Pinto não me disse nada, entregou a foto, eu a enviei ao Neil, editor da primeira página, ele gostou e a publicou com o título *álbum de família*. Ficou no mínimo estranha, um tanto ridícula.

Se eu soubesse dessa combinação, não teria usado a foto. No dia seguinte, Luiz Pinto saiu para outra matéria no Laranjeiras, dali a meia hora voltou para a redação. E eu pergunto *o que aconteceu, o Castelo já foi embora pra Brasília?*, ele diz *não*. E contou que, chegando lá, o Vamberto o chama e pede sua credencial, Luiz Pinto mostra e Vamberto toma de sua mão e diz *está apreendida*, Luiz Pinto pergunta *por que?*. Vamberto conta então que nunca havia visto o Castelo xingar, ele era um sujeito formal, não falava palavrão; mas estava com a *Tribuna* em cima da mesa e a foto na primeira página, o Castelo resmungando: *Eu disse para aquele baixinho filho da puta que a foto era particular; e ele concordou!*

Mas não passou disso. Ele, que tinha força até para fechar o jornal, se limitou a mandar descredenciar o Luiz Pinto do Laranjeiras, mas depois ele trabalhou no *Jornal do Brasil*, na *Veja*, n'*O Globo* e para agências internacionais de notícias, sem sofrer perseguição.

Na ocasião, eu chamei o Luiz Pinto e perguntei se queria que saíssemos dizendo no jornal que ele fora vítima de uma injustiça, tendo tido aquela credencial cassada, uma arbitrariedade e tal. Mas ele: *Não, deixa pra lá, ele tem razão,*

eu fiz porque não tinha outra foto boa, o que eu podia fazer?

O governo militar acabou tendo muita influência no Cinema Brasileiro, durante quase duas décadas, visto que a Embrafilme foi criada pela junta militar.

Em 1966, o Hélio Fernandes, da *Tribuna de Imprensa*, que era um jornal que só sobrevivia se estivesse na oposição, dependia de estar na oposição para ter público, embora tivesse sido o jornal do golpe de 1964 – quase não tinha publicidade, dependia mesmo da venda nas bancas, de serviços a terceiros nas oficinas; e tal.

O Hélio, talvez o maior jornalista com quem já trabalhei, tinha uma cabeça muito aberta. Quando houve o golpe, dois meses depois ele passou para a oposição ao Castelo, condenando o golpe, contra o governo, e a gente sacaneava o Governo de tudo quanto era jeito. Criou-se até um espaço na primeira página, que dizia 'faltam tantos dias para o Senhor Castelo Branco deixar o poder', uma contagem regressiva; e de cada vez acompanhava uma nota esculhambando.

Capítulo VII

1967 – Meu Segundo Longa: *Perpétuo Contra o Esquadrão da Morte*

Em 1967, eu armei a produção de *Perpétuo Contra o Esquadrão da Morte*. Waldyr Onofre fez papel no filme de Cara de Cavalo um bandidinho de subúrbio. O filme, de certo modo, é filho do *Assalto ao Trem Pagador*; e por isso eu chamei o Eliezer Gomes para fazer o bandidão.

A criminalidade carioca era romântica, comparada com a de hoje, porque tinha os bandidos que assaltavam padarias, armazéns; e esses bandidos eram personagens freqüentes da crônica policial, que deitava e rolava em cima deles.

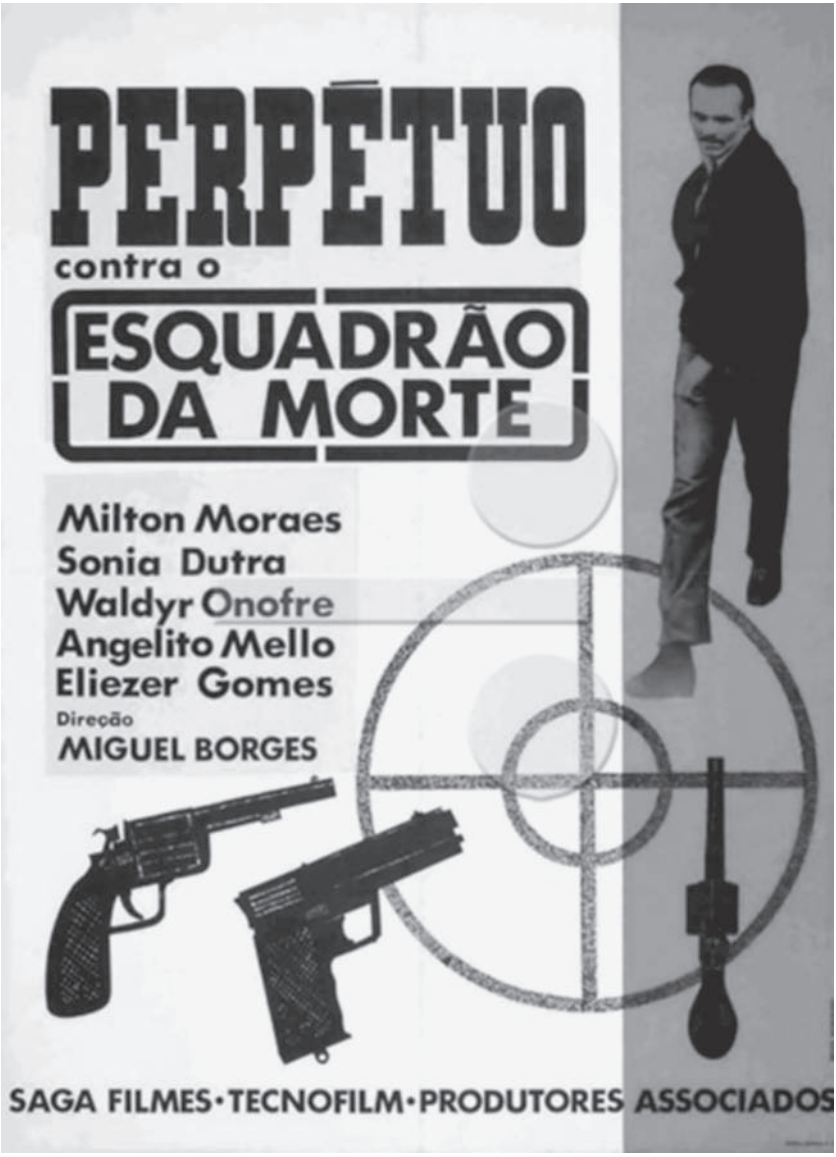
Havia um que se chamava Cara de Cavalo, que ficou muito badalado, falado, no fundo era um pequeno assaltante, mesmo tipo, mesmo caldo de cultura de Mineirinho, que virou filme também. E eu chamei Waldyr Onofre, que era negro, bom ator. Waldyr morava em Campo Grande e tinha um amigo de infância e juventude chamado Moacyr Bastos, filho do dono do colégio Afonso Celso, um dos melhores de Campo Grande. E Waldyr me apresentou o Moacyr Bastos, que me ajudou a montar a produção, pois

não havia dinheiro do Governo, era dinheiro de risco, no caso, do comércio de Campo Grande. Eu fiz muitas reuniões com o comércio local e havia as pessoas que investiram, colocavam dinheiro no filme – não propriamente pensando em lucro, era como se fosse um patrocínio, se o lucro viesse seria bem-vindo. Mas era mais a idéia de se difundir o bairro, fazendo-o aparecer como centro de exposição em um filme, com artistas conhecidos.

Lancei Rogério Froes. A estrela era Sônia Dutra, fartura de mulher, morenaça gaúcha. Um dia, na hora da filmagem, Sônia veio me dizer que não ia beijar o Cara de Cavalo. *Por que ele é negro?* – perguntei. *Não. Porque ele é feio*. Mas beijou, sim, e bem.

E assim foi feito. Onde houvesse possibilidade de conseguir material de consumo da produção etc., a gente ia atrás. Além disso, houve parcerias com a firma do Marcos Farias, que entrou com uma câmera Cameflex; e Roberto Batalin, que entrou como ator e com o material de iluminação, mais o trabalho de Konstantin Tkaczenco como diretor de fotografia.

O filme teve bom lançamento, ficou duas semanas no Odeon. Esse tipo de filme fazia sucesso na época, mas perdia longe para os policiais ame-



Cartaz de Perpétuo

ricanos, que tinham muito mais recursos financeiros e técnicos de efeitos de filmagem. Então o filme brasileiro era costumeiramente lançado em situação desfavorável, comparado com o americano. Se dava melhor quem colocasse mais filmes no mercado, a coisa funcionava como uma loteria, quanto mais filmes, mais bilhetes e mais chance de acertar.

Quando o Cinema Brasileiro era um investimento de risco, podia-se perder o apartamento por causa de um filme. O custo médio de um filme brasileiro regulava com o preço de um apartamento de dois dormitórios em Copacabana na quadra da praia. Muita gente vendia o apartamento da tia, da avó, para fazer um filme, talvez hoje algo parecido com R$ 500 mil. Na época, eram uns 50 mil dólares. Com a entrada da Embrafilme, o risco desapareceu e esse custo passou para dois, três e até quatro apartamentos. Com a Lei do Audiovisual, hoje um filme custa seis ou sete apartamentos de três dormitórios na 'quadríssima' da praia.

Nessa época, o Glauber Rocha e eu ficamos bastante camaradas, quando ele chegou da Bahia, com Helena Ignez, uma moça muito linda, charmosa, o Glauber uma figura interessante, discurso vivo, instigante, tinha muito carisma. Ficamos amigos, conversávamos muito, certa vez

ele voltou da Bahia ao Rio e foi me procurar, eu morava em Ipanema, ele foi lá em casa e me deu um livro com um roteiro do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol.* O filme já havia sido lançado, agora ele estava publicando o livro com o roteiro, comentando os incidentes ocorridos durante as filmagens. Um livro com notas esclarecedoras.

Glauber me leva a um botequim para conversar sobre o livro e o cinema em geral. O botequim ficava na esquina da Rua Joana Angélica com Rua Visconde de Pirajá, defronte da Praça Nossa Senhora da Paz, onde havia um cinema dos padres chamado *Cine Pax*, que marcou época, mas já acabou faz muito tempo.

Sobre o livro eu disse ao Glauber: *Glauber, não sei se você vai gostar do que eu vou te dizer, mas o teu roteiro, publicado no livro, é clássico, com começo, meio e fim, uma linguagem clara, brilhante, mas acadêmica, convencional, de cinema. Uma linguagem disciplinada. Mas, pelos incidentes e dificuldades de produção, você criou uma linguagem, por exemplo, na cena do massacre do bando de beatos pelo Antonio Conselheiro, conforme você explica na nota de pé de página no livro: que no roteiro, no plano de produção, estava um bando de matadores, caras armados, um bando armado chefiado por Antônio das Mortes; mas na hora de filmar só tinha o Antô-*

nio das Mortes, o Maurício do Vale. Então você inventou uma linguagem no filme, você filmou o cara à esquerda, no meio e à direita do quadro; e multiplicou as imagens dele no corte rápido. Isso é um exemplo do que estou dizendo. E a crítica comprou isso e revendeu como uma nova estética, e você acreditou. Mas a idéia da nova estética foi da crítica e não tua.

Ele ficou meio bravo comigo porque naquele momento ele estava sendo muito festejado pela mídia em geral.

A primeira exibição pública de *Deus e o Diabo*, no Ópera, Praia de Botafogo, foi um deslumbramento. Foi em 1963.

Quando veio o golpe de 64 o Cinema Novo estava no auge, num momento de euforia, mas havia muita manipulação de informações entre os cineastas, o sucesso na Europa era sempre exagerado. O Glauber Rocha passava sempre algumas temporadas na Europa, principalmente na França; e numa das voltas dele ao Brasil, eu cruzei com ele no beco da Cinelândia – onde havia a concentração de escritórios de cinema – na Rua Ator Jayme Costa, que era pedestre, entre Senador Dantas e Álvaro Alvim, havia o restaurante Espaguetilândia (rede de restauran-

tes muito popular no Rio de Janeiro à época) e o prédio da Saga Filmes que era na Rua Senador Dantas, número 20 e um outro bloco que era a lateral do Cine Império, tendo em frente a lateral do Odeon.

E o Glauber começa a dizer que o filme dele ia passar em tal festival, que havia sido comprado pela televisão tal, que ia passar no circuito de cinema de arte de não sei onde e à queima-roupa me pede 20 pratas emprestadas pra tomar um táxi, pois estava duro. De fato, ele ganhava prêmios, estava bem enturmado com Godard e a turma dos **Cahiers.** Mas quando chegava a hora de traduzir tudo em grana, o buraco era mais em baixo.

Criavam-se notícias nos jornais franceses *Paris Dimanche, France Soir* e *Le Figaro*, artigos consagrando a *ópera bela e desordenada do Novo Cinema Brasileiro*, realmente saía alguma coisa, mas não na proporção que eles diziam.

Em 1966, eu morava em Ipanema e trabalhava na *Tribuna da Imprensa*. Havia uma celeuma nacional na época porque o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, que foi interditado. Era o Governo Castelo Branco e havia uma certa liberdade de imprensa, tanto que os jornais se

insurgiram contra a posição da censura, defendendo o filme e tal.

O Luiz Carlos Barreto e o Cacá Diegues eram co-produtores do filme. E nós admirávamos muito o Glauber, gostávamos dele, uma figura fantástica. E todo mundo se mobilizou para defender o filme do Glauber, houve uma onda nacional em nível de elite para defender *Terra em Transe*, com editoriais nos jornais *O Estado de São Paulo, Jornal do Brasil* e *até O Globo,* que era considerado de direita.

Nilo Dante, meu amigo e colega jornalista, que na época era assessor de imprensa do Gama e Silva, então Ministro da Justiça me disse que precisava muito falar comigo: *Miguel, você sabe que sou assessor do Gama e Silva e que existe uma pressão muito grande sobre o ministro para que ele libere o filme Terra em Transe, do Glauber; e o ministro perguntou minha opinião, o que é que eu acho, se ele deveria liberar ou não, mas eu não vi o filme e nem quero ver, mas te pergunto, você viu?* Eu disse: *não, também não vi ainda não*. E ele: *é pena, pois gostaria de pedir tua opinião, se eu poderia recomendar ou não ao Ministro a liberação do filme; tá o Barreto, o Cacá, o Jarbas Barbosa, todo mundo me pedindo*. Eu disse: *Nilo, mesmo sem ter visto o filme eu acho que você deve recomendar a*

liberação. Ele retruca: *mas por que?; eu posso colocar meu emprego em risco, de repente o filme é uma ameaça e tal*. E eu expliquei: *Nilo, eu conheço o Glauber Rocha, conheço meus amigos, o que pensam as cabeças do Cinema Novo, pode liberar sem medo*, Nilo então diz: *estou pensando em sugerir ao Ministro que veja o filme* e eu disse: *ótima idéia, mostra o filme a ele, é melhor, ele vai achar uma coisa sem pé nem cabeça e vai mandar liberar*.

E assim foi feito. Dois dias depois me liga o Nilo agradecendo minha dica e que *Terra em Transe* estava liberado. Eu curioso pergunto: *O Gama e Silva viu?*, Nilo responde: *O ministro viu parte do primeiro e do último rolo e disse: que filme mais enrolado, o povo não vai entender nada disso, nem sabe o que é isso, libera logo e acaba com essa celeuma toda*.

Na época, eu contava essa história para quem quisesse ouvir, não contei no jornal, mas em rodas de amigos, nos botequins da vida; e o Glauber me odiava por isso, me chamava de mentiroso, porque acabava com o mito do filme, mas aconteceu exatamente assim.

Isso *explica* a relação do Cinema Novo com a ditadura: era uma coisa confusa, sem pé nem cabeça, ninguém entendia porra nenhuma.

Em 1965/66, Anselmo estava lançando seu filme *Vereda da Salvação* no Rio de Janeiro. Em São Paulo o filme já não tinha ido bem, por ser difícil, pesado. No lançamento só para convidados, no cinema do Hotel Méridien, no Leme, local de exibições especiais, eu estava presente. E enquanto rolava a sessão, alguém encontrou o Anselmo na sala de espera, nervoso, tomando um uísque. Na verdade, estava apreensivo com a reação do público. Terminou a sessão, os convidados foram saindo e todos pelos lados, para não topar com o diretor, para não precisar mentir que gostaram do filme.

Mas uma mulher não teve sorte e topou diretamente com Anselmo. E a mulher disse: *Parabéns, Anselmo, o filme tem uma bela fotografia*; e foi embora, se mandou. E Anselmo resmungando: *Porra, o que essa f... da p... entende de fotografia!*

Depois, eu fui ver esse mesmo filme no Miramar, um cinema que só no Rio de Janeiro poderia existir, pois era na boca da praia, no final do Leblon, na avenida Delfim Moreira. Ficava numa esquina, eu fui num sábado à tarde. Paguei meu ingresso, entrei, mas logo na sala de espera senti um clima estranho. Ouvi o som do filme, pois cheguei com a sessão já começada.

Quando entrei, vi o salão à meia-luz, o som correndo, mas não tinha imagem. Então, ouvi o gerente dizer ao projecionista pelo interfone: *acende que chegou um!*. Apagaram-se as luzes do salão e ligaram a lâmpada do projetor.

Aí eu entendi: eles faziam aquilo para economizar luz, na época ainda carvão. Como não havia ninguém na platéia, deixavam apenas o som ligado, para cumprir o horário das sessões contínuas.

Bem, resumindo, eu vi o filme *Vereda da Salvação* sozinho na platéia, uma história fantástica, mas absolutamente verdadeira.

Eu acho que o Anselmo foi perfeito no *Pagador de Promessas*, é um bom filme, se ele tinha ou não méritos para ganhar a Palma de Ouro é uma discussão sem sentido. A Palma de Ouro foi e ainda é o maior prêmio que o Cinema Brasileiro já ganhou; e o Anselmo Duarte tem os maiores méritos por isso, cabendo um a menor parte ao Dias Gomes, autor da peça.

Quelé do Pajeú marcou época, tem o toque brasileiro e o torque universal do bom cinema. É inesquecível a seqüência de Rossana Ghessa cavalgando o animal em pelo na disparada.

O *Absolutamente Certo* é um bom filme, popular, mas o *Vereda da Salvação* ele fez para prestígio, mais um que pretendeu nascer clássico, e normalmente esses filmes são uma droga.

Anselmo cometeu esse equívoco, pode ser que vendo o filme pela quarta ou quinta vez você comece a gostar, mas aí é ruim, não?

Eu vi depois *Taxi Driver*, de Martin Scorcese, ganhar a Palma de Ouro, eu estava presente, na época parecia justo o prêmio. Revendo o filme vinte anos depois, achei o prêmio injusto, mas no ano, na época, fazia sentido, comparando com os outros da competição. 1976 foi um ano de filmes chatos.

Nos anos 60 instalou-se em todas as partes do mundo o *Guevarismo,* que é o mito de que um líder sincero, autêntico, honesto, popular, verdadeiro, seria capaz de subverter a América Latina inteira e derrubar o poder dos Estados Unidos.

Esse era o mito, e esperava-se que em poucos anos viesse somar com outro, o *foquismo*, o mito de que bastaria criar o foco guerrilheiro para o povo da área aderir à revolução. Foram esses os mitos que levaram à guerrilha urbana e rural, o guevarismo com o foquismo.

Dei entrevista ao Globo: *Eu não vejo nenhum futuro, pelo menos pra mim, nesse assunto de luta armada. Sabe por quê? Eu sou sertanejo, nordestino, meio piauiense e meio maranhense, e já vi muita gente levar tiro, vi muita gente ferida, baleada, sangrando, esperando socorro, morrendo, e é uma coisa tenebrosa. Eu tenho muito medo de bala e não quero que isso aconteça comigo nem com quem estiver perto de mim. Por isso não tenho entusiasmo pela idéia de luta armada*.

O repórter Blanco interpretou isso (que ele não publicou) como uma manifestação de direita; e me chamou de inimigo número um dos intelectuais do cinema, nessa mesma matéria. Mas tudo isso gera certa evidência pra você, notoriedade. Isso aconteceu na época do filme *Perpétuo Contra o Esquadrão da Morte.*

Em 1968, Wilson Grey me conta o que havia se passado com ele na véspera, na estréia de *Chegou a Hora Camarada*, um filme brasileiro político de direita, raridade! O Grey atuava nesse filme.

Numa segunda-feira à noite, sessão das oito, era no Cine Veneza, na Avenida. Pasteur, no Rio. Como tinha de cumprir a lei de obrigatoriedade, o exibidor, para essa casa de elite, escolhia

os filmes brasileiros mais chatos, para arrombar mesmo, fazendo a política de terra arrasada, filmes que ninguém queria ver.

Ele entrou na galeria e todo mundo ficou olhando. Pensou: *Será que estou famoso ou apenas sujo?* Dirigiu-se então à bilheteria e a bilheteira o olhou significativamente e o advertiu: *É nacional...* Comprou o ingresso e ao se aproximar percebeu que o porteiro e o fiscal também o olhavam estranhamente.

Quando entrou no salão de projeção, entendeu por que: o cinema tinha quase mil lugares e só havia ele para a sessão. Dali a pouco, chega um casal e um outro homem, que senta lá na frente.

Começa a sessão. Com quinze minutos, o casal vai embora. Ficaram apenas o homem e o Grey. Termina a projeção, as luzes se acendem, o Grey se esconde no vão das poltronas e fica observando o cara, que sai com ar totalmente perplexo, olhando o vazio ao redor.

E o homem fez a crítica mais sucinta que já se fez de um filme. Ele disse: *porra!* E foi embora.

Capítulo VIII

1968 – *Maria Bonita, Rainha do Cangaço* – Com Essa entrevista, Quem Precisa do Filme?

Eu já havia colhido prestígio na mídia, graças mais às entrevistas que eu concedia do que pelos filmes. Percebi, no Cinema Novo, que a entrevista do diretor era mais importante que o filme, porque a entrevista é uma coisa mais rápida. Todo mundo lê, é mais consumida, dura 10, 20 minutos, no máximo meia hora. E se a entrevista fosse interessante, tivesse uma boa idéia, um gancho, um charme, ia fazendo o nome do diretor.

Então, eu comecei a caprichar nas entrevistas. O Cacá Diegues, por exemplo é craque em entrevista, é cobrão, são insuperáveis as entrevistas dele. E juntou tudo isso com o talento e a capacidade de administrar a carreira – e ele hoje é esse grande sucesso.

Bem, o Roberto Batalin tinha um escritório na Cinelândia, no edifício Odeon, tradicional em cinema, onde ele negociava equipamentos, vendia negativo, fazia um pequeno comércio. Depois, ele foi para a Rua Arnaldo Quintela, onde também ficava o laboratório Líder Cinematográfica.

O Batalin foi quem me apresentou ao Konstantin Tkaczenco. Conversando, conversando, o Constantino (já nos conhecíamos por nosso trabalho juntos no *Perpétuo*, meu filme anterior, que foi muito divulgado e não fez feio na bilheteria); ele me chamou para dirigir *Maria Bonita, Rainha do Cangaço*, em cima de uma idéia original, um argumento de Rubens Barbosa, que ele queria produzir.

O local escolhido por ele para as filmagens seria Rio Bonito, interior do Rio de Janeiro; e o elenco foi escolhido por mim. Nessa época, tínhamos facilidade em escolher o elenco, era todo mundo jovem, com muita vontade de aparecer, de conhecer o cinema. Na intimidade da produção, discutíamos como deveria ser Maria Bonita, eu disse: *bonita tem de ser*, mas que tipo de beleza, cabocla sim, loura com certeza não, morena talvez; e passamos por várias hipóteses, examinamos dez possibilidades de estrela.

Finalmente, eu me fixei em Celi Ribeiro, que era estreante, um tipo de cabocla refinada, bem brasileira, miúda, muito formosa, muito bonita. E eu me baseei no depoimento de um cabo da volante, participante da caçada que matou Lampião e o bando todo. O cabo disse em depoimento que Maria Bonita *tinha o corpo liso, sem uma mancha, parecia feito de louça*. E foi essa a impressão que tive de Celi.

Ela sempre vinha acompanhada da mãe, pois era muito jovem. Tinha o que os americanos chamavam de *mother trouble*, ou *problema de mãe*, ou seja, a atriz está com saudade da mãe, está com remorso porque a mãe não pôde ir junto, ou até porque a mãe ficava enchendo o saco.

Mas a mãe da Celi Ribeiro era muito esperta, não se envolvia em nada da produção, mas o Constantino e o Batalin queriam impedi-la de acompanhar as filmagens; mas eu disse *deixa, não tem problema*.

Para Lampião, chamei o Milton Moraes que havia trabalhado comigo no Perpétuo, era um tipo bonito, alto, elegante, excelente ator e nordestino, com cara de pau-de-arara. Chamei o Rogério Fróes que eu havia lançado em Perpétuo para fazer Corisco, o Rodolfo Arena fez um coronel, o Jofre Soares fez um matador, jagunço, um pistoleiro profissional.

Sobre Celi Ribeiro, um episódio interessante. No filme, Maria Bonita era uma mulher pequena, mas autoritária, embora doce. E tinha a cena em que ela açoita um cangaceiro (Ivan Cândido) que havia cometido traição. Descobriu-se que era informante da polícia, ai ela manda amarrar o cabra no tronco de uma árvore e desce-lhe o açoite.

Cartaz de Maria Bonita

Era chicote de cena, mas Celi bateu com tanto entusiasmo que as costas de Ivan ficaram marcadas. Ele não reclamou... Ela chegou pra mim e pediu: *Miguel, vamos repetir a tomada?*. Eu disse: *Não precisa, Celi, ficou ótima*. E ela: *Mas tem uma carninha branca ali nas costas dele que... huuuum...!*

Numa outra cena, ela tinha desavença com outro personagem, que era feito por Roberto Batalin. O cangaceiro caía no chão, se estatelava; e Maria Bonita pisava na cabeça dele com a bota. E Celi pisou energicamente, Batalin agüentou profissionalmente, fez a cena. Mas depois reclamou muito, levantou puto, deu um esporro nela. Eu me fiz de desentendido, mas percebi que ela pisou mesmo com vontade, até deixou a marca do salto na testa dele.

Semanas depois da filmagem, estávamos na fase de acabamento, o filme na Odil Fonobrasil, em São Paulo, para montagem. E eu havia me separado de Suely, a baiana. Nos separamos logo após as filmagens e eu fui morar sozinho num apartamento na Glória, no Rio. Passava os dias úteis em São Paulo e os fins de semana no Rio.

Me telefona Celi Ribeiro, dizendo que queria me fazer uma visita, sábado.

No meio da tarde, ela veio sozinha e puxou a conversa para esse lado, sobre a cena do açoite; e eu senti que ela queria me experimentar, só faltou me dizer *tira a camisa, me dá o açoite*; e quase ela fez isso, e eu me senti altamente tentado, mas resisti.

Bobagem minha! Sempre tive comigo que não haveria envolvimento com qualquer mulher da equipe ou do elenco. Evitei, porque interfere no trabalho. Ali, embora o filme já estivesse em finalização, ainda estávamos dentro do processo de produção e faltava a dublagem. Mas que nada! Ela era uma mulherzinha muito graciosa, encantadora, depois se casou com um espanhol rico e foi embora do Brasil. Naquela tarde de sábado, acho que não tive foi coragem de me entregar na mão dela armada com o açoite. Eu estava saindo de um casamento e onde iria me atirar? Bobeei, medrei.

O enredo do filme tinha uma rival de Maria Bonita, que se chamava Zefinha e era interpretada por Sônia Dutra, uma garota grande, vistosa, despachada, bonita, gostosa e galhofeira.

A Sônia Dutra sempre surpreendia. Na preparação da produção, eu conversei com ela sobre o papel, disse a ela que o filme tinha muita cena

de cavalgada, o que aliás é uma falsificação induzida pelos *westerns* americanos e introduzida e consagrada pelo filme *O Cangaceiro*, de 1953, com o bando de cangaceiros a cavalo.

Cangaceiro não andava a cavalo, andava a pé, não havia montaria, na verdade o cavalo atrapalhava. Isso foi adotado por Lima Barreto com base no modelo americano e acabou se perpetuando por todo o ciclo do cangaço. Na hora de conversar com a Sônia sobre seu papel, perguntei *você monta?* e ela disse indignada *você está me ofendendo, eu sou gaúcha!*

Mas na hora da primeira tomada, quando, olhando pela câmera, eu disse a ela: *Sônia, chega com o cavalo um pouquinho pra cá para um melhor enquadramento*, ela respondeu: *não fala comigo porque não adianta, fala com ele*, referindo-se à montaria. Eu comecei a rir e cobrei, *Sônia, você me garantiu que sabia montar!*; e ela: *sim, mas você não me explicou que era em cavalo...!* Tivemos que colocar uma dublê nas cenas em que ela cavalgava.

Gilberto Marques, o maquiador, provocava, por mera distração, situações de ciúme entre Sônia e Celi na vida real, já que no filme elas eram rivais e disputavam o amor de Lampião (Milton Moraes).

As filmagens eram na simpática cidadezinha de Rio Bonito, perto do Rio, atravessando a Baía da Guanabara.

Havia uma cena de briga entre as duas, no roteiro. No dia desta filmagem, o Marques "avisou" a Celi que Sônia ia aproveitar para cortar o rosto dela na real. Celi não acreditou, mas a mãe dela virou uma arara.

Era num sábado à tarde, folga da equipe, ia ser uma filmagem noturna. E nós estávamos almoçando no refeitório da produção, no centro de Rio Bonito, Milton e eu. Milton disse *vamos cair fora porque isso aqui vai ferver*. Ali perto tinha uma casa em que a produção guardava material, refletores, arcos, bem defronte da delegacia.

Milton e eu, caminhando distraídos, fomos cair dentro de uma discussão entre a Sônia Dutra e a mãe da Celi Ribeiro, no meio da rua, na frente daquela casa, toda a cidade assistindo, mais o delegado da porta da delegacia.

A mãe de Celi acusava Sônia de ter dito à mulher de Constantino que Celi havia dado um beijo nele, e que isso era uma deslavada mentira, *você, Sônia, é uma mulher fofoqueira*; e Sônia negava tudo veementemente, dizia que não havia feito nada daquilo e a mãe insistia, indicando dia,

hora e local da fofoca. E Sônia, então, notando o Milton chegar, disse: *está vendo, nessa hora eu nem estava onde você diz, eu estava até na fazenda transando com o Milton, não foi Milton?* Eu segurei o Milton, que quase desmaiou. Foi uma risada geral e acabou a discussão.

O maquiador Gilberto Marques tempos depois se suicidou, morreu tragicamente, um homem de caráter. Decidiu que não queria mais trabalhar recebendo abaixo de um determinado valor. E o trabalho foi escasseando para ele, que vivia sozinho num lugar chamado Park Hotel, na Avenida Mem de Sá, no centro do Rio. O lugar era de uma beleza antiga, tinha um elevador aberto, quartos amplos, atmosfera acolhedora. (Eu o usei como locação em *As Escandalosas*).

Mas o Marques resolveu sair de cena, arranjou tudo, produziu seu próprio epílogo com rigor técnico.

Enforcou-se numa grade da Glória. Foi um exercício radical e definitivo de caráter. Um grande profissional, uma grande figura, um imenso ser humano.

Maria Bonita é meu primeiro filme colorido. Constantino Tkaczenko, maravilhosa figura de ucraniano (ex-soviético), produtor e diretor de

fotografia, disse que ia me dar do bom e do melhor para fazer o filme, inclusive que íamos filmar com uma câmera Mitchell.

Eu duvidei que fosse dar certo, pois a Mitchell era câmera de estúdio e nós íamos filmar no campo, subindo e descendo morro. E Constantino retruca, enaltecendo as qualidades do equipamento, do que eu não discordava, apenas achava que para aquele tipo de filme não funcionava.

E não deu outra. Usamos a Mitchell apenas três dias, precisava cinco homens pra carregar aquela máquina pra cima e pra baixo, um monstro de pesada; e não era blimpada, imagina se fosse. Aí, pegamos a velha Arriflex mesmo, a mais adequada para esse tipo de filme.

Ele levou também uma gigantesca bateria de luz, tinha refletores de todos os tipos e capacidades, três arcos de 280, três de 180, dez refletores de 10.000, vinte de 5000 e dezenas de 1000 e levou também um gerador de 120 KWA.

Na primeira filmagem noturna, no acampamento de Lampião e Corisco, tudo ligado, eu grito *luz!* e o gerador dá uns estalos e não funciona. Eu pergunto *o que aconteceu?*, alguém da empresa locadora do gerador responde: *deixaram na chuva e estragou*.

Essa era a famosa falta de estrutura do Cinema Brasileiro, tinha-se tudo, mas tinha-se de ter também toda a condição de guarda, armazenagem, etc. Felizmente, parece que isso hoje mudou.

Mobilizaram a companhia elétrica da cidade, a CBEE, que era a Companhia Brasileira de Energia Elétrica do Estado do Rio de Janeiro, depois extinta. Vieram os técnicos e conseguiram acender um arco e dois refletores de 10.000 e mais um de 5.000, deu pra filmar, bom, mas a companhia não podia abrir essa exceção toda hora. Fizeram porque era tarde da noite, o comércio fechado, as pessoas dormindo.

Então, tivemos que adaptar máquinas de solda elétrica, ou seja, uma máquina de solda dava para ligar dois arcos. O produtor Constantino e o sócio Michel Lebedka estavam negociando com um americano, existia a possibilidade de uma co-produção.

Filmávamos uma cena em que Lampião chega a um cabaré. Precisava de muita luz, no mínimo dois arcos, e as máquinas de solda chiavam e gritavam, a carga era tão forte que caía a luz na cidade. O americano ia chegando e eu gritei *luz!*, os arcos acenderam e as máquinas começaram a berrar. O americano pára na porta, estarrecido, e exclama *Oh! my God!!!!*, eu gritei *corta!* e tentei

explicar a ele o que estava acontecendo, mas era impossível, ele não conseguia entender.

Havia uma cena de batalha, e a produção recrutou a *fina flor* da marginália de Rio Bonito para compor o bando de Lampião, os despossuídos, desempregados, os vadios que ficavam pelos bares, pelas sarjetas, para fazer a figuração, todos grandes figuras. Cada um, uma personalidade diferente, uma riqueza humana extraordinária.

Quase todo mundo morria na batalha, o bando do Lampião era quase exterminado, E nós não tínhamos aquela infra-estrutura de dublês, ou *stuntmen* para cair do cavalo, fazer as cenas de perigo. Então tínhamos que inventar, criar, improvisar. O cara tinha que levar o tiro, que era de pólvora seca, festim, tinha o efeito da bolsa de sangue maquiagem embaixo da camisa, mas a queda precisava ser boa, espetacular. O cara tinha que cair bem, convencer o público de que havia sido baleado.

Mas eles levavam o tiro e caiam direto, num tombo seco, sem graça, e eu dizia vocês tem que cambalear, se agarrar numa árvore, demorar para cair, cair, levantar, cair de vez. Gastamos mais e mais negativo e a cena não dava certo.

Surgiu então o Cláudio Portioli, um sujeito formidável, que era o chefe-maquinista; e disse: *deixa*

comigo. Ele foi até os figurantes e explicou, *pô, faz uma frescurinha para morrer.* E deu certo, a partir daí a cena saiu; e isso ficou conhecido no *set* de Maria Bonita como *a frescurinha da morte*. O grande Portioli, um tanque de força, dedicação e talento, o Claudião resolveu o problema. Ele morreu em 2005, todo mundo tem saudade.

A Sônia Dutra e o Batalin namoravam, mas viviam brigando, seria o permanente exercício da excitação? A produção arranjou para Batalin um apartamento em Rio Bonito; e nas horas de folga, nos intervalos da filmagem, à noite principalmente, iam ele e Sônia para o tal apartamento e tomavam muito conhaque.

Iam sempre jantar na boa churrascaria de Rio Bonito e viviam me convidando para jantar junto com eles e eu sempre escapando, fugindo, inventava um pretexto para não ter de encarar aquele conhaque deles.

Mas numa noite o Batalin me pega pelo braço e diz: *agora você vai jantar conosco!* e não tive como escapar e fomos para o restaurante, sentamos à mesa e os dois sempre discutindo. A certa altura, o Batalin manda esta: *Sônia, porque você não vai...?*. Ela olhou séria para ele e disse: *Batalin, arranja outro que esse pra mim não é insulto...* Ele fica sem jeito e ela complementa, triunfante

em sua galhofa: *Aliás eu não tenho feito outra coisa desde que cheguei aqui, não é...?* Eu peguei a deixa, me levantei e saí de cena.

Sônia Dutra, grande atriz, uma mulher grande também, de muita formosura e em ótima forma. Tinha aquele extraordinário senso de humor. O pai dela, Eloi Dutra, era um político importante, vice de Brizola no governo do Rio Grande do Sul.

Uns dez anos depois, encontrei Sônia casualmente na Cinelândia, mas ela não me reconheceu, ficou conversando comigo naquela de *conheço mas não sei quem é!*

Em 1968, eu estava em São Paulo dublando o *Maria Bonita* na Odil Fonobrasil, que ficava no bairro do Morumbi. E o Martins, gerente da Cinedistri, me avisa que Saulo Pereira de Melo havia deixado um recado pra mim, dizendo que finalmente o filme **Limite** iria ser projetado no Masp à noite para uma turma de amigos e eu tinha o privilégio de ser um deles.

Havia todo um mito na época a respeito de *Limite*, dizia-se que o filme (de 1929/31) não existia mais. O Saulo Pereira de Melo dedicou a vida a reconstituir a cópia de *Limite*. Ele era um grande cinéfilo, que na década anterior esteve junto

conosco no movimento cineclubista, inclusive no episódio em que trouxemos o Grierson.

Depois, Saulo escreveu um livro em que defendia a tese de que *Limite* era a maior criação da cultura ocidental (!!). Ele acabou se tornando um grande publicitário: esse estilo de comercial de TV altamente decupado (cortes muito rápidos), ágil, quem criou foi ele, que trabalhava na McCann Erickson.

Bem, fui ao Masp à noite, ver o filme do lendário Mário Peixoto pela primeira vez, em uma cópia 35mm; e Saulo estava altamente dividido, se devia ou não mostrar a cópia. Não queria admitir, mas estava com medo de expor o filme; e o mito começar a desabar. E foi isso exatamente o que aconteceu. Posteriormente, *Limite* foi exibido várias vezes.

Lembro-me de uma sessão, uma década depois, na Sala Funarte (Rio), que era teatro e onde se faziam exibições de cinema também, no prédio do Museu Nacional de Belas Artes, ali na Rua Araújo Porto Alegre. A casa estava cheia, e na minha frente um casal de namorados, estudantes. E eu fiquei observando a reação do casal, o público logo ficou frio o tempo todo, frio e entediado, mas respeitoso.

Até o momento em que aparece uma legenda, a única do filme (mudo), na cena em que o galã está conversando com o vilão sobre a mocinha, dentro de um cemitério, e o cara pergunta ao outro: *e se eu dissesse pra você que ela é morfética?* Estourou a risada no público.

Terminou a sessão, eu fui pegar meu carro e vi o casalzinho no ponto de ônibus. Não me contive, me aproximei e perguntei o que haviam achado do filme. Um olhou para o outro e o rapaz respondeu: *meio pro sacal*.

Me disse o Plínio, programador da Paramount, que conheci já bem veterano, que *Limite* foi lançado comercialmente sim, ao contrário da lenda. Foi uma distribuidora chamada Unida Filmes que o lançou, no cinema Pathé, na Cinelândia. Eles exibiram o copião, aí por volta de 1930/31 exibiram no cinema comercial o copião, e que o filme ficou somente dois dias. Era para ficar uma semana, mas não entrava gente na sala, zero espectador, então nem cópia final fizeram, somente anos depois.

Quando cheguei ao Rio depois das filmagens de *Maria Bonita*, me deu uma tristeza, uma melancolia, você se acostuma com aquela batida, a agitação das filmagens; e estranha, dá um vazio.

É ou era essa paixão que leva o cineasta a filmar. Hoje, é tudo diferente, na época era mágico, lúdico, romântico. Mas cá estou eu falando que nem um velho babão. Pouco depois desse filme, Suely e eu nos separamos.

Nada a ver, mas nós íamos à praia e tínhamos uma vizinha muito bonita, jovem, charmosa, rosto angelical, gorda (geralmente, as gordas são lindas de rosto); e ela tinha um filho que se chamava José Artur. Lola, a mãe, pedia para tomarmos conta dele na praia, ele tinha 9 para 10 anos. Depois, adolescente, surfista, viria a ser o *Menino do Rio*, que Caetano Veloso imortalizou na canção, uma figura popular na praia de Ipanema, um menino bonito, doce, que depois sofreu grave acidente de trânsito e ficou com seqüelas. Não tinha mais aquela plenitude física e ficou deprimido, tinha de fazer fisioterapia. Acabou se suicidando em casa, foi muito trágico. Uma de minhas memórias mais sentidas.

Maria Bonita rendeu uma boa bilheteria. Eu, como diretor contratado, ganhei apenas meu cachê, mas o Konstantin Tkaczenco (ou Constantino, como o chamávamos), merecidamente comprou uma casa nos Jardins, em S. Paulo, uma casa em Itanhaém, um bar na Avenida Ipiranga, um carro novo. E guardou uma reserva para fazer outro filme.

Nessa época, o diretor não tinha participação na renda do filme, era contratado, tinha cachê fixo, mas eu ganhei um dinheiro bom, deu pra ganhar algum moral em casa. O dinheiro do cachê de direção de um filme do porte de Maria Bonita não dava para comprar casa ou carrão novo, mas dava para pagar as dívidas, ficar um tempo tranqüilo, ir aos bares e restaurantes sem necessidade de pendurar, comprar roupas etc. Normalmente, esse cachê era pago semanalmente, de acordo com o que rezava o contrato; e o Constantino sempre foi correto, pagava todo mundo direitinho, e olha que a equipe era enorme.

O filme ficou três semanas no Odeon, no Rio, e quatro no Art Palácio, Largo Paissandu, em São Paulo. Eram os grandes lançadores de filme popular, há vista que o Mazzaropi lançava seus filmes no Art Palácio.

Um crítico (não me lembro quem) fez um artigo antes do filme entrar em cartaz, e não era favorável, falava mal do Constantino e de sobra alguma coisa pra cima de mim. O Constantino ficou pau da vida, dizia como o cara podia falar mal sem ter visto o filme, tal.

Bem, estávamos reunidos no escritório da Cinedistri, em São Paulo, que era a distribuidora do filme: o Constantino, o Milton Moraes e eu.

Saímos juntos para o cinema para ver a entrada do filme, que começava ao meio-dia. Fomos pela Rua do Triunfo até chegar ao Largo Paissandu, onde ficava o cinema; e nós naquela ansiedade, como o público reagiria ao *Maria Bonita* na abertura.

Dobrando a esquina, vimos uma fila imensa do lado de fora do Art Palácio. Constantino exultava: *vou chamar aquele jornalista para ver isto aqui!*

Entramos no cinema, muita gente, ficamos no *hall* de entrada e percebi uma vitrine com anúncio de produto capilar, tipo antes e depois, muito ridículo aquele anúncio, Constantino vê aquela coisa e esbraveja: *viu, viu, isso ninguém critica!*

O público reagiu muito bem ao filme, que praticamente encerrava o ciclo do cangaço no Cinema Brasileiro.

Uma coisa incomum em filme do gênero ou similar: ao final da cena do tiroteio, Lampião manda enterrar os mortos. Em meu sentimento, se algo empresta dignidade ao filme, é isso.

Por essa época, Bruno Barreto me convida para fazer o roteiro do seu curta *Emboscada*. Eu conheci o Bruno através do pai dele, Luiz Carlos Barreto, o Barretão. Nós freqüentávamos a sede

da Difilm, na Rua Senador Dantas, 20. Era a distribuidora criada pelo pessoal do Cinema Novo; e o Barretão era um dos diretores da firma.

Lá virou ponto de encontro dos cineastas do Rio de Janeiro na época e era comum encontrar Rogério Sganzerla, o Júlio Bressane, que eram muito jovens, uns vinte anos. Eles tinham o cinema dentro deles, tão introjetado, que conversavam "filmando", enquadrando tudo com as mãos simulando a câmera.

Eu fui muitas vezes à casa dos Barretos, Lucy e Luis Carlos, na Rua 19 de Fevereiro, em Botafogo, uma casa muito grande. E lá eu conheci o Bruno, o Fábio ainda garotinho, conheci a cachorra Baleia, que fez sucesso em *Vidas Secas*, aliás, a seqüência da morte da cachorra no filme é uma das mais bonitas do cinema.

Foi agradável a convivência com os jovens Bruno e Murilo (Salles), apaixonados por cinema. Murilo foi o diretor de fotografia. Eles estavam nos 17/18 anos de idade, e eu já nos trinta e lá vai pedrada.

Ainda tinha fôlego para satisfazer os caprichos de minha nova mulher na época, a cenógrafa e figurinista Maria Aparecida Corrêa de Souza (Deus a tenha), que gostava de andar de ca-

valinho nos meus ombros. Fomos conhecer as locações no sítio de Dídimo, irmão de Lucy, tio de Bruno; e ela me fazia levantar de manhãzinha para, antes de haver testemunhas a nos zoarem, carregá-la em passeios pela topografia de Nova Friburgo, cheia de muitas subidas e, estranhamente, raras descidas.

Como era excitante aquele exercício, sentindo na nuca o peso e o calor da morena alta, esbelta e sacana, com as coxas dela me emoldurando o rosto!

Depois, em 1971, eu fui sócio do Barreto no filme *O Barão Otelo no Barato dos Bilhões*, mas essa é outra história.

No governo militar, existiram duas fases distintas do Cinema Brasileiro, a primeira do Castelo Branco até Costa e Silva e outra com Médici.

Na fase do Castelo Branco, havia um resquício de democracia, severamente limitada pelo AI-5, em que o Governo caçava e cassava quem queria, mas havia tolerância com a liberdade de imprensa. Já no Governo Médici acabou isso e entrou a censura braba, ostensiva.

No cinema, não houve uma mudança substancial em relação ao que existia, já havia o Instituto

Nacional de Cinema, depois a Embrafilme e até por uma distorção de comportamento, passou pela cabeça do pessoal do INC julgar a qualidade dos filmes, mas a legislação não permitia isso. *Macunaíma*, do Joaquim Pedro, foi rejeitado pelo INC, não queria dar o CPB, Certificado de Produto Brasileiro, para poder cumprir a obrigatoriedade, chamada reserva de mercado. Chegaram a pensar em não dar, porque o filme não teria qualidade, imagine!

Mas tiveram que dar o certificado porque houve reação dos produtores, do pessoal de cinema, que ficou indignado. E a lei estava a nosso favor.

A mesma coisa aconteceu com *Maria Bonita*, houve uma tentativa de se negar o CPB, sob a alegação de que esse filme, a exemplo de *Macunaíma*, também não tinha qualidade. A galera do INC apontava a cena em que Lampião ensina Maria Bonita a atirar e ela atira com o olho errado, ou melhor, ao invés de fechar o outro olho, ela fecha o da pontaria. Mas afinal ela estava aprendendo a atirar, nessa cena no filme; e eles achavam que isso era falta de qualidade. Mas tiveram que dar o certificado, até porque a justificativa era absurda.

O presidente do INC era Durval Garcia, que foi um bom presidente, fez um trabalho interessan-

te, pois tinha uma visão global do cinema como quadro econômico. Para se consolidar, o cinema tinha que ter uma estrutura, uma dinâmica, uma vocação industrial, sem perder sua natureza de arte, diversão, etc.

Então, o INC introduziu essa visão econômica, global, de conjunto, do cinema como fenômeno artístico, econômico, social etc. Deve-se muito isso ao INC e ao Durval.

Quando morre o Costa e Silva e vem a junta militar, que dura somente alguns meses, essa junta atende a uma reivindicação da classe, que é a criação de um instrumento de apoio à atividade cinematográfica privada, aos cineastas. Data dessa época o mito de que o Governo resolve tudo, de que o estado é uma consciência fora do processo, como uma divindade, uma coisa religiosa, vê as mazelas e as benesses, distribui umas e resolve as outras. Havia esse mito entre os cineastas, de que uma entidade governamental de proteção, de apoio, seria muito positiva.

E a junta militar atendeu a essa reivindicação, até porque era uma maneira dela ser simpática perante a opinião pública; e curiosamente o Cinema Brasileiro sempre foi a marca do povo brasileiro. Eu era um garotinho e meus pais me mandavam ver os filmes brasileiros, porque ha-

via um apreço, uma vontade de que o Cinema Brasileiro fosse bom, e de que o povo gostasse dele. O cinema era a maior diversão popular, o povo tinha grande apreço pelo cinema e queria que o Brasil participasse disso.

Então a junta militar cria a Embrafilme. [A junta militar, composta pelos três ministros militares, do Exército, da Marinha e da Aeronáutica, promulga a Lei N° 862, de 12 de Setembro de 1969, formalizando a Empresa Brasileira de Filmes S/A, empresa de economia mista, a Embrafilme].

A Embrafilme tinha a finalidade inicial de apoiar o Cinema Brasileiro no mercado externo, o pretexto era esse, fazer o Cinema Brasileiro à altura das necessidades, das exigências do mercado externo.

O primeiro dinheiro que saiu da Embrafilme foi para financiar a preparação de filmes para lançar no exterior. E o primeiro diretor-geral foi o próprio Durval Garcia, sendo seu sucessor Ricardo Cravo Albim.

Mas quando veio o Governo Geisel, criou-se a *Embrafilmona*, como Roberto Farias chamava, era uma Embrafilme com as atribuições muito aumentadas. Ela absorveu grande parte das atribuições do INC, que foi extinto.

A carteira de *financiamento*, o sistema de intervenção direta da Embrafilme na produção, como empresa estatal do cinema, começou no Governo Geisel. O alvo da empresa deixou de ser o marcado externo. Ela assumiu a missão de fazer o cinema brasileiro crescer internamente. Mas continuou tendo por receita o dinheiro do imposto sobre a remessa de lucros dos filmes estrangeiros.

Era um pecado original. Desta forma, ela ficava visceralmente ligada ao bom desempenho do filme estrangeiro no Brasil. Uma parte grande do dinheiro do imposto sobre a remessa de lucros do cinema importado ia para a Embrafilme. Ou seja, se o cinema estrangeiro fracassasse no Brasil, não haveria imposto a pagar, ou haveria pouco. Consequentemente, a Embrafilme não teria dinheiro, ou o teria insuficientemente.

Logo depois, eu passei a militar na política do cinema e apontei muitas vezes esse erro. Pouco depois, tentou-se corrigir isso, pelo menos em parte, mas a base da existência da Embrafilme continuou sendo o sucesso do filme estrangeiro no Brasil.

Isto porque a outra fonte de receita dela eram os ingressos padronizados, que ela fabricava por 'x' e revendia aos cinemas, todos obrigados a usá-los,

multiplicando o preço por três ou quatro vezes ***x***. E os cinemas compravam mais ingressos quando exibiam os ETs, o Batmans, os Supermans.

Era um erro de estrutura, um pecado original, mas foi rolando assim. Teoricamente, a renda dos filmes brasileiros nos quais a Embrafilme era sócia seria a terceira fonte de receita dela. Ma ocorria o contrário. Na grande maioria, os filmes em que ela se associava davam prejuízo.

A Embrafilme passou a fazer uma verdadeira *doação do dinheiro* produtores, pois o chamado *financiamento* era a fundo perdido. E aí mudou completamente a relação do cinema com a ditadura, tornando-se uma relação de amor e ódio. Havia muitos cineastas que iam para a Europa e posavam como revolucionários, como heróis da resistência à ditadura, etc., mas no Brasil tinham um discurso institucional, em que apoiavam a Embrafilme. Era uma relação ao mesmo tempo neurótica e hipócrita de muita gente. Hoje, falo disso como sendo um fato histórico, não um passado contencioso.

Os cineastas do Rio de Janeiro, principalmente aqueles oriundos do Cinema Novo, haviam ganho muito prestígio na elite, não prestígio popular, pois o povo não gostava dos filmes do

Cinema Novo, com raras exceções, entre elas *Macunaíma*, que fez sucesso real de bilheteria. Então, em geral, os cinemas ficavam vazios quando eram projetados filmes do Cinema Novo. Mas o grupo de elite dos diretores cariocas montou o esquema de acordo com os interesses deles, sobrava pouco para os paulistas. Era o poder político, e os cariocas faziam muito mais política do que os paulistas, de certa forma eram mais competentes que os paulistas, nisso. Os paulistas tiveram que aprender a fazer política, além da logística favorecer os cariocas, pois a Embrafilme era no Rio de Janeiro.

Um exemplo disso aconteceu comigo no final de 1969, quando eu estava tomando um café no Bar Soberano, na Rua do Triunfo, na Boca do Lixo, em São Paulo. Chega o Anselmo Duarte, que me cumprimenta e começa a conversar comigo e me indaga: *Miguel, você não pode me ajudar a conseguir uma grana na Embrafilme para fazer um filme?* E eu respondo: *Anselmo, esta situação aqui é absurda, pois quem ganhou a Palma de Ouro em Cannes foi você, não fui eu. Se você não consegue levantar recursos na Embrafilme é porque existe alguma incompetência em você mesmo, algum nó na sua cabeça, na sua maneira de ver, pois quem tem moral, currículo e condições para levantar dinheiro lá é você*.

Na Boca do Lixo

Eu disse isso, mas reconheço que esse tipo de valor adiantava pouco lá, prevaleciam as armações políticas, os contatos, o jogo de interesses, as amizades entre caras da elite carioca.

Mudando de assunto, no governo Médici saiu uma legislação autoritária, que depois passou pelo Congresso Nacional, dizendo que a pornografia no cinema e em todos os meios de comunicação era um plano comunista para solapar as instituições e facilitar a tomada do poder pela subversão.

Era uma doutrina de segurança e essa *lei* teria que ser aplicada pela censura, mas foi relativamente aplicada porque no Brasil a distância entre o texto formal e a prática é enorme. Na parte política, então, os censores eram analfabetos.

Em 1969, eu fiz a montagem do filme *Sete Homens Vivos ou Mortos*. O Wilson Grey, brincando, me chamava de gênio, parecia ter uma admiração sincera (e exagerada) pelo meu trabalho. Eu estava montando uma seqüência de tiro, e ele disse que fiz um milagre, 'inventando' o *take* fundamental da cena, o tiro, que, segundo ele, não havia sido filmado. A missão de montador não é fácil mesmo.

Élio Vieira de Araújo era alagoano de Viçosa, tinha sotaque forte de nordestino. Muita gente pensava que era madeireiro, mas não, ele era representante comercial de madeireiras, vendia madeira, com escritório na Rua das Marrecas, na Cinelândia, esquina com o Metro Boa Vista, que na época era o Metro Passeio e hoje não sei o que tem ali.

Élio usava dinheiro vivo para pagar a equipe, tinha uma boa condição, era um bom vendedor, faturava bem, sempre com muito mais dinheiro na mão (e na mala do carro) do que na conta bancaria; e com esse dinheiro ele fazia a movimentação da produção.

A estrela do filme *Sete Homens Vivos ou Mortos*, a Olivia Pineschi, que era estudante do segundo grau, gostava de vestir aquelas roupinhas de colegial e Élio ficava doido com aquilo, a saia

pregueada azul, a blusa branca, o sapatinho preto brilhando com verniz, a meia soquete. Eles formavam um casal muito apaixonado. Olívia, risonha e chorona, era bonita de corpo, bumbum escultural e pernas torneadas. Aparentava ser mais jovem do que realmente era.

Élio contratou Jardel Filho para ser o par romântico de Olívia Pineschi no filme, que contava a história de um detetive chamado Lincoln Monteiro, que sempre estava na mídia, era caçador de bandidos no subúrbio. Élio chamou para dirigir um amigo dele, o Leovigildo Cordeiro, conhecido como Radar, que era uma cara alto, forte e tinha esse apelido por ser muito antenado nas coisas, depois tornou-se montador.

Quando me separei de Suely, o casal me deu apoio, Olívia e Élio me fizeram companhia, saíamos muito juntos para o cinema, restaurantes, concertos. Ele era amante e conhecedor de música clássica romântica, assoviava qualquer obra de Tchaikovsky.

Posteriormente, Élio Vieira de Araújo foi o produtor executivo de *As Escandalosas* e rompeu comigo de forma inexplicável depois do filme quase pronto, mas isso é outra história.

As Escandalosas

Capítulo IX

1969 – *As Escandalosas* – O Segundo Filme Que Mais Gosto dos Que Fiz:

Eu vinha do *Maria Bonita*, que foi um grande sucesso e já conhecia o Élio Vieira de Araújo do filme *Sete Homens Vivos ou Mortos*, do qual eu fiz a montagem. Élio arma a produção do filme As Escandalosas junto com os Valansi, que franceses, donos de salas cinema e da distribuidora Franco-Brasileira. Eram três irmãos muito ricos, o Robert, o Jacques e o Maurice. O parceiro do Élio era o Robert Valansi. Eles falavam um português misturado, engraçado, assim era *ansina*, *assim não pode* era *ansina não pode*.

Élio escreve uma história baseada na figura da cortesã Madeleine Filon, Condessa de Royat (1699-1762). O filme foi meio precursor da pornochanchada. Olivia Pineschi, a estrela, era namorada do Élio, bem mais velho que ela.

Olivia tinha um corpo bonito, era uma bela mulher, busto, coxas, tudo perfeito. Tinha um defeito na perna, um problema cirúrgico, ficou uma marca, que disfarçávamos na hora de filmar. Outra qualidade: ela gostava de filmar, trabalhava com entusiasmo.

Mas ficou muito ligada ao Élio, meio que exclusiva dele, o que limitou sua carreira no cinema.

No final, eu estava editando o filme e Élio começa a interferir, não queria que se tirasse nem um único fotograma de Olívia. Um dia me aborreci, disse a ele que terminasse o filme como quisesse e abandonei o projeto. Não reneguei o filme, assinei sem problemas, mas eu sai fora, deixei o filme pra lá.

Sobre esse meu desentendimento com o produtor, eu aprendi com cineastas ilustres como John Huston, que não adianta discutir com quem financia ou arma o financiamento, quem torna possível realizar o filme, em suma. Geralmente o produtor tem razão, até porque é ele que 'bota a bunda na janela', ou seja, botava, porque hoje ninguém põe mais, hoje ninguém corre risco, se produz sem risco.

São dois momentos, um de uma declaração sob pressão emocional, eu estava chateado, o filme já estava todo filmado, onde eu não atuei foi na dublagem. As deficiências que o filme tem, eu atribuo em grande parte à dublagem. E num segundo momento, depois de ter visto o filme, eu pensei *está tudo certo*, cinema é isso mesmo. No final o produtor percebeu que aquilo era uma brincadeira e foi na onda.

Hoje, eu gosto do filme, fez muito sucesso, deu bilheteria, o público gostou e me deu muito prazer fazer filmar, me diverti muito, a gente fazia o filme brincando com o cinema. Fiz muita filigrana de câmera, experiências de linguagem, atmosfera. Eu fiz o filme do jeito que me dava prazer realizar cada cena, eu não estava muito interessado em resultado comercial, nem em colocar uma opinião que fosse considerável, uma contribuição para discutir qualquer problema, fosse um pensamento, não. Era uma brincadeira mesmo. De toda a minha filmografia esse, é o segundo filme que mais gosto, o primeiro é *Pecado na Sacristia*.

Mas a maior parte da crítica ficou perplexa, não entendeu não! Levaram o filme a sério, tinha que ser analisado como uma brincadeira, uma sacanagem. Que eles se impressionaram, não há dúvida, porque escreveram copiosamente, geralmente baixando o sarrafo no meu lombo. Pra que tanto, se aquilo não tinha importância?

O crítico José Lino Grünewald, grande cara, escreveu um artigo enorme dizendo que *As Escandalosas* parecia metalinguagem, ou seja, o cinema falando dele mesmo, pois a metalinguagem é a linguagem de uma linguagem que adora a si mesma. Eu brinquei mesmo com o gênero *noir*, é uma comédia *noir*, bem definido o gênero, e eu

As Escandalosas

As Escandalosas

brinquei com os valores do gênero, não levando a sério os personagens, as prostitutas, o cafetão. Algumas pessoas estranharam isso, mas o público aceitou bem, se divertia muito.

O Miguelzinho Faria, o diretor de cinema, me disse em São Paulo: *Miguel, eu vi teu filme excitado o tempo todo*.

Eu tinha uma porcentagem de 5% da renda, mas um dia, antes de *As Escandalosas* ser lançado, eu precisava de dinheiro, então negociei minha porcentagem por uma perua Kombi. A última vez que vi o filme, foi em 1980. Nem sei se existe mais cópia. Élio morreu, nunca mais eu soube dos Valansi, tinha de ver com a Franco-Brasileira.

Eu tinha um bom relacionamento com Altamir Freitas Braga, que era gerente do Banco Mineiro do Oeste e produtor de cinema. Altamir era cunhado de João Bennio, produtor/diretor goiano que tinha algum dinheiro e era um excelente ator. Altamir e Bennio trabalhavam juntos e havia a dobradinha gerente de banco / produtor, para ajudar a fazer os filmes.

Na semana do carnaval, eu entrei na agência do Banco Mineiro do Oeste da Rua Visconde de Inhaúma, no centro do Rio, para pedir ao Altamir uma grana emprestada.

Digo a ele que eu queria empinar um papagaio, ele pergunta: *quanto você quer?*, eu chuto *800 mil cruzeiros*, ele pergunta: *para que você quer esse dinheiro?* E eu: *pra brincar o carnaval*.

Ele decidiu: *eu não vou te emprestar dinheiro nenhum, você vai ficar encalacrado; vou fazer melhor; vou te contratar agora pra você dirigir um documentário pra mim e vou te dar um sinal, um adiantamento*. Abriu a gaveta, me deu os 800 mil cruzeiros e disse: *depois assinamos o contrato*.

Foi uma maravilha, fiquei agradecido a ele por isso, pois além de brincar o carnaval como eu queria ainda ia filmar em seguida.

Depois do carnaval, fomos filmar em Peçanha, interior de Minas Gerais, depois de Valadares, uma cidade peculiar, interessante. Os peçanhenses são muito apegados, amorosos da cidade, não se afastam, e quando saem não se esquecem e Altamir é um deles, filho da terra.

O Altamir me disse, antes da viagem para Minas, que pretendia montar um projeto, a adaptação de um dos contos do livro **Primeiras Estórias**, de Guimarães Rosa, e queria registrar logo um copião para garantir a prioridade. *Quero filmar alguma coisa que seja pertinente a isso*.

Eu concordei, desde fosse algo que valesse a pena filmar, afinal negativo não era barato! Estávamos indo de carro de Valadares para Peçanha e eu vi uma cena fantástica, e disse: *pára o carro!*

Era de manhã cedo e eu vi dois caçadores descendo o morro com uma caça pendurada num pau e os dois carregavam o pau no ombro, era um veado campeiro enorme, veja só, eram personagens de Guimarães Rosa, cuspidos e escarrados. Eles tinham acabado de caçar aquele veado, na época ainda se podia ver dessa poesia. Aqueles caçavam para comer, por necessidade.

Fizemos as imagens, entrevistamos os caçadores, mas o filme nunca foi feito.

Meu amigo Wilson Silva era muito amigo do Augusto César Vanucci, que na época, por volta de 1970, era diretor da TV Globo, e o convida para fazer um episódio do *Globo Repórter*. E surge a idéia de fazer um documentário sobre a FEB, aproveitando material do filme Eles Não Voltaram, material de arquivo do próprio exército, tendo-se conseguido também autorização para usar imagens do filme *O Julgamento de Nuremberg* [Judgment at Nuremberg, EUA, 1961, direção de Stanley Kramer].

Wilson me chamou para ajudá-lo a organizar tudo isso, editar, montar e fazer o texto. O filme ficou muito bom. Para montar, eu usei a moviola da CAIC – Comissão de Auxilio à Industria Cinematográfica. A TV Globo aprovou na hora, comprou o filme, Wilson saiu da dureza, pagou suas dívidas, tomou seus uísques, ficou tudo bem.

Faz tempo que não sei de Wilson Silva, cineasta que sabia tudo de filmar, mas meio desleixado. Uma figura humana muito rica, tinha uma qualidade pessoal extraordinária: era solidário com amigo doente, adorava cuidar de um amigo doente, cuidar dele em casa, levar penico para lá e para cá, sempre com o copo de uísque numa mão e o penico na outra.

Wilson era muito bom cineasta. Quando queria, fazia a coisa direito, mas nem sempre levava a sério, era bagunceiro.

Em 1960, ele fez o filme *Eles não voltaram*, sobre a FEB – Força Expedicionária Brasileira, filmado a área de Gericinó, que era o campo de treinamento do exército no Rio de Janeiro. O exército emprestou a ele armamento, munição, pessoal para acompanhar, dar cobertura, ajudar nas cenas de guerra que se passavam na Itália.

Wilson contava que havia a cena de um avião alemão passando e lançando uma bomba que destruía um caminhão brasileiro.

Então, o pessoal do exército arranjou tudo: explosivos, detonador, pedaços de ferro na sucata, especialistas para preparar a explosão e depois explodir a bomba, destruindo o caminhão (já desativado) na real.

A equipe de filmagem toda pronta, duas câmeras, dois ângulos, o diretor disse *câmera, ação!*, o cara meteu a mão no detonador...

E a explosão foi demais, o caminhão simplesmente sumiu como por encanto e a câmera não registrou, ficou parecendo *stop motion*.

Essas coisas aconteciam mesmo no Cinema Brasileiro, a famosa falta de estrutura. Afinal, especialista do exército e técnico de efeitos especiais de cinema são bem diferentes um do outro.

Capítulo X

1971 – *O Barão Otelo no Barato dos Bilhões*

Esse discurso meu por um cinema comunicativo, aberto, não era um discurso fruto de uma certeza do que fazer, ao contrário, era um discurso até de autoconvencimento. Ao defender essa tese nas conversas, nos papos de botequim, eu estava procurando me convencer, e eu sempre gostei de provocar uma polêmica para ver se o outro lado, provocado, estimulado, me diz alguma coisa interessante. Eu gosto de fazer isso.

Muitos colegas meus compraram a idéia de que eu sabia, de que eu seria capaz de fazer um cinema comunicativo, de sucesso de público e tal.

Um dos que acreditaram nisso foi o Luiz Carlos Barreto, que estava cansado de distribuir filme difícil, ele era um dos principais dirigentes da Difilm, que era a distribuidora do Cinema Novo; e tinha muita dificuldade em fazer os filmes renderem alguma coisa.

O Barreto achou que eu podia fazer um filme de grande comunicação popular e me propôs fazer esse filme, a idéia era uma comédia com Grande Otelo. Conversando, chegamos à história, que eu escrevi; e também fiz o roteiro. Fiz o roteiro

sozinho, o correto seria ter alguém que fizesse comigo, eu até queria essa pessoa, mas não cabia no orçamento do filme.

O dinheiro foi levantado na Embrafilme, eu entrei de sócio com a parte de laboratório, que a Rex me financiou, toda a parte de revelação e copião, que eu esperava pagar com o resultado do próprio filme, o que aliás aconteceu, mas não sem um incidente.

O filme ganhou o Prêmio de Qualidade do INC. Eu fui falar com o diretor financeiro Áureo De Roure para fazer dois cheques, um com 20% do valor, que era a minha parte, e outro com 80%, que era a parte de Barreto.

Na hora de receber, lá na sala do Áureo, o Barreto me pergunta se aquele cheque seria para pagar o laboratório Rex em São Paulo. Eu disse que sim, então ele disse *deixa que eu entrego lá, estou indo para São Paulo.*

E foi assim: eu entrei com 20%, correspondendo ao laboratório; e o Barreto com 80 %, que ele levantou na Embrafilme. O Barreto é um produtor competente, esperto, teve a sacada de botar o Pelé, tinha uma cena com Pelé no filme. Sem falar no elenco de primeira.

Barretão foi um grande produtor no *Barão*, me deu toda a liberdade, não interferiu em nada no filme quando ele dizia alguma coisa era para ajudar no sentido de aprimorar uma seqüência, chamar mais um bom ator, melhorar a produção. Mas nós cometemos um erro, tanto ele como eu: eu não devia ter editado o filme, deveríamos ter contratado um editor que me fizesse a crítica. É bom ter uma mente que vem de fora, não envolvida com o filme como eu estava, é como se fosse um filho. Então, *O Barão Otelo* foi um filme que eu escrevi, dirigi e editei.

No dia em que fizemos a cena com Pelé, o *Jornal Nacional* gravou as filmagens e botou no ar, também tinha muita imprensa escrita interessada no assunto. O Pelé fazia o papel dele mesmo, as filmagens foram tranqüilas, ele era diretor de um banco que tinha o primeiro cartão de crédito lançado no Brasil, o Carte-blanche. O Otelo é um homem do povo que ganha um prêmio na loteria esportiva, que estava no começo. Ele pede dinheiro a Pelé para jogar, e ganha.

E há um desfile, uma manifestação popular, com todo mundo querendo o dinheiro dele, puxando o saco dele, e fizemos um *merchandising* no filme com o cartão de crédito, ele mostrava, dizendo *dinheiro não tenho não, mas tenho cartão de crédito*.

Eu fui pessoalmente várias vezes buscar o Grande Otelo para filmar, ele morava em um apartamento na Rua Siqueira Campos, em Copacabana, invariavelmente eu o tirava da cama, pelado e o levava para o chuveiro, quase carregando, amparando. Eu temperava a água pra ele, botava o cara debaixo do chuveiro, e ele, escornado, já que tinha ido dormir uma hora antes, passara a noite na boemia.

Eu ia para a sala e ficava esperando, lendo o jornal, demora, demora, demora e cadê o Otelo? Não estava no chuveiro, eu ia acabar encontrando-o dormindo no quarto da empregada, atrás da cama, embaixo da cama.

Numa manhã, haveria a seqüência da manifestação na Avenida. Chile em que todos correm atrás de João Sem Direção, personagem de Otelo, que havia ganho na loteria esportiva, dois mi figurantes, grupo escolar, escola de samba, fanfarra, populares, e Otelo só aparece para filmar na parte da tarde, não estava em casa quando a produção foi buscá-lo. Era uma grande figura, um sujeito fantástico, um talento extraordinário, mas assim.

Nos últimos tempos da vida de Grande Otelo, quem segurou a barra dele foi a TV Globo, que pagava seu salário e raramente o chamava para

gravar, pois não tinha segurança que ele aparecesse fazer o trabalho.

Terminado o filme, a primeira providência foi mostrar ao Ribeiro, como era comum na época, Se ele não quisesse, aí o filme ia para o outro circuito. E ele não quis dar o circuito principal para o filme, mas o Lívio Bruni aceitou com entusiasmo, achou que o filme tinha muita imprensa, era muito falado.

E ele acabou tendo um resultado razoável de bilheteria, poderia ter sido melhor. O público não gostou tanto assim, mas foi levado pela onda. O elenco era muito bom, estavam todos bem, Dina Sfat, Ivan Cândido, Milton Moraes, Wilson Grey, Procópio Mariano, Elke Maravilha, mas o filme ficou meio filosófico, chato, especulativo, longo demais, tinha uns quinze minutos a mais; e quinze minutos a mais num filme podem decretar seu fracasso. Não chegou a tanto, mas hoje eu faria uma montagem diferente, tiraria quinze minutos, fácil.

Com o objetivo de cumprir a lei do curta, Osíris Parcifal de Figueiroa me chama para participar do projeto de um curta sobre o Aleijadinho. Foram usadas nesse filme muitas cenas do longa *Cristo de Lama,* de 1968, dirigido por Wilson Silva, por sinal é um filme muito bom.

O curta é todo calcado no texto e na edição. Ficou interessante.

Em 1974, estávamos numa assembléia do Sindicato dos Produtores do Rio de Janeiro e o Luís Carlos Barreto pediu a palavra, fez um discurso, dizendo que era preciso tomar uma providência, que o preço do negativo estava um absurdo, que a Kodak tinha de ser chamada às falas.

Então o Nilo Machado pergunta ao Barreto quanto ele estava pagando *numa lata de negativo Eastmancolor de 120 metros*. Barreto disse um determinado valor; e Nilo: *realmente estão te roubando, está muito caro*, acrescentando que comprava por outro valor, 40% a 50% mais barato. Incrédulo, Barreto pergunta: *onde você compra o negativo por esse preço?* Nilo responde: *eu compro no cara que rouba de você, Barreto*. Foi uma gargalhada só.

Uma figura, o Nilo Machado. O apelido dele era Nilo Cangaceiro, um produtor/diretor carioca de filmes escrachados, de baixíssimo custo, como *A Psicose do Laurindo*. A seu modo, ele amava o cinema. Como tantos outros representantes da fauna miúda que habitava a estreita faixa entre os porras-loucas e os desesperados, Nilo Machado desapareceu quanto o setor ficou sério demais.

Em 1973 me telefona Nilo Dante, havíamos sido bons colegas na *Tribuna da Imprensa*, entre 1964 e 1968. Nilo é um grande jornalista, um sujeito muito inteligente, uma pessoa extraordinária, foi editor do *Jornal do Brasil*, secretário do *Correio da Manhã*, quando me chamou para ser chefe do copidesque. Bem, ele me telefona dizendo que haveria uma concorrência na Marinha para fazer dois filmes, dois documentários; *e eu sei que você é comuna, mas é um cara muito bom no que faz, é competente*. OS filmes eram *O Jovem e o Mar* e *Projeto Cabo Frio*.

Eu disse: *Bondade tua, isso de competência; e quanto a ser comuna, acho que não sou mais, lembra daquele artigo que escrevi no tempo da Tribuna, esculhambando a União Soviética por causa da Primavera de Praga? Eles não querem mais nem ver a minha cara*.

Nilo disse melhor pra mim. Ele queria me ajudar a fazer uma coisa boa, então estava me chamando para apresentarmos um projeto, ia haver uma concorrência, e ele ia me ajudar a fazer um projeto para ganhar pela qualidade.

Tivemos um trabalhão, caprichamos e eu ganhei a concorrência para fazer dois curtas-metragens.

O Comandante Magnavita, o homem de relações públicas da Marinha, me chamou para comentar o objetivo do filme *O Jovem e o Mar*, que teria dez minutos.

Ele me disse que estava diminuindo o número de jovens querendo ser militares e o objetivo do documentário era mostrar que a Escola Naval era antes de tudo uma escola técnica, que por acaso era militar, mas acima de tudo uma escola técnica. Por isso meu projeto ganhou, porque eu colocava a coisa dessa forma.

Na hora de filmar, o Comandante Magnavita me fala: *me faz um favor, não filme gente marchando não, pois marinheiro tem o balanço do navio e marcha mal*. Eu disse a ele: *Comandante, não adianta disfarçar, afinal estamos numa escola militar, senão fica ruim, dá a impressão de que estamos querendo enganar. Eu vou filmar o hasteamento da bandeira, que é uma cerimônia bonita, o mar ao fundo, um pátio com muita natureza; e depois tem aquela marcha passando pelo túnel de Villegaignon, que liga um setor da escola com o outro*. O túnel era uma descoberta arqueológica recente, muito importante.

O Magnavita concordou, filmei a marcha pelo túnel, os caras marchavam e bradavam ritmicamen-

te. Quando acabou a cerimônia, veio um monte de alunos pra cima de mim, dizendo *não coloca isso no filme não, essa gritaria fica ridícula!* Eu não achava isso, mas atendi, não coloquei.

Filmei também o embarque do navio-escola, e era bonito ver os alunos se despedindo das namoradas e noivas no cais, muita garota espetacular.

Passa um almirante e me indaga: *o senhor não me leve a mal, mas por que é que quem faz cinema tem essa barba, assim desse jeito*, apontando para minha barbaça, que estava na moda. Eu respondo: *o Almirante Tamandaré também usava...* e ele foi embora resmungando.

Depois do filme pronto, mandei uma cópia em 16mm para o Magnavita ver lá no Arsenal de Marinha. Depois ele me telefona, bravo, dizendo: *Miguel, eu pedi pra você não filmar isso, uma coisa horrível, seu filme está bom, mas tem uma coisa que estraga tudo*. Fui correndo pra lá. Receber o dinheiro do contrato dependia daquela aprovação e eu estava todo endividado.

Encontrei o Magnavita em polvorosa, aborrecido com o defeito do filme, mas também, acho, contente por ter encontrado um motivo para não me dar moleza. E me mostrou, indignado, na cena do hasteamento da bandeira, um aluno no

meio de vários, esse com a gola da camisa virada para dentro. E me diz o mar-e-guerra: *Isso aí é o fim, dessa forma não te pago não*. Fui para o laboratório, peguei o negativo do filme, tinha muita sobra da edição; e troquei o *take*, mandei copiar aquele trecho e substituir na cópia.

No dia seguinte, voltei lá e mostrei ao Magnavita, que ficou admirado, comentando: *como você fez isso?*

Por essas e outras que o cinema é fascinante, dá uma impressão de onipotência, tudo se pode. Humberto Mauro dizia que diretor de cinema nunca se aperta, qualquer dificuldade ele faz uma fusão e pronto.

Todo mundo no gabinete do Ministro gostou de meu documentário sobre a Escola Naval. Entre ouras qualidades, tinha a bela fotografia de Ronaldo Foster, então muito jovem, fazendo um lindo e alto par com a namorada Malo. O Foster logo deixou o cinema, eu nunca mais soube dele.

O filme foi exibido nas escolas, associações, clubes etc. e cumpriu sua finalidade.

Já o *Projeto Cabo Frio* era do Almirante Moreira da Silva, um corpo meio diferente na corporação, mas muito respeitado, por ser reconhecido como

cientista e humanista. O documentário seria sobre fazendas marinhas, a criação de crustáceos em Arraial do Cabo, o Projeto Cabo Frio.

Num domingo, estávamos filmando na sede do projeto, depois de vários dias no mar e no navio oceanográfico. Chegou o almirante à pracinha e entrou num bar restaurante com sua comitiva, tudo em clima de informalidade, o pessoal à paisana, casais, senhoras, gente jovem também. Afinal, era no fim de semana, acho que eles foram comer frutos do mar e biritar jogando conversa fora, que inveja!

Depois de um tempo, lá para o fim da tarde, vem um oficial fardado, dizendo que o Almirante mandava perguntar se eu poderia emprestar os holofotes para iluminar o mastro da bandeira na frente da sede.

Sem problema. Duas bandeiras foram hasteadas, a do Brasil e da França. Um marinheiro instalou um som na janela do pequeno prédio do projeto, que tinha uma varandinha.

Aí me toquei de que era 14 de Julho.

O Almirante e comitiva domingueira saíram do bar, cruzaram a rua e se colocaram ao redor do mastro, os homens com as mãos no peito,

ao som da Marselhesa, enquanto se içavam as bandeiras. Foi uma tocante homenagem à Revolução Francesa.

Dentro do projeto, no laboratório, havia um aquário enorme com um cardume de sardinhas. O cardume se movimenta fazendo um funil, e bem na ponta fica a sardinha-piloto; e você nitidamente distingue esse indivíduo sardinha que fica na ponta, destacado dos outros; e ele faz as evoluções e o cardume acompanha.

Caso o piloto perca a posição por algum motivo – um esbarrão, uma planta no caminho – ato contínuo outro assume, e o cardume fica o dia inteiro fazendo aquelas evoluções.

Eu estava filmando isso quando apareceu o Moreira da Silva e eu perguntei a ele: *Almirante, o cardume acompanha o piloto?* Ele respondeu: *Miguel, até hoje eu não sei dizer se o cardume acompanha o piloto ou se o cardume empurra o piloto*.

Eu tinha cópia desses filmes todos, mas quando casei com Lúcia, ela jogou tudo fora, achou que era lixo. Deve haver cópias na Marinha.

Quero registrar que minha convivência e de minha equipe com o pessoal dessa força arma-

da, em todos os níveis da hierarquia militar, foi agradável e civilizado. Corria a guerrilha e ainda era tempo de repressão pesada. Sabidamente, não éramos *gente deles*, éramos civis *dignos de desconfiança*, mas nunca sofremos constrangimento.

Uma vez, quando fomos à Base Aeronaval de São Pedro d'Aldeia, para filmar no porta-aviões Minas Gerais, um oficial, na nossa chegada, veio me perguntar os nomes de quem era diretor na equipe. Citei o meu, o de Foster e o de Cida, diretora de produção. Na hora do rancho, esse oficial nos chamou para o Cassino dos Oficiais, enquanto os demais da equipe iriam para o refeitório dos Suboficiais e Sargentos.

Eu não concordei com isso, dizendo-lhe que nos colocasse a todos no Cassino; e que se isto fosse impossível, então juntos, com os Suboficiais. Em equipe de cinema não existe segregação. Bom, o comandante da Base mandou levar todo mundo para o Cassino dos Oficiais. Foi uma noite divertida para militares e civis, graças às palhaçadas de Zezé, nosso competentíssimo chefe-eletricista, um cara negro, baixinho e de inesgotável senso de humor.

Também em 1973 eu fiz o papel de um cineasta no filme *O Fraco do Sexo Forte*, de Osíris

Parcifal de Figueroa. Havia um argumentista intelectualizado que o diretor de Cinema Novo apreciava, esse argumentista era interpretado por Hugo Bidet.

Na cabeça do Osíris, o intelectual estava sempre de paletó e gravata, era como se apresentava o Hugo no filme, bem vestido e tal.

O cineasta, que sou eu, compra um argumento (*A Revolta das Flores*) do Bidet, e o negócio é fechado no bar da Líder. Ele diz o preço e eu discuto o preço, depois ele faz uma outra proposta e eu digo sim com a cabeça, mas o sim quer dizer não, o que causa uma confusão.

Depois do *corta!*, O Hugo Bidet falou comigo, achando genial aquilo, que não estava no roteiro, fazer que sim com a cabeça, querendo dizer não, e se ele poderia usar no filme.

Quem inventou isso foi o Marcos Farias, que era turrão, então o sim com a cabeça dele queria dizer não, e o contrário era válido também. Bem, foi essa a minha participação nesse filme.

O Bruno Barreto já havia feito alguns curtas-metragens, um deles *Emboscada*, de 1968, em que eu havia feito a adaptação cinematográfica (do conto de Herberto Salles) e a montagem.

Bruno já havia demonstrado talento e queria partir para um longa-metragem, mas era muito jovem, tinha apenas de 18 para 19 anos. O filme era *Tati, a Garota*.

Eu briguei muito com ele durante a fase de roteirização, discutimos muito, foi uma experiência desgastante para ele e para mim.

Eu me dava muito bem com o Barretão, pai do Bruno, que havia ficado satisfeito com o resultado do *Barão Otelo*, embora eu fosse chato, enchesse muito o saco dele na fase de preparação do lançamento. Eu estava muito intranqüilo e vivia enchendo o saco do Barreto, pedindo providências, mas com tudo isso ele me convidou para fazer *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, o projeto esteve em minhas mãos para dirigir, mas não sei por que, não me lembro, não deu certo. O Bruno dirigiu e foi o sucesso que foi.

Minha briga com Bruno no *Tati* era porque ele puxava muito para o lado fácil da história. Ele se preocupava com o sucesso, gostava do cinema como diversão popular, de massa, o que não deixa de ser uma virtude, mas ele era muito novo, entusiasmado, cheio de certezas. Eu dizia: *você fica colocando essas ceninhas sem importância para enfeitar o filme, ele vai ficar quilométrico, e postiço, é o conto de um*

escritor ilustre, acadêmico, o Aníbal Machado. Você deve adaptar o conto para o cinema, fazer uma coisa divertida, interessante, envolvente, mas com estrutura. Hoje, sinto que fui turrão e exagerado na exigência de fidelidade ao conto. O filme é o filme e a obra literária de origem continua lá no seu pedestal.

Existe uma seqüência muito interessante no filme, uma contribuição dele, definitiva, que foi idéia do Bruno e eu assimilei: a visita das crianças a um navio mercante, em que o comandante era o Hugo Carvana, namorado de Dina Sfat no enredo . Bruno tinha preocupação em fazer um filme para crianças e estava certo, já que o personagem é uma menina.

Capítulo XI

1974 – Na Televisão, Documentários Para o Fantástico, da TV Globo

Quem me chamou para a TV Globo foi o Paulo Gil Soares, para mim foi uma surpresa, pois eu não tinha convivência nem contato nem amizade com Paulo, que dirigia um setor da Globo, ele era responsável pelo programa *Globo Repórter*.

Fui ao seu encontro na Rua Von Martius, ainda não existia a Vênus Platinada, muito menos o Projac.

O Paulo me disse que eu fui indicado a ele, perguntei quem e ele desconversou. Até hoje eu não sei quem me indicou para essa tarefa, nunca consegui saber, até gostaria de saber, mesmo depois de todos estes anos.

Ele me disse então que a direção da emissora queria que ele produzisse uma série de documentários de 5 a 6 minutos, com jeito de cinema, para o Fantástico, com assuntos momentosos, curiosos, importantes ou bonitos.

Paulo me chama para dirigir esses documentários, então acertei o contrato com a Globo, já nessa época a Globo não admitia mais funcionários, ela fazia contratos com pessoas jurídicas. O

contrato foi feito com a minha firma comecei a fazer os filmes. A pauta era conduzida pelo jornalista Luis Lobo. Ótimo pauteiro, ele levantava assuntos muito bons.

Uma coisa interessante é que eu saia para filmar sem me importar em perguntar que tipo de equipamento estava levando, às vezes era uma câmera com gravador, a VR 3000 (na época, a câmera e o gravador de imagem e som (usando fita) eram peças distintas, ligadas por cabos), ou uma CP, a câmera ótica16mm com gravador de som magnético acoplado, usando filme reversível.

Mas para mim era tudo a mesma coisa, era tudo cinema, uma câmera, uma lente e uma base sensível que registrava a imagem e o som que eu queria, e que eu podia depois selecionar, cortar, rimar, pausar, editar enfim, não é? Não me fazia diferença.

Muitas vezes nós editávamos diretamente o original em uma moviola muito bem azeitadinha, não arranhava a fita, a gente editava a fita da CP direto na moviola 16mm, lá na Globo. Outras vezes, transcrevíamos tudo para vídeo, editávamos naquelas ilhas enormes que existiam naquele tempo.

Trabalhei várias vezes com Paulo Ubiratan, que era um grande editor, a gente se comunicava rapidamente, ele percebia logo minha intenção e me ajudava a encontrar, tinha memória eletrônica no crânio, ele sabia exatamente onde estava o *take* que se queria naquele monte de material.

O primeiro foi *A Lavagem do Cristo*. Me lembro muito bem desse filme. Dílson, um cara grandalhão, saiu pelo alçapão no antebraço da estátua do Corcovado e caminhou para a mão, carregando baldes d'água, sem corda ou dispositivo de segurança nem nada. Enquanto isso, eu, com o tronco para fora e as pernas para dentro do oco da escultura, sentado na beira do alçapão, torcia para que o vento não o derrubasse. Seria um lindo e pavoroso tombo.

Ele tinha a seu favor o peso, as banhas, a fé, a coragem, o costume. Não era a primeira vez que ele fazia a lavagem, cumprindo promessa de devoto. Creditava a essa sua fidelidade de pessoa simples o sucesso como dono de barracas de *souvenirs* aos pés do monumento. Admirável, aquele bolo-fofo, na calma e leveza com que, bípede e ereto sobre o punho de concreto do Cristo, manejava o esfregão, limpando a destra da estátua.

Depois, faria o mesmo na sinistra. Estará vivo ainda? Isso foi em 73/74: pouco tempo, na escala macrobiana a que já chegamos.

Aqui, tenho de dar uma de velho babão, anotando que, nestes trinta e poucos anos, o belo romantismo irresponsável daquela situação virou fumaça e sumiu no turbilhão do tempo. Hoje, nem a lavagem nem a filmagem seriam possíveis sem que se metessem advogados, ongs e corretores no processo, com exigências, salvaguardas e seguros. Eu, hein!

Depois veio *O Balé do Beija-Flor*. Esse filme me proporcionou (ou me *desproporcionou*) contato com a antipatia pessoal do grande Rubem Braga. Com a equipe da Globo, viajamos juntos a Santa Teresa (ES), onde morava Augusto Ruschi, um genial esquisitão que mandava colocar os interruptores elétricos atrás das folhas das portas, uma alma iluminada que dedicava ao morcego e ao cineasta a mesma ternura sentida pelo beija-flor e o repórter.

Aliás, na entrevista que me deu, só faltou virar morcego beija-flor, narrando sua experiência, indo morar em uma caverna preparada para hospedar mamíferos voadores e ao descrever o acasalamento da espécie de colibri *Lodgesia Mirabilis*. Ruschi incorporou o beija-flor e dan-

çou no lugar dele no jogo de atração e sedução da fêmea.

O que ele tinha de afável e aberto, o Braga tinha de sisudo e fechado, pelo menos comigo. Acho que o genial cronista não foi com minha cara. Na casa onde nos hospedamos, tomou para si o único quarto disponível com leitos, fazendo toda a equipe, inclusive eu, dormir na sala, em camas improvisadas no chão. Nas refeições, isolava-se num canto. No vôo de volta ao Rio, sentei-me a seu lado para falar do material filmado com o Ruschi, mas ele, secamente, me disse que preferia ficar só.

Caí das nuvens, sem entender como o sensível cronista de *Os Trovões de Antigamente* e *Aula de Inglês* podia ser tão áspero. Além do mais, ele admitiu, sem nada fazer para repor a verdade dos fatos, que era de Paulo Gil Soares a direção do filme *O Balé do Beija-Flor*. Onde já se viu, Rubem Braga cineasta? Isto foi em 1974. Anos depois, em 1979, houve uma noite, no *The Pub*, um bar sofisticado de Ipanema, então na moda, eu com Lúcia; e o Braga estava lá, senti que me olhava e rodeava, como se quisesse me dizer algo. Esperava, talvez, uma deixa. Sinceramente, não sei se lhe dei o gelo ou se fiquei com medo de merecer nova desfeita, como aquelas de Santa Teresa.

Quando ele morreu, pouco tempo depois, chorei. Ficamos mutuamente nos devendo um esclarecimento.

Em seguida surgiu *As Mulheres*. Além dos já citados, fiz filmes sobre mulheres. Uma delas foi Vera Cleto, charmosa tenista que despontava. Levei a equipe para a quadra de tênis, junto com o jornalista para entrevistá-la, Luís Edgar de Andrade. Ele estranhou quando eu posicionei a Vera na arquibancada, abaixo da câmera, instruindo-a a olhar meio para trás e para acima. Rente à lente, na direção da voz do L.E.A. Depois, ele viu que isso realçou o busto, o olhar e a força da personalidade.

Fiz também um filme sobre Silvia Falkenburg, depois Bandeira, então no auge da condição de mulher muito formosa, de presença estonteante; e outro baseado em uma crônica de Rubem Braga sobre mulheres.

A Pedra da Gávea foi um dos assuntos pautados pelo Luiz Lobo, que conversou comigo e sabia do meu lado *esquisotérico*, pois a pedra é um monumento que pode ser arquitetônico como também pode ser geológico. Há quem diga que aquela aparência de esfinge (corpo de animal, cabeça humana), é uma formação natural, mas eu acho que não.

Você vê o rosto dela meio estragado do lado da Gávea e os quartos traseiros do lado de São Conrado, aquilo parece mesmo uma estátua, um monumento em que os antigos fenícios aproveitaram a pedra para esculpir na própria pedra.

Nesse filme, nós usamos a Ilha Rasa para filmar o litoral do Rio, a Serra da Carioca, e você que parece um gigante deitado: o morro da Gávea é a cabeça, a pedra o nariz, o Pão-de-Açucar como o pênis ereto e o Corcovado como os pés.

Segundo o professor Henrique, sabia tudo desses mistérios do Brasil, fundador da Eubiose, na língua Fenícia o verbo *rasa* significa *ver*, significando que o nome da Ilha Rasa é de onde você *vê* aquela forma, compreende?

Então, isso tudo criou uma grande sensibilidade em nossa equipe sobre esse assunto; e eu me lembro que nós fomos várias vezes filmar a Pedra, ali um pouco abaixo, do Jardim Botânico, filmando daquele ângulo. Mas eu posicionava a câmera, enquadrava e aí nublava, enquadrava e nublava. A nuvem cobria a Pedra por completo. Até que apelei para uma fórmula mágica. Na magia, você não pede, comanda. Se você não pode comandar, nem deve tentar. Então, eu dei uma ordem àquela força em jogo e fui feliz, a nuvem sumiu. Acredite quem quiser.

Fui eu que rompi o contrato com a Globo, bobagem minha. O sucesso desses filmes mexeu com uns e outros. O diretor de jornalismo, Armando Nogueira, levou em consideração minha reclamação de que, às vezes, não me creditavam a direção. Ele convocou uma reunião e então o Paulo Gil disse que estava com medo de mim. Aí, ficou difícil.

Capítulo XII

1974 – *O Último Malandro* – Eu na Pornochanchada

Eu estava com a idéia do filme na cabeça e fui conversar com Ivan Cândido, que já havia feito três filmes comigo, o *Maria Bonita, As Escandalosas* e o *Barão Otelo* e se tornou meu amigo. Ivan gostou da história e eu parti para o roteiro. Tinha que ser um filme de baixo custo, tanto que foi rodado com vinte latas de negativo, na base de dois por um, em três semanas de filmagem.

Chamei para diretor de fotografia o Ronaldo Foster, que estreava no longa, mas que depois não fez carreira no cinema, porque não quis. O Ivan Cândido, que foi meu produtor associado, levantou o dinheiro da produção numa financeira, imagine, e nós fizemos o filme.

É uma comédia (ou melhor, uma farsa) erótica com elementos de pornochanchada. No meu entender, o que caracteriza a pornochanchada é a ligeireza do assunto, a história pouco importa, é um fio de história. E *O Último Malandro* tem uma idéia de história, de criação de personagens, um viés de Cinema Novo. Mesmo me considerando um dissidente, eu nunca deixei de ser um cine-

manovista, no sentido de que tinha pelo menos um embrião de idéia crítica, de observação social ou coisa assim.

Verdade que algumas pornochanchadas também tinham isso, mas na pornochanchada característica, bem definida, fazer sentido era coisa sem sentido.

Tivemos um problema com uma lente que apresentou defeito e sofremos um grande prejuízo, ao refilmar muita coisa. Essa lente foi alugada de um locador de equipamento, o Gerson Tavares. Para arbitrar a questão, entregamos a lente a uma dupla alemã, os irmãos Gaiser, artesãos especializados em ótica. Eles tinham sua oficina dentro do Arsenal de Marinha, já que prestavam serviços quase sempre para a Marinha, enquanto paralelamente atuavam para o cinema, principalmente no reparo da pare ótica de câmeras.

Os Gaiser passavam o dia inteirinho mexendo com lente, só faziam aquilo na vida, pareciam monges da arte da ótica. E eu fui lá conversar com eles sobre a lente estragada, definir de quem era a responsabilidade. Eles deram o laudo técnico, onerando o locador do equipamento, o Gerson, mas ele só me reparou com o negativo para filmar de novo, eu tive que pagar tudo o mais, equipe etc.

O Último Malandro

O Gaiser, um alemão falador, numa hora de papo comigo na oficina, me disse que o Glauber Rocha era míope, por isso via o cinema como via as coisas, por não usar óculos.

Com o filme pronto, fiz contrato com a distribuidora da Embrafilme, o Ronaldo Lupo, que, como de praxe, o mostrou ao Ribeiro.

E *O Último Malandro* foi para o circuito do Metro, bom, mas limitado, poucas casas e sem segunda linha, com resultado razoável, deu para pagar as contas. Quando saiu a primeira cópia do filme, o Ronaldo Lupo, que estava organizando a distribuidora da Embrafilme, me procura e diz: *eu quero esse filme para a Embrafilme, quanto você quer de adiantamento?* E eu fiz uma proposta modesta demais, só pensei no Ivan; o Lupo pagou o que eu pedi sem discutir, eu peguei o dinheiro e dei ao Ivan, dizendo: *vai pagar a financeira*. O Ivan ficou absolutamente surpreso e disse: *você é um cara honesto, decente, é meu amigo mesmo*.

Eu estava muito preocupado porque o Ivan tinha assumido o risco, feito o empréstimo no nome dele e deu como garantia o apartamento em que morava com a família, ele correu risco, se o filme não desse dinheiro ele perdia a casa. O filme deu certo porque o Ronaldo Lupo o pegou

para a distribuidora da Embrafilme, mas o adiantamento só deu pra isso, pra quitar a divida do Ivan. Eu tenho esse péssimo defeito, só penso em dinheiro quando não tenho; quando tenho algum, pra mim está bom.

Paulo Sá Pinto era um grande exibidor de São Paulo, dono da Sul Exibidora. O Nelson Moura me levou para conversar com o ele lá. O Nelson, que era muito despachado, atirado, inventivo na distribuição, falava alto, pois diziam que o Paulo era meio surdo. O Nelson me apresentou dizendo: '*Paulo, eu preciso falar com você, o Miguel Borges está com um filme pronto, o* Último Malandro*, foi bem no Rio e gostaríamos de lançar em São Paulo com você. Não quer adiantar ao Miguel cinqüenta mil cruzeiros para ele te dar o filme para São Paulo e o Sul?*

O Paulo responde: *O quê?* e Nelson repete, mais alto: *Você não quer adiantar ao Miguel cem mil cruzeiros para ele te dar o filme para São Paulo e o Sul?* E o Paulo: *Mas você não disse que era cinqüenta?* Caímos na risada e ele me adiantou o dinheiro.

Nessa época, por volta de 1973/4, aconteceu um fato interessante comigo, em São Paulo. Casualmente, me encontrei com o Serginho, prestigiado diretor de produção da Boca do Lixo. Ele estava indo e eu o acompanhei à dublagem de

um filme do ator/produtor Tony Vieira, a quem eu admirava. Achava-o melhor que o Charles Bronson, no estilo do filme de bandidagem, ele se atirava, rolava, manejava bem a arma etc. e tal. Só que era brasileiro, com as conhecidas limitações de orçamento e de mercado. Mas era ótimo; e a mulher, parceira e estrela dele, espetacular, a Claudete Joubert, uma loura espalhafatosa, desinibida, petulante.

Chegou lá também o Jesse James, um ator de São Paulo, muito intuitivo, muito bom ator, com carisma na tela, que uns dez anos mais tarde trabalhou no filme *Jogo Duro*, de Ugo Giorgetti. Eu defendi esse filme no júri do festival de cinema de Fortaleza, muito bom, garanti-lhe o prêmio.

Jesse James era do tipo peculiar da Boca do Lixo e estava presente nesse dia no estúdio de dublagem. Ele comenta com Serginho: *não tem nenhuma cena de exorcismo nesse filme?* Serginho diz: *não, mas por que?* Jesse James informa então que nos Estados Unidos está estourando na bilheteria o filme *O Exorcista* (The Exorcist, EUA, 1973, dir: William Friedkin); o filme brasileiro que tiver alguma coisa disso, está feito. Jesse sugere: *filma alguma coisa aí*; Serginho retruca: *não dá mais, acabou o dinheiro, agora temos de terminar e entregar ao exibidor*.

Mas o diretor resolve então, a partir daquele momento, dublar o nome do personagem principal do filme. Era um velho (acho que interpretado por Jofre Soares) que chefiava uma quadrilha de bandidinhos e bandidinhas. O que já estava dublado ficaria como estava; e dali em diante o velho seria chamado de Exorcista, os outros dizendo: *Olá, Exorcista, tudo bem?, Cadê o Exorcista? O Exorcista já veio* etc. E assim foi feito e o nome do filme passou a ser *O Exorcista de Mulheres*. Faturou bem na bilheteria.

Veja-se só a criatividade, substituindo a falta de dinheiro. E o público aceitava numa boa, nunca reclamou disso.

Em 1977, em casa, me liga um diretor da Embrafilme, dizendo que queria falar comigo e me convidando a comparecer à sede da empresa. Fui no dia seguinte e ele me disse: *O Zé Aparecido [aquele político muito influente] me mandou dar um dinheiro para o Wilson Silva fazer um filme*.

Cabe explicar que o Wilson Silva era amigo do Zé Aparecido. A tal coisa: uma vez em que o Zé esteve doente, o Wilson foi cuidar dele, com o copo de uísque numa mão e o urinol na outra.

O diretor da Embra me disse que não podia dar o dinheiro na mão do Wilson, senão ele iria meter os pés pelas mãos. E propôs que eu, amigo dele, emprestasse minha firma para ele fazer o filme. Aí, o dinheiro podia sair. Eu fui consultar o Wilson, que aceitou prontamente e assim foi feito, assinou-se o contrato, emitiram-se as promissoras (garantia do cumprimento do contrato) e o dinheiro saiu para o filme do Wilson.

O título do filme era um ponto de interrogação: isso mesmo, um simples *?* no cartaz. O diretor chegou a pensar num título bonito, *Só Restam as Estrelas*, mas, na piração, acabou ficando o *?* mesmo. Wilson filmou, editou, finalizou, concluiu e entregou a obra à Embrafilme, cumprindo o contrato. As promissórias foram rasgadas, mas o filme nunca saiu das prateleiras da distribuidora.

Capítulo XIII

1975 – Aquele que Considero Meu Melhor Filme *Pecado na Sacristia*

Em 1975, eu dirigi *Pecado na Sacristia*, que inicialmente se chamou *Delícias de Satã*. Quem deu o título de *Pecado na Sacristia* foi o Gabriel Ruiz, compositor dos boleros *Amor, Amor, Amor* e *Desesperadamente*. Ele esteve em minha casa, no Rio, trazido por um amigo comum, o tenente do Exército Aguinaldo Pereira. Eu estava terminando o filme quando o Gabriel sugeriu esse nome, eu gostei e ficou.

O projeto desse filme começou a nascer em 1958, quando eu vi o filme *Cara de Fogo*, de Galileu Garcia, e fiquei impressionado com a brasilidade da história cabocla e da atmosfera também. O Ribeiro colocou *Cara de Fogo* no Odeon, no principal circuito lançador do Rio. E eu fiquei com esse filme na cabeça.

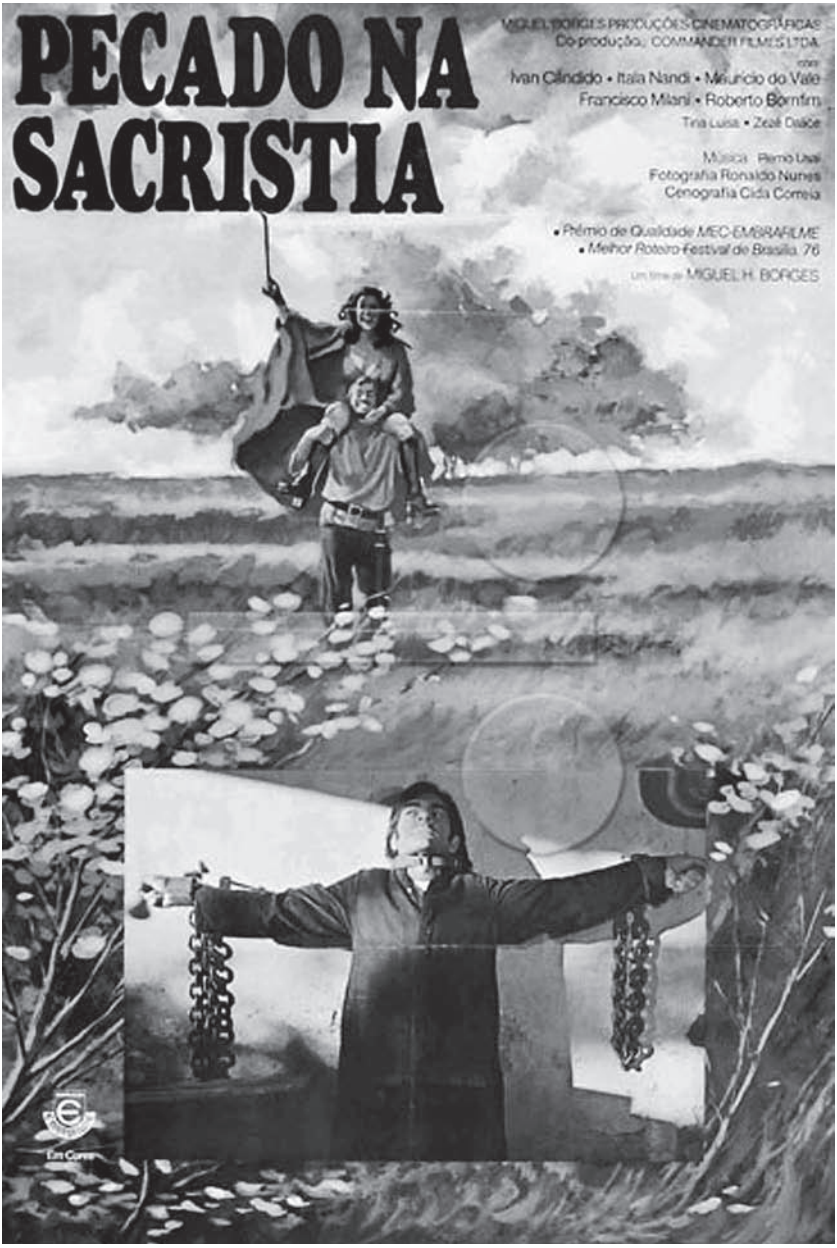
Um dia, resolvi fazer um filme sobre os mitos brasileiros, as figuras do imaginário caipira, como a mula-sem-cabeça, o fantasma da cumeeira, a Cuca, a mãe d'água.

O filme foi produzido sem o dinheiro da Embrafilme, quem financiou o foi a CAIC – Comissão

de Auxilio à Indústria Cinematográfica do Rio de Janeiro, que numa época foi dirigida por Valério Andrade, crítico do jornal *O Globo*, um cara com grande visão e informação de cinema, profundo conhecedor, grande apreciador do Cinema Brasileiro. Na real, não me lembro se o Valério ainda estava na CAIC, me lembro vagamente do dirigente de então, um Sá Freire. O cinema brasileiro tinha um grande aliado no governo Chagas Freitas, o Silvinho, assessor direto do governador,

Eu completei o orçamento pela parceria que eu fiz com Antônio Gibelli, um cara que tinha um escritório no beco do cinema no Rio, ele negociava com material importado, câmeras, negativo, e topou ser meu sócio no filme, com dinheiro de risco. Ou seja, uma parte do orçamento veio de fonte oficial, da CAIC, que era estadual; e outra de fonte particular, dinheiro de risco. Além disso, eu assumi dívidas. Hoje, ninguém bota mais dinheiro no cinema, é tudo recurso subsidiado.

Fomos filmar em Volta Grande, Zona da Mata de Minas Gerais. Escolhi Volta Grande porque eu era amigo de Humberto Mauro, que me deu todo o apoio, colocou à minha disposição seu estúdio lá, que se chamavam Estúdios Rancho Alegre. Ele me ajudou a encontrar locações, me deu dicas, leu o roteiro.



Pecado na Sacristia

O Francisco Milani, um dos atores principais do filme, foi o único do elenco que não foi morar em Volta Grande durante as filmagens, porque estava fazendo uma novela na Globo, chamada *Cavalo de Aço*.

Eu aluguei casas na cidadezinha e coloquei a equipe e o elenco morando lá.

Milani era um profissional exemplar, um dos melhores do Brasil, grande figura humana, fantástico, um sujeito muito divertido, talentoso, dedicado, interessado. No primeiro dia de filmagem, ele chegou uma hora antes, na fumaça do dia, como diz o nordestino.

Ele pára o carro no estacionamento dos Estúdios Rancho Alegre, são três horas de carro do Rio até Volta Grande. O Humberto Mauro, que levantava muito cedo, estava já por ali com um chapelão, Milani olha e o reconhece. O Mauro já estava com a audição bastante comprometida nessa época, tinha uma aparelho de surdez que raramente usava. Milani se aproxima, o Sol nascendo, e diz *Bom Dia*, Mauro responde *o quê?*, Milani repete em tom mais alto *Bom Dia!* e Mauro novamente *o quê?*, Milani grita *Bom Dia!!!* e Mauro, gozador como era, reponde: *não grita que eu não sou surdo* e emenda *quem é você?*; responde *Milani!, Francisco Milani* e

Mauro *quem!?*; e ele *Francisco Milani, eu estou no filme do Miguel, eu faço o Padre Angelini!* E Mauro conta com aquela voz anazalada, sua característica: *muito bom esse papel, mas o que você já fez?* Milani responde que fez tais filmes, tais novelas, vai falando, um curriculum enorme e Mauro escutando. Finalmente, exclama: *Ah, sim! Milani não é? Não conheço não!* E o Milani cai na risada.

Os Estúdios Rancho Alegre eram num sítio na entrada da cidade. Mauro morava no sítio e havia também uma casinhola que imitava aquelas onde ficava o rádio, nos acampamentos de japoneses, na guerra do Pacífico. Mauro era também radioamador, falava a língua tupi fluentemente e tinha um interlocutor radioamador. O Dentel, órgão fiscalizador, queria multar os dois, pois, pela lei, eles deveriam falar a língua nacional no rádio. Mauro se defendeu dizendo que a verdadeira língua nacional é o tupi.

A casa dele ficava no na entrada de Volta Grande, na Rua Cineasta Humberto Mauro.

Ele queria fazer um curta-metragem, só o título já bastava: *Teoria Geral da Fazenda Clássica.* Mas o filme não saía de jeito nenhum e eu gostava de provocá-lo: *Cadê o filme, Mauro?*; e ele respondia: *é muito difícil, quando tem negativo não*

tem a câmera, quando tem a câmera não tem negativo, quando tem o negativo e a câmera não tem o carro, quando tem o carro não tem o fotógrafo... Um vez, ele me concluiu: *Esse filme está demorando tanto, mas tanto, que outro dia eu encontrei o Seu Chiquinho na esquina e ele me disse: Seu Mauro, vi seu filme e gostei muito, é lindo, maravilhoso*; então eu não preciso mais fazer, pois ele já viu e já gostou.

Entre uma filmagem e outra, fazíamos um copião em 35mm, mas Mauro não gostava de ver o copião porque não havia cinema em Volta Grande, tínhamos que ir até Além Paraíba. O filho do Mauro adaptou um *headphone* que conectava direto da TV ao ouvido, ele enxergava bem, mas ouvia mal. Às vezes eu ia visitá-lo em casa; e Mauro estava lá plugado na TV, concentrado, vendo, por exemplo, um comercial de desodorante, onde uma garota se dizia segura para o encontro com o namorado, porque usava o desodorante X, que protegia o dia inteiro e tal. Ele comentava: *Bobagem, esse comercial! Se ela vai encontrar o namorado às 8 horas, é só passar qualquer desodorante às 7 e meia, ora*.

Naquela fase, o nome dele estava na moda, com artigos, ensaios e livros saindo, colocando sua obra nas alturas. Quando eu chegava lá, ele me dava pra ler e ficava olhando para meu rosto,

vendo minha reação. Quando eu levantava os olhos da leitura, ele me dizia, debochado: *o que você quer que eu faça!?*

Existe uma cena que o público gosta muito no *Pecado na Sacristia*. O personagem principal, Pedro Socó, está deitado na rede, numa casa abandonada, é uma história que eu ouvi na infância, num ambiente estranho, fantasmagórico, e uma voz feminina pergunta lá do telhado: *Posso cair?* Pedro, sonolento, entre o sono e a vigília, diz *pode*; e cai uma perna em cima dele na rede; e aquilo continua, *posso cair?*; ele: *pode*. Cai a outra perna, até cair o corpo todo. Forma-se a figura de uma mulher esquisita e tentadora, que , deitada sobre o Pedro, canta uma cantiga de ninar.

Aliás, algumas canções de ninar do Piauí eram aterrorizantes, verdadeiras histórias de horror, as crianças dormiam de pavor. A aparição canta uma delas: *Não me coma não, João Buriti / Que eu sou o rei dos pássaros / fi-fi-fi-fi / Ando por aqui / fi-fi-fi-fi / Minha mãe bem que me disse / fi-fi-fi-fi / Que eu não viesse por aqui / fi-fi-fi-fi / Que o bicho me comia / Ô João Buriti*. (Fi-fi-fi-fi é o som do pífano).

Depois, a mulher (o fantasma da cumeeira) coloca o assombrado Pedro Socó no colo, cantando

para ele outra autêntica e linda cantiga de ninar piauiense: *Tururu, menino tururu / Quem te pariu / Que te beije no cu*.

Eu descobri que havia o motorista de uma Kombi alugada à produção, chamado G., que estava sob minha responsabilidade, que toda madrugada ia ao Rio buscar bagulho para algumas pessoas da equipe e do elenco, era maconha e cocaína.

Eu chamei o cara e disse: *Eu vou te dizer uma coisa, não quero ouvir nada de você, nenhuma explicação, só quero que você escute. Você está trazendo bagulho para o pessoal aqui e isso você não pode fazer, você está a serviço da produção, eu sou o responsável e você não está aqui pra isso; eu estou te dando um aviso, ainda estou sendo teu amigo de avisar: se acontecer novamente, quando você estiver fazendo, eu vou chamar o delegado pra te dar um flagrante clássico*.

Primeiro, o Ribeiro quis lançar o filme. Ele manda o assessor me telefonar, dizendo que ia dar um bom circuito, não o Odeon, mas um circuito bom, com cabeça na Cinelândia, o Palácio. Eu fiquei feliz, ele marcou reunião comigo no escritório dele, uma coisa rara, que eu achei até espantosa, porque o Ribeiro não recebia ninguém.

Mas quando eu cheguei lá na Rua México, ele não me recebeu, mandou o assessor dizer que tinha mudado de idéia, não queria mais o filme.

Eu não entendi, alguma coisa aconteceu no meio do caminho que até hoje não descobri, nunca me deram uma satisfação sobre isso.

Então, eu fiquei com o filme pronto na mão e dívidas a saldar, e fui procurar a Embrafilme para distribuir o filme, mas eu precisava de um adiantamento.

O diretor da distribuidora da Embra era Gustavo Dahl. Tinha um cara na Embrafilme, um gordinho que o Gustavo inventou, que era tido como cobra em publicidade e marketing. Esse cara criou um setor lá, chamado Mercadologia, que maldosamente chamávamos de *merdologia*. Esse setor foi criado para, burocraticamente, cagar regras.

Meu adiantamento não saía. Foi quando tomei a iniciativa de me aproximar do João Paulo dos Reis Veloso, piauiense ilustre, ministro do Planejamento, que era o cara que arranjava dinheiro extra para a Embrafilme nessa época. Ele possibilitava os chamados aumentos de capital, sempre para tirar a empresa do buraco.

Eu liguei para o ministro, que me atendeu muito bem. Eu disse que queria mostrar a ele um filme piauiense. Ele marcou uma data, fui a Brasília e mostrei a ele o filme num dos auditórios da Esplanada dos Ministérios, ele gostou.

Depois disso, a Embrafilme me adiantou 350 mil cruzeiros. Paguei a parte do Gibelli, para que ele recuperasse seu investimento em dinheiro. A distribuidora colocou o filme num circuito fraco, do chamado cinema de arte, bom de prestígio, mas fraco de bilheteria. Deu para pagar as despesas de lançamento e o adiantamento, e parou por aí.

Parece que depois que o Ribeiro não quis o filme daquela maneira esquisita, ele ficou meio estigmatizado. Quando o Ribeiro pegava o filme, já dava um status no mercado. Os gerentes do cinema começavam a falar bem do filme. E na época o gerente tinha muita comunicação com o público, ele ficava na porta, na bilheteria, trocava idéias com o espectador, via um cara olhando o cartaz, ele ia conversar com a pessoa, comentar o filme. O gerente tinha fé pública, quando recomendava um filme o público acreditava, o gerente valorizava o *trailer*, expunha bem o cartaz, as fotos. E quando o Ribeiro não queria o filme, a imagem deste ficava capenga.

Pecado na Sacristia não era um filme para grande público, porque não vendia sexo e violência, não era apelativo e tinha muita brasilidade na raiz caipira. A platéia culturalmente colonizada estranhava. O filme foi para o Brasil inteiro e teve ótima crítica, ganhou prêmio de melhor roteiro em Brasília, o Prêmio Governador do Estado de S.Paulo de Melhor Filme etc. Foi até para Cannes, numa mostra de filmes brasileiros (paralela ao festival, em 1976). Depois a cópia que estava em Cannes foi para Paris para ser exibido na Cinemateca Francesa. Lá, fez enorme sucesso entre cinéfilos e na *colônia brasileira*, mas não tinha potencial comercial para fazer carreira no exterior.

O Carlos M. Motta, crítico d'*O Estado de São Paulo*, gostou de *Pecado na Sacristia.* Escreveu um artigo dizendo que *era o filme mais brasileiro já feito*; e essa foi a crítica que mais me tocou.

Na virada de 76 para 77, Houve um artigo do grande José Carlos Avelar, em que ele fazia o balanço anual. Ele colocou *Pecado na Sacristia* entre os quatro melhores filmes do ano. Os outros três eram um Kazan, um Kurosawa e um Antonioni, o que vocês querem que eu faça?!

Eu sempre gostei muito de filmar, eu sempre tirei muita vantagem entre o lazer e o trabalho, sempre tive muito prazer de trabalhar e também

não me importo com as críticas, o crítico tem o direito e fazer o filme dele virtualmente, em cima do teu. Ele também é um criador. Eu sempre fui um cineasta estranho, *Pecado na Sacristia*, por exemplo, é um filme estranho, quase todos meus filmes de alguma forma também o são.

A média de cópias na época era de 10 a 15, 20 no máximo, pois 20 cópias já era um grande lançamento, veja que hoje se lançam filmes com 150 cópias, imitando (fracamente) o mercado americano onde eles chegam a lançar filmes com 2000 cópias.

Uma coisa que foi introduzida pela Lei do Audiovisual, uma mudança no esquema de produção, porque o ingresso ficou caro, o público de cinema é de classe média, o povão não vai mais ao cinema, não tem clima nem dinheiro para ir ao cinema, pois os cinemas são nos *shoppin's*, e tudo é caro. Um programa de cinema para um casal hoje é muito caro, tem o estacionamento, o ingresso, sempre se come alguma coisa. Comprar pipoca e refrigerante no cinema é questão de *status*.

Roberto Farias, que era presidente da Embrafilme, promoveu e organizou um evento em Cannes, paralelo ao festival, chamado *Os meio-dias e meias-noites do Cinema Brasileiro*, ou *Les midis-minuits du cinéma brésilien*. A Embrafilme alugou

um cinema perto da Croisette, não era um cinema afastado, era naquele miolo ali. E eles passaram os filmes brasileiros selecionados para essa mostra, a cada meio-dia e a cada meia-noite.

Isso foi durante 15 dias, toda a duração do festival de Cannes. Então não era uma coisa do festival, era um acontecimento paralelo, simultâneo, aproveitando o magno evento. A direção de Cannes não teve interferência nem participação nenhuma nisso, foi tudo organizado e pago pela Embrafilme. Era um filme por sessão, não repetia; e *Pecado na Sacristia*, com legendas em francês, passou numa sessão da meia-noite.

Ítala Nandi levou um convidado ilustre, o Costa-Gavras; e ele, conversando comigo depois da sessão, elogiou muitíssimo a interpretação de Francisco Milani, ele se interessou muito pelo personagem do padre e me fez várias perguntas sobre o Brasil, mas acho que ele pouco entendeu do filme, que é muito peculiarmente brasileiro. O Costa ficou interessado em saber do filme como produto de uma cultura não clássica, não-racional, não-urbana.

A Ítala passou uma nota para o Zózimo Barroso do Amaral, dizendo que o Costa-Gavras tinha elogiado a ela. Acho que sim. Pra mim, ele falou no Milani.

Em Cannes, Ítala Nandi e eu andávamos sempre juntos, formávamos um par, não éramos namorados porque ela não tinha compromisso comigo nem eu com ela, éramos amigos chegados naquela época. Foi em 1976.

Em 1976/77, o Marcos Farias estava angustiado porque o financiamento do filme dele não saia na Embrafilme e eu resolvi ajudá-lo. Do apartamento dele no Leblon, no meio da semana, uma tarde, um dia útil, eu liguei para Brasília, para o gabinete do Ministro do Planejamento, o homem que arranjava dinheiro extra pra Embrafilme, através de aumento do capital. Quem me atendeu foi a secretária e eu disse: *Sou Miguel Borges, e gostaria de falar com o Ministro*, ela disse: *um momentinho* e ele me atendeu.

Já me conhecia como cineasta, eu já havia exibido pra ele meu *Pecado na Sacristia* e ele havia gostado.

Ele então me pergunta: *o que posso fazer por você?*, eu respondo com outra pergunta: *O que você acha de filmar o romance Fogo Morto, de José Lins do Rego?* Ele respondeu que achava uma grande idéia. E eu concluí: *Você poderia comentar isso com algum dirigente da Embrafilme?*

Nos dias seguintes, saiu o dinheiro. Chamaram o Marcos para assinar o contrato, que aliás foi feito com minha firma, pois a do Marcos estava com problemas. Eu acabei assumindo a produção do filme, um negócio, do ponto de vista financeiro, muito ruim, pois o dinheiro todo foi gasto na produção mesmo. Tirando a alegria de filmar e criar, o Marcos não ganhou nada com o filme, nem eu. Ele tinha direito a um *pró-labore*, mas botamos tudo no filme, ele ficou duro; e eu junto.

Fui com Renato Neumann para as locações. Viajamos: Renato, o assistente de câmera e eu, do Rio para João Pessoa, na Paraíba. Eu já tinha mandado o Marcos e os atores na frente, para se ambientarem. Viajamos numa Veraneio, levando o material de câmera. No caminho, Renato foi reclamando do Wilson Silva, que havia feito um negócio com ele, um curta-metragem, para cumprir a lei do curta. E o Renato se queixava de que Wilson não tinha pago a parte dele, dava sempre uma desculpa, ficava enrolando.

A filmagem correu às mil maravilhas. Quando chegou a hora de lançar o filme, havia uma verba de publicidade para televisão, na época era moda, já fazia parte do contrato uma verba acoplada para publicidade na TV.

Eu disse ao Marcos, vamos falar com o Gustavo Dahl da distribuidora da Embrafilme para remanejar essa verba para você, que está sem nada, duro, com aluguel atrasado e tudo. Solidária, a mulher dele, Maria Clara, segurava a barra.

Marcos sempre gostou de morar bem, comer e beber do bom e do melhor, às vezes se endividava. Era muito teimoso, achava que o filme iria estourar e não concordou, quis fazer o comercial de TV. E eu bolei o comercial inspirado naquele programa do Sargentelli chamado *Preto no Branco*, de entrevistas, misturando com um quadro de programa de humor.

No caso, aparecíamos no vídeo o Marcos Farias e eu no boteco, tomando chope, conversando; e o vozeirão do Sargentelli *off* diz: *Marcos Farias, diretor; e Miguel Borges, produtor do filme* Fogo Morto. *Fala, Marcos!* Ele então dizia: Fogo Morto *é um filme difícil, áspero, cruel. Os personagens são doentes, velhos, frustrados, pobres, amargos*. E Marcos pensava um instante e perguntava: *Miguel será que o público agüenta esse filme?* E eu respondia, numa alusão ao quadro do programa humorístico, com o comediante Paulo Silvino, um policial torturador: *Güenta! Ele güenta!*.

Eu fiz esse roteiro de comercial para sacanear o Marcos. Mas ele tinha muito senso de humor,

achou a sacada genial, mas quem tinha que aprovar a idéia era a Embrafilme, e a idéia não saiu do papel. Gustavo Dahl gostou, mas não ousou. Então, o Marco Aurélio Marcondes, que tinha um programa de cinema na TVE, encenou esse comercial, com o Hugo Carvana fazendo o papel de Marcos Farias e outro ator que não recordo fazendo o Miguel Borges. A propaganda normal do filme foi ao ar e – claro! – não deu resultado, o público não entrou na do filme, que era difícil mesmo. E ficamos todos tão duros quanto antes.

Bom, mas e o fogo sobre *Fogo Morto?*

Para nossa alegria e até surpresa, o filme foi selecionado para o Festival de Berlim. Então fomos, Marcos Farias, Ângela Leal e eu. Em lá chegando, fomos informados pela direção do festival que estávamos convidados para um debate na Universidade de Berlim sobre o filme.

Havia muitos estudantes brasileiros lá, querendo bancar os revolucionários, aparecer para as meninas, todos queriam ser *mini-che-guevaras*; e começaram a falar mal do Brasil. Diziam que o filme não prestava por ser representante *oficial* do Brasil no festival, que o país era uma ditadura e por isso não prestava também.

Eu fui me enchendo daquilo e logo pedi a palavra, dizendo: *Vocês quererem falar mal do regime militar é uma coisa, mas falar mal do Brasil é outra coisa, pois o Brasil não é o regime militar, o regime militar é uma contingência histórica, vai passar, e o Brasil é o Brasil, vai ficar. Além do mais, vocês ficam dizendo que o Brasil é retrógrado, obscurantista, mas vocês também acabaram de ter um filme proibido aqui:* O Império dos Sentidos *(Ai No Korida, 1975, Japão, dir: Nagisa Oshima) está interditado para todos os veículos na Alemanha. Foi uma decisão judicial , diriam vocês. Mas é o Estado, digo eu. Justiça não é o Estado? Este um país de tradição autoritária extrema, vocês estão se esquecendo do III Reich? É diferente do Brasil porque é outro país, outro povo (um grande povo), outra história, mas vocês quererem ser melhores do que o Brasil não dá não. Ninguém é melhor do que seu povo. O alemão também é um povo maravilhoso, apesar do país extremamente repressor. A coisa que mais se vê aqui, em cartazes e avisos por toda parte, é 'Achtung! Verbotten! (cuidado!, proibido!)*.

Eles engoliram meu argumento. Essa é a história mais notável da passagem de *Fogo Morto* por Berlim. O público recebeu o filme friamente, mas eu me sinto honrado de tê-lo produzido, é um filme muito bom.

Em 1976, deu-se uma história engraçada. O Luiz Paulino dos Santos tinha o projeto de um filme na Embrafilme, que acabou sendo feito, chamou-se *Crueldade Mortal*, uma bela obra. Mas teve aquela fase de incerteza, o dinheiro não saía, e o Luiz Paulino começando a ficar duro, não tinha mais dinheiro; e ele foi acolhido por um amigo paraibano, nordestino como ele, que era baiano. O pau-de-arara João Ramiro Mello deu guarida ao Luiz Paulino em sua casa, enquanto esperava sair o dinheiro da Embrafilme.

Num sábado à tarde, Ramiro estava na casa dele, descansando. De repente, acorda e se vê numa situação aterrorizante, a sala cheia de velas, o ambiente enfumaçado, um cântico lúgubre. Ele imediatamente pensa: *Pronto, morri, e estou no meu próprio velório*. Ficou parado, imobilizado pelo terror, sem saber o que fazer.

Nisso, entra no campo de visão dele uma mulher com uma máscara monstruosa, fumando um charuto fétido. Chega, sopra baforadas na cara de João Ramiro, dizendo: *Grana da Embrafilme vai sair, mizifio*!

Era uma mãe-de-santo que o Luís Paulino tinha contratado pra fazer um despacho. Ramiro ficou aborrecido e falando em expulsar o Paulino, mas no dia seguinte saiu o financiamento.

João Ramiro, quando chegou ao Rio com o projeto de ser diretor de longas-metragens, pegou um táxi na rodoviária e disse ao motorista: *quero ir na Mapa Filmes*. Estava convencido de que o motorista sabia onde era a Mapa, e o motorista então responde: *o que é isso?*, e Ramiro retruca: *a Mapa Filmes do Glauber Rocha e Zelito Viana, você não sabe?*, e o motorista responde: *nunca ouvi falar*. Ingênuo, Ramiro achava, na sua cabeça que a Mapa Filmes era tudo, que todos a conheciam.

Mas, ainda na Paraíba, Ramiro dirigiu um curta-metragem muito bom chamado *Romeiros da Guia*. Foi no prolongamento do ciclo (iniciado em 1960) dos geniais documentários paraibanos, tendo por carro-chefe o *Aruanda*, de Linduarte Noronha, com *O Homem do Caranguejo*, de Ipojuca Pontes, logo atrás. Falar verdade, esses filmes significaram um forte sopro de renovação, eu acho até que o Cinema Novo começou mesmo foi por ali.

Depois, João Ramiro tornou-se montador, e como o editor brilhante que era, sempre tinha trabalho e conseguiu organizar a vida, casou-se, montou apartamento, constituiu família no Rio. O propósito dele era se firmar como diretor, mas acabou ganhando a vida como montador.

Em 1978, houve um concurso de roteiros na Embrafilme e eu inscrevi a proposta de roteiro sobre Pedro Álvares Cabral, era um pré-roteiro explicando que roteiro eu queria fazer.

Como valia o jogo de charme e pressão, eu peguei o telefone e liguei para o Zerlottini, do jornal *O Globo*, que fazia a coluna do Swann. Ele dividia com Zózimo Barroso do Amaral, do *Jornal do Brasil*, o prestígio de principal colunista social da imprensa do Rio. A coluna era também de política, de cultura e assuntos de elite, primeira linha. Eu nem conhecia o Zerlottini pessoalmente, mas me identifiquei como Miguel Borges, expliquei o projeto e ele se interessou. Colocou como primeira nota na coluna, saiu enorme, era a nota de abertura. Em suma, ganhei esse concurso, que dava uma verba para pesquisa; e com essa verba eu fui para Portugal.

Meu orientador era o José Honório Rodrigues, acadêmico, vestal dos historiadores e fidalgo da nobreza ipanemenha, morando em um latifúndio urbano, um apartamentaço na Rua Paul Redfern. Sua orientação foi muito valiosa, me ajudou a entender melhor o Brasil e Portugal. A passagem, quem me ofereceu foi o Festival de Tomar, Portugal, que passou lá *Pecado na Sacristia*, um festival que não foi para frente, só teve uma edição.

E aproveitando essa passagem, eu fui a Lisboa, depois Belmonte. Aluguei um carro em Lisboa e tive como companheiros de viagem dois exilados brasileiros, guerrilheiros urbanos escapados da tortura. Um chamava-se Elmar de Oliveira e o outro Epa, ou Epaminondas, não me lembro o sobrenome.

Uns dois ou três anos antes, o Elmar tinha seqüestrado um avião brasileiro e levado para Cuba, uma porra-louquice. Em Portugal, eles estavam no cinema com uma distribuidora 16mm e se aproximaram de mim, fizemos amizade, um companheirismo. Aluguei um carro e fomos para Belmonte.

Na viagem, fomos bebendo Portugal inteiro, porque passamos vários dias, então a gente parava e bebia, parava e bebia, de acordo com a região dos vinhos. Era inverno, um frio danado; e ficávamos aquecidos.

Em Belmonte, visitei a casa do Cabral, uma espécie de castelo, um mini-castelo, uma casa de pedra, que foi transformada em museu. Tive algumas emoções interessantes. Não havia vaga nos hotéis, era uma época de esportes de inverno na Serra da Estrela, a cidade estava cheia de uma bela juventude que vinha esquiar e não encontrávamos apartamento. Então,

um cara disse que havia *ali ao pé uma senhora a alquilar cómodos*, era uma portuguesa enorme, tremenda matrona e muito hospitaleira, que me chamou de *Vossa Excelência*.

No dia seguinte, tomei um belo café e perguntei a ela onde era a casa do Cabral. Ela perguntou: *A qual Cabral está Vossa Excelência a se referir?*. Eu disse: *O Cabral que comandou a esquadra que descobriu o Brasil*. Ela concluiu: *Ah, sim, o Almirante Cabral, do tempo em que as Áfricas eram nossas!* Eu fiquei emocionado: na verdade a memória de um povo é isso, na real, de verdade, de todo dia, não?

De volta ao Brasil, eu fiz esse roteiro com Armando Costa, mas não deu pra filmar, pois a produção custaria US$ 50 milhões, uma reconstituição gigantesca, de toda a época.

Portraits

Capítulo XIV

1978 – Eu Como Presidente do *Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica*

Em meados dos anos 70, havia no cinema um tipo de hierarquização, tinha-se essa mania, esse viés da sociedade brasileira para ser duramente hierarquizada. No cinema, havia um reflexo dessa arrumação, ou desarrumação. E uma vez, numa reunião no Sindicato, com a diretoria de então, sendo presidente o Luís Carlos Barreto e participavam, entre outros, Jece Valadão, José Alvarenga, Herbert Richers, etc. e tal.

Diga-se de passagem que eu sempre tive um grande respeito por todos eles, mas aqui quero destacar o Richers. Com ele sempre tive um ótimo relacionamento político, nunca fizemos negócio, mas Richers sempre teve a cabeça muito aberta, um empresário moderno.

Bem, discutia-se no sindicato como seria a eleição que se aproximava. Valadão e eu travamos o seguinte diálogo, comecei dizendo:

Eu: – Vocês já tiveram sua oportunidade com o Sindicato e agora devem ceder a vez a nós, que somos considerados os descamisados, os peque-

nos produtores, cada um produz seu próprio filme, no máximo se associa ao filme de um amigo e tal. Vocês, que são os grandes, deveriam deixar o Sindicato experimentar uma outra linha.

Valadão retruca: *Não é bem assim, nós é que devemos continuar porque na realidade o projeto é para o Cinema Brasileiro ser industrial e nós somos os industriais do cinema.*

Respondi: *Valadão, eu vou te falar que não é verdade, pois você dirige seus próprios filmes, você é o astro, sua mulher é a estrela, o teu filho é assistente, que estrutura industrial é essa? O Barreto é o produtor, o filho dirige o filme, a mulher dele é a produtora executiva, o filme tem o apoio da família. Onde é que está o esquema industrial nisso? Vocês são tão artesanais ou pessoais como nós, a diferença é que você produzem mais de um filme por ano, fazem mais barulho, a verdade é essa, vocês tem tido mais competência politicamente do que nós, então é preciso nos abrir espaço para implementarmos a nossa linha.*

Com essa argumentação eu fui impondo minha candidatura, acabaram me absorvendo. Cumpre explicar que não se elegia ninguém diretamente, era eleita uma diretoria, e ela eleita, internamente definia quem ocupava quais cargos, inclusive

o de presidente. Eu fui eleito dentro dessa diretoria, mas toda a minha campanha foi para presidente e eu fui votado pelo corpo social do Sindicato para ser o presidente.

Na ocasião da reunião da diretoria que era para definir o presidente, eles queriam reconvocar, reconduzir ou manter o Luís Carlos Barreto. Mas numa conversa de fôlego, conduzida pelo querido e inesquecível amigo William Cobbett, que me ajudou nessa descolação política, marcamos um almoço no Fiorentina e o Cobbett havia traçado uma estratégia que eu achei muito boa: nós ficarmos com o Sindicato e Barreto com a Associação dos Produtores. E assim foi feito.

Fui eleito em 24 de Janeiro de 1978, votaram em mim 54 dos 64 associados e tomei posse em março. Talvez os caciques esperassem que no Sindicato nós ficaríamos apagados, mas não ocorreu isso, nós fizemos o diabo no Sindicato, uma política enorme – a começar pelo Simpósio que reuniu gente do Brasil inteiro, dos três setores, produção, distribuição e exibição.

Convidamos gente de todas as organizações, sem qualquer discriminação política, num evento do mais perfeito e completo esforço democrático. Só não teve ninguém do Governo, pois alegávamos que o Simpósio era da classe, os caras do Governo

poderiam participar apenas como observadores, pois aquele era um Sindicato do setor privado. E também não pediríamos verba do Governo, ajuda, subvenção nenhuma da Embrafilme para fazer esse Simpósio, *cada um paga a sua*.

Conseguimos o auditório da Fundação Getúlio Vargas de graça, com todo o serviço de som de graça, montamos serviço de reprografia. Na época não tinha essa facilidade de computador e impressora, era tudo no mimeógrafo a álcool, nós fizemos todo o material e cada um comprou sua passagem e pagou sua hospedagem. Não teve esse negócio de arrumar passagem, o Governo entrar com a passagem, nada disso. O evento foi da iniciativa privada mesmo.

Uma pessoa me ajudou muito na organização do Simpósio, foi o saudoso Ney Sroulevitch. Ele tinha prática de simpósio, da mecânica. Depois, brigamos politicamente, porque ele se passou completamente para o esquema da Embrafilme, virando até executivo de lá. Mas devo reconhecer que o Sroulevitch me ajudou muito no Simpósio. Outro precioso colaborador nessa tarefa foi o Xavier de Oliveira, fantástico diretor de cinema e incansável pé-de-boi na hora de pegar e fazer. No Simpósio, discutiu-se o nível de relacionamento do setor privado com o setor público, o relacionamento Embrafilme-Concine.

Briguei muito politicamente com Roberto Farias nessa época, eu gostava dele, mas brigamos muito. Para se ter uma idéia, o Roberto maldosamente deixou a comissão do Simpósio – que foi levar as conclusões do evento pra ele – esperando uma hora inteira na ante-sala de seu gabinete na Embrafilme. Em determinado momento, todos resolvemos ir embora, esperamos até onde deu, mas depois de uma hora fomos embora.

O Simpósio não produziu resultados imediatos porque o próprio Roberto Farias deu aquela segurada. Esse Simpósio então não se perdeu no tempo, porque as conclusões eram muito avançadas e muita coisa que se fez depois, saiu dali.

No Sindicato, trabalhou-se muito também pelo final da censura, nós fizemos muita pressão sobre o Governo, uma pressão política bem feita, pois estávamos na fase da abertura, eram os primeiros raios da abertura; e nós entramos por ai para poder defender a tese.

Minha tese era que a censura era um instrumento retrógrado, que ia contra o projeto de um Brasil grande, que era o mote do próprio governo militar de então; e com os absurdos da censura não haveria viabilidade disso. Defendi essa tese na *Veja*, n'*O Globo*, no *Estadão*, no *JB*, acho que na *Folha* também. Em muitas entre-

vistas. Os jornalistas gostavam dessa colocação, considerada audaciosa.

Esse processo culminou numa ação com Petrônio Portella, que era o Ministro da Justiça. Foi numa audiência em Brasília, num sábado; e eu chamei o Alfredo Palácios, que era o presidente do Sindicato de São Paulo, para ir comigo; e disse a ele que nosso argumento, lá, seria que não tínhamos interesse algum em particularizar a questão da pornochanchada na sociedade. Nós defendíamos o fim da censura para todos os filmes, inclusive para a pornochanchada, não há porque particularizar esse tipo de filme dentro do quadro geral. Nós queríamos o fim da censura e do corte, não se poderia mais nem proibir o filme nem mandar cortar. O máximo admissível seria era uma classificação por faixa etária, como recomendação. O governo não poderia proibir o pai ou a mãe de levar o filho para ver um filme, pois estaria contrariando o pátrio poder e o *mátrio* poder, o poder do pai e da mãe.

O Ministro nos recebeu, teve uma hora que ele ficou meio chateado comigo, alegando que o Estado deveria ter uma defesa sobre filmes politicamente perigosos. Mas eu disse a ele que o filme politicamente perigoso poderia ser considerado uma obra-prima e ele reconheceu o argumento.

Eu perguntei a ele se o Governo ia acabar com a censura, havia toda uma pressão da sociedade em cima disso. Ele respondeu que a tendência era essa, partir para a classificação etária; e que estava em estudos acabar com a interdição.

Quando Palácios e eu saímos da sala do Petrônio Portela, havia uma verdadeira massa de jornalistas na porta, que estavam esperando na ante-sala. E eles me perguntavam o que o Ministro havia dito, pensei, é agora! E respondi sem hesitar: – *Ele disse que a censura vai acabar, que vai ser classificatória, nada de proibição nem mutilação da obra.*

Esta informação foi manchete em muitos jornais do país. Naquele domingo, fui a manchete do *Jornal do Brasil*, com minha declaração sobre a posição do ministro da Justiça. Aquilo criou um fato consumado, o Governo não tinha mais como desmentir, nem que quisesse; era impossível, para eles, dizerem *não, não é bem assim*, e ficou. Assim ajudei o grande Portela, que queria mesmo abrir.

Minha gestão no Sindicato durou três anos, até 1981. Eu acumulei o cargo de presidente do Sindicato com o de presidente do Concine. Até consultei um advogado, o experiente e brilhante Dr. Amil Alves, para saber se era legal, se era éti-

co, e ele me respondeu que não havia problema algum, pois eu estava no Concine em decorrência de minha atuação no Sindicato e era verdade. Isso nunca me causou desconforto.

Capítulo XV

1978/1986 – Na Cooperativa, Entre os *Caçadores da Arca Perdida* e *Manelão, o Caçador de Orelhas*

Em maio de 1978, foi criada a Cooperativa Brasileira de Cinema em cima da idéia de que o Cinema Brasileiro precisava ter sua própria exibição. O primeiro presidente foi Nelson Pereira dos Santos. A tese era dispensar o intermediário, o exibidor, o dono do cinema. Ele era visto como intermediário, uma concepção meio torta, não é bem isso, mas enfim... A cooperativa teria cinemas, que assim seriam dos cineastas. E os filmes brasileiros teriam uma melhor exibição.

Essa era a tese, mas a cooperativa nasceu errada. Só nasceu porque a Embrafilme deu o impulso inicial, colocando uma grana, quando a Cooperativa deveria nascer – mesmo – do interesse do cooperado.

A Cooperativa era uma exibidora, era uma cooperativa de exibição. Com o aporte da Embrafilme, compraram-se cinemas, principalmente as salas da Pel-Mex, a distribuidora mexicana que estava se retirando do Brasil e estava vendendo os cinemas; e assim a Cooperativa acabou con-

seguindo várias salas. Ela também começou com um estúdio de som para atender aos cooperados, mas esta era uma atividade secundária.

Os cineastas é que tinham que precisar de se reunir para atender as necessidades de todos. O esforço de cada um e de todos daria valor à cooperativa. Mas ali não houve isso. Basta dizer que ninguém pagou pelas cotas, todo mundo ficou devendo. Todos nós entramos para a cooperativa pela moda, a curiosidade, para não ficar de fora, mas sem nem mesmo saber direito o que era, o que é uma cooperativa.

Os problemas começaram logo, quando os cineastas entregavam seus filmes aos melhores circuitos, a começar pelo Ribeiro. E se o Ribeiro queria o filme, o cooperado não o disponibilizava para os cinemas da cooperativa, que começou a ter problemas para cumprir a lei de obrigatoriedade, pois não tinha os bons filmes no lançamento.

A Cooperativa mesmo chegou a ser a maior devedora de datas para exibir filmes brasileiros, ficou devendo duzentos dias, uma coisa assim, isso em vários cinemas. Nos cinemas mais populares, se cumpria mais. O problema é que, quando você passava um filme já cansado, esgotado, chupado no mercado, ou um filme de bilheteria muito

fraca, a receita do cinema ia para o brejo. E isso acontecendo, você atrasava o pagamento de salários, energia elétrica, água, impostos, enfim, tudo.

Eu fui presidente da Cooperativa por duas gestões: 1980-82 e 1984-85. Quando tomei posse para minha primeira gestão, encontrei mais de vinte execuções fiscais em curso, referentes a impostos, fundo de garantia, INSS... A gestão anterior não recolhia a contribuição dos empregados, e eu parti para corrigir isso – e, com muita luta, consegui, paguei o débito. Miraculosamente, e quando transmiti o cargo para meu sucessor, que foi o Marcos Farias, deixei tudo equacionado.

Depois eu voltei para um segundo mandato e, sucessivamente, o Renato Neumann e o Iberê Cavalcanti (se bem me lembro) concluíram os pagamentos.

No final de 1984, o gerente Gilvan Cavalcanti veio me dizer que o caixa da Cooperativa estava zerado, não tínhamos dinheiro pra nada, décimo terceiro, compromissos atrasados; que não tínhamos dinheiro nem para pagar o salário de dezembro, que diria o décimo terceiro.

Eu liguei para o Paulo Fuchs, um dos homens mais poderosos do cinema, presidente da CIC,

Cinema International Corporation, que depois se tornou UIP, United International Pictures, que era um conglomerado, no Brasil, da Warner, Metro e Paramount, que era muito forte, tinhas os ETs, os Batmans, os Supermans, os Indianas Jones. E eu disse: *Ô Paulo, vou te fazer uma grande gentileza, você merece, é um baiano fantástico. Seguinte: vou relançar o* Caçadores da Arca Perdida *[Raiders of the Lost Ark, 1981, de Steven Spielberg] no Ricamar!*

O Ricamar era o cinema da Cooperativa em Copacabana.

Ele riu. Eu sabia que ele estava guardando o *Arca Perdida* para um grande relançamento no circuitão do Ribeiro. Ele disse *você ficou maluco, eu pretendo fazer o relançamento, sim, mas não está na hora ainda*. Eu respondi: *Pois é, eu vou te ajudar, fazendo um pré-relançamento no Ricamar*.

Era um cinema isolado, não tínhamos outras casas de primeira linha, a não ser talvez o Verde, lá em Nova Iguaçu. Eu disse ao Paulo Fuchs: *Quer mesmo saber por que é que você vai me mandar a cópia do* Caçadores da Arca Perdida*?* E ele *por que?* Eu: *Por que você vai me salvar, vai salvar a Cooperativa*. E ele mandou a cópia para o Ricamar; e foi uma festa. Pagamos o décimo

terceiro salário, pusemos as contas em dias, eu devo isso ao saudoso Paulo Fuchs.

Mandei fazer uma inspeção nos nossos cinemas e verifiquei que várias deles estavam no mais precário estado de conservação, telhados caindo. Mandei fechar e devolver os prédios, pois não tínhamos dinheiro para reformar e nem interessava. Foi quando começaram a fechar os cinemas de rua e abrir nos *shoppings*.

Por força do cargo, consegui alguns desafetos, como o grande Ozualdo Candeias, que ficou muito bravo comigo porque eu não quis exibir seu filme *Manelão, o Caçador de Orelhas*. E não quis porque ele não era cooperado e a bilheteria iria pro brejo. E as contas a pagar? Mas, por outro lado, dei oportunidade ao bom documentário do Sylvio Back, *República Guarani*, que ficou em cartaz por quatro semanas no Ricamar. A Cooperativa fechou suas portas em 1987.

Em 1978, Carlos Tourinho uma vez me encorajou a apresentar a proposta de um longa-metragem ao Amaral Neto.

Fui então conversar com ele, em seu escritório de Botafogo, uma conversa de maluco de filme:

Tem um assunto que só você pode produzir, por causa de seu perfil, sua história, você tem moral,

gabarito, fé pública, segurança. Vamos filmar o dia em que o Geisel demitiu o general Silvio Frota, Ministro do Exército, no Palácio do Planalto, o diálogo foi sensacional. O Sílvio Frota foi exigir que o Geisel afastasse os comunistas do Governo e Geisel disse isso é uma decisão minha; e o Frota retrucou eu não posso ficar num governo que tem comunistas, e o Geisel disse então se demita e o Frota eu não me demito; e o Geisel então te demito eu, está demitido. O Silvio Frota sai e vai para seu quartel-general, convocando todos os chefes militares para uma insurreição; queria se rebelar contra o Geisel. E ao mesmo tempo o Geisel chamava todos para uma reunião no Palácio do Planalto. Então, conforme os chefes iam chegando na base aérea de Brasília, eles encontravam, no pé da escada do avião, dois comitês de recepção opostos entre si; e eram chamados para duas reuniões antagônicas, ao mesmo tempo: uma com Geisel no Palácio do Planalto; e outra com Frota em seu quartel-general. E o cara tinha que decidir na hora de que lado ele ficava. O lado do Geisel ganhou, pois ele era o Presidente da República, mas se o Geisel fosse um civil, certamente o Silvio Frota teria vencido.

Amaral Neto me respondeu *você e o Tourinho estão malucos, pensando que eu ia me meter nisso, mesmo que fosse pra arrombar na bilheteria!*

O Amaral era um cara afável, seus funcionários o estimavam, todo mundo gostava dele, inclusive os colegas esquerdistas da Câmara, ele foi deputado federal durante muito tempo.

Humberto Mauro tinha um argumento, um projeto antigo, de décadas, que Alex Viany, em 1978, resolve filmar e me chama para colaborar no roteiro, que na verdade foi feito a seis mãos, Mauro, Alex e eu. Foi até publicado um livro com esse roteiro e com as gravações das conversas do trabalho nele.

Alex e eu fomos várias vezes a Volta Grande para costurar o roteiro. Eu não participei das filmagens, apenas colaborei no roteiro, depois o Alex o finalizou como ele queria. O Alex era turrão, tinha um respeito religioso pelo ato de filmar. Para ele, cortar um cena era como cortar um braço.

E o filme acabou ficando com 30 minutos a mais, tem 130 minutos de duração, duas horas e 10 minutos, poderia ter 90, no máximo 100. Acabou ficando sem ritmo. Eu não participei da edição, mas conheço a história, além do que vi o resultado. Saiu chato e foi um fiasco na bilheteria.

Também nessa época fui co-roteirista do filme *Batalha dos Guararapes*, dirigido por Paulo Thia-

go, juntamente com o próprio Paulo e Armando Costa. Mas o Paulo Thiago não nos deixou terminar o roteiro.

O roteiro estava num estágio que daria um filme de quase quatro horas de duração, na verdade tínhamos um copião de roteiro, um material bruto que precisava ser trabalhado, lapidado; e Paulo dá os trabalhos por concluídos e passa a fazer a pré-produção do filme com esse roteiro, na verdade um borrão de roteiro, tudo errado.

E a produção começou a ficar milionária, dizem que o produtor, Carlos Henrique Braga, muito bem intencionado, gastou um milhão de dólares (hoje seriam mais uns quinze milhões) e eu acredito, porque a produção tinha todo o luxo e conforto: viaturas à vontade, pessoal para todo serviço, convênio com quase todos os restaurantes da cidade etc.

Mas o filme não andava e o Braga manda o Paulo César Ferreira falar comigo. Era o diretor regional da TV Globo no Nordeste, mas o caso aí é que era o produtor executivo e o homem de confiança do Braga. Paulo César veio falar comigo em nome do Braga, propondo que eu assumisse a direção do filme no lugar de Paulo Thiago, mas eu não faria uma coisa dessas. Disse ao Paulo César que eu poderia colaborar

concluindo o roteiro, se o diretor concordasse, pois ele aprovou o roteiro como estava e o filme é do diretor.

E Paulo Thiago concordou, com a condição de que eu entregasse o resultado do trabalho, o roteiro pronto, a ele; e não ao produtor.

Todos de acordo, eu fui muito bem pago, estava recém-casado com a Lúcia e fiquei num hotel de luxo em Recife, e Lúcia ia para lá todos os finais de semana, já que durante a semana ela trabalhava como professora.

Fiquei um mês lá, refazendo o roteiro, conversei com os atores, Jardel Filho, Roberto Bonfim, José Wilker, Renée de Vielmond etc., explicando que estava ali para ajudar, concluir, enxugar o roteiro; e todos aceitaram numa boa.

Trabalho pronto, entreguei ao Paulo Thiago, que o engavetou. É possível que, se esse filme tivesse tomado outro rumo, tivesse sido feito direito, Carlos Braga teria se tornado um grande produtor de cinema, já que ele botou dinheiro do bolso, de risco, acreditando que poderia fazer um grande filme.

Capítulo XVI

1979 – CONCINE – Conselho Nacional de Cinema. Sinceramente, o Único Errado Era o Presidente: Eu

Fui indicado por um movimento de classe dos produtores, para presidente do Concine – Conselho Nacional de Cinema. A indicação foi feita em 20/04/1979, mas tomei posse somente em 25/09/1979, fato que vou explicar detalhadamente.

Uma das primeiras reivindicações dos exibidores (donos de cinemas) foi o cancelamento da obrigatoriedade da exibição de cinejornais antes do filme principal. Eu achei cabível a reivindicação. A maioria do público não gostava, vários cinejornais veiculavam muita matéria paga, falando de políticos, merchandising de produtos, personalidades do mundo dos negócios. Os exibidores reclamavam que já tinham que passar os curtas-metragens, o *trailer* do filme seguinte, a publicidade e ainda os cinejornais, então a sessão ficava comprida demais.

Eu coloquei o assunto em discussão no plenário do Concine, propondo a extinção do cine-jornal, o plenário aprovou e eu assinei.

Primo Carbonari, famoso produtor de São Paulo, sentindo-se prejudicado, foi o que mais reclamou e foi prestar queixa minha em Brasília, mas não obteve êxito porque meu maior argumento era que os jornais de TV já supriam a necessidade dos cinejornais, que já haviam cumprido sua missão ao longo dos anos, no registro dos acontecimentos em imagem e som. O jornal de TV passou a dar a notícia imediata, enquanto o cinejornal trazia matérias de um mês, dois meses antes, na melhor das hipóteses quinze dias.

Outra coisa que atormentava os exibidores eram as ponteiras de oito metros do CPB – Certificado de Produto Brasileiro. Se o exibidor não cumprisse esta exigência, poderia ser multado. Na reincidência o cinema poderia até ser fechado. O problema é que, com o tempo, o filme quebrava, emendava-se, quebrava de novo e a ponteira ia diminuindo, fazendo com que o exibidor corresse o risco de ser multado por um fiscal chato.

Então, nós desregulamentamos isso. Eliminamos a exigência de metragem do CPB, o importante era que fosse exibido, não importava o tamanho. Minha gestão no Concine foi produtiva, promovi uma desregulamentação, pois o exibidor era colocado numa camisa de força, pelo excesso regras.

O problema maior consistia em que o Concine era um braço da Embrafilme, havia um convênio com a Embrafilme pelo qual esta mantinha e pagava a equipe de fiscais que o Concine utilizava. Todos eles eram funcionários da Embrafilme, a serviço do Concine, ora vejam só! A Embrafilme, que era uma produtora, fiscalizava as outras produtoras, tinha uma distribuidora que fiscalizava as outras distribuidoras, então ela tinha um interesse próprio como empresa, pois formalmente ela não era um órgão do Governo, era uma empresa. OI funcionário da Embrafilme não era funcionário público, era funcionário da empresa Embrafilme, ela era uma entidade particular controlando seus concorrentes, punindo, pois ela tinha o poder de punir, uma coisa totalmente distorcida, só a ditadura poderia ter feito um mostrengo desses.

Não se tratava de questão moral, ética, de justiça ou algo assim, prioritariamente. Acontece que o sistema era ineficaz, gerava contradições e distorções que impediam o desenvolvimento sadio (hoje se diria *sustentável*) do cinema brasileiro e do cinema no Brasil.

Eu pedi demissão do Concine em fevereiro de 1980 (logo antes do carnaval chegar), justamente porque havia uma luta da minha parte pela independência do órgão em relação à Embrafilme.

E eu senti que minha base, os produtores que me elegeram no Sindicato, não me acompanharam até ai, porque eles tinham sempre, cada um, a esperança de conseguir um tutu na Embrafilme. A realidade era essa, pura e simples.

Não os condenei nem os condeno. Realisticamente, ele estavam certos. Logo percebi que eu já não tinha base política, que aquele pessoal não tinha independência, estavam todos sonhando com uma promessa de verba. Politicamente, o sujeito mudava de posição apenas com uma promessa, mesmo que vaga, do diretor da Embrafilme, de um dia sair um dinheiro pra ele fazer um filme.

E afinal, o que todo mundo queria e precisava era filmar.

Daí, achei melhor ir brincar o carnaval.

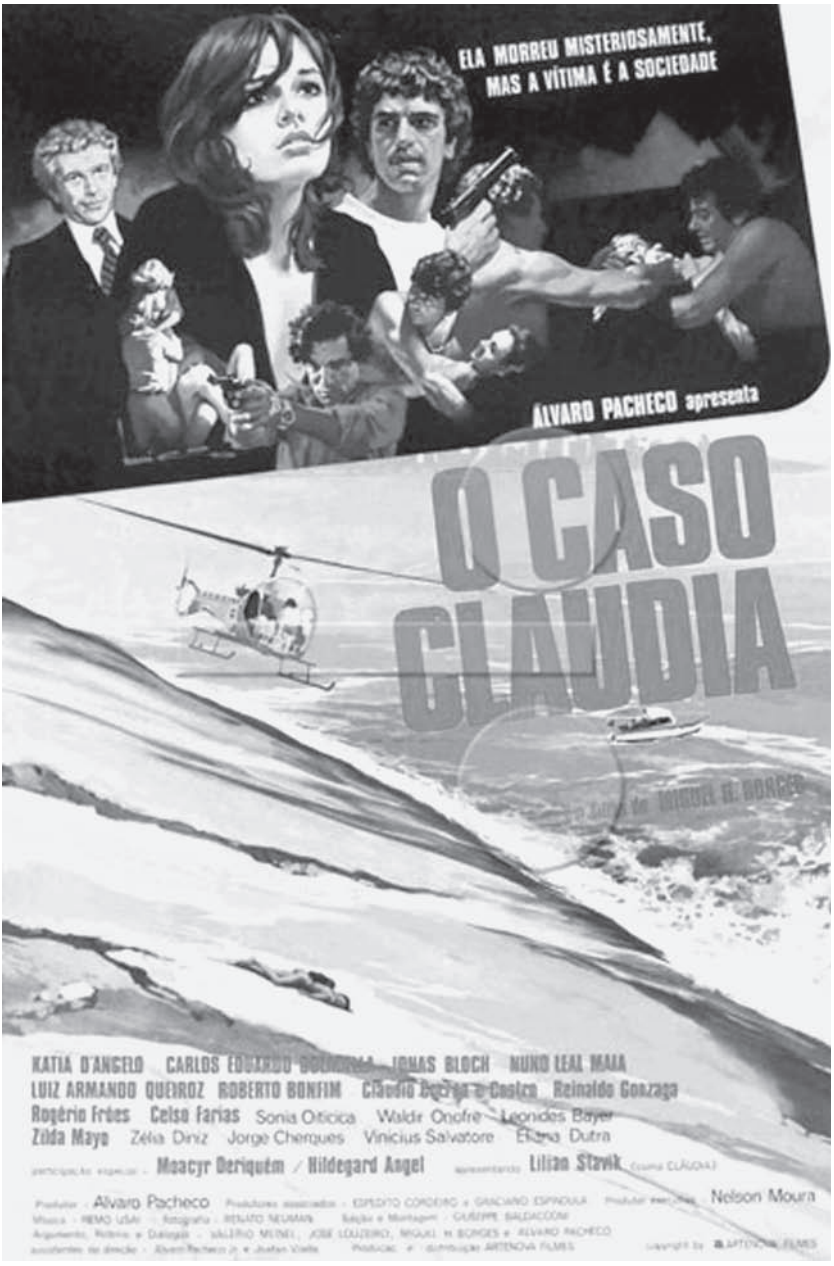
Capítulo XVII

1979 – *O Caso Cláudia* – Sucesso Popular e (meio) de Crítica:

O Álvaro Pacheco, poeta e editor – ele tinha a Artenova, com muitos títulos brasileiros e estrangeiros – resolve entrar para o cinema e começa comprando os direitos de exibição de alguns filmes europeus *alternativos, de arte*.

Depois, o Álvaro resolve produzir um longa-metragem brasileiro. Nelson Moura, que trabalhava com ele, me indica para o projeto Cláudia. Era o caso de Cláudia Lessin Rodrigues, que foi assassinada e jogada no Chapéu dos Pescadores, um local no litoral do Rio. Era o assunto do dia, estava na mídia, só se comentava isso.

Eu entrei como diretor contratado, não tinha participação na produção. Sempre tive sorte com produtores, que sempre me deram liberdade de trabalho. A única interferência de Álvaro foi me recomendar que colocasse, no papel de Cláudia, a atriz estreante Lilian Stavik; e de certo modo tive que fazer uma concessão, porque não era o tipo, a figura que eu imaginava, mas ao moça acabou se saindo bem.



O Caso Cláudia

Eu disse ao Álvaro que aquele era um roteiro que precisava de muitas mãos e chamei o José Louzeiro, enquanto ele indicou o Valério Meinel para colaborar. Era um repórter policial veterano que havia publicado um livro sobre o caso Cláudia.

O Louzeiro estava na moda como roteirista e era meu companheiro de juventude, moramos juntos em São Luís do Maranhão. Ele chegou ao Rio antes de mim, é mais velho, e me deu apoio quando lá cheguei também, éramos dois provincianos perdidos no Rio Maravilha.

Eu tive certa dificuldade no começo, principalmente com o Valério, porque ele fazia diálogos quilométricos e eu explicava que no cinema não há como colocar diálogos daquele tamanho. O que se tem são duas horas, estourando, para contar uma história, em média uma hora e uma hora e cinqüenta. Mas Valério era meio enfezado.

Então, propus a ele usarmos um exercício, uma técnica americana que se chama *one line dialog*, ou seja, *diálogo de uma linha*. O diálogo não pode ter mais que uma linha. Por exemplo, se uma fala tiver dez linhas, você divide em dez falas curtas de uma linha cada, entremeando com outra coisa, um ruído, uma interferência externa, alguém que diz algo etc.

Como o filme tinha muito acontecimento, eu o fiz com o cronômetro na mão do assistente, que era o Joatan Vilela.

Depois de testar várias atrizes, inclusive Ângela Valério, maravilhosa, optei por Kátia D'Ângelo para o papel de Flávia. Eu estava entre Kátia e Ângela Valério, mas as circunstâncias me fizeram optar por Kátia e o resultado foi muito bom, extraordinário.

Kátia D'Ângelo é uma atriz carismática, uma mulher bonita, talentosa, mas pessoalmente complicada. Ela chegava atrasada para as filmagens, a produção ia buscá-la e havia sempre um rolo, ela vinha com um problema particular sobre o filho, o ex-marido, a mãe etc. Eu conversava muito com ela, dizia: *Kátia, você é uma atriz maravilhosa, mas está sempre com um problema, imagina se todo mundo aqui aparecer com problemas pessoais? Simplesmente não se filma não é?*.

Havia uma cena em que a Flávia, interpretada pela Kátia, joga uma pêra pela janela do apartamento e o motorista do caminhão de entrega de carne, interpretado pelo Reinaldo Gonzaga, pega. Depois ela desce e eles vão transar dentro do caminhão e eu uso nessa cena o *master shot*, uma tomada-mestra que contém a seqüência toda, em plano geral e/ou com movimentos de

câmera. Depois, você decupa dentro, faz um plano aqui, outro ali, um *close*, um contraplano, um detalhe.

Cada filme tem sua natureza, suas exigências de direção, sua estratégia. No *Cláudia*, eu fazia muito *master shot*, ideal, virtual, sem filmar, ensaiava a cena toda, com a câmera, marcava, depois ia ajustando.

No caso dessa cena do caminhão, o *master shot* estava dando 2,5 minutos e eu pensei é muita coisa, dessa maneira com vinte planos acabou o filme, o máximo que essa cena pode demorar é um minuto e 20 segundos.

Os atores, principalmente Kátia, achavam que não seria possível abreviar o tempo, mas é tudo uma relação, um tempo parece longo ou curto, em relação aos outros tempos, ele não tem uma duração em si. A percepção de sua duração é relativa à duração da seqüência; e da seqüência dentro do filme.

E a cena do caminhão de carne ficou boa com um minuto e 15 segundos, no ritmo correto e adequado à metragem do filme.

O diretor deve filmar calculando a metragem, para o filme não ficar nem curto nem longo de-

mais. Quando viram a primeira cópia, a Kátia e o Reinaldo vieram conversar comigo, eles haviam achavam que não iria dar certo, e disseram para mim 'é surpreendente!', ficaram surpresos com o bom resultado.

No último dia de filmagem dela, estávamos na Serra da Carioca, mais exatamente no Silvestre, local escolhido para fazer a cena em que Flávia é empurrada no precipício. Como o local é um parque, obtivemos autorização para filmar lá. Eu queria um clima de nevoeiro natural, havia o recurso do nevoeiro artificial, mas eu queria o mais natural possível; e não precisei me preocupar, pois a natureza me deu isso, ficou dias e dias aquele belo nevoeiro.

Marcamos nos encontrar às seis da manhã no Hotel das Paineiras para subir mais a serra, perto do Corcovado; e cadê Kátia? A produção não a encontrava em lugar nenhum e resolvemos subir assim mesmo, os outros atores estavam todos lá, o Nuno Leal Maia, o Jorge Cherques, que fazia o bandidão etc.

Oito, nove horas e nada de Kátia, fiz as outras cenas, inclusive aquela em que Nuno é tiroteado; e para fazer a cena básica em que Flávia é empurrada, não tínhamos Kátia D'Ângelo.

Chegou a hora do almoço e nada. Duas horas da tarde, eu disse: *não tem mais filmagem, vamos embora*. A equipe começou a desmontar os equipamentos e eu me dirigi ao carro, mas nesse momento me deu uma raiva; e resolvi fazer a cena toda com a dublê que ia rolar no abismo, uma artista de circo. Colocamos nela a peruca igual ao cabelo da Kátia, havia uma viatura do corpo de bombeiros para nos dar apoio e fizemos a cena, ficou perfeita, ninguém nota.

Com a dublê, fiz outra cena, em que Kátia contracena com Nuno. Por volta de quatro da tarde, quando já estava para terminar a filmagem, chega o carro da produção trazendo a Kátia, que alegou a gravação para uma novela da Globo. E eu disse: *Não deixa ela chegar perto de mim, pelo amor de Deus*, eu estava pau da vida com ela.

A Kátia começou a me rodear, entrou em órbita ao redor da câmera, querendo chegar, sem coragem para falar comigo; e depois de uns quarenta minutos, ela vem perto de mim e diz: *Miguel, estou aqui, não vai filmar comigo não?* Eu respondo: *Não, não vou filmar com você*. Ela ainda pergunta por quê? Eu: *Kátia, a filmagem era às seis da manhã e já são quase cinco da tarde*.

Eu dizia a ela: *Seu desempenho no filme está magnífico, com certeza será reconhecido, mas*

sua carreira talvez seja truncada, eu não vou te prejudicar você em nada, mas nem precisa, está tudo mundo vendo aí! E realmente a carreira dela (ainda) não foi pra frente, talvez por causa disso, de fato. E realmente também o trabalho dela no filme foi muito elogiado, teve excelente crítica. O cronista José Carlos Oliveira, do *Jornal do Brasil*, um dos mais conceituados e lidos da época, fez uma exaltação ao trabalho dela, mas não adiantou, correu o boato.

Anos depois, vi a Kátia dando uma entrevista no programa *Sem Censura* e ela estava produzindo uma peça de teatro infantil; e dizia à entrevistadora Lúcia Leme *agora eu compreendo o lado da produção*.

Em 1990, vi-a num evento no Palácio do Planalto, Kátia D'Ângelo continuava um charme, trocamos palavras de apreço. Tenho a maior admiração por ela, estou aqui recordando coisas de 30 anos passados. Incrível como se pode desperdiçar uma atriz genial como Kátia D'Ângelo. Ainda vou fazer outro filme com ela.

Carlos Eduardo Dolabella fazia o papel de um repórter casado com uma mulher muito bonita, interpretada por Zilda Mayo, atriz paulista de corpo escultural; e havia uma cena que ele recebe uma boa notícia pelo telefone logo cedo,

no café da manhã; e tudo sugere uma transa matinal, de um casal que há algum tempo não se relacionava. Mas Dolabella achava que a cena não cabia no personagem e eu questiono, *mas você leu o roteiro? essa cena está no roteiro!*; mas ele estava decidido a não fazer a cena, eu disse *ok, tudo bem, fazer o que, não quer fazer, eu não posso te obrigar*, e saí do *set* e comecei a fazer outra coisa, ele pra lá e para cá. Depois de algum tempo, ele me procura e diz: *ok, vamos fazer a cena*. Na verdade era tudo um charmezinho de ator, não?

Em uma das cenas, tinha um começo de incêndio e eu chamei Célio Gonçalves, que era médico e técnico em efeitos especiais. Dei-lhe uma cópia do roteiro, mostrei o local. Era num apartamento, o fogo começava na parede, no papel de parede, depois nos móveis e aí o personagem pega o sofá em chamas para jogar pela janela para evitar a propagação do fogo. O ator em cena era o Jonas Bloch. Ele cheira uma carreira de cocaína, não sabe se está sonhando ou não.

O Célio disse isso é moleza, vou fazer uma demonstração. E botou fogo no papel da parede toda, levantou-se aquele baita fogaréu. Mas antes de eu ter tempo de me alarmar, ele apagou tudo soprando. Era um fogo pirotécnico, com um material combustível especial para a cena.

O pai de Cláudia Lessin Rodrigues, que era piloto de avião, piloto civil, Hilton Calazans Rodrigues, ou Comandante Rodrigues, processou o produtor do filme. Pronto, o filme estava enrascado na censura; e minha nomeação para o Conselho Nacional de Cinema também. Eu era presidente do Sindicado dos Produtores do Rio de Janeiro, que se chamava Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica.

O movimento de classe havia me indicado para presidente do Concine; e o Ministro Eduardo Portela, da Educação e Cultura, disse que tinha levado o meu nome ao presidente Figueiredo, para nomeações do segundo escalão. No organograma do Ministério o presidente do Concine respondia direto ao Ministro.

O Figueiredo disse ao Portela que eu era competente, mas que havia um veto do SNI ao meu nome, e isso impedia minha nomeação. *Levanta o veto que eu nomeio o cara*, disse o Figueiredo, segundo me contou o Portela.

Eu fui ao Álvaro Pacheco, o produtor do *Caso Cláudia*; e disse que podia haver alguma relação entre os dois casos, a proibição do filme pela censura e de minha nomeação para o Concine. *Nós temos que saber o que está havendo, o Ministro me pediu para fazer isso, ele quer manter o meu*

nome, em último caso substitui por outro, mas em princípio ele quer manter o meu. Então pediu para investigarmos, se o problema tem ligação com o filme, vocês precisam verificar isso.

Daí a uns dias o Pacheco me chama para jantar no seu apartamento na Rua Rainha Elizabeth, no Arpoador; e me apresenta um almirante, não guardei o nome, que era, segundo ele, um cara de posição no SNI, um cargo importante lá. Eu expliquei tudo a ele, disse que precisava saber o porquê do veto, já que não era corrupto nem subversivo. Esperava que ele pudesse me ajudar, saber qual o motivo do veto, se dava para esclarecer. O cara disse que ia ver o que podia fazer.

Dias depois, me telefona o Pacheco, dizendo que o Almirante havia marcado uma reunião minha com um alto funcionário do SNI no endereço, dia e hora tal.

Eu fui lá, era na Avenida Presidente Wilson, no centro (Castelo) do Rio, um prédio comum de escritórios. A porta desse aonde fui estava entre-aberta, bati, ninguém respondeu; eu empurrei a porta e entrei, não havia ninguém na ante-sala, as luzes meio apagadas; eu fui entrando, as portas internas abertas, fui corajoso ou temerário. Atravessei duas salas na penumbra e então

havia uma porta fechada. Eu bati, alguém disse *entra*. Torci a maçaneta e entrei, era um sujeito com cara de nordestino, parecia um advogado, bem vestido, de terno e gravata, sentado atrás numa escrivaninha.

Ele fez sinal, eu me sentei. Perguntou: *Qual é o seu problema?*; e eu expliquei tudo mais uma vez.

Ele disse que o Almirante havia realmente solicitado a ele que verificasse em minha ficha o problema que poderia ter gerado o veto. E ele não descobriu, pela ficha não dava pra saber.

Arrisquei uma pergunta: *Será que eu sou tão certinho assim, que minha ficha não tem nada?* Já era 1979, tinha havido a anistia e o fim do AI-5. O cara então me explicou: *Com a abertura, a coisa mudou muito, o que era subversivo ontem, hoje não é mais*. E me disse uma coisa que eu anotei mentalmente: *Na sua ficha havia umas anotações da época em que se conjugava muito o tempo* consta *do verbo* foder. Ou seja, consta isso, consta aquilo; e fornicava o cara. *Mas hoje estamos na abertura, e isso não vale mais nada*.

Fiquei na mesma, voltei ao Pacheco e ao Almirante, eu cada vez mais certo de que a liberação do filme estava amarrada com minha nomeação.

O Pacheco me comunica que o Almirante marcou uma audiência pra mim com o General Newton Cruz, chefe do SNI, tal dia, tal hora, em Brasília. E lá fui eu.

No aeroporto, peguei um táxi e mandei tocar para o setor militar, um lugar ermo, cheio de quartéis. Cheguei 15 minutos antes, entrei, me apresentei, a secretária mandou esperar, confirmou se estava na agenda.

Bem fiquei esperando uma hora e meia, pensei, ele está me testando, pra ver se eu fico nervoso, e eu lá tranqüilamente esperando.

Após uma hora e meia, o Newton Cruz me atendeu, mandou sentar e disse: *o que você deseja comigo?* Expliquei tudo novamente, que eu precisava saber qual era o veto que existia contra a minha pessoa.

Ele ficou em pé e disse de repente: *É aquele danado do seu filme, o filme é bom, eu não vi, não tenho tempo nem paciência, mas minha equipe viu, e é bom*.

E eu respondi: *Mas general, se o filme é bom, o senhor me desculpe, eu não estou entendendo.*

Ele aí contou que o pai da Cláudia Lessin Rodrigues, tempos atrás, tinha servido como piloto

particular dele; e que ficaram amigos; e que o Comandante Rodrigues havia pedido a ele que segurasse o filme, que prejudicava a família, explorava a morte da filha etc. E ele (Newton Cruz), sensibilizado, resolveu interditar o filme por causa disso.

Foi o que o ministro-chefe do SNI me disse, com todas as letras. Apreciei essa franqueza, aí ele estava sendo correto comigo. Eu disse ao general que o filme não prejudicava em nada a imagem nem invadia a privacidade da moça ou da família dela, pois estava calcado no que todo mundo sabia, no que estava publicado, confirmado em toda a mídia, não havia novidade nenhuma sobre o caso. E que o filme se concentrava numa história paralela, ficcional, uma outra história, de outra moça, personagem fictício, chamada Flávia.

Expliquei a ele que o filme tinha uma mensagem totalmente contra o comércio de drogas, o filme nem questionava o consumo de drogas, questão complicada, muito pessoal, mas condenava enfaticamente, mostrava as mazelas e as mentiras do tráfico. *Por isso peço ao senhor que libere o filme, inclusive acho que o pai da Cláudia deveria reclamar na Justiça e não através do senhor*.

O general Newton Cruz se mostra surpreso e me diz: *Mas o Rodrigues me disse que ia entrar na jus-*

tiça, não entrou não? E eu respondi: *General, até o momento que eu sai do Rio, não; e também não fez nenhum movimento no sentido de entrar*.

Ele foi lá dentro dar um telefonema e voltou dizendo: *O senhor tem razão, precisamos resolver isso, aliás me disseram que o senhor é um homem competente e o governo precisa de gente competente. Então eu vou suspender o veto ao seu nome e o veto ao filme, o senhor ganhou todas, se ele quiser que entre na justiça, eu lhe dou razão, e o que estava motivando o seu veto era esse problema, não existe mais problema, não há mais veto e o senhor está liberado para ser nomeado e o seu filme vai ser liberado*.

Ufa! Eu disse: *Obrigado*. E ele gentilmente me levou até o elevador, para me despachar e se despedir.

Foi essa a impressão que tive do general Newton Cruz. Se foi boa, não é culpa minha. Ele não enrolou nada, foi direto. Quando cheguei ao hotel, já havia na portaria um recado da Miriam Dauelsberg, chefe de gabinete do Ministro Eduardo Portela, dizendo que tinham ligado do SNI, dizendo que não havia mais veto.

Depois de algum tempo eu encontrei com o Newton Cruz casualmente no estúdio de grava-

ção do Carlos Tourinho, a TVC, na Tijuca, quando ele estava em campanha para governador do Rio de Janeiro. Eu estava lá editando um documentário que havia dirigido para o Tourinho.

Dei de cara com ele. Acho que foi uma covardia minha, mas me bateu um grilo de vir a ser tachado de *amigo do general Newton Cruz*. Como ele também não me reconheceu, ou fingiu que não me reconheceu, ficou por isso mesmo. Apesar de que, normalmente esses militares da área de segurança são treinados para reconhecer as pessoas, são bons fisionomistas, farejadores, mas apenas retribuí seu cumprimento de candidato como se fosse a primeira vez que nos víamos.

O filme estava liberado pela censura, preparando lançamento, discutindo circuito, fazendo cartazes, etc. Valério Meinel, o repórter autor do livro sobre o caso Cláudia e co-autor do roteiro do filme junto comigo, José Louzeiro e Álvaro Pacheco – ele me telefona, dando uma má notícia: o promotor José Carlos da Cruz Ribeiro dizia que ia requerer a interdição d'*O Caso Cláudia*.

Era o promotor criminal do processo pelo qual estava preso o cabeleireiro Khour, um dos acusados do crime contra Cláudia Lessin Rodrigues, estando foragido o outro, Frank.

O promotor José Carlos comentou com o Valério que estava preparando a petição para interditar o filme. Pedi ao Valério que marcasse um encontro com o promotor. Ficou marcado para o domingo seguinte, no clube Marimbás, aquele na ponta do Arpoador, Posto 6, onde ele era comodoro (dirigente).

Ficamos a uma mesa de pedra, tomando uma geladinha, (que ninguém é de ferro) e discutindo o assunto. O José Carlos me diz: *Infelizmente vou ter que requerer a interdição de seu filme, sei que vai ser um contratempo muito grande pra vocês, mas acho que é meu dever como promotor*. Eu pergunto: *por quê?* Ele responde: *Olha, o filme é bom, e por ser bom, vai causar comoção popular e pode influir no julgamento dos acusados, comovendo o corpo de jurados, pois você apresenta o acusado rico numa boa, curtindo a vida fora do pais; e o pobre numa masmorra medieval; e é esse que vai sofrer a ação da Lei; e na comparação entre a situação do rico e a do pobre, a opinião pública e o corpo de jurados vão ficar sensibilizados a favor de soltar o pobre, o socialmente menos favorecido*.

Eu respirei fundo, molhei a garganta e respondi: *É bem possível que você tenha razão, não no pedido de interdição, mas na situação que descreveu; mas repare só em duas coisas: aquilo*

que você chama de masmorra medieval é uma cadeia privilegiada, é o cárcere que guarda os PMs acusados de crimes no exercício da função policial; eles cumprem pena ali, é uma prisão de colegas; mas o principal nem é isso; você comenta que o rico saiu na boa e o pobre na pior; mas e eu lhe pergunto: onde isso aconteceu primeiro, na realidade ou no filme?

Ele deu um tapa na própria cabeça e disse: *Você tem razão, isso aconteceu primeiro na realidade, o filme não falseou nada, não peço mais a interdição, você tem razão!*

Deus me deu inspiração naquela hora, eu fui direto ao ponto e o filme foi um sucesso, com 2,5 milhões de espectadores, grande repercussão, ótima crítica. Com várias exceções, claro! Um que me desceu o sarrafo no lombo foi o Rubens Ewald Filho, como sabe bater! E o saudoso Rubem Biáfora me gozou, já-já eu conto.

Mereci artigos elogiosos de José Carlos Avellar (*JB*), José Carlos Monteiro (*O Globo*) e vários outros.

Me lembro bem da boa crítica de Jairo Arco e Flexa na *Veja*. Ele escreveu que o filme, com as interpretações de Bomfim e Dolabella, resolvia um problema crônico do cinema brasileiro: apre-

sentar um policial e um jornalista de forma ao mesmo tempo simpática e verossímil.

Um tempo depois, *O Caso Cláudia* estava fazendo enorme sucesso na Argentina e o distribuidor de Buenos Aires convida a Kátia D'Ângelo, o Pacheco a mim para irmos lá acompanhar o movimento, dar entrevistas, um reforço na divulgação, já que o filme estava na 4ª semana em cartaz e indo pra quinta.

Marcou-se reunião com os dois donos da distribuidora argentina para verificar borderôs e fazer um acerto de contas. Eles vieram com toda aquela milonga. Começaram mostrar as planilhas, primeiro as da receita, lá em cima, sucesso total; e depois a das despesas, que empataram com as receitas. Zerou tudo!

Pacheco disse *menos mal, pelo menos empatou, não estou devendo nada*. E aí veio a terceira planilha, com os custos da continuação da carreira do filme; e o Pacheco, que foi lá pra buscar dinheiro, saiu com um débito de 50 mil dólares.

No final, a distribuição internacional acabou sendo boa. A Embrafilme, distribuidora internacional, entrou firme no assunto. O Jorge Peregrino reclamou com competência, fazendo aparecer a

renda enrustida pelos malandros portenhos. E o resultado do filme no exterior foi bom.

Mas eu, que era contratado sem percentual, meu cachê era fixo (pago mui corretamente), o único dinheiro que ganhei da Argentina foi lá mesmo. Uma noite Pacheco me convida para ir à uma boate ver um show de tango, eu disse que estava duro, mas ele me disse que eu não me preocupasse.

Na boate, me interessei por uma loura, profissional *do ramo*. Mas eu não tinha um tostão no bolso. Fiquei de olho no Pacheco, que (sorte minha) foi ao banheiro. Eu fui atrás: *Pacheco, quero pegar aquela mulher, é ruim você vir a um país e não pegar ninguém*. Não existia ainda o grilo da Aids.

Pacheco começou a resmungar, meteu a mão no bolso e puxou um maço de notas para mostrar que estava com pouco dinheiro. Não tive dúvida, meti a mão, peguei e puxei da mão dele. Eram 850 dólares, gastei tudo na boate e depois no hotel com a portenha. Isso foi o que ganhei fora o contrato

O Álvaro Pacheco, que é meu conterrâneo, piauiense como eu, é uma alma como Fernando Pessoa dizia: *tudo vale a pena quando a alma*

não é pequena. O horizonte dele é grande, como produtor pode-se dizer que ele foi bem. Depois do **Cláudia**, produziu dois filmes do Antônio Calmon. .

Por falar no Piauí: lembro que quando o *Cláudia* foi lançado, Rubem Biáfora, do jornal *O Estado de S.Paulo*, fez uma crítica irônica, nem atacou o filme, nem elogiou, ele era um crítico bastante elegante.

Nesse artigo, disse: *O Miguel Borges ainda fica nos devendo um bom filme sobre o Piauí*.

Acho que o Biáfora tinha razão.

O assunto sobre o filme *O Caso Cláudia* estava muito quente na imprensa; e Nelson Motta, que não era crítico de cinema e sim de música, escreve um artigo me esculhambando, dizendo que a história era boa, os artistas estavam maravilhosos, os atores muito bem, a fotografia excelente, o filme bem editado, mas a direção era ruim. Como ela podia dizer uma coisa dessas? Era de uma total incongruência.

Eu escrevi a resposta e mandei para *O Globo*, mas não achava que fossem publicar. Porém, Evandro Carlos de Andrade me deu força e publicou na íntegra. Lembro que citei Emerson, que diz

assim: *uma consistência tola é o fantasma dos pobres de espírito*, pois Nelson Motta alegava que o filme não era consistente.

Capítulo XVIII

1980 – *Consórcio de Intrigas* – No Sonho de Ressuscitar a lendária Cinédia em Seu Único Filme Colorido:

Em cima do sucesso d'*O Caso Cláudia*, fui procurado por Pedro Afonso Mibielli de Carvalho, que tinha parentesco com Alice Gonzaga, dona da Cinédia.

Pedro Afonso concebeu o plano de reativar a produção da Cinédia e me propôs o projeto de um filme. Eu criei o argumento, a história toda; e mais uma vez, por questões de orçamento, ao contrário do que eu havia feito n'*O Caso Cláudia*, eu não pude montar uma equipe de roteiristas e fiz o roteiro sozinho. Não é bom você escrever um filme, dirigir e montar/editar, fazendo tudo só. Bem, nesse caso o editor foi o grande Giuseppe Baldacconi.

Montamos o plano de fazer o filme todo rodado em estúdio, eu disse ao produtor que já havia dirigido vários filmes e que não tinha mais saco para ver a equipe comendo no *set*, de quentinhas. Nem de filmar em locações improvisadas. Eu queria fazer um filme com todo o conforto, com toda a condição técnica e sem extrapolar

o orçamento. *Vamos aproveitar a estrutura da Cinédia e rodar o filme todo em estúdio*.

Então, 95% do filme foram feitos em estúdio, só há uma cena exterior na rua, em Madureira; e outra no Gasômetro.

A Embrafilme ficou fora desse projeto, os produtores entraram com dinheiro de risco, na época ainda era possível isso.

Alugamos a câmera de Roberto Machado, *blimpada*, preparada para som direto. Os estúdios eram antigos, não tinham tratamento acústico adequado, se passasse um avião tinha que parar a filmagem, depois fiquei sabendo que corrigiram isso.

A Cinédia tinha almoxarifado, refletores, carrinhos com trilhos, lâmpadas, e estrutura para construir cenários. O cenógrafo foi o José Dias, que era da TV Globo.

A Alice Gonzaga não parecia entusiasta da Cinédia retornar à produção, ela tinha a experiência do pai, Adhemar Gonzaga. Ele mais perdeu dinheiro do que ganhou em cinema, mas ela aceitou o projeto porque o produtor era seu parente, algo assim.

Consórcio de Intrigas

O filme teve resultado mediano e para que ela se entusiasmasse teria que ser um estrondoso sucesso de bilheteria. Não foi. Se eles não perderam dinheiro, tampouco ganharam; e ficava difícil para Pedro Afonso recolocar a Cinédia no cenário da produção nacional. Pedro Afonso era (é) um homem com espírito focado na iniciativa privada, infenso ao estatismo, muito educado, fino, inteligente e sensível.

Depois, Alice Gonzaga alugou os estúdios para a TV Globo, onde foram gravados vários programas de sucesso, entre eles o *Sitio do Pica-Pau Amarelo.*

Por volta de 1983, eu morava em Ipanema, no apartamento de minha ex-mulher Suely; e Ipojuca na Rua Alberto de Campos, em Ipanema, e era casado com Teresa Raquel.

Numa sexta-feira à noite, eu estava em casa quando toca o telefone e era o Ipojuca dizendo que ia se suicidar.

Ele era sempre um sujeito revoltado com as mazelas do Brasil, com a roubalheira, a manipulação do governo segundo interesses escusos e confusos, com os apaniguados da Embrafilme, a mamação de dinheiro nas tetas oficiais, o Ipojuca sempre foi revoltado com isso.

Consórcio de Intrigas

Ele me diz pelo telefone que já havia passado uma corda no lustre da sala e já estava em cima de uma cadeira para se jogar com a laçada no pescoço; e eu tentando demovê-lo da idéia: *espera aí, não faz isso não, vamos ao cinema*, ele responde *nenhum filme presta, são todos ruins, estou cansado de cinema!*. Eu digo: *então vamos tomar um chope*; e ele *está tudo aguado*.

Nesse caso, vamos atrás de umas garotas. E ele: *não, são todas interesseiras. Mas Ipojuca, por que você vai se matar? Me conta*. E ele responde: *Não agüento mais o Caderno B do* Jornal do Brasil. Eu, preocupado, tentando algo para fazê-lo largar de mão essa idéia de suicídio; e sugeri: *vamos ver a programação cultural no jornal, as opções, vamos ver um programa bom pra nós*; e procurando, disse: *Ipojuca, encontrei, o Cineclube G. Rocha está passando o documentário* A Ontologia da Cerâmica Entre os Índios Txucarramãe; *e após a sessão, haverá debate*.

Então, Ipojuca diz: *Pronto! Não me mato mais, já tirei a corda do pescoço, desci da cadeira, ok, passou a crise*. E eu pergunto *por que, o que aconteceu? Você está interessado no debate?* Ele responde: *Não. Percebi que tem gente mais desesperada do que eu.*

Esse era o Ipojuca Pontes.

Capítulo XIX

1990 – Governo Collor – Na Secretaria da Cultura – A Extinção da Embrafilme:

No começo de 1990, eu era cronista do jornal *Última Hora* do Rio, fazia crônicas diárias há cinco anos, desde 1985. Em março de 1990, Collor assume e confisca a poupança, toma todas aquelas medidas para conter a inflação e quem vivia de aplicação no *overnight* [modalidade de aplicação financeira que rende juros diários] se deu mal.

Foi o caso da *Última Hora*, que pagava os salários com o rendimento do *over*, ou seja, a empresa era alimentada pela inflação. Eu percebi que não iria durar muito e realmente não durou nem um ano mais, cambaleando financeiramente.

O *Diário de Notícias* levou dez anos para acabar, uma agonia sem fim. Acompanhei o calvário de colegas. Eu não queria passar por aquilo, não; e me preparei para pedir demissão da *Última Hora*, cair fora.

Collor lança uma série de deliberações e dá entrevista coletiva em que anuncia seu ministério. Foi como fiquei sabendo que Ipojuca Pontes havia sido escolhido para Secretário da Cultura.

Fui apanhado meio de surpresa, porém menos que (acredito) o meio cinematográfico brasileiro em geral. Na época, eu morava sozinho em um sítio, em Guapimirim, um município que termina quase dentro de Teresópolis, uma parte na baixada e outra na serra.

Dois dias após, me liga o Ipojuca, perguntando se eu já sabia da nomeação. Eu disse que sim, que ele ia pegar uma pauleira, que não ia ser fácil.

E Ipojuca diz que me queria junto com ele na secretaria. A situação financeira do jornal me motivou a ir para a Secretaria da Cultura, mas eu disse à ele: *Só vou se for com um cargo de assessor, com salário razoável, eu sei que o Collor é unha-de-fome com funcionário, defendendo essa bandeira de caça aos marajás, mas eu não quero ser marajá não, mas quero um salário razoável, eu não quero ter o poder da caneta, só quero ser assessor. Não votei no Collor, votei no Brizola no primeiro turno e no Lula no segundo*.

E Ipojuca diz: *não se preocupe, a linha geral vai ser a mesma que sempre defendemos no Sindicato: desregulamentar o setor da exibição (os cinemas) e acabar com os privilégios da Embrafilme*. E eu respondi: *se é pra isso, pode contar comigo.*

E assim fui para Brasília.

Existia uma tabela de enquadramento de cargos de confiança e para o cargo e salário que eu pretendia, tinha que ser um DAS-5 no mínimo (DAS: sigla significando Direção e Assessoramento Superior). Mas só existia disponível um DAS-6, que era o do secretário, no caso o Ipojuca; e também um só um DAS-5, para o adjunto. Depois, somente DAS-4, DAS-3 etc. Então, para poder atender aos meus objetivos salariais, aceitei ser Secretário Adjunto da Cultura.

Ipojuca e eu nunca fomos propriamente amigos íntimos, mas sim bons colegas de profissão. Ele sempre foi uma pessoa de relacionamento pessoal difícil, um pouco pretensioso, mas de uma forma interessante, simpática. Ele sabia tudo; e quando não sabia, perguntava, desafiando: *como você explica isso?*. Estava perenemente buscando a explicação das coisas.

No cargo, dediquei-me a desregulamentar, desburocratizar e desentulhar o setor exibidor, que estava morrendo devido ao excesso de regras, sujeito a uma fiscalização abusiva, operada pela Embrafilme, imagine. Só o grande exibidor tinha como encarar a alta dos preços dos imóveis e do custo operacional, impostos, energia elétrica, segurança.

Devido à obrigatoriedade de cumprir a chamada reserva de mercado – a exibição compulsória do filme brasileiro – existia uma rixa já de anos, décadas, entre a praça exibidora – os cinemas – e a produção cinematográfica.

Havia resoluções que colocavam o empresário dono de cinemas numa camisa-de-força. Ele chegava de manhã no escritório e tinha que observar a resolução tal a respeito do filme tal, que atingiu tal número de espectadores, em detrimento do outro, era um inferno. Manipulado pela Embrafilme, o Concine, órgão regulamentador, seguia uma linha que, na prática, fortalecia os grandes exibidores, enquanto os circuitos independentes e os pequenos estavam fechando. O Severiano Ribeiro, no Rio, o Paulo Sá Pinto em São Paulo etc., tinham condições de agüentar a pressão das normas.

No Rio, o competente Roberto Darze agüentava um pouco, desde que o Ribeiro o deixasse viver. O exibidor menor, por melhor que fosse, não tinha condição de subsistir, não tinha programação, o grande não deixava que ele pegasse os filmes fortes. O exibidor médio dependia da benevolência dos grandes, que lhe deixavam as sobras dos filmes de muita bilheteria.

Com a desregulamentação que fizemos, mudamos as resoluções do Concine, mudamos a

legislação toda, simplificamos a parte da obrigatoriedade. O cinema existe hoje como negócio de exibição, como sala, porque foi feita essa regulamentação no Governo Collor, que permitiu surgirem novos exibidores, o Cinemark, o Playarte e outros, rompendo com o império do Ribeiro, do Paulo Sá Pinto, da Sul Distribuidora, do Serrador. Criaram-se alternativas, concorrência.

Eu fui secretário interino por duas vezes, uma quando Ipojuca viajou e quando ele pediu demissão, em março de 1991.

Me liga o embaixador Márcio Dias, um cara simpático – que era subchefe da Casa Civil, na época se chamava Secretaria Geral – do Palácio do Planalto, Presidência da República, me dizendo que estaria saindo um decreto no dia seguinte, com o presidente me nomeando Secretário Interino. *Eu não quero não, eu não pedi isso, eu só quero voltar para minha atividade*. O Márcio disse que o presidente precisava de mim, pois o Ipojuca estava saindo. Eu disse *não tenho nada com isso não, prefiro ir embora, já fiz o que tinha de fazer aqui*. Eu estava mesmo querendo ir embora.

Na semana seguinte, me liga o Rouanet, pedindo que eu ficasse, porque ele estava indicado para substituir Ipojuca; que eu ficasse até ele se desembaraçar da Embaixada da Dinamarca, onde era

Embaixador. Ele tinha de entregar a Embaixada para poder assumir a Secretaria; e eu fui ficando.

Quando ia completar um mês que eu estava nessa, alguém me liga da Secretaria Geral perguntando o que eu queria. Eu pedi que me demitissem quando completasse exatamente um ano, pois me considerava um operário, *eu não vou pedir demissão porque quero receber meus direitos*. A situação era incômoda, pois havia um secretário indicado, que era o Rouanet, despachando em uma sala, e um secretário interino, que era eu, despachando na outra.

O Rouanet vai à minha sala pedir que eu ficasse mais uns dias, mas não aceitei não, sugeri que ele indicasse ao presidente alguém para o cargo de adjunto até que ele pudesse assumir em definitivo. Ele gostou de minha sugestão e assim se fez. *Cadê meu boné*; e caí fora.

Na Secretaria, nós fizemos uma boa parceria com Luiz Paulo Veloso Lucas, assessor da Zélia Cardoso de Melo no Ministério da Economia (ou Fazenda), e que depois viria a ser prefeito de Vitória, ES.

Preparamos uma proposta para a ministra Zélia levar ao presidente Collor, uma portaria ministerial alterando o regime de importação de filmes, criando uma alíquota. Nossa intenção era onerar

a importação de filmes, fazer o enlatado pagar algo para entrar enlatado em nosso país. O Luís Paulo era um cara muito bom, comprou nossa briga em prol do Cinema Brasileiro, achou que era preciso mesmo criar uma alíquota, começar a onerar a entrada do filme estrangeiro.

Posso me gabar de que dei a idéia, o Ipojuca topou e o Luiz Paulo se dispôs a fazer a cabeça da ministra. A Zélia levaria a matéria ao presidente, para ele ficar ciente e dando uma força.

Pois bem! No dia em que o Ipojuca pediu demissão, numa cerimônia no Palácio do Planalto, era para saírem várias medidas que compunham, completavam o projeto dele com o presidente Collor. Eram medidas restritivas das antigas benesses e privilégios que atendiam a determinados setores. Mas, no meio dessas medidas, encontrava-se justamente a que criava a alíquota de imposto de importação sobre o enlatado, a tal portaria da ministra Zélia que iria para a mesa do presidente juntamente com as medidas que o presidente assinaria, para formar um conjunto. Seria o grande feito indiscutível a favor do cinema brasileiro, na gestão do Ipojuca.

E eu fiquei a manhã toda ligando para o Luiz Paulo, cobrando a portaria. E ele dizendo que ia sair, que eu não me preocupasse.

Naquela manhã de março de 1991, fui ao Palácio do Planalto, para a tal cerimônia no gabinete do presidente. Mas antes, por recomendação do Luiz Paulo, entrei na sala do embaixador Márcio Dias para anunciar que viria a portaria às mãos dele. O Dias estava organizando a papelada a ser assinada pelo Collor e é apresentada ao público, junto com o anúncio da saída do Ipojuca. Ficamos na expectativa. Liguei do Planalto para o Luiz Paulo. Ele disse *tudo em cima*. Criou-se o suspense.

Minutos antes da cerimônia, todo mundo já formando aquele presépio na ante-sala presidencial, esperando o Collor sair do gabinete, o Márcio Dias, que também viveu essa expectativa (me pareceu que ele torcia a nosso favor), me fez sinal de longe: nada de portaria onerando a importação dos enlatados.

A portaria da Zélia, se ela a assinou realmente, não chegou ao Planalto. Realizou-se a cerimônia, consumou-se a demissão do Ipojuca e a bendita portaria não saiu. O Luiz Paulo a empurrou para a frente, mas alguém no Ministério a segurou pelo rabo. O Batman, o Superman, o E.T., o raio que o parta – continuaram todos passando nos cinemas do Brasil, com os filmes entrando à vontade, sem pagar um tostão de imposto de importação.

E este não é o único caso que eu possa contar, mostrando como, no governo brasileiro, o time pró-cinema estrangeiro joga um bolão.

Segura mais uma aí! Eu conto, sim.

No Governo Sarney, sendo Ministro da fazenda o Francisco Dornelles, o ministro foi aos Estados Unidos renegociar dívida externa, eu me lembro bem dessa história porque o Álvaro Pacheco era muito ligado ao Sarney. Álvaro me contou o caso minuciosamente; e uma parte eu acompanhei diretamente, vivenciei.

Dornelles estava em Nova York e liga para o presidente dizendo que não estava conseguindo renegociar nada, porque os banqueiros todos lhe perguntavam *por que o governo do Brasil estava sacaneando o Jack?*

Mas quem era o Jack? Logo o Dornelles descobriu que era o Jack Valenti (1921-2007), um dos homens mais influentes de Hollywood, presidente por muitos anos da MPAA – Motion Picture Association of América, principal organismo a defender o cinema dos EUA, lá dentro e no mundo inteiro.

Saiu aqui uma lei equiparando as distribuidoras estrangeiras com as editoras, para fim de cumpri-

mento da lei que exige que o diretor seja brasileiro, ou naturalizado por mais de cinco anos. E o Sarney havia sancionado essa lei, que marcava um prazo para que as empresas de distribuição existentes se adaptassem à nova norma legal.

Ninguém reparou na nova lei, ela era pequeninha e parecia inócua. Entrou no rolo do dia a dia do papelório oficial.

Porém, vencido o prazo, chegaram as distribuidoras Warner, Paramount, Metro, UIP etc. para remeter lucros; e o Banco Central não deixou, alegando que as empresas estavam irregulares, por que não atendiam à nova lei. Ou seja, a leizinha trancou a remessa de lucros dessas empresas, imagine você.

Lá dos *States*, o Dornelles contou isso pro Sarney. E Sarney pergunta: 'o que é isso, que diabo de lei é essa?' Dornelles responde: 'Mas foi o senhor que assinou, Presidente'. E indo verificar, descobriram que o Álvaro Pacheco, então distribuidor independente de filmes estrangeiros alternativos, entregou o anteprojeto ao Zequinha Sarney, deputado e filho do presidente. Ele apresentou o projeto, que passou por acordo de lideranças dos partidos etc.

O assunto vazou para a imprensa e aconteceu um incrível paradoxo: todos os cineastas brasi-

leiros, com exceções como o Álvaro Pacheco, eu, Adnor Pitanga e mais um ou outro, se insurgiram contra essa lei.

Mas quando saiu essa lei, todos os costumeiros parceiros da Embrafilme e todos os que sonhavam um dia ser costumeiros, todos se insurgiram contra a lei. Por que?

É preciso explicar, o público não sabe como funcionava aquilo: as receitas da Embrafilme eram principalmente três: primeiro o chamado decreto 862, ou seja, a Embrafilme encaixava uma parte do imposto de renda sobre a remessa de lucros dos filmes estrangeiros no Brasil. O diretor da Embrafilme tinha um terminal em sua mesa, do sistema informatizado do Banco do Brasil, mostrando o movimento na conta que recebia o depósito do imposto de renda sobre o dinheiro remetido. Chegou a ser de 70% a 80% do imposto, dinheiro depositado direto na conta da Embrafilme, o restante era depositado na conta do fisco. O distribuidor do filme importado fazia duas guias, uma para a Embrafilme e outra para o fisco. Houve época em que 100% iam para a Embrafilme, ou seja, o distribuidor depositava 100% do imposto sobre remessas diretamente na conta da Embrafilme.

E o diretor da Embrafilme via no terminal, sobre a mesa dele, entrar o dinheiro a toda hora; e ele sabia que podia dar o dinheiro para quem ele quisesse porque não existia regra na Embrafilme.

O diretor dava, literalmente *dava* dinheiro para quem bem entendesse, não havia concurso, nem edital, não tinha nada, ele dava o dinheiro para quem ele queria, era uma coisa da ditadura mesmo. O sistema foi criado no auge da ditadura e ficou. A única obrigação do produtor que recebia esse dinheiro dado era apresentar o filme pronto, ele recebia o dinheiro e assinava promissórias; e no dia que ele entregava a primeira cópia do filme, as promissórias eram rasgadas. Era fundo perdido mesmo.

O Amorim, que está aí agora no Governo Lula como chanceler – eu era presidente do Concine; ele, da Embrafilme. E eu perguntei a ele: *Amorim, me diz uma realidade, você diz que a Embrafilme considera razões técnicas para decidir para quem vai dar o dinheiro, o chamado financiamento, mas eu te pergunto: qual o percentual de* financiamentos *dados por razões técnicas e qual o percentual de* financiamentos *por razões meramente políticas, por conveniências etc.?* Ele chutou: *50 por cento*; e eu comentei: *50 por cento contaminam o processo todo, porque para ser técnico tinha que ser 100%*. E eu sabia

que as razões políticas ou de politicagem e do tráfico de interesses eram muito mais que 50%; e mesmo se fossem só 10%, já estaria contaminado o processo todo.

Um diretor da Embrafilme um dia me disse: *Agora estou realizando meu sonho, sou um produtor de cinema*. E eu dizia: *Produtor nada! Você é um burocrata que pega o dinheiro do contribuinte, que entra aqui na tua mesa e você dá para quem bem quer; não tem risco, não tem responsabilidade, você não assume nada, nem você nem a empresa. Ninguém responde por isso, é dinheiro a fundo perdido. Produtor de cinema de verdade é aquele que bota a bunda na janela, que se arrisca. Ele tem de agradar o público, tem de dar sorte, tem de controlar custos. Na Embrafilme, não tem nada disso, o dinheiro vai entrando aí e saindo daí para os amigos, os aliados, os parceiros, os de sempre*.

Quando se dificultava de algum modo a situação do filmão estrangeiro no Brasil, significava que a "família" da Embrafilme ia receber menos dinheiro, era tudo uma grande farsa. Por isso os filhotes da Embrafilme odiaram a lei que, embora só momentaneamente, impediu a remessa de lucros. Era menos receita de imposto para a Embrafilme, portanto menos dinheiro para os filhos bem amados.

Também, se os enlatados passassem a render menos no Brasil, seus distribuidores iriam remeter menos lucros ao exterior, pagar menos imposto de renda sobre remessas. E com isso a Embrafilme teria menos dinheiro para dar aos amiguinhos. *Simples* assim.

A lei do Álvaro e do Zequinha foi engavetada, mais uma que não *pegou*. E os banqueiros de Nova York voltaram a dar tapinhas nas costas do Ministro da Fazenda do Brasil.

Como dirigente classista, eu saí quebrando o pau, lutando contra esse sistema que favorecia a minoria esperta e fazia da produção de cinema uma atividade – como hoje se diria – completamente não sustentável.

A extinção da Embrafilme já estava decidida no pacote de medidas que o Collor adota no dia de sua posse no Congresso Nacional.

A redação da medida provisória que acabou com a Embrafilme, o tecido político do final de Embrafilme, tudo foi feito na fase de preparação da equipe do Governo, quando Collor já estava eleito. Nos meses que antecederam a posse, a equipe preparou todo o conjunto de medidas, e a extinção da Embrafilme estava no meio.

Diretamente, eu não participei de nada disso, quando fui para o Governo o prato já estava pronto. Mas participei indiretamente sim, e muito, do fim da Embrafilme, porque toda a vida eu fiz oposição à Embrafilme como dirigente sindical; e a partir de certa altura, defendi a tese que o único jeito de consertar a Embrafilme era acabar com ela, abrindo espaço para um sistema melhor. Então, pra mim não foi difícil apoiar a lei que extinguia a empresa.

Um senador do PMDB (fico devendo o nome), relator da medida provisória incluída no pacotaço que o Collor levou, no dia da posse, ao Congresso (inclusive a medida provisória acabando com a Embrafilme e com a Fundação do Cinema Brasileiro) – esse senador me liga. E me diz que estava com uma dificuldade: *O PMDB resolveu apoiar o pacote e quer dar o que o presidente solicita. Ele foi eleito pelo povo depois de vinte anos de ditadura, as medidas são boas, necessárias, existe mesmo o clamor contra a Embrafilme. Mas eu estou com uma dificuldade para defender isso no meu relatório e gostaria que você viesse até aqui a fim discutirmos algumas coisas*.

Bem, eu fui e levei o secretário Ipojuca lá no gabinete no Senado. Esse senador virou pra mim e disse: o presidente acabou com o Instituto Nacional do Livro mas tem outro órgão no lugar,

a Biblioteca Nacional está recebendo força; o presidente acabou com a Funarte, mas fica o órgão do teatro; acabou com o antigo Iphan, Instituto do Patrimônio Histórico, mas tem uma fundação cuidando do patrimônio. Mas para o cinema não tem nada, o presidente acabou com a Embrafilme e com a Fundação do Cinema Brasileiro e não fica nada no lugar.

Eu, que já havia lido toda a medida provisória, mostrei a ele que dentro do órgão que substituía a Funarte havia um departamento para cinema. O Senador então se tranqüiliza, dizendo que assim ficaria mais fácil defender a medida, pois ficaria chato pra ele acabar com algo sem ter alguma coisa no lugar. Foi assim exatamente que aconteceu.

Quando o Congresso votou o fim da Embrafilme, governo tinha e nomear um liquidante, enquanto isso não acontecia ela ia ficando. O Moacir de Oliveira, que era o diretor da Embrafilme, me visita preocupado com sua situação, mas explicamos que nossa preocupação era com a estrutura a dinâmica da empresa, na parte operacional.

O liquidante não era nomeado e a empresa continuava viva, então eu pedi à assessoria jurídica da Secretaria pediu um parecer. O jurídico disse que a Embrafilme ainda poderia operar, enquan-

to não houvesse um liquidante não começava a liquidação, que estava autorizada pelo Congresso, mas não estava decretada. O presidente só decretaria quando nomeasse o liquidante.

Isso durou um mês, quando sugeri ao Ipojuca que indicasse o Adnor Pitanga como presidente, enquanto não pintava o liquidante. Ipojuca era tímido nas suas relações com o Planalto, parece que tinha medo de levar as propostas e medidas, mas essa ele levou, eu fiz a cabeça dele e ele levou o nome de Adnor, que então foi nomeado presidente da Embrafilme.

No dia que era para dar posse ao Adnor, o Ipojuca não quis ir e me pediu para ir em seu lugar. Muitos cineastas ficaram com raiva de mim por isso, pois o fim da Embrafilme significava também o fim do privilégio de alguns.

Prova disso aconteceu há alguns anos, no Festival de Natal, quando encontrei Hugo Carvana, que estava sendo homenageado. Ele mal respondeu ao meu cumprimento, fechou a cara pra mim. No seu discurso, disse *fomos muito maltratados*, indireta pra mim. Quando Vladimir Carvalho se aproximou de mim para me abraçar, Carvana pensou que ele fosse me dar uma porrada, por ser homem de esquerda, mas Vladimir, que é muito meu amigo, me abraçou, para frustração do Car-

vana, que queria fazer um discurso contra mim, achando que eu acabei com a Embrafilme.

Ele foi um dos que costumeiramente conseguiam dinheiro lá para seus filmes, então se sentiu prejudicado mesmo. Para ele e outros na mesma situação, foi ruim a Embrafilme acabar.

Mas tudo isso acabou abrindo espaço para a nova geração de cineastas que estão ai como Fernando Meirelles, José Padilha, Andrucha etc., dezenas de novos cineastas, todo esse pessoal nasceu no espaço que se abriu com o fim da Embrafilme, que mantinha um sistema fechado, truncado.

Em 1986, houve um Simpósio de cinema em São Paulo e estava todo mundo lá, cineastas do Brasil inteiro. E estava lá o Parreira, que abriu o Simpósio dizendo: *nós (a Embrafilme, o Governo) começamos financiando a produção, depois nós tivemos que financiar a distribuição, agora estamos financiando a distribuição internacional e já estão querendo que a Embrafilme entre na exibição, não dá, não tem como*. Além disso, o propalado sucesso internacional dos filmes brasileiros distribuídos pela Embrafilme no exterior era outro papo furado, pura balela, com alguma rara exceção como *Dona Flor e Seus Dois Maridos.*

O filme da estirpe Barreto possibilitou à grande Sônia Braga o semi-estrelato nos EUA, proeza notável para uma brasileira, com o obstáculo do idioma e tudo.

Surgiram os cartéis de exibição, onde o exibidor só vivia se o grande exibidor permitisse, o independente não podia existir a menos que ele fosse um vassalo do Paulo Sá Pinto, do Severiano Ribeiro, da Sul Distribuidora, da Serrador e mesmo sendo um vassalo ele comia as migalhas que sobravam do banquete.

Nós conseguimos reverter essa situação. Assim que saiu a desregulamentação, eu comecei a receber telefonemas de empresários, pessoas que queriam investir na construção de cinemas, ou assumir salas em *shoppings*. Os *shoppings* inicialmente queriam controlar os cinemas, mas quando perceberam que era complicado, logo quiseram se livrar, passando para empresas que quisessem administrar as salas, assim eles se livrariam do custo operacional e botariam aquilo para render.

Esse interesse começou a fazer sentido para quem dispunha de capital de risco para empatar, pois o capital empatado na exibição era (e ainda é) de risco, não havia subvenção, não havia dinheiro do Governo em cima daquilo.

O investimento quase não era mais de risco na produção, mas na exibição sim.

Então as pessoas começaram a perceber que o risco era viável. E me telefonavam querendo marcar conversa comigo. Eu sempre mandava a secretária dizer que eu não tinha mais nada pra falar, meu trabalho já estava feito.

O Ipojuca, que afinal era meu chefe, me encarregou e me deixou fazer essa desregulamentação, essa desobstrução da praça exibidora. Eu tive muito apoio político do Luiz Paulo Veloso Lucas, que era assessor da Zélia, nos reuníamos sempre. O João Maia, que era o secretário geral, também compreendeu muito bem a situação.

Comenta-se até hoje que Collor acabou com o Cinema Brasileiro ao extinguir a Embrafilme, mas afirmar isso é um erro tolo. É certo que houve um ano de interregno, quando ficamos praticamente sem produzir, até que houvesse novas regras, para que as cabeças se reorientassem em um novo mecanismo. O novo mecanismo de apoio do governo à área cultural em geral veio logo depois, ainda sob Collor, com a Lei Rouanet.

O novo apoio especificamente ao Cinema Brasileiro veio dois anos depois, no Governo Itamar Franco; e foi completado no Governo Fernando Henrique Cardoso. Foram os incentivos fiscais.

Nós do governo Collor, ou principalmente Luiz Paulo Veloso Lucas e eu, é que assimilamos inicialmente essa idéia dentro do Governo. E quem nos trouxe a idéia do ponto de vista da produção, do setor privado, foi o Luiz Carlos Barreto. Nós achávamos que o incentivo fiscal deveria ser sobre o resultado do filme, mas Barreto disse que isso não funcionava, não ia dar certo.

Depois, acabou prevalecendo sua idéia de que o incentivo deveria ir de cara para o patrocinador, o financiador do filme. A lei Rouanet, criada pelo Collor, acabou sendo importante para o teatro e outras manifestações culturais, e para o cinema também. Mais importante ainda tem sido a lei do Audiovisual.

Ambas são uma renúncia fiscal, ambas têm seus problemas, mas é o que há.

Eu fiquei um ano e oito meses em Brasília, um ano no Governo e oito meses como correspondente do *Jornal do Vídeo*, um jornal grande, que circulava nas locadoras, cada página era um anúncio.

Eu fazia a cobertura de toda a parte política, que tinha alguma relação com a área de vídeo, o editor era Oceano Vieira. Era uma revista com matérias de gerais e anúncios pagos pelas loca-

doras. Havia um anteprojeto do deputado Benedito Duarte, sempre com aquela mania, aquela pressão que certos grupos de cineastas exerciam sobre o Governo Federal, para regulamentar, controlar, engessar o negócio dos outros.

Existia então a reivindicação sobre o setor de vídeo, com obrigações e multas; e o deputado que se mostrou sensível e comprou essa briga foi o Benedito Duarte. Eu fiz uma entrevista com ele, mandei para o *Jornal do Vídeo*. O deputado me falou de seu anteprojeto, eu pedi que me mostrasse, pois ele precisava ser discutido, democraticamente aberto, mas ele não fez isso. Não disse não, nem disse sim, mas foi um não na prática, pois fiquei sem acesso ao anteprojeto.

Eu esperei um dia em que o Benedito Duarte não estava em Brasília, um dia em que ele havia viajado. Liguei para o assessor dele, me identifiquei, dizendo que o deputado iria me dar uma cópia do anteprojeto, que ele tinha interesse em publicar no *Jornal do Vídeo*. O assessor disse que o anteprojeto estava na mão dele; se eu fosse lá, ele me daria uma cópia. Eu peguei a cópia e publiquei no *Jornal do Vídeo*. Nem preciso dizer o quanto os caras ficaram bravos.

Nessa fase, interagi muito como um videolocador, o Afonso, dirigente classista em São Paulo. Nunca mais eu soube dele, gente finíssima.

Entreguei o apartamento oficial, Maria Elisa voltou para o Guarujá para passar uns tempos com a família e eu fiquei por lá, uma amiga me convidou para morar com ela, éramos apenas amigos, nunca tivemos nada.

Eu fui (e voltei) várias vezes ao Rio de carro, sozinho. Uma ocasião peguei meu amigo Edson Barreto em Belo Horizonte, voltando a Brasília. Fazia algum tempo que a gente não se falava. E ele, geólogo, geofísico, eubiota, baiano dos bons, falou dez horas em parar, sentado no banco do carona, e me avisando (era de noite): *olá o boi, cuidado com a carreta, olha o buraco na pista*. Nunca vi mais ninguém tão *relax.*

Uma vez, fiz Brasília-Rio com meu filho Henrique, nos divertimos muito. Henrique estava morando conosco em Brasília, mas quando desmontamos o circo lá, ele voltou para o Rio, para a casa da mãe dele.

Certa vez, saí do DF após o almoço, sozinho, eu tinha uma Caravan, e o carro enguiçou no meio do cerrado, já a umas quatro horas de Brasília; e era falta de gasolina. Eu simplesmente havia esquecido de abastecer. Já estava caindo a noite, o tempo esfriando naquele deserto; e eu sai andando pela estrada e logo vi um portão de fazenda, alguns canjirões no chão.

Mas logo em seguida, ao vencer uma lombada, avistei um posto de gasolina. Eles me socorreram em quinze minutos, foi muita sorte.

Depois de oito meses, voltei ao Rio definitivamente, encerrando minha fase federal.

De volta ao Rio de Janeiro, em 1991, o Pedro Camargo me chama para fazer parte da equipe da revista *Ano Zero*, que tinha como tema o esoterismo, o realismo fantástico e a ciência de ponta. Eu entrei como chefe de redação, era uma redação pequena, eu mais três pessoas, depois o Pedro Camargo saiu e eu fiquei como editor, foram dois anos. Gostei de trabalhar com os jovens e espertos repórteres Alexandre Mansur e Bernardo Horta, com o veterano diagramador Daid Lacerdxa e o montador Maril Avilez.

A jovem secretária Cláudia Mont'Serrat tinha um enorme fã-clube. Caras iam para a rua só para vê-la passar, no começo e no fim do expediente. Que maravilha que era ela!

A revista chegou a vender noventa mil exemplares nas bancas. Foi quando fiquei sabendo que os grandes distribuidores não conseguem distribuir menos que uma certa quantidade (10 ou 20 mil). Não que não queiram, mas na matemática do

repasse não dá certo, senão não se consegue atender ao mapa de distribuição.

Quando terminou meu contrato com o jornal *O Dia*, eu fiquei meio sossegado, pensando o que ia fazer. Eu morava no Hotel Marialva, perto da TVE, defronte da Secretaria de Polícia Civil, era um ponto bom porque tinha um departamento da Eubiose ali que eu freqüentava e muita gente da TVE almoçava no restaurante do hotel; eu acabava encontrando gente boa como Fernando Lobo e o pessoal do jornalismo da TVE.

Principalmente, era perto do apartamento de Maria Elisa. Eu passava dias com ela, ou ela ia ficar comigo no hotel. E eu tinha um grupo fiel de amigas e amigos de papo e chope no bar do Marialva, Luiza, Lygia, Myrtes, Júlio Simões, Neio, todos eubiotas.

O dono do hotel, um espanhol de Santiago de Compostela, chamava-se Benigno e me cobrava um preço módico, ele achava que minha presença lá dava sorte. O Benigno morreu de infarto em cima da mesa, ele comia e bebia muito. O sócio dele, Pepe, também uma seda, assumiu. Havia Dona Ilse, supergerente. Havia na portaria o Benito, um argentino, a cara de nosso Barão de Mauá.

Um belo dia, me liga o Pedro Rovai, me dizendo que rolava o concurso 'Resgate do Cinema Brasileiro' do Ministério da Cultura e da Finep. Era um concurso de projetos. Faltavam quinze dias para encerrar o prazo de inscrição e ele me pergunta se eu tinha algum assunto ou tema para propor.

Eu respondi que para aquele concurso deveria ser um roteiro com certo nível, certo gabarito, certo *pedigree*; e acrescento que dias antes eu havia lido, na casa de Maria Elisa, um livro de Cora Coralina, *Poemas dos Becos de Goiás e Histórias Mais*; e um deles era *As Tranças de Maria*, um conto/poema; o caso de Maria e Izé Badia, que estavam noivos quando ela desapareceu – engolida (depois se soube) por uma sucuri.

E Rovai me pede para fazer o roteiro. Então fizemos um contrato de risco: se nós ganhássemos, eu ficaria com uma parte do premi de 200 mil reais; e se não, eu não ganharia nada. Fiou combinado: a mim coube escrever o roteiro; e a ele e à produtora dele, carregar o piano, montar o projeto, o orçamento, a burocracia, a papelada.

Eu escrevi esse roteiro à mão, os computadores não estavam tão disponíveis como hoje. O assistente de produção Jorge Paulino passava todo dia

no hotel, levava o manuscrito para Rovai. A sócia e mulher dele, Kika, transcrevia em seu MacIntosh e me devolvia para revisão e acerto final.

E assim Rovai inscreve o roteiro de *As Tranças de Maria*. Eu fiquei cabreiro porque ainda havia o *estigma* do Governo Collor; já era 1994 e eu tinha deixado o governo em março de 1991, mas muita gente (sentindo-se privada dos privilégios e benesses da Embrafilme) ainda tinha raiva de mim, me olhava atravessado.

Porém, aquela comissão julgadora era livre e correta, como homens como Roberto Darze, dono de cinemas, e José Louzeiro.

De passagem, quero aqui homenagear colegas que, no auge da ira dos viúvos da Embrafilme contra mim, sempre me trataram com respeito civilizado. Destaco seis nomes (por certo esqueço alguém, perdão!): o próprio Pedro Rovai, fantástico produtor que me fez seu parceiro e depois seu contatado; José Joffily, grande diretor; Valério Andrade, profundo conhecedor e entusiasta do Cinema Brasileiro, diretor do Festival de Natal; Sérgio Caldieri, brilhante jornalista; Ney Modenesi, persistente cine-polemista capixaba; e Miguel Freire, dedicado professor de cinema. Aliás, este xará foi meu assessor na Secretaria da Cultura; e teve o mérito de manter a lealdade

funcional durante e após as intempéries, por cima de paus e pedras.

Voltando à vaca quente: meu roteiro ganhou o prêmio, que era um contrato com a Finep – Financiadora de Estudos e Projetos, um financiamento de R$ 200 mil com o compromisso de entregar duas cópias do filme pronto, uma em 35, outra em 16 mm.

Rovai pagou minha parte. Depois, ele conseguiu captar o dinheiro pela Lei do Audiovisual e fez o filme.

Fui com ele escolher as locações na terra natal de Cora Coralina, a antiga Goiás Velho, hoje Cidade de Goiás; e era na Semana Santa. Vimos a impressionante Procissão do Fogaréu; e a cidade estava com muita gente jovem, estudantes, filhas e filhos da terra que estudavam fora e se encontravam ali aproveitando o feriadão.

Havia muitas moças bonitas, o que deixou Pedro encantado. Platonicamente, ele chegou a engrenar conversa com uma delas, na praça, mas a súbita presença do noivo impediu qualquer (improvável) progresso do caso. Meu amigo se queixava de que as garotas não nos davam a mínima atenção. Nós, *coroões*, nos contentaríamos com um ou outro sorriso.

Segunda-feira cedo, pegamos o carro de volta a Goiânia, de onde partiríamos de avião para o Rio. A cidade já estava meio deserta, mas logo avistamos um grupo de jovens; e uma garota sorriu para o Pedro, que comentou, feliz: *Finalmente uma menina riu pra mim, pena que na hora da gente ir embora*. Eu maliciosamente mandei esta: *Você não entendeu, Pedro. Ela está sorrindo de alegria, justamente ao ver que nós estamos indo embora*.

Pedro Rovai ficou cheio de dedos com o filme, pois era como que seu retorno ao cinema, sua última direção havia sido em 1979, no *Amante Latino*. Até ele se fixar em um formato, o filme acabou tendo várias montagens, inclusive uma foi feita por mim na moviola.

Ele me chamou para acompanhar a edição definitiva na Quanta, uma *finishing house* em Copacabana. Foi quando eu conheci o Avid, um equipamento em que você monta o filme digitalmente. Na época (94/95), esse sistema tinha 10 gigas, era um assombro, mas não cabia o filme todo; você digitalizava metade, montava, depois limpava a memória e digitalizava a outra metade. Hoje, qualquer computador doméstico tem 80, 160 gigas, mas na época um com 10 era caríssimo.

Com o filme pronto, Rovai não se animou em lançar nos cinemas, achando que o dinheiro que iria gastar não seria recuperado; e lançar com três ou quatro cópias não compensaria. O filme acabou sendo lançado na televisão, pela TV Cultura.

Rovai era um dos muitos caras que, apesar de todo o mérito profissional e de toda a bagagem de sucesso, não conseguiam pegar dinheiro na Embrafilme, as portas estavam trancadas para ele e outros.

Ele fez negócio com a Embrafilme por interferência de um terceiro, como por exemplo em *Crueldade Mortal*, quando produziu para Luiz Paulino dos Santos, quando ele encaminhou o filme para um direção correta, no ponto de vista de produção, mas os dois brigaram muito durante a realização do filme. Rovai é um produtor muito peculiar, competente, sabe o que faz, você olhando pra ele, parece que confuso, agoniado, mas não, sempre tem consciência do que quer e no final dá tudo certo. Ele tem também uma surpreendente cultura geral: um homem ocupado como ele, sempre viajando muito, se mantém informado das coisas.

Depois, eu passei a ficar permanentemente ligado ao Rovai, fazendo coisas pra ele, consultoria

sobre roteiros, contratos, correspondência em inglês e francês. Acabei indo trabalhar lá, dando expediente nas suas duas produtoras, a Tietê e a Sincrocine, que operam juntas. Em ambas, a sócia e mulher de Pedro, Virginia Limberger (Kika), talentosa arquiteta que optou pelo cinema, é o braço direito dele. Ela conta com uma equipe super: Patrícia, competentíssima beldade, mais as incansáveis Cristiane, Andréia e Flora, além do assombroso e veterano homem de produção, Jorge Paulino.

Hoje, eu dou expediente em minha casa, onde é meu escritório, mas estou aqui das 9h às 12h e das 14h às 18h a disposição das produtoras, ligado por fax, telefone e computador/internet. Freqüentemente eles me acionam fora desse horário.

Meu trabalho consiste em dar consultoria sobre roteiro, negócios; tradução e redação de contratos, sinopses, propostas, projetos, do inglês para o português e vice-versa. Eu recebo um salário por isso, sou um funcionário.

Rovai é um cineasta fascinado pelo sucesso, ele só fica feliz quando o filme estoura na bilheteria.. Se o filme for muito elogiado, ganhar dezenas de prêmios, mas o público não gostar, ele fica infeliz. Quer ver o cinema cheio. Na inversão

de valores (para usar o lugar comum) que nos caracteriza ou pelo menos nos condiciona neste Brasil que amamos, ele é um corpo estranho.

Por isso ele não conseguia arranjar dinheiro na Embrafilme, porque a Embrafilme punia o sucesso, o cineasta que fazia sucesso começava a ser excluído porque o pensamento implícito e nunca explícito era que se o Cinema Brasileiro se tornasse auto-suficiente, não iria mais precisar do dinheiro do Governo.

O cinema viveu muito tempo da ajuda do Estado através da obrigatoriedade da exibição, que era a única forma realmente de se abrir um espaço para o Cinema Brasileiro nos cinemas dominados pelo produto importado, o enlatado, principalmente o americano.

Em 1994/95, o Ary Carvalho, que havia vendido o jornal *Última Hora*, me chama para escrever no jornal *O Dia*, ele queria um texto bom para a primeira página do caderno de variedades e cultura, que ia passa a sair às segundas-feiras também. Eu fiz um texto para mostrar ele, sobre um tira paranormal, de nome Jaime Bonde, meio paródia à várias situações de paranormalidade. E ele gostou muito e me contratou inicialmente por seis meses.

A série passou a se chamar *Jaime Bonder, o Tira Paranormal*. Eu tinha um companheiro de página que era o Paulo Coelho, que escrevia aquelas coisas compactas dele.

O fato é que depois de seis meses, o Ary prorrogou por mais seis, depois mais seis, e acabei escrevendo ali por um ano e meio, mas depois mudou o editor.

Capítulo XX

1997 – São Lourenço – Minas Gerais – Um Paraíso Cheio de Mistérios:

Eu sempre fui ligado à cidade de São Lourenço por causa da minha relação com a Eubiose: lá, fica sede dessa sociedade ligada à grande tradição do ocultismo e do esoterismo.

Sempre gostei muito desta cidade, em função do clima, do povo, que é muito especial, com um jeito especial de ser: uma síntese de Rio, S.Paulo e Minas, sem esquecimento do que o mineiro tem de nordestino, o imaginário riquíssimo, o gosto pelo mito, pelo *causo* fabuloso.

E também aqui existe o templo da Eubiose. Uma época, meu amigo Aguinaldo Pereira e eu tínhamos um fusca cada um e viajávamos para São Lourenço uma semana em cada fusca, isso durou uns dez anos; acabei fazendo amizade com muitas pessoas aqui da cidade.

Maria Elisa morava no apartamento dela perto do hotel onde eu me hospedava no Rio, o velho Marialva. Quando eu queria me sentir um homem de família, ia para o apartamento dela e ficava uma semana. De todo modo, quase diariamente eu almoçava ou jantava com ela.

Em 94/95, a produtora do Pedro Rovai, em que eu já trabalhava, foi assaltada três vezes, à mão armada. Os banidos nos colocaram no banheiro, no depósito de material de escritório. *Embora fossem assaltos cordiais, de uma quadrilha de jovens bem humorados, chefiados por um adulto profissional e compenetrado,* foi chato.

Mas o pior é que ouros malfeitores, aqueles assaltantezinhos do sinal fechado, fizeram assinatura comigo, certamente por eu ser um coroa gordo, como cara de tabaréu rico, porque andava num carrão, uma vistosa Santana Quantum, com placa da Bahia.

Entre 1994 e 1996, sofri vários assaltos ao volante. Cansei daquilo e resolvi mudar para cá (São Lourenço).

Estou em São Lourenço desde março de 1997. *Meu amigo Edson me disse que foi trama do inconsciente para me fazer vir. E olha que ele é geólogo e geofísico, isto é, percebe a alma magnética do planeta, sabe lá o que é isso!?*

Eu tenho um projeto para um novo filme, ao qual fui motivado por um livro de reminiscências de um grande amigo, Odir Ramos, que, além de tudo, começou a vida como gari no Rio de Janeiro. Ele trabalhava com uma carroça puxada por

uma mula e tinha um ajudante, a Faceira.

Quando a tração animal foi abolida, a prefeitura comprou viaturas. Os burocratas não sabiam o que fazer com as mulas, que foram recolhidas às centenas num curral e ali ficaram abandonadas, morrendo de fome, um verdadeiro genocídio.

Mas a trama do filme não explora isso e sim a amizade dele com a mula que era sua amiga e companheira de trabalho. Estamos em fase de roteirização da história.

Capítulo XXI

Eubiose: o Brasil no Centro da Trama

Meu primeiro contato com a Eubiose foi em 1971, quando eu lançava *O Barão Otelo* no circuito do Bruni. O filme tem o personagem do alquimista, um cara que sai de um buraco no chão, do sistema de águas e esgotos, em frente ao Museu de Arte Moderna do Rio. O ator é Milton Moraes, contracenando com o protagonista, Grande Otelo.

O filme foi muito badalado na época. Começa a me ligar insistentemente uma pessoa, no telefone da produtora. O cara insistiu tanto que eu o atendi. Veio se apresentar o Moisés Jacubowicz, que trabalhava com o pai numa pequena joalheria, a Século Vinte, apenas uma portinha na Rua Uruguaiana, mas uma joalheria.

Ele me questiona sobre a cena do alquimista, os Mundos Interiores, a Terra oca, onde eu havia visto aquilo etc. Respondi que as idéias surgiram na minha cabeça e tal. Ele me convida para assistir a uma palestra na Eubiose, foi assim meu primeiro contato.

Bom, na realidade, alguém já tinha me falado em Eubiose, uns anos antes. Foi meu analista,

Edgar Soares dos Anjos, um baixinho com altíssima capacidade de sacar a cabeça alheia. Ele era eubiota e, no consultório, na Rua México, às vezes interrompia a sessão para contar algum caso misterioso do professor Henrique, o fundador da Eubiose.

Num fim de tarde de muita chuva, calor insuportável e trânsito amarrado, o Dr. Edgarzinho deu carona ao Professor, que morava na Rua Paissandu. O dono do carro queixou-se amargamente do mau tempo, dizendo que gostaria de estar numa praia, só de *short*, tomando umazinha, pegando a brisa marinha.

Deixou o Professor em casa e foi para Copacabana, onde morava. Depois de guardar o carro na vaga, subiu para o apartamento e não saiu mais naquela noite. Na manhã seguinte, ao voltar à garagem para ir trabalhar, o garagista reclamou: *Onde o senhor enfiou o carro ontem? Alguma praia?* E lhe mostrou o montão de areia que tinha retirado de dentro do veículo.

O analista foi comentar com o Professor o estranho acontecimento. O homem respondeu: *Culpa sua. Você queria tanto estar na praia, que seu desejo foi atendido...*

Em outra ocasião, quando o Professor passava com outro discípulo, amigo do Edgar, pela frente de uma joalheria, pararam um momento, admirando as jóias expostas na vitrina. O discípulo, que vivia financeiramente encalacrado, comentou, apontando: *Pra resolver meus problemas, bastava aquela ali.*

Em casa, a mulher, revistando os bolsos dele para mandar o paletó à lavanderia, encontrou a jóia. Pânico do discípulo. Correu à casa do Professor. Não era bem isso o que quis dizer diante da vitrina. O Professor advertiu: *Cuidado com o que pensa, deseja e fala! Deixe essa coisa comigo*. No dia seguinte, foi conferir e, aliviado, viu a jóia no lugar, entre as outras do mostruário.

O professor Henrique José de Souza nasceu em 1883 e morreu em 1963. Viveu 80 anos. Era um homem misterioso, tanto quanto a esposa, Dona Helena. O Professor conhecia profundamente a mitologia universal, fazia o estudo comparativo dos mitos das mais diferentes épocas e latitudes. Tinha especial predileção pela mitologia brasileira. Sua visão ambivalente da cultura popular e da cultura erudita fazia que visse tudo como um conjunto. Ele me inspirou muito o *Pecado na Sacristia.* Dediquei o filme a ele.

A Eubiose é uma escola de iniciação, um movimento ocultista, esotérico, cultural, histórico, filosófico, uma mistura com tônica brasileira baseada na teosofia. Foi fundada pelo Professor Henrique e Dona Helena.

Inicialmente, tinha inspiração teosófica e orientalista. Depois, ele criou a Sociedade Teosófica Brasileira, distinta da Sociedade Teosófica de Helena Blavatsky.

Em 1875, dez anos depois do final da guerra da secessão, a russa *Helena Petrovna Blavatsky* tentou instalar a Sociedade Teosófica em Nova York. Vendo o futuro, ela sabia que aquela cidade, então apenas mais uma na paisagem, viria a ser a capital do mundo.

Blavatsky juntou-se com um americano chamado *Henry Olcott,* discípulo e parceiro. Eles formaram uma dupla, não sei se chegaram a formar um casal. Ela antecipou que os Estados Unidos se tornariam uma potência mundial e que Nova York seria a capital cultural e financeira do planeta. Mas houve uma rejeição muito grande, ela foi denunciada como charlatã, bruxa. Não conseguiu realizar o projeto de implantar a sociedade Teosófica lá. Então, refluiu para a Índia, com escritório em *Madras*.

A teosofia propõe a retomada da prática do que se chamava de *sabedoria dos deuses*, um conhecimento tradicional, primordial, *mitológico*. Segundo ela, todas as religiões provêm dessa fonte. O Professor Henrique, nascido em 1883, em Salvador, Bahia, criou então a Sociedade Teosófica Brasileira, em 1930, distinguindo-a da Sociedade Teosófica *no Brasil, de Blavatsky.*

Segundo ele, a tônica e a sede desse processo passaram para o Brasil, era e é a vez do Brasil. A grande novidade ou contribuição de HJS (ou JHS) foi trazer o centro dessa atividade para o Brasil.

Finalmente, e após sua morte, já que ele deixou tudo preparado, programado, a viúva, Helena Jefferson de Souza, mudou o nome para Sociedade Brasileira da Eubiose. Assim se consolidava o centro de operações da obra do casal no Brasil, que passou a ter o papel de protagonista da trama da evolução.

O Professor mudou a máxima do ocultismo de linha oriental, que deu na teosofia e uma série de ramificações, a maçonaria vem dali também, a ordem Rosa-Cruz, o espiritualismo. O lema, que era *Ex-oriente lux (A Luz vem do oriente)* mudou para *Ex-occidente lux (A Luz vem do Ocidente)*.

A maçonaria tem as Grandes Lojas e o Grande Oriente no Brasil. O Professor criou o Grande Ocidente no Brasil.

Existe na tradição esotérica, espiritualista, ocultista, a expectativa milenar da vinda do Avatar Maitréia, encarnação da divindade, um poder capaz de reorientar o mundo. JHS sempre foi muito reticente em relação a isso, ele nunca disse que vai ser uma pessoa. A humanidade esperou um Avatar no ano 1000; mas ele só veio 300 anos depois, não como um cara, mas como um movimento, a Renascença. Maitréia pode ser um movimento. Pode estar por exemplo, na Internet, que escancara a informação, porque ele é o revelador, o instrutor, o informador. Ele vem – espera-se – para esparramar mesmo o conhecimento; e já pode estar atuando numa forma que não é de uma pessoa, não é um personagem, é uma situação, uma tônica.

Mas é possível também que a carne exista, que apareça um personagem que o encarne. Isto é um grande teatro. O Professor falava num trinômio, que era escola, teatro e templo, a dinâmica da vida, como idéias padrões, idéias funcionais e pontos focais de ação. Escola-teatro-templo dá uma abertura muito grande. Muitas vezes, ao se considerar uma coisa como sendo da escola, na realidade é coisa do teatro, que explica cer-

tos assuntos muito melhor do que a escola. E a escola explica muito mais certas coisas do que o próprio templo. No teatro s engloba tudo. Pode-se trabalhar com esses três níveis de polarização de ação e de pensação. Isso traz uma imensa abertura para o intelecto e o sentimento.

A Eubiose é uma sociedade ligada à tradição ocultista, mas os eubiotas sabem que a palavra *ocultismo* caducou. Hoje, encontra-se tudo nas bancas de jornal, nas livrarias, nas cinematecas, revelações de todo tipo. Algumas coisas ainda estão desaparecidas, como o diário da Condessa de Ademar, que participou ativamente da Revolução Francesa, junto com um personagem misterioso chamado Conde de Saint Germain.

Segundo o imaginário ocultista, fantástico, mágico, qualquer coisa assim, o Conde de Saint Germain é *imorrível, imatável e inassassinável*. Vive na Terra, mas está alguns minutos na nossa frente no tempo e consome uma quantidade extraordinária de energia para se materializar entre nós. Por isso, aparece e desaparece sucessivamente.

O Conde tinha um relacionamento estreito com essa Condessa de Ademar. Ela escreveu um livro sobre a face secreta da Revolução Francesa, que, na realidade, começou dez anos antes, nos Estados Unidos. Está tudo revelado ali, mas esse livro

foi destruído quando houve um incêndio em Paris, na Biblioteca das Tulherias, em meados do século XVIII. A obra não chegou a ser publicada, o que existia era um manuscrito, único exemplar existente e desaparecido. Há a expectativa de que tenha sido salvo.

A Revolução Francesa e Americana, a Declaração Universal dos Direitos do Homem, a derrota do nazismo na guerra; a Revolução Soviética, a queda do muro de Berlim, a criação dos estados unidos da Europa (União Européia), a colocação do Brasil no ponto focal do programa da evolução – estes são fatos novos, capazes de reequilibrar os pólos do planeta.

O equilíbrio mental e magnético afasta o perigo do final catastrófico que muita gente espera. Ao contrário: anos melhores logo virão.

A Eubiose é organizada como uma estrutura hereditária, a direção transmite-se hereditariamente. O Professor deixou o herdeiro, Hélio Jefferson de Souza, presidente da Eubiose. Ele preside também a revista *2016 Sol de Aquário*, da qual sou editor.

Hélio é um ano mais novo que eu. É homem de grande tolerância, espírito democrático, dirigente bom de se ter como parceiro de trabalho,

sem deixar de exercer a autoridade que se exige dele. Certos assuntos de natureza fundamental, digamos assim, requerem essa autoridade. Tal como o pai, ele trabalha para firmar o Brasil no centro do teatro da evolução, da história.

A Eubiose não é propriamente uma doutrina, é um conjunto aberto e orgânico de idéias e imagens. O Professor Henrique foi casado com D. Helena Jefferson de Souza, companheira dele de trabalho e de missão. Eles faziam uma dupla muito dinâmica, ativa e equilibrada, ele com a ação, uma capacidade de organização extraordinária. Ela com a base de afetividade e o senso superior do dia-a-dia. Tiveram quatro filhos, todos nascidos no Rio de Janeiro. O papel do Rio nessa história toda é importante, porque lá a Eubiose cresceu e se firmou. Os filhos são Hélio, Selene, Jefferson e Hermés – este, o mais novo, morto em 1987.

São Lourenço é a sede da Eubiose, com o templo de Maitréia. Hélio mora nesta cidade e em São Paulo. Selene mora em SL também.

A obra deixada pelo Professor é muito rica. Ele atuou em todos os aspectos, principalmente no aspecto telúrico, ligado à Terra, ao planeta, à geologia, à geografia. Basta citar que a Eubiose tem três templos e vários pequenos santuários,

minitemplos ou departamentos espalhados pelo Brasil, alguns no exterior.

Os principais templos especialmente construídos estão em São Lourenço (MG), Nova Xavantina (MT) e Ilha de Itaparica (BA). Formam o triângulo mágico indeformável de cobertura do Brasil, em contato com os Mundos Interiores.

Trata-se de uma dimensão paralela ou então é um espaço físico material alternativo. Isso eu não sei, não há clareza aí, podem ser as duas coisas. São mundos dentro do mundo, para onde se refugiou a elite da Atlântida, fugindo do cataclismo.

No colapso, a elite da Atlântida previu que isso ia ocorrer e se refugiou no lugar que a tradição chama de *terra imperecível que nenhum cataclismo pode destruir*. A principal entrada é pelo Pólo Norte.

Aliás, há controvérsia. A Nasa diz que não há nada disso, mas certas fotos mostram alguma coisa estranha bem na região polar, parece uma enorme cratera com mais de mil quilômetros de diâmetro. Mas também pode ser uma sombra, até mesmo a área da noite polar.

Segundo uma teoria, o planeta seria oco numa dimensão paralela, ou oco mesmo. Na concepção

de que ele é oco, como se fosse um ovo com a casca espessa, a crosta teria a espessura de 1200 a 1700 quilômetros. O antípoda não é do outro lado do globo (Japão, Coréia), mas do outro lado da crosta. O centro de gravidade não estaria no centro do planeta e sim no centro da crosta. No centro do planeta existiria um magnífico Sol interior com o nome místico de Surya.

O Professor criou também o sistema geográfico de Minas Gerais, centralizado em São Lourenço, com sete cidades ao redor. O sistema é de oito cidades, chamadas de embocaduras. Segundo a tradição, ali existem entradas para os Mundos Interiores.

Eu nunca fui lá, a não ser em sonho. Objetivamente, tampouco conheço alguém que tenha estado no Mundo do Oco. O Professor tem relatos em que conta que foi lá, mas são narrativas que o leitor pode perceber como a descrição de experiências objetivas, ou como algo onírico e poético. Cada um entende de acordo com sua própria sintonia? Não existe uma forma oficial ou institucional, nós da Eubiose entendemos este assunto como uma matéria em aberto.

Quanto ao sistema do Roncador, em Mato Grosso: segundo a tradição, havia ali, no tempo da Atlântida, duas capitais. Uma era a capital

espiritual, religiosa, localizada na saída do atual Caribe, já ganhando o oceano. Situava-se mais ou menos no meridiano que passa pela cidade de Natal, a uns 300/350 quilômetros da costa brasileira. Havia também a capital temporal, administrativa e política.

A primeira era Shamballah, a Cidade das Portas de Ouro. Viviam lá os Gêmeos Espirituais, casal divino reinante. Nessa civilização, reinava tão grande harmonia que a divindade se expressou diretamente no imperador e na imperatriz sediados em Shamballah.

No planalto do atual Mato Grosso, encontrava-se a outra capital, a capital secundária, administrativa, política etc. e tal, chamada de Cidade dos Telhados Resplandecentes, o Eldorado. Na cultura tupi de raiz, ela tinha o nome de Matatu Araracanga. Também se chamava Manoa, de onde Manaus.

Com a decadência da Atlântida, organizou-se uma federação de insurgentes. Três das oito cidades (ou províncias) do império acompanharam a Quarta em uma Revolta contra a Oitava, atacando-a. O objetivo do ataque era devorar os corpos dos Gêmeos Espirituais, o casal imperial. Com isso, os rebelados acreditavam que iriam assimilar a capacidade, a inteligência, o valor

espiritual daqueles seres. As três cidades restantes ergueram-se para defender Shamballah. Começou uma guerra mundial.

O sacramento da eucaristia vem dessa tradição, pois a eucaristia é a teatralização, a simbolização do ritual antropofágico. Muitas culturas do mundo antigo pré-greco-romano praticavam o sacrifício religioso humano, com ou sem antropofagia, o canibalismo ritual.

Na fase de decadência, assim se praticava na Atlântida também. Na interpretação minha, pessoal, e não oficial da Eubiose, Jesus Cristo veio mostrar que o sacrifício sangrento à divindade, de humano ou de animal, já estava obsoleto. Ele ensinou que o sacrifício deveria passar a ser simbólico.

Os atlantes conheciam uma energia formidável que se chamava *os raios escuros da lua*. Era tão forte que, usada na guerra mundial, causou o desvio no eixo da Terra. Na Idade de Ouro da Atlântida, os eixos planetários se superpunham, o eixo celeste coincidia com o terrestre. Isso na linguagem da astronomia mesmo. O brusco desvio do eixo terrestre para a posição atual provocou megatsunamis e megaterremotos que arrasaram a civilização atlante.

Agora, os eixos planetários devem voltar a coincidir, para que uma nova Idade de Ouro se torne possível. Este acontecimento é iminente. Se vibrar no plano mental, sem repercussão explicita e imediata no físico, não resultará necessariamente em nova hecatombe.

Eu sou o editor da revista da Eubiose, chamada *2016 – o Sol de Aquário*. Essa data, 2016, é o final do ciclo do Sol. Existem ciclos de astrologia *superior* que pouco têm a ver com o horóscopo comum. Não tenho nada contra ele, mas é um outro nível de aproximação ao tema da influência dos astros sobre a humanidade, a Terra.

O presente ciclo do Sol termina em 2015 para 2016. E como estamos sob a regência do Sol, é por isso que dá no mundo, hoje, a revelação e exposição de tanta coisa, pois a luz da estrela mostra tudo, ilumina e queima. Daí os escândalos financeiros e políticos, as megamaracutaias a descoberto. Por toda a parte, no Brasil e no mundo, os interesses antes ocultos pipocam. O povo sabe cada vez mais, só não sabe se não quiser, porque se for procurar, encontra. A informação está toda esparramada, o Sol vai revelando tudo. Ao final desse ciclo, um outro se iniciará, com uma situação mais calma, mais tranqüila no mundo.

Capítulo XXII

Solos

As Esposas

Suely Maria Sampaio de Oliveira – Suely – 1960/1970

Suely era uma colega da Rede Ferroviária Federal, trabalhávamos juntos. Suely Maria Sampaio de Oliveira, uma colega de sala, ela trabalhava numa mesa em frente à minha. Começamos a namorar, nos apaixonamos e casamos em dezembro de 1960 na Igreja N.S.da Paz. Ficamos casados por dez anos, não tivemos filhos. Fomos morar em Ipanema na Praça Nossa Senhora da Paz, através de uma amizade dela, era um apartamento de propriedade de um general reformado, General Luz, um velhinho muito legal, nós pagávamos aluguel pra ele. Um dia ele me chamou e disse que estava velho, não sabia quanto ainda viveria, e queria resolver o patrimônio dele em vida, e queria que ficássemos com o apartamento, eu vou te vender por um preço que você possa pagar e ainda vou te conseguir um financiamento na Caixa. E assim foi feito, ele me apresentou seu amigo na Caixa, fizemos o financiamento e praticamente fomos pagando pelo valor do aluguel. Anos depois saiu

aquela lei de pena de morte pra quem fizesse parte do terrorismo, a época da guerrilha urbana; então eu liguei para o Luz, eu tinha contato com ele, ficáramos amigos, perguntando sobre esse assunto de pena de morte, e ele respondeu: *isso é conversa pra boi dormir, pra assustar, oficialmente o exército não mata ninguém não, aqui não*. Uma outra vez eu estava fazendo crônica na *Última Hora* e tinha um desfile de Sete de Setembro, o desfile estava magnífico, a tropa ótima, tudo reluzente naquele dia. E aí eu ligue pro Luz e disse que negócio é esse o desfile está magnífico, ele me disse, 'demonstração de força, querem enganar o povo com demonstração de força, é tudo aparato, gênero, jogo de cena' e eu publiquei isso, um ato de coragem na época. O General Luz era um velhinho doce, morreu com mais de 90 anos.

Suely sempre me apoiou muito no cinema, fez até uma figuração no meu primeiro filme, *Zé da Cachorra*. Suely era uma pessoa muito segura e firme, formada em direito, articulada, tinha um bom emprego na Rede Ferroviária Federal na área de Recursos Humanos, tinha muita sensibilidade em lidar com pessoas e muito senso de administração, muito inteligente . Nós tínhamos o apartamento comprado do General Luz, com uma pequena sala, um quarto, um jardinzinho de inverno que tinha visão para a praia: víamos

a areia do mar, um quarto de empregada, dois banheiros, um social, outro para a empregada, um bom apartamento.

Eu era jornalista, era impossível sobreviver somente com cinema, todo mundo ligado ao cinema tinha duas profissões, não havia dinheiro do Governo para cinema, os custos eram sempre altos, e a receita dificilmente cobria os custos. Então o dinheiro investido no cinema era capital de risco, por isso os custos eram sempre muito controlados, para que o filme não desse prejuízo, pagasse as contas, a publicidade, cartazes, fotos de porta de cinema, cópias. Os cineastas geralmente estavam apoiados numa esposa, num poder feminino. Era comum isso.

Mas tinha aquele filme que estourava, ai você pagava as dívidas, comprava apartamento, carro, etc.

A entrada de dinheiro de um cineasta é irregular, mas como ela continuou trabalhando na Rede Ferroviária e depois passou para Furnas, tinha um bom salário, dava pra gente equilibrar as coisas, eu nunca vivi nas costas dela não. Mas nos períodos de vacas magras, na entressafra, era ela que segurava as pontas, mas depois eu compensava.

Ela sempre compreendeu que meu regime econômico era diferente do dela, depois que eu passei a viver de cinema. Nossa separação foi mais por uma porra-louquice minha, eu queria ir ao mundo e às mulheres, a realidade é essa. Nos separamos em 1970, após dez anos, e hoje somos amigos.

Maria Aparecida Corrêa de Souza – Cida – 1970/1975

Cida era uma morena alta, bonita, vistosa. Eu a conheci por acaso, eu precisava de uma pessoa para me ajudar na produção do filme *As Escandalosas* e ela apareceu lá e começou a trabalhar comigo. Nos apaixonamos. Era um casamento aberto, nós éramos muito doidos, mas sem consumo de droga, ela não gostava de droga nenhuma, nem eu, nunca gostei disso, nem de maconha, cocaína, LSD, que estava em moda na época, nada. No máximo, a gente tomava umas biritas e uns chopes, e pronto.

Éramos malucos por carnaval, eu e ela e tínhamos uma combinação, um acerto: nós íamos para o baile de carnaval juntos e saíamos juntos, mas lá dentro ficávamos livres.

Trabalhando comigo, Cida se tornou excelente cenógrafa e figurinista. Ela fez a cenografia e

o figurino de *As Escandalosas, O Barão Otelo, Pecado na Sacristia, O Caso Cláudia.* Ela não tinha curso, era de formação na prática, muito intuitiva, existia uma exigência do Sindicato que ela cumpriu, fez prova, se registrou no Ministério do Trabalho, foi sindicalizada. Essa foi minha união mais rápida, durou cinco anos, tudo era na base da festa, uma festa que dura cinco anos durou muito, não? Uma festa de longa duração. Depois nos separamos e depois ela se casou com um jornalista. Soube que ela morreu há uns três anos atrás, ela era uns dois anos mais velha do que eu, deveria estar nos seus 68.

Lúcia Costa Dias – Lúcia – 1977/1983

Conheci Lúcia através de um anúncio de jornal, aqueles anúncios de relacionamento que existiam, numa época pré-computador. Marcamos um encontro num bar da Av. Atlântica, esquina com Santa Clara. Ela morava em Copacabana. Eu a reconheci mas ela não, na primeira vez. Logo nos apaixonamos também, fomos morar juntos e logo ela engravidou. Em 22/05/79 nasceu Henrique, meu único filho. Eu queria ter outro filho mas ela nunca concordou, só quis me dar um. Certa vez, eu levei Lúcia para conhecer meus pais no Maranhão, e fui andar com meu pai, que me disse:

– Filho, agora você está com Lúcia, gostei muito dela, mas vou te dizer uma coisa, fica com ela, não adianta você procurar não, são todas iguais.

Sabemos que não é bem assim, mas foi essa era uma maneira dele dizer. Ele podia dizer isso porque foi casado com a mesma mulher por 62 anos, então ele só conhecia uma, eu tenho certeza, ele nunca me disse, mas eu sei pelo jeitão dele, que ele casou virgem e foi fiel a vida inteira, nunca teve uma aventura.

Em 1983, Lúcia e eu nos separamos.

Maria Elisa Garcia da Silva – Maria Elisa – Lisa – 1984 e sempre...

Conheci Maria Elisa no carnaval, mais precisamente na Banda de Ipanema. Eu estava sozinho, recém-separado. Eu tinha alugado um apartamento ali na rua Júlio de Castilhos, no Posto 6. Tinha dois vizinhos famosos, um era o General Emílio Garrastazu Médici, que às vezes eu via passar, indo para a praia, ou passeando no calçadão; e por incrível que pareça: em mais de uma ocasião, sozinho, sem nenhum tipo de segurança. Ninguém lhe dava a mínima. Povo singular, esse povo brasileiro, não é? Aquele cara, que havia sido um ditador medonho, sozinho ali, às vezes com um jovem, provavelmente seu neto.

O outro vizinho ilustre era Carlos Drummond de Andrade, que morava na rua Conselheiro Lafaiete, esquina com a rua Júlia de Castilhos.

Eu estava na Banda de Ipanema e Maria Elisa com um grupo de amigas, havia uma menina bonitinha, bem delgada, magra, e me pediu que a carregasse nos ombros, pois estava cansada. Eu atendi seu pedido, depois de um tempo coloquei-a no chão; e Lisa também quis subir, ela era bem mais cheinha, que a outra, mas mesmo assim eu encarei: ela subiu nos meus ombros e nunca mais desceu.

Nossa união foi sempre agitada, às vezes ela saía fora, depois voltava. Nós não morávamos juntos o tempo todo, ela passava uma temporada na minha casa e depois voltava pra casa dela. Ou eu no apartamento dela. Nós sempre brigamos muito e quando a briga era feia ela sumia por um tempo.

Certa vez eu estava trabalhando com Carlos Tourinho, eu estava editando um filme no estúdio dele na Rua São Miguel, perto do Borel, ele tinha ilha de edição completa lá. Na época eu sentia às vezes uma dor forte nas costas, subia que nem um foguete, às vezes passava rápido. Mas nesse dia eu travei e o Tourinho teve que me levar pra casa, eu não tinha condições de dirigir.

De casa, liguei para Lisa dizendo como eu estava clamando por seus carinhos e ela foi me acudir, m paparicar; e era sempre assim.

Eu também faço suas vontades, procuro não questionar, ela é autoritária, competente, diligente, elétrica, bonita, atraente, sensitiva. Grande agente securitária, secretária e artesã. Meu braço esquerdo.

Lisa passou um ano comigo em Brasília, depois brigamos e meio que nos separamos novamente e ela voltou para Santos e o Guarujá, onde nasceu e onde vive sua família. Com poucos meses, voltou para o Rio, onde eu já estava de novo, e tomou conta de mim outra vez.

Quando resolvi me mudar para São Lourenço, chamei-a, ela veio e estamos até hoje aqui, já faz onze anos. Nossa união foi sempre persistente, com esses interregnos, mas ela foi (é) constante, ela sempre estava (está) comigo e eu com ela, mesmo quando não fisicamente. Maria Elisa é briguenta, temperamental; e eu cordato, mas de vez em quando tenho que dar meus estouros, me posicionar, para não ser, digamos, esmagado.

Ela gosta de toda a poesia brasileira, de Augusto dos Anjos a Adélia Prado, passando por Bandeira e Drummond.

Henrique, meu único e querido filho

Eu tenho um único filho, Henrique, de minha união com Lúcia, com quem fiquei casado por cinco anos. Nasceu em 22/05/1979. Ele é um menino muito calmo, na dele, quieto, interessado, gosta muito de acompanhar os acontecimentos, lê muito jornal e revista.

Teve uma infância boa, todo ano eu o levava para passar férias em São Luis do Maranhão, onde moravam meus pais; e ele ficava lá dois, três meses, as férias todas. E muitas vezes, dos seis aos 14 nos, voltava sozinho de avião para o Rio, com acompanhamento das comissárias de bordo.

No Rio, uma época, descobri que ele estava matando aula, tinha uns dez anos de idade. E eu quis saber por que e tivemos uma conversa franca, quero dizer, até onde é possível ter uma conversa franca de pai pra filho, não é? Existiram certas situações que ele me falava: *isso não é assunto para tratar com o pai.*

Nessa conversa, confirmei minha impressão de que ele já sabia se cuidar, entrando e saindo de situações numa boa. Ele estava simplesmente matando aula e eu descobri que era para conhecer a cidade. Ele pegava o ônibus e ia para bairros diferentes, distantes.

Ele passou um ano comigo em Brasília e de repente começou a matar aula também. O serviço de transporte escolar me avisou que ele não ia à escola há vários dias. Eu fui investigar e descobri que ele tinha uma turma de garotos da idade dele, e eles usavam um depósito de material de construção abandonado, numa superquadra que estava com a construção interrompida, na Asa Norte, para fazer um clube. Pra entrar nesse clube, o garoto tinha que cumprir tarefas, como por exemplo quebrar a pedradas alguma vidraças de prédio, veja que absurdo.

Quando eu descobri isso, era a vez do Henrique passar pelo teste, ele estava com essa missão, mas eu cheguei a tempo, conversei com ele e consegui dissuadi-lo, mas confesso que não foi fácil.

O nome do Clube era *Capetas Norte Subordinados*, pois eram todos filhos de funcionários públicos. Mas logo me desliguei do Governo e voltamos para o Rio de Janeiro.

Henrique fez dois vestibulares, um para Biblioteconomia na Faculdade Federal e passou com boa colocação; e também História em uma particular. Ele optou pela particular e hoje então ele cursa história. Ele não gosta muito aqui de São Lourenço, mas de tempos em tempos vem passar uns dias comigo.

Marcos Farias - Amigo Neste e no Outro Mundo

[Marcos Ney Silveira de Farias nasceu em Campos Novos, SC, em 1933. Chega ao Rio de Janeiro em meados dos anos 50 e participa ativamente do movimento cineclubista e do surgimento do Cinema Novo. Dirige seis curtas e quatro longas, com destaque para *Um favelado*, primeiro episódio do filme *Cinco Vezes Favela*, em 1962; e *Fogo Morto*, em 1976. Morre prematuramente em 1985, aos 52 anos de idade]

Marcos era um sujeito sério, tipo sisudo, não gostava muito de rir, eu fui quem ensinou o Marcos a rir, eu começava a fazer piadas pra ele e ele só ria comigo.

Quando eu o conheci, eu tinha 18 anos e ele 22; ele já havia feito um curso de Filosofia e levava o cinema extremamente a sério. Comuna fundamentalista, e na sua sisudez ele era fechado em seus conceitos, não era um homem de se abrir, discutir idéias, era muito reservado. Um intelectual, tinha tudo catalogado, organizado na cabeça.

E eu fazia de tudo para quebrar esse bloco dele.

Fundamos o Cineclube da faculdade, onde tínhamos como companheiro o Carlos Peres que depois seguiu a carreira diplomática, foi ser

embaixador, participou daquele episódio da invasão da embaixada do Brasil em Lima, no Peru, pela guerrilha do Sendero Luminoso, ele era o embaixador.

Em 1981, eu estava com o Marcos Farias na Cooperativa de Cineastas, nós éramos da diretoria. O Marcos estava chateado, havia feito o filme *Bububu no Bobobó*, um retumbante fracasso de público e de crítica, um fiasco absoluto.

O filme era uma homenagem ao Teatro de Revista, mas estava completamente fora de esquadro, de rumo, de assunto e interesse, na época.

Daí a pouco, chega o Marcos e me mostra uma história e pede minha opinião sobre aquele argumento, se daria um bom filme. No dia seguinte ele pergunta: *o que você achou?*, eu respondo: *Marcos, é uma merda, não filma isso não, ninguém quer saber disso, só você mesmo, vai ser outro Bububu*.

Ele vai embora, e na semana seguinte aparece com uma nova história, eu levo, e no dia seguinte digo: *Marcos, é pior que a anterior, deixa disso*.

Na outra semana lá vem ele mais uma idéia. Dessa vez eu li na frente dele, e disse: *Marcos, pelo amor de Deus, como você gosta de sofrer*.

Alguns dias depois fomos almoçar no Vermelhinho, um restaurante que servia massas no centro do Rio, era muito conhecido, ficava defronte da ABI – Associação Brasileira de Imprensa, *point* de jornalistas, na Rua Araújo Porto Alegre.

Sentamos à mesa: o Marcos, o Iberê Cavalcanti, o Nelson Moura e eu. E Marcos comenta: *O Miguel não quer mais que eu filme, toda história que eu apresento pra ele diz que não presta, que o povo não quer saber.*

Cada um já havia pedido seu prato, o garçom manda providenciar. E no momento em que vem a comida fumegante, apetitosa, o Marcos me pergunta: *Mas afinal, Miguel. O que você acha que eu devo filmar agora?*. Eu fui mau, disse: *Marcos, filme Bububu no Bobobó Número 2*

O Marcos fica emburrado e não come nada; e o Marcos emburrado qualquer um percebia, o nariz entortava.

Depois, saímos andando pela Rua México, voltando à Cooperativa. E o Marcos foi na frente falando sozinho, resmungando.

Sisudo e fino, Marcos não falava palavrão. Certa vez, ele chega pra mim e diz: *Miguel você não devia fazer isso comigo*, eu pergunto: *o que*

Marcos? ele diz: *você fica bravo e me xinga, fala todo tipo de palavrão...*, eu disse: *Marcos, me xinga também*.

Dias depois, ele resolveu aplicar meu conselho, mas bem baixinho. Eu disse *Porra, Marcos, não é assim não, tem que soltar a voz*; e mostrei a ele, berrando. Ele ficou encabuladíssimo e saiu de fininho. Era muito engraçado meu amigo, tenho muita saudade dele.

Domingo pela manhã eu ligo para a casa do Marcos, atende a tia de Maria Clara, dizendo que ele tinha morrido enquanto dormia, num infarto fulminante. Maria Clara chamá-lo para o café e ele estava morto. Dois meses depois me acontece uma experiência muito estranha com Marcos, um sonho – ou sei lá se foi visão.

Eu estava sozinho no meu apartamento de sala, quarto, varanda e o resto. Alguém bate na porta, estranhei porque tinha campainha, mas preferiram bater na porta, eu disse: *pode entrar, está destrancada!*

Quando percebi que era o Marcos Farias, eu disse: *Marcos estou aqui no quarto, venha para cá!*

Ele deu meia volta e veio na direção do quarto, ao meu encontro, falando sobre a situação do

Cinema Brasileiro, Concine, Embrafilme e tal. E eu olhando pra ele admirado, pensando: *o que esse cara está fazendo aqui, ele já morreu!*.

Ele falava com a cabeça baixa e não olhava para mim. Depois de vários minutos, ele uma certa hora parou, me olhou sério e perguntou: *e você não diz nada!*, me interpelando. Eu respondo: *não, Marcos, não tenho nada a dizer pra você sobre isso não*; ele me indaga: *por que?*, eu respondo: *porque você já morreu! não está lembrado? você teve um infarto, morreu dormindo no teu quarto, a morte de um justo, sem agonia, nem nada; nós te enterramos lá no São João Batista; se você quiser, eu te mostro onde você está enterrado*.

Ele faz que sim balançando a cabeça, o que significava *não* para o Marcos, numa atitude de incredulidade, de teimosia. Em seguida, ele sai do quarto, abre a porta e vai embora.

Nesse momento eu acordo; e estou ali exatamente naquele local, onde tinha acabado de sonhar aquilo, ou de ver e falar com um espectro.

Meu Estilo de Cinema

Alguém Disse: *Um Cinema de Autor Mas Dentro de Esquemas Comerciais*. Pode Ser!

Eu era estudioso de cinema, eu estudava cinema, lia, ia muito ao cinema, pesquisava. O Marcos Farias, o Carlos Peres, antes de virar diplomata, o Leon Hirszman, este às vezes, fazíamos caravanas para ver filmes japoneses em São Paulo, pois esses filmes não passavam no Rio. Havia o Tóquio, o Jóia e o Niterói, no bairro da Liberdade. Passávamos o final de semana em São Paulo vendo filmes japoneses de diretores consagrados como Kurosawa [Akira Kurosawa: 1910/1998], Mizoguchi [Kenji Miozoguchi: 1898/1956], Inagaki [Hiroshi Inagaki: 1905/1980]. No Rio, havia um lugar que passava um filme japonês em um domingo por mês, foi o Dejean quem descobriu e íamos lá também. Era no auditório da ABI – Associação Brasileira de Imprensa, para a colônia. Uma coisa muito importante embora óbvia, mas que o Cinema Novo não compreendia, ou compreendia muito precariamente, a importância do gênero. Como o cinema é uma linguagem convencional, ele está dividido quanto ao tipo de filme, de assunto, em gêneros, e a definição do gênero é fundamental para que aquela convenção de comunicação funcione de cara. Quando o espectador vê o cartaz e vai ver um filme, ele já vai sabendo qual é o gênero; ele já tem metade da comunicação garantida, ele já sabe o que aquele filme vai mostrar a ele. Por isso eu procurei, de algum modo, de forma pessoal, cultivar gêneros.

Um dos nós do Cinema Novo era esse, ele cultivava um mega-gênero difícil, o político ou social, mas sem gênero definido. Pois mesmo sendo político, você teria que ter o gênero tradicional definido, é uma comédia política, um drama político, um documentário político, e o Cinema Novo não tinha isso, era confuso já na proposta do gênero.

Alguém disse que eu faço *cinema de autor dentro de esquemas comerciais*, então vou contar uma história. Certa vez conversando com o Júlio Bressane, ele era muito jovem, eu o conheci pouco depois do Rogério Sganzerla, numa época que o cinema estava tão entranhado neles, dinamicamente, que eles conversavam tudo filmando, enquadrando com a mão – e saí com eles e fiz a mesma coisa, entrei no ônibus e enquadrava o cobrador com a mão, parava para tomar um cafezinho e enquadrava a xícara com a mão, uma câmera imaginária. E Júlio dizia que o cinema de autor era fundamental, que ele não tinha preocupação nenhuma com o resultado de bilheteria, que ele queria se expressar e tal; e eu disse ao Júlio que achava aquilo admirável, que gostaria de poder fazer aquilo, mas que acontecia o seguinte: minha família morava muito longe e se eu não me defendesse eu morreria de fome, diferente deles, que tinham as famílias pertinho; não sei se rica, mas abastadas, digamos. Então eu sempre me escondi atrás da máscara de cineasta

preocupado com op resultado financeiro, mas eu nunca tive o primeiro interesse no resultado financeiro; meu primeiro interesse sempre foi expressar o que eu estava sentindo; e, não tendo tio rico, pai rico, mãe rica, ou apartamento pra vender, e não podia dizer *não me importa o resultado, eu quero é filmar*; eu tinha de *enrolar* os produtores, mostrando que eu estava interessado no resultado econômico; e estava de fato, mas secundariamente; para mim o primeiro interesse era sempre passar meu sentimento da vida, do mundo.

Por isso que essa colocação está correta, na verdade eu usava uma máscara de cineasta comercial pra colocar na tela meu sentimento, minha visão etc. e tal.

Capítulo XXIII

Balanço (Quase) Final

Eu teria filmado mais, sem me importar muito com a coerência de linguagem ou de visão do filme. Nos anos 80/90, tive dois convites para filmar que não aceitei, hoje eu não recusaria, faria aqueles filmes. A quantidade vira qualidade, dialeticamente. Tudo dá o salto qualitativo. Quanto mais você filma, melhor, mais você vive.

Eu teria tido mais filhos, só tenho um, muito querido. A Suely, acredito, não podia ter filhos, a Cida nunca quis, a Lúcia me deu o Henrique e a Maria Elisa também não quis. Eu devia cantado mais a que podia, para ter mais filhos.

Eu teria bebido um pouco mais, pois sempre bebi pouco, e bebendo um pouco mais talvez tivesse comido menos. não é? Hoje estou obeso, já não como tanto, mas tive uma fase de minha vida em que gostava muito de comer. Saía sempre para conhecer restaurantes, descobrir pratos. Nunca fui de freqüentar restaurantes de luxo, primeiro porque minha situação financeira raramente aconselhava; e segundo porque sempre gostei mais do restaurante popular, do boteco. Tem muito lugar simples onde a prioridade é a qualidade, mesmo, do

alimento. E quanto eu descobria um, estava sempre lá.

Meu consumo de bebidas sempre foi moderado, então eu teria bebido mais e comido menos, logicamente sem virar alcoólatra ou pinguço.

Hoje, bebo vinho tinto seco, um copo por dia no inverno e outono; cerveja na primavera. No verão, só água da moringa.

Eu teria também viajado mais ainda, pois sempre gostei muito de vaguear por aí. Por exemplo, quando estive na Índia, eu poderia ter ido ao Tibete. Hoje, iria ao Tibete e ao Butão, reino muito misterioso agarrado àquele miolo do Himalaia.

Fui várias vezes à Europa, mas nunca fui conhecer a Inglaterra, não sei por que, gosto muito da literatura inglesa, do cinema inglês, que teve sua fase áurea. Sempre fui fascinado pela idéia de ir à Itália, já pisei em solo italiano, poderia ter ficado lá para conhecer, mas não o fiz. Acho que tive medo de me defrontar com meu passado atávico de escravo rebelde da Roma antiga.

Nunca fui de guardar papel, não gosto de papel, mas agora, com este livro, acabei por rever minha trajetória. Sou sentimental e essa coisa

de revirar o passado me perturba, me dá uma saudade doida e doída. Sempre me defendi disso e acabei por não conservar minha história sob a forma de papel, recortes etc.

Sinto-me feliz de ver que muita coisa que eu fiz, parece que foi significativa aos outros. Na real, só podemos nos avaliar pela avaliação dos outros, a auto-avaliação é falha, condescendente, complacente ou cruel. A avaliação que fizeram de minha obra foi importante, às vezes me esculhambando, às vezes me elogiando, mas sempre considerando meu trabalho significativo, para ser contestado, vilipendiado ou assimilado.

Vendo todos esses recortes de época, fui mais elogiado do que pensei que tivesse sido. E quem me esculhambou, nem sempre estava errado...

Fui (sou) independente, tive idéias próprias, não gostei (nem gosto) de me filiar a movimentos, fazer parte de grupos, de patotas, nunca fui disso, me mantive um sertanejo. Como dizia Euclides da Cunha, o sertanejo é antes de tudo um forte*, e tomara que eu tenha correspondido. Posso dizer que antes de tudo ele é um forte e um solitário.*

Sempre gostei da companhia feminina, preferindo a companhia feminina à masculina, em-

bora eu tenha tido e tenha grandes amigos como Marcos Farias, meu pai José Borges (salve minha inesquecível mãe, Dona Benvinda); cito estas pessoas porque já morreram, me livrando do risco de citar uns vivos e omitir outros, injustamente. Foram e são pessoas com quem interagi e continuo interagindo intensamente.

Nunca esquecendo que minha vida continua, a chacrinha só acaba quando termina. Tenho planos, projetos. Vou sarar da perna (meu médico, o grande Dr. Paulo Egydio, de Passa Quatro, me diagnostica uma estase venosa na esquerda*). E vou cair novamente na gandaia do carnaval de rua.*

Foi onde conheci minha mulher, Maria Elisa, dando carona a ela nos meus ombros, na Banda de Ipanema. Maria Elisa me faz crescer; e ela mesma continua crescendo.

Também quero participar do crescimento pós-adulto de meu querido filho Henrique, assim como da reafirmação da obra de meu xará e dele, com muita honra nossa, o grande Professor e Inspirador Henrique José de Souza. A obra de Eubiose é ainda mais locomotiva do Brasil do que S. Paulo.

Fico feliz em saber que minha trajetória, graças ao Leão, ao Ewald e à coleção Aplauso, agora estará ao alcance dos que me conhecem e poderão me reavaliar. E dos que não me conhecem, os mais jovens, os que estão com a bola toda, levando a chama do Olimpo na interminável viagem do Ódio ao Amor, no claro-escuro do cinema da vida. São as trevas da iluminação.

Espero também que este livro sirva de reflexão sobre o que foi, o que é e o que poderá vir a ser de nosso querido Cinema Brasileiro.

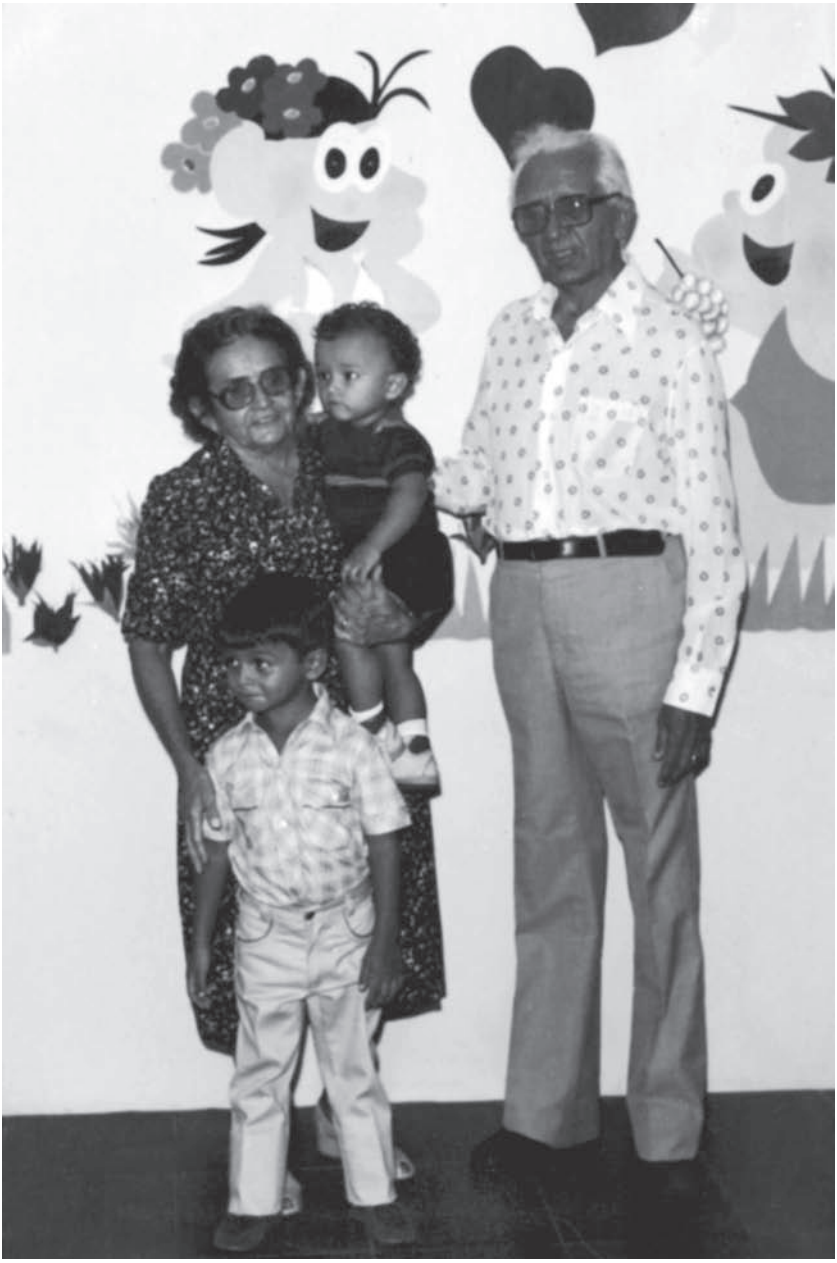
Álbum de Família

Tia Mundinha, irmã da mãe, 1960

Mãe, D. Benvinda, com a prima Áurea, anos 70

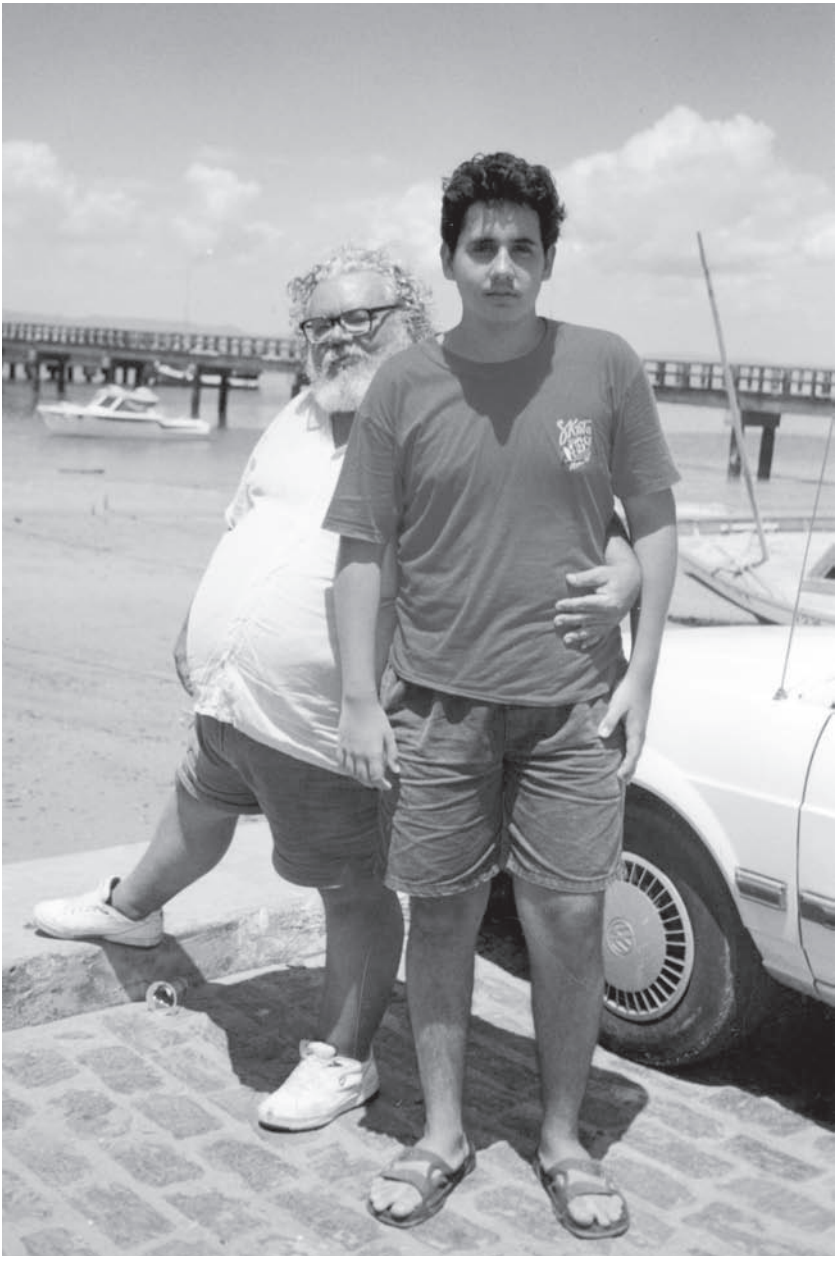
Com a família, anos 70

Pai e Mãe de Miguel



Pai e Mãe de Miguel com os netos

Padrinho de Paula, 1965, com a 1ª esposa



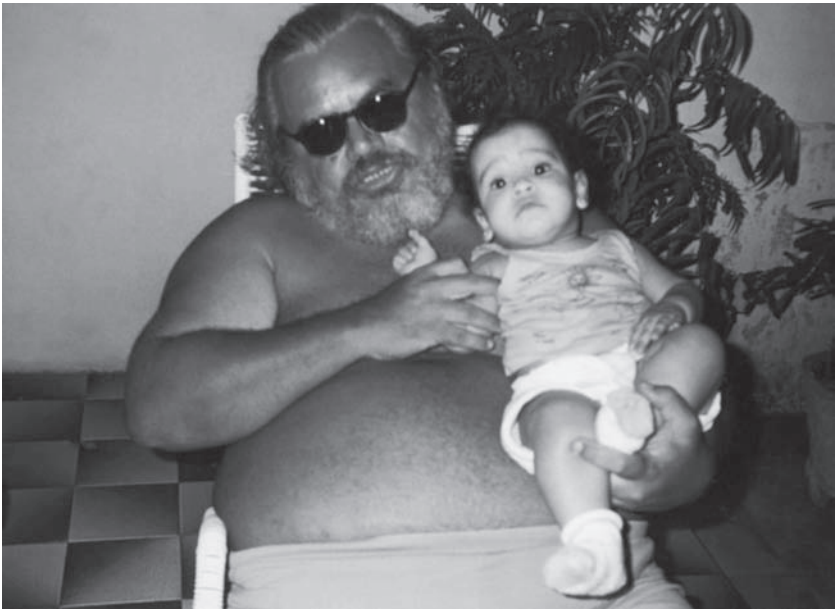
Com o filho Miguel 1998

Com seu cão pastor, 1975

Avó materna, D. Higina Reis Feitosa (D. Sinhá)

Com seu pai e mãe

Com o cunhado Clauber, São Luiz, MA



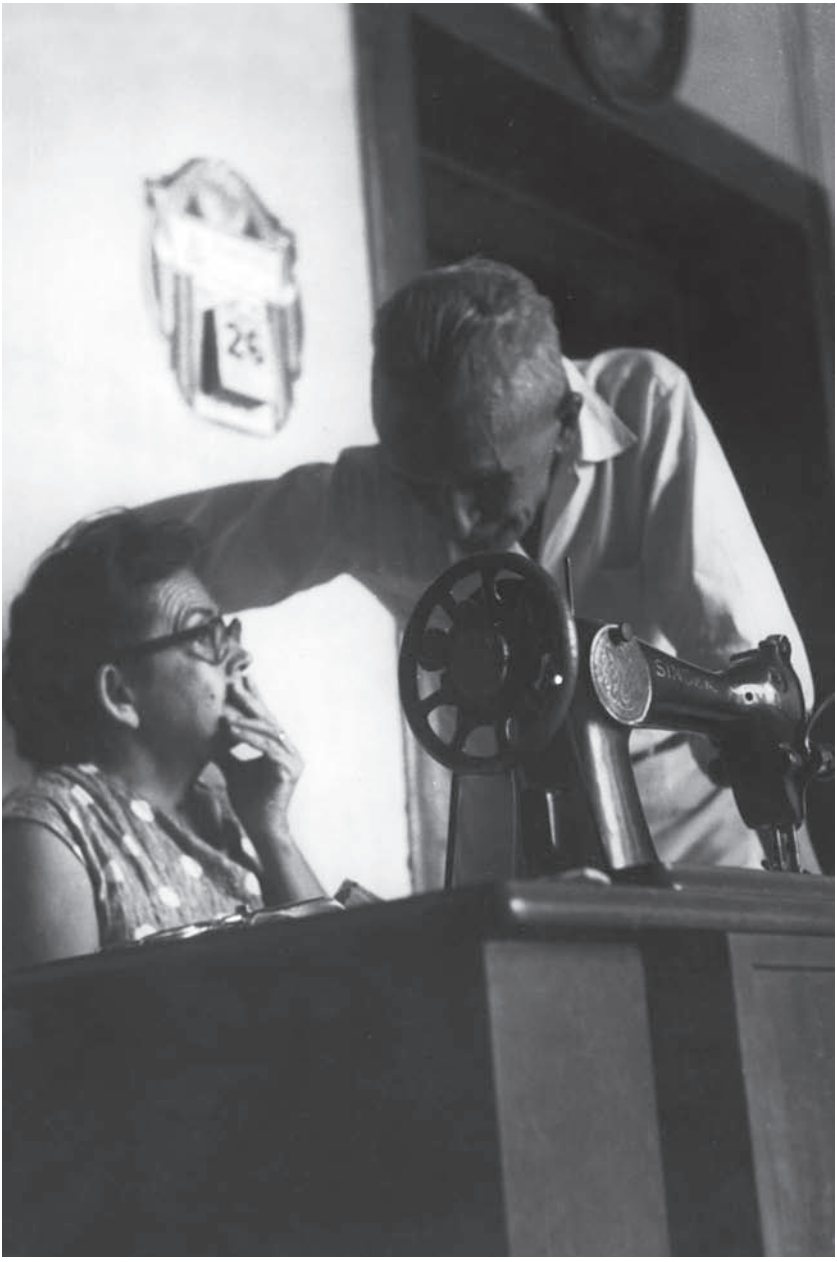
Com o sobrinho Gabriel

Seu pai, idoso

Com os irmãos, meninos (encostado à porta)

Com Lucia, Curitiba, 1977

Miguel e família, anos 50



Pai e Mãe de Miguel

Com a primeira esposa, Suely, a cunhada Licia e a sobrinha Ana Paula, 1960

Portraits

Prêmios e Distinções

Prêmio de Qualidade (INC) para *O Barão Otelo no Barato dos Bilhões*, 1971-2

Prêmio de Qualidade (Mec-Concine-Embrafilme) para *Pecado na Sacristia*, 1976

Prêmio de Melhor Roteiro, Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, para o filme *Pecado na Sacristia*, 1976

Prêmio Governador do Estado de São Paulo de Melhor Filme do ano para *Pecado na Sacristia*, Ano-Base 1977

Prêmio Governador do Estado de São Paulo de Melhor Argumento para *Pecado na Sacristia*, Ano-Base 1977

Prêmio de Qualidade (Mec-Concine-Embrafilme) para *Fogo Morto* (como Produtor), 1977

Representante Oficial do Brasil no Festival de Teerã, com o filme *O Barão Otelo no Barato dos Bilhões*, 1972

Representante Oficial do Brasil no Festival de Berlim, com o filme *Fogo Morto*, como produtor, 1976

Representante Oficial do Brasil no Fórum do Festival de Bérgamo, com o filme *Pecado na Sacristia*, 1977

Representante Oficial do Brasil no Festival de Tomar, Portugal, com o filme *Pecado na Sacristia*, 1978

Representante Oficial do Brasil no Fórum do Festival de Nova Délhi, com o filme *Pecado na Sacristia*, 1977

Representante Oficial do Brasil no Fórum do Festival de Nova Délhi, com o filme *Fogo Morto*, como produtor, 1977

Prêmio do Conselho Nacional de Cinema *Os Melhores do Ano*, para *Consórcio de Intrigas*, 1982.

Prêmio *Melhor Contribuição Técnica* do Museu de Astronomia (Rio), do Conselho Nacional de Pesquisa, para o documentário de TV *O Desarmamento das Abelhas* (1987)

Prêmio *Resgate do Cinema Brasileiro – Roteiro*, do Minc-Finame, para *As Tranças de Maria* (1994)

Prêmio de Melhor Roteiro no XIV Festival de Cinema Brasileiro, Natal, para *As Tranças de Maria*, 2004.

Prêmio de Melhor Roteiro (Drama) a ser filmado, *Neném Brasil*, do RioCine Festival, 1985.

Em diferentes ocasiões, membro do júri dos festivais de cinema de Natal, Fortaleza, Cinema Universitário (Rio), RioCine e Vídeo-Curta Metragem (Juiz de Fora).

Filmografia

Diretor

1957

• *Cafezinho*, RJ, Produção: EBAP, documentário de curta-metragem sobre o hábito de tomar café. Filme Inacabado.

1962

• *Zé da Cachorra*, RJ, Produção: C.P.C. – Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, Ficção, elenco: Waldyr Onofre, Labanca, Peggy Aubry, Cláudio Bueno Rocha, Jandira Aguiar, José Saenz, Paulo C. Barroso, Cecil Thiré. 2º episódio do filme do longa 'Cinco Vezes Favela'.

1963/65

• *Canalha em Crise*, RJ, Produção: Tabajara Filmes, Longa-Metragem de Ficção, elenco: Teresa Rachel, Flávio Migliáccio, Maria Gladys, Waldyr Onofre, Álvaro Peres, Armando Costa, Maria Lúcia Lessa, Dilma Fabrigas. Totalmente filmado e finalizado em 1963, mas só lançado comercialmente em 1965, por problemas com a censura da época. Primeiro longa-metragem dirigido por Miguel.

1967

• *Perpétuo Contra o Esquadrão da Morte*, RJ, Produção: Tecnofilm Produções Cinematográficas e Saga Filmes, Longa-Metragem de Ficção, elenco: Milton Morais, Sônia Dutra, Waldir Maia, Waldyr Onofre, Roberto Bataglin e Eliezer Gomes.

1968

• *Maria Bonita, Rainha do Cangaço*, SP, Produção: Konstantin Tkaczenko & Cia, Longa-Metragem de Ficção, elenco: Celi Ribeiro, Milton Morais, Roberto Bataglin, Ivan Cândido, Rodolfo Arena, Roberto Ferreira, Rogério Fróes, Wilson Grey, Regina Célia, Sônia Dutra, Jofre Soares, Waldyr Onofre.

1970

• *As Escandalosas*, RJ, Produção: Futurama Cinematográfica, Cinemundi Distribuidora e Produtora de Filmes, Longa-Metragem de Ficção, elenco: Olívia Pineschi, Ivan Cândido, Edson Silva, Tuska, Cléa Morais, Nina Sajkowky, Dinorah Brilhante, Roberto Bataglin, Fenelon Paul, Milton Viana.

• *A Festa da Maldição*, RJ, Produção: Altamir Freitas Braga, Documentário de curta-metragem sobre a festa tradicional e anual em homenagem a Santo Antonio.

• *Rodar Cativo*, RJ, Produção: Bennio Produções Cinematográficas, Documentário de curta-metragem. Lirismo, musicalidade e nostalgia.

1971

• *Zona Oeste*, RJ, Produção: Moacir Barros Bastos. Documentário de curta-metragem sobre o desenvolvimento do bairro de Campo Grande, no Rio de Janeiro.

• *Barão Otelo no Barato dos Bilhões*, RJ, Produção: Produções Cinematográficas L.C.Barreto e Saga Filmes, Longa-Metragem de Ficção, elenco: Grande Otelo, Dina Sfat, Milton Morais, Edson Arantes do Nascimento (Pelé), Ivan Cândido, Wilson Grey, Tânia Caldas, Vera Manhães.

1973

• *Projeto Cabo Frio*, RJ, Produção: Miguel Borges Produções Cinematográficas, Documentário de curta-metragem realizado sob encomenda para o Serviço de Relações Públicas da Marinha.

• *O Jovem e o Mar*, RJ, Produção: Miguel Borges Produções Cinematográficas, Documentário de curta-metragem realizado sob encomenda para o Serviço de Relações Públicas da Marinha.

1974

• *A Lavagem do Cristo*, RJ, Produção: TV Globo, Documentário de curta-metragem para exibição no programa *Fantástico*, da TV Globo.

• *O Balé do Beija-Flor*, RJ, Documentário de curta-metragem para exibição no programa *Fantástico*, da TV Globo. Co-direção de Rubem Braga.

• *As Mulheres*, RJ, Documentário de curta-metragem para exibição no programa 'Fantástico', da TV Globo.

• *A Pedra da Gávea*, RJ, Documentário de curta-metragem para exibição no programa *Fantástico*, da TV Globo.

• *O Último Malandro*, RJ, Produção: Miguel Borges Produções Cinematográficas, Longa-Metragem de Ficção, elenco: Ivan Cândido, Suzana Faini, Francisco Milani, Wilson Grey, Jorge Cândido, Helen Hein, Zezé Nunes.

1975

• *Pecado na Sacristia*, RJ, Produção: Miguel Borges Produções Cinematográficas, Longa-Metragem de Ficção, elenco: Ivan Cândido, Ítala Nandi, Maurício do Valle, Francisco Milani, Roberto Bonfim, Tina Luiza, Zezé D'Alice, Wanda Polatchek

1979

• *O Caso Cláudia*, RJ, Produção: Artenova Filmes, Longa-Metragem de Ficção, elenco: Nuno Leal Maia, Kátia D'Ângelo, Jonas Bloch, Luiz Armando Queiroz, Roberto Bonfim, Carlos Eduardo Dolabella, Lilian Stavik, Zilda Mayo, Cláudio Corrêa e Castro, Reinaldo Gonzaga, Rogério Fróes, Celso Farias, Sônia Oiticica, Waldyr Onofre, Zélia Diniz, Jorge Cherques, Hildegard Angel.

1980

• *Consórcio de Intrigas*, RJ, Produção: Estúdios Cinédia, Longa-Metragem de Ficção, elenco: Aldine Muller, Anselmo Vasconcelos, Tácito Rocha, Ana Maria Kreisler, Reinaldo Gonzaga, Maria Lussiana Schimidt, Maralise, Rogério Fróes.

1985

• *Os Sapatos*, RJ, Produção: Artenova Filmes, Documentário de curta-metragem baseado no poema de Mauro Motta.

• *O Nadador do Infinito*, RJ, Produção: Artenova Filmes, Documentário de curta-metragem baseado no poema de Álvaro Pacheco.

• *Outros Cargos*

1963

• *Boca de Ouro*, RJ, Produção: Copacabana Filmes, Longa-Metragem de Ficção, Direção: Nelson Pereira dos Santos. MB faz pequena participação como ator.

1969

• *Sete Homens Vivos ou Mortos*, RJ, Produção: Futurama Cinematográfica, Longa-Metragem de Ficção, Direção: Leovigildo (Radar) Cordeiro. MB é co-argumentista e montador.

1970

• *A Cobra Fumou*, RJ, Produção: TV Globo, Direção, Wilson Silva, Documentário de curta-metragem. MB é autor do texto e montador.

1971

• *Emboscada*, RJ, Produção: Difilm e Produções Cinematográficas L.C.Barreto, Direção: Bruno Barreto, Ficção de curta-metragem. MB faz a co-adaptação cinematográfica e é co-roteirista.

• *O Aleijadinho*, RJ, Produção e direção de Osiris Parcifal de Figueiroa, Documentário de curta-metragem. MB é autor do argumento, roteiro e montagem.

• *A Bolsa ou a Vida*, RJ, Produção: Produções Cinematográficas L.C.Barreto, Direção: Bru-

no Barreto, Ficção de curta-metragem. MB é co-roteirista.

1973

• *O Fraco do Sexo Forte*, RJ, Produção e Direção: Osíris Parcifal de Figueroa, Longa-Metragem de Ficção. MB faz pequena ponta como ator.

• *Tati, a Garota*, RJ, Produção: Produções Cinematográficas L.C.Barreto, Longa Metragem de Ficção, Direção: de Bruno Barreto. MB é co-roteirista.

1976

• *Fogo Morto*, RJ, Produção: Miguel Borges Produções Cinematográficas, Longa-Metragem de Ficção, Direção: Marcos Farias. MB é produtor do filme.

1978

• *Batalha de Guararapes*, RJ, Produção: Sagitarius Filmes, Longa-Metragem de Ficção, Direção de Paulo Thiago. MB é co-argumentista e co-roteirista.

1979

• *A Noiva da Cidade*, RJ, Produção: Catavento Produções Cinematográficas, Longa-Metragem de Ficção, Direção: Alex Viany. MB é co-argumentista.

• *Cinema Brasileiro e Sua Comercialização*, RJ, Produção: Embrafilme, Direção de Waldyr Onofre, Documentário. MB participa como debatedor.

2001

• *Tainá, Uma Aventura na Amazônia*, SP, Produção: Tietê Produções Cinematográficas, Longa-Metragem de Ficção, Direção: Tânia Lamarca e Sérgio Bloch. Ficção. MB colabora no roteiro.

2002

• *As Tranças de Maria*, SP, Produção: Tietê Produções Cinematográficas, Longa-Metragem de Ficção, Direção: Pedro Carlos Rovai. Ficção. MB é argumentista e co-roteirista.

2005

• *Tainá 2, a Aventura Continua*, RJ, Produção: Tietê Produções Cinematográficas, Longa-Metragem de Ficção, Direção: Mauro Lima. Ficção. MB colabora no roteiro.

O Autor

Antonio Leão da Silva Neto nasceu em São Paulo, Capital, em 1957. É apaixonado por cinema desde criança, quando começa a freqüentar as cabinas de cinema dos cines São Vicente, Samarone e Anchieta, na região do Moinho Velho, Ipiranga, em São Paulo. Constrói seus primeiros projetores com caixas de sapato e lentes de óculos velhos. Finalmente, aos 12 anos, ganha do pai um projetor alemão marca Spectro 16mm mudo, quando começa a colecionar filmes de cinema. Seu interesse por Cinema Brasileiro começa nos anos 60, com a série *Vigilante Rodoviário* e vendo filmes de Mazzaropi nos cinemas do bairro. Nos anos 70/80 conhece Archimedes Lombardi e começa a freqüentar o Cineclube Ipiranga. Com ele, funda em 1992 a ABCF, Associação Brasileira de Colecionadores de Filmes em 16mm, entidade que reúne colecionadores de todo o Brasil, com a finalidade de catalogar, preservar e exibir filmes raros, em sessões gratuitas no auditório da Biblioteca Municipal do Ipiranga, São Paulo, onde, ao longo de 14 anos, foram exibidos mais de 500 filmes raros e alternativos, produções fora de circulação. Nos anos 90 passa a catalogar os atores e filmes brasileiros, em fichas feitas tipograficamente especialmente para essa finalidade. Esse arquivo origina o livro *Astros e Estrelas*

do Cinema Brasileiro, em 1998, dicionário com 1.400 biografias de artistas brasileiros. Em 2002 lança seu segundo livro, *Dicionário de Filmes Brasileiros – Longa Metragem*, que lista toda a produção nacional desde 1908. Em 2006 conclui mais dois livros, *Dicionário de Filmes Brasileiros – Curta e Média Metragem*, que lista toda produção nacional desde 1897 e *Ary Fernandes, Sua Fascinante História*, biografia do grande produtor e cineasta, criador da série *Vigilante Rodoviário*, pela Coleção Aplauso da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Índice

Apresentação – José Serra 5

Coleção Aplauso – Hubert Alquéres 7

Introdução 11

Antonio Leão da Silva Neto 14

O Autor 15

Infância e Adolescência no Sertão Entre o Piauí e o Maranhão: 17

Mudança Radical – O Desafio de Estudar no Rio de Janeiro 49

Fiasco no Primeiro Filme Sobre o Hábito do Cafezinho: 73

A Revolução do Cinema Novo com *Cinco Vezes Favela* e o *meu Zé da Cachorra* 79

1963: A Fascinante Experiência de Meu Primeiro Longa: *Canalha em Crise* 83

Um Clarim de Manhãzinha: O Golpe de 31 de Março de 1964: 101

1967 – Meu Segundo Longa: *Perpétuo Contra o Esquadrão da Morte* 117

1968 – *Maria Bonita, Rainha do Cangaço* – Com Essa entrevista, Quem Precisa do Filme? 131

1969 – *As Escandalosas* – O Segundo Filme Que Mais Gosto dos Que Fiz: 163

1971 – *O Barão Otelo no Barato dos Bilhões* 173

1974 – Na Televisão, Documentários Para o Fantástico, da TV Globo 189

1974 – *O Último Malandro* – Eu na Pornochanchada 197

1975 – Aquele que Considero Meu Melhor Filme *Pecado na Sacristia* 205

1978 – Eu Como Presidente do *Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica* 229

1978/1986 – Na Cooperativa, Entre os *Caçadores da Arca Perdida e Manelão, o Caçador de Orelhas* 237

1979 – CONCINE – Conselho Nacional de Cinema. Sinceramente, o Único Errado Era o Presidente: Eu 247

1979 – ***O Caso Cláudia*** – Sucesso Popular e (meio) de Crítica: 251

1980 – ***Consórcio de Intrigas*** – No Sonho de Ressuscitar a lendária Cinédia em Seu Único Filme Colorido: 273

1990 – Governo Collor – Na Secretaria da Cultura – A Extinção da Embrafilme: 279

1997 – São Lourenço – Minas Gerais – Um Paraíso Cheio de Mistérios: 313

Eubiose: o Brasil no Centro da Trama 317

Solos 331

Balanço (Quase) Final 349

Filmografia 379

Crédito das Fotografias

A presente obra conta com diversas fotos, contudo, a despeito dos enormes esforços de pesquisa empreendidos, as fotografias ora disponibilizadas não são de autoria conhecida de seus organizadores, fazendo parte do acervo pessoal do biografado. Qualquer informação neste sentido será bem-vinda, por meio de contato com a editora desta obra (livros@imprensaoficial.com.br/ Grande São Paulo SAC 11 5013 5108 | 5109 / Demais localidades 0800 0123 401), para que a autoria das fotografias porventura identificadas seja devidamente creditada.

Coleção Aplauso

Série Cinema Brasil

Alain Fresnot – Um Cineasta sem Alma
Alain Fresnot

Agostinho Martins Pereira – Um Idealista
Máximo Barro

O Ano em Que Meus Pais Saíram de Férias
Roteiro de Cláudio Galperin, Bráulio Mantovani, Anna Muylaert e Cao Hamburger

Anselmo Duarte – O Homem da Palma de Ouro
Luiz Carlos Merten

Antonio Carlos da Fontoura – Espelho da Alma
Rodrigo Murat

Ary Fernandes – Sua Fascinante História
Antônio Leão da Silva Neto

O Bandido da Luz Vermelha
Roteiro de Rogério Sganzerla

Batismo de Sangue
Roteiro de Dani Patarra e Helvécio Ratton

Bens Confiscados
Roteiro comentado pelos seus autores Daniel Chaia e Carlos Reichenbach

Braz Chediak – Fragmentos de uma vida
Sérgio Rodrigo Reis

Cabra-Cega
Roteiro de Di Moretti, comentado por Toni Venturi e Ricardo Kauffman

O Caçador de Diamantes
Roteiro de Vittorio Capellaro, comentado por Máximo Barro

Carlos Coimbra – Um Homem Raro
Luiz Carlos Merten

Carlos Reichenbach – O Cinema Como Razão de Viver
Marcelo Lyra

A Cartomante
Roteiro comentado por seu autor Wagner de Assis

Casa de Meninas
Romance original e roteiro de Inácio Araújo

O Caso dos Irmãos Naves
Roteiro de Jean-Claude Bernardet e Luis Sérgio Person

O Céu de Suely
Roteiro de Karim Aïnouz, Felipe Bragança e Maurício Zacharias

Chega de Saudade
Roteiro de Luiz Bolognesi

Cidade dos Homens
Roteiro de Elena Soárez

Como Fazer um Filme de Amor
Roteiro escrito e comentado por Luiz Moura e José Roberto Torero

Críticas de Edmar Pereira – Razão e Sensibilidade
Org. Luiz Carlos Merten

Críticas de Jairo Ferreira – Críticas de invenção: Os Anos do São Paulo Shimbun
Org. Alessandro Gamo

Críticas de Luiz Geraldo de Miranda Leão – Analisando Cinema: Críticas de LG
Org. Aurora Miranda Leão

Críticas de Ruben Biáfora – A Coragem de Ser
Org. Carlos M. Motta e José Júlio Spiewak

De Passagem
Roteiro de Cláudio Yosida e Direção de Ricardo Elias

Desmundo
Roteiro de Alain Fresnot, Anna Muylaert e Sabina Anzuategui

Djalma Limongi Batista – Livre Pensador
Marcel Nadale

Dogma Feijoada: O Cinema Negro Brasileiro
Jeferson De

Dois Córregos
Roteiro de Carlos Reichenbach

A Dona da História
Roteiro de João Falcão, João Emanuel Carneiro e Daniel Filho

Os 12 Trabalhos
Roteiro de Cláudio Yosida e Ricardo Elias

Estômago
Roteiro de Lusa Silvestre, Marcos Jorge e Cláudia da Natividade

Fernando Meirelles – Biografia Prematura
Maria do Rosário Caetano

Fim da Linha
Roteiro de Gustavo Steinberg e Guilherme Werneck; Storyboards de Fábio Moon e Gabriel Bá

Fome de Bola – Cinema e Futebol no Brasil
Luiz Zanin Oricchio

Geraldo Moraes – O Cineasta do Interior
Klecius Henrique

Guilherme de Almeida Prado – Um Cineasta Cinéfilo
Luiz Zanin Oricchio

Helvécio Ratton – O Cinema Além das Montanhas
Pablo Villaça

O Homem que Virou Suco
Roteiro de João Batista de Andrade, organização de Ariane Abdallah e Newton Cannito

Ivan Cardoso – O Mestre do Terrir
Remier

João Batista de Andrade – Alguma Solidão e Muitas Histórias
Maria do Rosário Caetano

Jorge Bodanzky – O Homem com a Câmera
Carlos Alberto Mattos

José Antonio Garcia – Em Busca da Alma Feminina
Marcel Nadale

José Carlos Burle – Drama na Chanchada
Máximo Barro

Liberdade de Imprensa – O Cinema de Intervenção
Renata Fortes e João Batista de Andrade

Luiz Carlos Lacerda – Prazer & Cinema
Alfredo Sternheim

Maurice Capovilla – A Imagem Crítica
Carlos Alberto Mattos

Mauro Alice – Um Operário do Filme
Sheila Schvarzman

Não por Acaso
Roteiro de Philippe Barcinski, Fabiana Werneck Barcinski e Eugênio Puppo

Narradores de Javé
Roteiro de Eliane Caffé e Luís Alberto de Abreu

Onde Andará Dulce Veiga
Roteiro de Guilherme de Almeida Prado

Orlando Senna – O Homem da Montanha
Hermes Leal

Pedro Jorge de Castro – O Calor da Tela
Rogério Menezes

Quanto Vale ou É por Quilo
Roteiro de Eduardo Benaim, Newton Cannito e Sergio Bianchi

Ricardo Pinto e Silva – Rir ou Chorar
Rodrigo Capella

Rodolfo Nanni – Um Realizador Persistente
Neusa Barbosa

O Signo da Cidade
Roteiro de Bruna Lombardi

Ugo Giorgetti – O Sonho Intacto
Rosane Pavam

Vladimir Carvalho – Pedras na Lua e Pelejas no Planalto
Carlos Alberto Mattos

Viva-Voz
Roteiro de Márcio Alemão

Zuzu Angel
Roteiro de Marcos Bernstein e Sergio Rezende

Série Cinema

Bastidores – Um Outro Lado do Cinema
Elaine Guerini

Série Ciência & Tecnologia

Cinema Digital – Um Novo Começo?
Luiz Gonzaga Assis de Luca

Série Crônicas

Crônicas de Maria Lúcia Dahl – O Quebra-cabeças
Maria Lúcia Dahl

Série Dança

Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo – Dança Universal
Sérgio Rodrigo Reis

Série Teatro Brasil

Alcides Nogueira – Alma de Cetim
Tuna Dwek

Antenor Pimenta – Circo e Poesia
Danielle Pimenta

Cia de Teatro Os Satyros – Um Palco Visceral
Alberto Guzik

Críticas de Clóvis Garcia – A Crítica Como Oficio
Org. Carmelinda Guimarães

Críticas de Maria Lucia Candeias – Duas Tábuas e Uma Paixão
Org. José Simões de Almeida Júnior

João Bethencourt – O Locatário da Comédia
Rodrigo Murat

Leilah Assumpção – A Consciência da Mulher
Eliana Pace

Luís Alberto de Abreu – Até a Última Sílaba
Adélia Nicolete

Maurice Vaneau – Artista Múltiplo
Leila Corrêa

Renata Palottini – Cumprimenta e Pede Passagem
Rita Ribeiro Guimarães

Teatro Brasileiro de Comédia – Eu Vivi o TBC
Nydia Licia

O Teatro de Alcides Nogueira – Trilogia: Ópera Joyce – Gertrude Stein, Alice Toklas & Pablo Picasso – Pólvora e Poesia
Alcides Nogueira

O Teatro de Ivam Cabral – Quatro textos para um teatro veloz: Faz de Conta que tem Sol lá Fora – Os Cantos de Maldoror – De Profundis – A Herança do Teatro
Ivam Cabral

O Teatro de Noemi Marinho: Fulaninha e Dona Coisa, Homeless, Cor de Chá, Plantonista Vilma
Noemi Marinho

Teatro de Revista em São Paulo – De Pernas para o Ar
Neyde Veneziano

O Teatro de Samir Yazbek: A Entrevista – O Fingidor – A Terra Prometida
Samir Yazbek

Teresa Aguiar e o Grupo Rotunda – Quatro Décadas em Cena
Ariane Porto

Série Perfil

Aracy Balabanian – Nunca Fui Anjo
Tania Carvalho

Arllete Montenegro – Fé, Amor e Emoção
Alfredo Sternheim

Ary Fontoura – Entre Rios e Janeiros
Rogério Menezes

Bete Mendes – O Cão e a Rosa
Rogério Menezes

Betty Faria – Rebelde por Natureza
Tania Carvalho

Carla Camurati – Luz Natural
Carlos Alberto Mattos

Celso Nunes – Sem Amarras
Eliana Rocha

Cleyde Yaconis – Dama Discreta
Vilmar Ledesma

David Cardoso – Persistência e Paixão
Alfredo Sternheim

Denise Del Vecchio – Memórias da Lua
Tuna Dwek

Elisabeth Hartmann – A Sarah dos Pampas
Reinaldo Braga

Emiliano Queiroz – Na Sobremesa da Vida
Maria Leticia

Etty Fraser – Virada Pra Lua
Vilmar Ledesma

Geórgia Gomide – Uma Atriz Brasileira
Eliana Pace

Gianfrancesco Guarnieri – Um Grito Solto no Ar
Sérgio Roveri

Glauco Mirko Laurelli – Um Artesão do Cinema
Maria Angela de Jesus

Ilka Soares – A Bela da Tela
Wagner de Assis

Irene Ravache – Caçadora de Emoções
Tania Carvalho

Irene Stefania – Arte e Psicoterapia
Germano Pereira

Isabel Ribeiro – Iluminada
Luis Sergio Lima e Silva

Joana Fomm – Momento de Decisão
Vilmar Ledesma

John Herbert – Um Gentleman no Palco e na Vida
Neusa Barbosa

José Dumont – Do Cordel às Telas
Klecius Henrique

Leonardo Villar – Garra e Paixão
Nydia Licia

Lília Cabral – Descobrindo Lília Cabral
Analu Ribeiro

Lolita Rodrigues – De Carne e Osso
Eliana Castro

Louise Cardoso – A Mulher do Barbosa
Vilmar Ledesma

Marcos Caruso – Um Obstinado
Eliana Rocha

Maria Adelaide Amaral – A Emoção Libertária
Tuna Dwek

Marisa Prado – A Estrela, O Mistério
Luiz Carlos Lisboa

Miriam Mehler – Sensibilidade e Paixão
Vilmar Ledesma

Nicette Bruno e Paulo Goulart – Tudo em Família
Elaine Guerrini

Nívea Maria – Uma Atriz Real
Mauro Alencar e Eliana Pace

Niza de Castro Tank – Niza, Apesar das Outras
Sara Lopes

Paulo Betti – Na Carreira de um Sonhador
Teté Ribeiro

Paulo José – Memórias Substantivas
Tania Carvalho

Pedro Paulo Rangel – O Samba e o Fado
Tania Carvalho

Regina Braga – Talento é um Aprendizado
Marta Góes

Reginaldo Faria – O Solo de Um Inquieto
Wagner de Assis

Renata Fronzi – Chorar de Rir
Wagner de Assis

Renato Borghi – Borghi em Revista
Élcio Nogueira Seixas

Renato Consorte – Contestador por Índole
Eliana Pace

Rolando Boldrin – Palco Brasil
Ieda de Abreu

Rosamaria Murtinho – Simples Magia
Tania Carvalho

Rubens de Falco – Um Internacional Ator Brasileiro
Nydia Licia

Ruth de Souza – Estrela Negra
Maria Ângela de Jesus

Sérgio Hingst – Um Ator de Cinema
Máximo Barro

Sérgio Viotti – O Cavalheiro das Artes
Nilu Lebert

Silvio de Abreu – Um Homem de Sorte
Vilmar Ledesma

Sônia Guedes – Chá das Cinco
Adélia Nicolete

Sonia Maria Dorce – A Queridinha do meu Bairro
Sonia Maria Dorce Armonia

Sonia Oiticica – Uma Atriz Rodrigueana?
Maria Thereza Vargas

Suely Franco – A Alegria de Representar
Alfredo Sternheim

Tatiana Belinky – ... E Quem Quiser Que Conte Outra
Sérgio Roveri

Tony Ramos – No Tempo da Delicadeza
Tania Carvalho

Vera Holtz – O Gosto da Vera
Analu Ribeiro

Vera Nunes – Raro Talento
Eliana Pace

Walderez de Barros – Voz e Silêncios
Rogério Menezes

Zezé Motta – Muito Prazer
Rodrigo Murat

Especial

Agildo Ribeiro – O Capitão do Riso
Wagner de Assis

Beatriz Segall – Além das Aparências
Nilu Lebert

Carlos Zara – Paixão em Quatro Atos
Tania Carvalho

Cinema da Boca – Dicionário de Diretores
Alfredo Sternheim

Dina Sfat – Retratos de uma Guerreira
Antonio Gilberto

Eva Todor – O Teatro de Minha Vida
Maria Angela de Jesus

Eva Wilma – Arte e Vida
Edla van Steen

Gloria in Excelsior – Ascensão, Apogeu e Queda do Maior Sucesso da Televisão Brasileira
Álvaro Moya

Lembranças de Hollywood
Dulce Damasceno de Britto, organizado por Alfredo Sternheim

Maria Della Costa – Seu Teatro, Sua Vida
Warde Marx

Ney Latorraca – Uma Celebração
Tania Carvalho

Raul Cortez – Sem Medo de se Expor
Nydia Licia

Rede Manchete – Aconteceu, Virou História
Elmo Francfort

Sérgio Cardoso – Imagens de Sua Arte
Nydia Licia

TV Tupi – Uma Linda História de Amor
Vida Alves

Victor Berbara – O Homem das Mil Faces
Tania Carvalho

Walmor Chagas – Ensaio Aberto para Um Homem Indignado
Djalma Limongi Batista

Formato: 12 x 18 cm

Tipologia: Frutiger

Papel miolo: Offset LD 90 g/m^2

Papel capa: Triplex 250 g/m^2

Número de páginas: 408

Editoração, CTP, impressão e acabamento:
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Coleção Aplauso Série Cinema Brasil

Coordenador Geral	Rubens Ewald Filho
Coordenador Operacional e Pesquisa Iconográfica	Marcelo Pestana
Projeto Gráfico	Carlos Cirne
Editor Assistente	Felipe Goulart
Assistente	Edson Silvério Lemos
Editoração	Ana Lúcia Charnyai
Tratamento de Imagens	José Carlos da Silva

© imprensaoficial 2008

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Biblioteca da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Silva Neto, Antonio Leão da
Miguel Borges : um lobisomem sai da sombra / Antonio Leão da Silva Neto – São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
408p. : il. – (Coleção aplauso. Série cinema Brasil/ Coordenador geral Rubens Ewald Filho)

ISBN 978-85-7060-656-3

1. Cinema – Brasil – História 2. Cinema – Produtores e diretores – Brasil – Biografia 3. Borges, Miguel Henrique, 1937 I. Ewald Filho, Rubens. II. Título. III. Série.

CDD 791.430 928 1

Índice para catálogo sistemático:
1. Cineastas brasileiros : Biografia 791.430 928 1

Foi feito o depósito legal na Biblioteca Nacional
(Lei nº 10.994, de 14/12/2004)
Direitos reservados e protegidos pela lei 9610/98

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo
Rua da Mooca, 1921 Mooca
03103-902 São Paulo SP
www.imprensaoficial.com.br/livraria
livros@imprensaoficial.com.br
Grande São Paulo SAC 11 5013 5108 | 5109
Demais localidades 0800 0123 401

Coleção *Aplauso* | em todas as livrarias e no site
www.imprensaoficial.com.br/livraria

editoração, ctp, impressão e acabamento

imprensaoficial

Rua da Mooca, 1921 São Paulo SP
Fones: 2799-9800 - 0800 0123401
www.imprensaoficial.com.br

Quando criança, o piauiense e futuro cineasta **Miguel Borges** esperava os adultos dormirem e rumava para o galpão de uma usina. Fazia isso nas noites de lua cheia, a fim de, juntamente com outras crianças, poder ouvir o barulho da onça pintada. Segundo suas próprias palavras, o *esturro longínquo e o luar prateado se casavam em nossas almas.* É esse homem admirável, capaz de criar imagens belíssimas, seja com palavras, seja com uma câmera, que encontramos em *Um Lobisomem Sai das Sombras,* biografia de um cineasta de notável carreira.

Após se mudar para o Rio de Janeiro, ainda nos anos 50, enturmou com o grupo que criaria o Cinema Novo: Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo Cesar Saraceni, Leon Hirszman, entre outros.

Estreou na direção com *Zé da Cachorra*, episódio do lendário filme coletivo *Cinco Vezes Favela*, financiado pelo Centro Popular de Cultura da UNE. No decorrer das décadas de 60, 70 e 80, dirigiu longas-metragens (*Maria Bonita, Rainha do Cangaço; As Escandalosas; O Caso Cláudia;* e *Consórcio de Intrigas*), produziu outros (A Cartomante; Fogo Morto), escreveu roteiros para colegas (*Tati, a Garota; A Noiva da Cidade*) e também trabalhou como montador (*Emboscada;* e *Fogo Morto*).

Sua carreira ainda pouco estudada agora é resgatada neste empolgante livro-depoimento de Antonio Leão (que escreveu *Ary Fernandes – Sua Fascinante História*, para esta mesma coleção, além de ser autor de livros fundamentais como *Dicionário de Atores e Atrizes do Cinema Brasileiro; Dicionário de Curtas-Metragens;* e *Dicionário de Filmes Brasileiros*).

Mais um lançamento da **Coleção Aplauso** da **Imprensa Oficial do Estado**, no seu trabalho de registro e resgate da memória cultural do Brasil.

ISBN 978-85-7060-656-3

9 788570 606563