COLEÇÃO APLAUSO PERFIL

EDIÇÃO ESPECIAL

PAULO JOSÉ

MEMÓRIAS SUBSTANTIVAS

TANIA CARVALHO

imprensa oficial

Paulo José

Memórias Substantivas

Edição especial para a
Secretaria de Estado de Educação
Governo do Estado de São Paulo
São Paulo, 2007

Paulo José

Memórias Substantivas

Tania Carvalho

imprensaoficial

2ª edição

Governador José Serra

Secretária da Educação Maria Helena Guimarães de Castro

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

Diretor-presidente Hubert Alquéres

Coleção Aplauso Série Cinema Brasil

Coordenador Geral Rubens Ewald Filho

Apresentação

A relação de São Paulo com as artes cênicas é muito antiga. Afinal, Anchieta, um dos fundadores da capital, além de ser sacerdote e de exercer os ofícios de professor, médico e sapateiro, era também dramaturgo. As doze peças teatrais de sua autoria – que seguiam a forma dos autos medievais – foram escritas em português e também em tupi, pois tinham a finalidade de catequizar os indígenas e convertê-los ao cristianismo.

Mesmo assim, a atividade teatral só foi se desenvolver em território paulista muito lentamente, em que pese o Marquês de Pombal, ministro da coroa portuguesa no século XVIII, ter procurado estimular o teatro em todo o império luso, por considerá-lo muito importante para a educação e a formação das pessoas.

O grande salto foi dado somente no século XX, com a criação, em 1948, do TBC –Teatro Brasileiro de Comédia, a primeira companhia profissional paulista. Em 1949, por sua vez, era inaugurada a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que marcou época no cinema brasileiro, e, no ano seguinte, entrava no ar a primeira emissora de televisão do Brasil e da América Latina: a TV Tupi.

Estava criado o ambiente propício para que o teatro, o cinema e a televisão prosperassem entre nós, ampliando o campo de trabalho para atores, dramaturgos, roteiristas, músicos e técnicos; multiplicando a cultura, a informação e o entretenimento para a população.

A Coleção Aplauso reúne depoimentos de gente que ajudou a escrever essa história. E que continua a escrevê-la, no presente. Homens e mulheres que, contando a sua vida, contam também a trajetória de atividades da maior relevância para a cultura brasileira. Pessoas que, numa linguagem simples e direta, como que dialogando com os leitores, revelam a sua experiência, o seu talento, a sua criatividade.

Daí, certamente, uma das razões do sucesso, dessa Coleção, junto ao público. Daí, também, um dos motivos para o lançamento desta edição especial, voltada aos alunos da rede pública de ensino de São Paulo.

Formado, inicialmente, por um conjunto de 20 títulos, ela será encaminhada a 4 mil escolas estaduais com classes de 5a a 8a série, do Ensino Fundamental, e do Ensino Médio, estimulando o gosto pela leitura para milhares de jovens, enriquecendo sua cultura e visão de mundo.

José Serra
Governador do Estado de São Paulo

"O que lembro, tenho."
Guimarães Rosa

A *Coleção Aplauso*, concebida pela Imprensa Oficial, visa 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 brasileiras 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 suas trajetórias.

A decisão sobre o depoimento de cada um para a 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 o biografado se colocaram em reflexões que se estenderam sobre a formação

intelectual e ideológica do artista, contextualizada naquilo que caracteriza e situa também a história brasileira, no tempo e espaço da narrativa de cada biografado.

São inúmeros os artistas a apontarem o importante papel que tiveram os livros e a leitura em suas vidas, 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, cinema e televisão, portanto, linguagens diferenciadas – analisando-as e 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 consigo, 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 nossos estudantes, pois na *Coleção Aplauso* foi discutido o intrincado processo de criação que concerne ao teatro, ao cinema e à televisão. Foram desenvolvidos temas como a construção dos personagens interpreta-

dos, bem como 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 se ler esses livros em qualquer parte, a clareza e o corpo de suas fontes, a iconografia farta, o registro cronológico completo 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, entusiasmo e empenho de nossos 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 filmagens, cenários, câmeras, 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

Para a minha filha Isabel
– cujo nome foi inspirado pela Bel do Paulo
e da Dina –, primeira leitora e incentivadora,
que me dá força para buscar novos desafios
e enche a minha vida de orgulho e alegria.

Tania Carvalho

No set *de filmagem de* Benjamim

Introdução

Paulo José odeia adjetivos, especialmente quando se referem a ele. Elogios fáceis não o encantam. Muito pelo contrário. Sua recomendação foi que este prefácio fosse *o mais substantivo possível*. Assim como o livro. Seja feita a sua vontade! Que suas memórias sejam substantivas. Com substância, muitos substantivos e poucos – somente os inevitáveis – adjetivos.

Ator, diretor, iluminador, figurinista, maquiador, cenógrafo, tradutor, produtor, administrador, Paulo José fez tudo quando o assunto é palco, tendo sido um dos participantes do *Teatro de Arena*, paradigma do trabalho de grupo nos anos 60. No cinema, explodiu como ator, e desde *O Padre e a Moça, Todas as Mulheres do Mundo* e *Macunaíma* é presença nas telas há quase 40 anos. Na TV, criou novos formatos e foi premiado como diretor; como ator marcou a sua imagem com tipos descontraídos, de comédia, brincou ao enveredar pelo mundo infantil com o inesquecível *Shazam*, a Xuxa dos anos 70, e brilhou em papéis dramáticos, como o alcoólatra Orestes, *em Por Amor*.

Em tudo o que fez, garante, sempre houve a necessidade de entender o porquê, de desvendar o mecanismo, de compreender tudo que estava envolvido no ato, para isso se valendo de todos os grandes mestres das artes, da literatura ao teatro.

E de passar adiante, mais do que um diretor, como alguém que gosta de pensar o improvável, de experimentar o impossível, de consolidar o etéreo, de sistematizar o volátil.

Conviver com Paulo José é enriquecedor. As entrevistas com ele não seguem uma ordem lógica, cronológica, mas um ritmo determinado pela importância que deu a determinados momentos de sua vida e, em especial, ao presente e ao futuro. O passado é referência, saudade, material de trabalho, conhecimento acumulado, mas a paixão, certamente, se destina ao que virá. Em projetos ainda não realizados, mas planejados e estudados, como gravar CDs de poesia, escrever livros sobre suas experiências, dirigir cinema, entre milhares de outras possibilidades.

Volta e meia, Paulo abre o *notebook* para mostrar algumas coisas alinhavadas, exercícios propostos a atores no seu mais recente trabalho de direção, por exemplo. Remexe em pastas para fornecer material de pesquisa, fotos, que reavivam a memória e a vontade de falar mais. Livros, nos quais busca uma poesia, que complementa o seu pensamento. Às vezes as palavras embolam, uma das conseqüências do mal de Parkinson, doença com que convive há 10 anos, mas ele logo recupera a força da voz, *fala como ator* – como brinca –, embora os pensamentos jamais se confundam, nem as citações, algumas poesias relembradas, nomes de autores, diretores teatrais, que por ve-

zes fazem a confusão, sim, mas da interlocutora, soterrada pelo mar de informações.

Alguns dias, Paulo antes de iniciar a conversa toca no teclado uma música de Tom Jobim. Ele, que estudou música por muitos anos, hoje toca por prazer e dever, porque precisa exercitar a mão direita.

Em outros, recebe ainda exercitando a voz, como pede a sua foniatra, falando alto, com as sílabas bem definidas, como se no palco estivesse, com a tal voz de ator. Ou ainda testando o gravador, já que Paulo gosta que tudo funcione certo. No estúdio, que montou na sua casa na Gávea, onde grava todas as locuções, uma das vertentes do seu trabalho, além de poesias e músicas, as conversas podem durar horas, nas quais ele fuma inúmeros cigarros (pouco depois de concluídas as entrevistas, ele deixou de fumar) e bebe litros de água.

Às vezes uma das filhas interrompe para combinar alguma coisa para os dias posteriores. Ana, a filha do meio, acompanha-o nas locuções, nas aulas de voz e em tarefas que Paulo se impõe, como a gravação semanal de diversos poemas; Clara ajuda-o a organizar o material para futuros livros. Ou Mirian, a fiel assistente, que mantém os arquivos de fotos organizados e colabora para que ele marque os horários das entrevistas para esta biografia. De vez em quando um dos gatos se enrosca nas pernas do dono exigindo carinho.

Nada, porém, distrai Paulo, que retoma sempre o fio da meada interrompido, um longo fio de uma carreira de quase meio século.

Rigoroso com seu trabalho em todos os meios, até mesmo neste livro, além de se submeter a quase uma dezena de entrevistas, cada uma com não menos de duas horas, Paulo José ainda fez questão de reler tudo o que havia sido escrito, acrescentando novas idéias, cortando outras. Foi um trabalho certamente cansativo, profundamente meticuloso e quase interminável. E que foi totalmente bem-vindo. Nas madrugadas, sua hora predileta para escrever, ele deu toques delirantes ao relato.

Confira lá no capítulo *Todas as Mulheres de Paulo* a sua descrição da madrinha da novena do Mês de Maria que despertava a sua libido. Quanto mais lia, mais se empolgava com a tarefa. Os capítulos não foram revisados uma, mas dezenas de vezes, sempre com novas inserções, correções, mudanças. Às vezes ele funcionou como um *ombudsman* de si mesmo, explicando melhor determinadas posições ou revendo algumas declarações mais duvidosas.

Em um trecho deste livro, Paulo José conta que Flávio Império de vez em quando enjoava de fazer os figurinos em determinadas produções do *Teatro de Arena* e ele assumia a tarefa. Mas, meio escondido, Flávio dava-lhe dicas preciosas,

sendo assim o co-autor secreto do trabalho. Digamos assim, que, neste livro, ele foi o Flávio Império: aumentou o relato com novas e preciosas informações, trocou a ordem de parágrafos, mudou palavras, sugeriu novas formas, acrescentou mais do que apagou, até reescreveu um capítulo inteiro, o de abertura, enfim, interferiu diretamente em todo o processo, mas sempre de maneira delicada, respeitosa e divertida, às vezes como um menino que faz travessura, em busca de um resultado *com rigor*, como gosta. Se a metáfora cinematográfica é possível, escrevi o argumento, a espinha dorsal da história. Paulo fez o roteiro e dirigiu.

Uma coisa é certa e posso afirmar. Paulo trilhou o caminho que desejou, fez tudo o que quis e ainda vai fazer muito mais. Comendo o mingau quente pelas beiradas – como gosta de definir. O que não quis, ele deu um jeitinho de desviar a atenção, de fingir que nem sabia fazer, garante. As adversidades – claro que elas existiram – foram digeridas. E quando a barra pesou, seja no período dos anos de chumbo, quando as possibilidades de trabalho diminuíram, seja há alguns anos quando o Parkinson passou a ser uma realidade em sua vida, foi no bom e velho Sartre, que o eterno existencialista Paulo José buscou a sabedoria: *A vida começa do outro lado do desespero.*

Tania Carvalho
Março de 2004

Capítulo I

Olhando o Presente e Resgatando o Passado

Para começar a contar estórias da vida cometi o erro de dar uma olhada no meu *curriculum vitae*, que começa em 1949 e vem até 2004. Contém 55 anos de atividade ininterrupta, primeiro no teatro, depois no cinema e mais tarde na televisão. Coisa paca! A primeira coisa a fazer é esquecer o currículo com a certeza de que a gente se lembra daquilo que foi importante, deixou marcas na nossa vida. O que não for lembrado é para ser esquecido. Não convém lembrar agora. É que a quantidade impressiona, mas de tantas coisas feitas as que realmente significaram alguma coisa, para mim ou para os outros, não são muitas.

Aliás, são bem menos do que possa parecer.O que acontece é que os fracassos são logo esquecidos e o tempo vai fixando os melhores momentos. Felizmente! Um fracasso no teatro dura no máximo dois meses, enquanto sucessos ficam em cartaz às vezes por anos. Na TV o público só lembra de você em papéis que foram marcantes. As aparições mal-sucedidas desaparecem em pouco tempo. Até hoje quando viajo por este Brasil afora sou chamado de *Shazam*, personagem que fiz na década de 70, de 1972 a 1974, junto com Flávio Migliaccio, o *Xerife*, e que marcou muito a infância e adolescência das pessoas que estão

hoje com 40, 50 anos. Muitas e muitas vezes tenho ouvido um comentário afetuoso e com uma pitada de saudade: *O senhor foi a Xuxa de minha infância!.* No meu currículo, como no de qualquer pessoa deste nosso ofício, há mais quantidade do que qualidade. Poucos são os momentos decisivos, transformadores. Dá pra contar nos dedos.

Prefiro começar por lembranças recentes, e certamente elas puxarão o fio da meada da memória, sem cronologia, que as lembranças vêm por associações as mais inesperadas, os acontecimentos de cinqüenta anos atrás aparecem como se passados ontem.

Atualmente, embora continue a trabalhar na TV Globo, onde sou contratado como ator, e fazendo cinema – *Benjamim*, de Monique Gardenberg, baseado no livro do Chico Buarque é um trabalho recente que me deu muita alegria – estou vital e intensamente ocupado com o teatro. É uma volta às origens no teatro do *Colégio Nossa Senhora Auxiliadora* de Bagé.

Uma retomada que até pouco tempo achava que seria impossível por causa do Mal de Parkinson, com o qual tenho de conviver desde 1993. Essa doença crônica resulta da falta de dopamina, um neurotransmissor cuja carência causa tremores, enrijecimento muscular e dificuldade de movimento, mesmo aqueles mais banais. Às vezes,

para dar dois passos, é preciso pensar qual é o pé que vai à frente primeiro. Ao mesmo tempo, acontecem movimentos involuntários, inesperados. O Parkinson diminui a sua voz, tornando-a débil, fraquinha. O rosto acaba sem expressão alguma, uma máscara rígida, mumificada. Então, nos primeiros anos da doença fiquei com a certeza que não poderia mais pensar em pisar num palco. No máximo trabalhar como diretor.

A doença me deixou intimidado, encolhido pela dificuldade de continuar trabalhando como ator. É difícil! Em teatro, principalmente, mais do que em televisão e cinema, em que as cenas podem ser feitas separadamente. Teatro acontece toda noite e é preciso estar inteiro, perfeito sempre. E, na verdade, nuns dias me sinto melhor, noutros, pior. Mas coisas boas acontecem sempre.

Em 2000, Pedro Bial comprou os direitos e me convidou para dirigir *A Controvérsia*, do Jean Paul Carrière, uma peça oportuníssima para ser montada na comemoração dos 500 anos do descobrimento do Brasil, pois era a encenação de um célebre debate teológico e (político) ocorrido em Valladolid, na Espanha em 1551, em que se discutia se os índios teriam ou não uma alma como a nossa. Aceitei imediatamente. Formamos um elenco maravilhoso, Matheus Nachtergaele, Otávio Augusto, Ivan de Albuquerque, o Ankito, o Ruy Polanah e, logo nas primeiras leituras, o Bial sugeriu que eu fizesse um dos personagens, um

Com Matheus Nachtergaele, em A Controvérsia

cardeal, o Legado papal, que conduzia a controvertida questão para decidir se o índio seria ou não nosso semelhante. Em caso positivo teria de ser convertido, ainda que com o uso da força. E em caso negativo podia ser livremente escravizado e ser tratado como um burro de carga.

Fazer um personagem que ficava duas horas em cena? Achei que era um desafio que devia topar, enfrentar. E aconteceu uma coisa interessante (é um vício falar de uma coisa interessante. Não há nada mais desinteressante que uma coisa interessante). Aconteceu, isto sim, uma coisa extraordinária! Apesar da dificuldade de movimento e da fala no dia-a-dia, quando entrava em cena, eu não tinha Parkinson. Todos os sintomas desapareciam.

Engraçado! Como um gago que quando canta sai tudo lindamente, o Nelson Gonçalves é o melhor exemplo disso. O Parkinson faz surgirem hiatos entre o pensamento e a palavra. No cotidiano, estes *brancos* surgem principalmente quando existe alguma insegurança. Sem saber nem como, nem porquê, sinto-me bloqueado, nada de interessante me ocorre e é enorme a dificuldade de me expressar oralmente.

Nessas horas prefiro escrever a falar, a disfunção não ataca o raciocínio e a expressão verbal, desde que escrita. Como no teatro se trabalha bastante o texto, me sentia muito seguro porque aquelas

palavras eu sabia de cor, não iriam me faltar, já havia ensaiado 200, 300, 500 vezes. A segurança me deu condições de ficar livre de qualquer impedimento, de qualquer medo, de qualquer temor de não conseguir dizer alguma coisa. Isso permitia que tivesse uma energia vocal inesperadamente forte. Então eu FALAVA para um teatro inteiro e era um prazer enorme estar no palco.

Isso me revelou que o palco era um espaço que não podia abandonar. E segui com o teatro, revigorado: aceitei o convite do Adriano Garib e do Paulo Trajano para dirigir e produzir *Na Solidão dos Campos de Algodão*, de Bernard-Marie Koltès. Tendo conseguido patrocínio, utilizei esta verba para fazer mais do que um simples espetáculo. Decidimos fazer um *Ciclo Koltès*, com leitura pública de outras obras; exposição com fac-símiles de manuscritos, cartas, fotos pessoais e de montagem de suas peças; palestras e debates que contaram com a presença de François Koltès, irmão de Bernard-Marie e autor de um documentário sobre sua vida e obra, que também foi exibido no ciclo. Durante dois meses, no *Espaço Cultural Sérgio Porto*, no Rio, o público conheceu, além da montagem de *Na Solidão dos Campos de Algodão*, outras peças como *Retorno ao Deserto*, *Combate de Negros e Cães*, *Cais Oeste* e *Roberto Zucco,* apresentadas na forma de leituras dramáticas pelos grupos *Companhia dos Atores*, *Péssima Companhia de Teatro*, *Armazém Cia. De*

Na Solidão dos Campos de Algodão

Teatro e *Os F... Privilegiados*. Assim, a montagem de *Na Solidão...* ampliava seu significado.

Quando o *Grupo Galpão* de Belo Horizonte me convidou para dirigir uma peça, imediatamente topei porque era a retomada de um caminho que havia sido abandonado, 35 anos atrás. Agora recuperava a idéia de teatro de grupo, experiência que havia vivido no *Teatro Universitário* e no *Teatro de Equipe*, ambos de Porto Alegre, quando comecei nos anos 50, e no *Teatro de Arena*, em São Paulo, na década de 60. Voltei a buscar novos caminhos antigos, dos quais havia me desviado, mas nem podia me mortificar por causa disso, que a gente não pode planejar nada, vai dar tudo errado mesmo. Então é preciso corrigir o rumo na própria viagem e às vezes o leme gira e te leva para descaminhos até você descobrir que não chegou a lugar algum. É hora de dar meia-volta e retomar a caminhada.

No Brasil vivemos vários momentos de hiato cultural, abismos entre gerações. Eu fiquei no *Teatro de Arena* de São Paulo de 1961 a 1968, até o AI-5, num fatídico 13 de dezembro.

A partir dessa data desapareceram os grupos teatrais, acabou o cinema de autor e grassaram as pornochanchadas, produções medíocres com muita mulher pelada, sexo quase explícito, que agradava ao público médio. A censura era política, não moral. Foi um corte brutal na cultura

Ensaio com o Grupo Galpão

e na minha vida, mas continuei a trabalhar, de outro jeito, é verdade, sem o grupo, mas sem perder o entusiasmo. Apesar de tudo sou um irremediável otimista.

Durante muito tempo, nos encontros com velhos companheiros, falava-se na retomada do trabalho de grupo, uma conversa nostálgica sobre a volta do *Arena* que, para mim, não fazia sentido, soava desatualizada. Sempre estou trabalhando hoje, no presente. Aí surgiu o *Galpão*, me oferecendo a oportunidade de fazer esta ligação com o passado, mas não de uma forma saudosista, mas dando continuidade a um processo, inter-

rompido pela força, pela brutalidade dos anos 60. Nesse momento me dei conta que na minha biblioteca todos os livros, revistas, peças publicadas, tudo que havia sobre teatro ia até o final da década de 70. Quase nada de 1980 até hoje. Comecei o trabalho sentindo-me um pouco desatualizado. *Que vos dar de novo e de imprevisto!*, dizia, citando o poeta Mário Quintana, mas logo constatei que de lá para cá, infelizmente para o teatro e felizmente para mim, não havia acontecido muita coisa nova.

E não me senti um dinossauro! Era como se houvesse chegado de um outro planeta, mas um planeta mais adiantado. Tinha se passado 40 anos e o material não só não tinha envelhecido, como era inteiramente novo. Meus anos de rato de biblioteca agora seriam de grande valia.

Durante quase três meses, junho, julho e parte de agosto de 2002, trabalhei com o *Galpão*, grupo que tem um elenco permanente, em que todos são sócios, e que faz um teatro popular e brasileiro. A proposta de nosso encontro, eminentemente prática, foi desenvolver exercícios em torno da interpretação, passando por diversas abordagens do trabalho do ator no drama realista, na farsa, na comédia, na tragédia, no teatro da palavra e na pantomima. Ao mesmo tempo realizamos um ciclo de leituras buscando aproximações para um possível repertório para o ano seguinte. Leituras de Gogol, Wedekind, Brecht, Jules Romains, Peter

Weiss, Ionesco, Arrabal, Valentim e seu cabaré, Millôr Fernandes, Alcione Araújo, Machado de Assis e autores pouco conhecidos como os espanhóis Joan Brossa e José Ruibal. Destes autores encenamos fragmentos ou peças curtas que constituem espetáculo de bolso (*pocket-show* ficaria mais chique) para serem apresentados em espaços alternativos, teatro de cabaré, cafés-concerto, por exemplo. Dessa experiência, teve um sabor todo especial o trabalho feito em torno do *gromelô* (usado por Jacques Coupeau no teatro do *Vieux Colombier* nos anos 20), que pode ser a teatralização de uma bula de remédio, a lista telefônica, uma seqüência de algarismos, ou um simples blablablá. O grupo trabalhou em torno da receita de um gazpacho andaluz, tradicional sopa fria espanhola, apresentada em doze versões diferentes, como sermão sacerdotal, drama espanhol, tragédia grega, transmissão radiofônica de futebol, carta de amor e desamor, diálogo entre torturador e torturado, conto infantil, conversa telefônica, entre outras.

Um aperitivo que abriu o apetite para o trabalho do ano seguinte, a montagem de *O Inspetor Geral*. Minha principal motivação na direção de *O Inspetor Geral* foi trabalhar com os atores, potencializar seu rendimento, eles que são o fundamento do teatro e não há cenário, iluminação que possa substituí-los. Tudo o mais serve para acrescentar valores na representação, mas o essencial é o ator personificando o ser humano em sua aventura pela existência.

Lope de Vega assim definia o teatro: *um tablado, dois atores e uma paixão*. Ou seria: *Três tablas, dos actores y una pasión?* Toda vez que o teatro tenta se renovar utilizando outros meios de expressão, outras linguagens audiovisuais, vídeo, televisão, esquecendo de colocar o ator no centro da cena, ele sai perdendo. O cinema sempre será mais interessante do que alguma coisa meio teatro, meio cinema. Igual para a TV.

O teatro é a mágica que o ator, sem truques e nada nas mangas, realiza diante do espectador contando com a imaginação deste, que passa a ver simples cubos se transformarem em carrua-

Cenas de O Inspetor Geral*, com o Grupo Galpão*

gens, camas, tronos, nos mais variados móveis e utensílios. Esse foi o princípio que regeu a concepção do espaço cênico de *O Inspetor Geral*. Despojamento e ampliação da forma dos personagens através de maquilagem e figurinos fortemente expressivos. E, acima de tudo, a fé cênica dos atores dando vida à galeria de seres humanos criada pelo gênio de Nicolau Gogol.

Minha principal tarefa como diretor foi estimular o trabalho de grupo, mas, promovendo, ao mesmo tempo, o desenvolvimento de cada um isoladamente. Freqüentemente, o ator se ressente do grupo, que sufoca a sua individualidade, mas ao mesmo tempo se esconde nele,

que o protege e defende. Por isso, nas oficinas e laboratórios prévios trabalhamos os atores isoladamente, em diversos monólogos. A idéia era: *o palco é seu, o teatro só depende de você*. Quando começamos a trabalhar a peça, acho que todos já haviam desenvolvido suas possibilidades expressivas. Todos eram protagonistas. A outra tarefa era conseguir a unidade dentro da variedade. As criações individuais se articulando em uma criação coletiva. Para isso, foi valioso o trabalho musical, instrumental e coral, onde as vozes precisam se somar para um resultado unitário. Se cada um quiser cantar à sua maneira, o resultado sempre será desafinado e desastroso.

Para mim, o importante foi que voltei a me preocupar, a estudar, a pensar teatro. E procurei passar minha experiência de muitos anos de palco, não indicando a forma particular de fazer esta ou aquela cena, mas usando-as como exemplos de noções mais abrangentes da prática teatral. Didatizar as soluções encontradas a cada momento inserindo-as em uma teoria. Era como se a montagem de *O Inspetor Geral* fizesse parte de um aprendizado mais amplo, novidade para alguns, recapitulação para outros. Além de estimular a intuição, era importante valorizar a inteligência, a reflexão, o conhecimento.

Fui percebendo que tenho uma experiência de anos de teatro, TV e cinema, muita coisa para passar para as pessoas.

Cultura, não erudição. Cultura é um conjunto de conhecimentos que nos dá instrumentos para transformar a realidade. Erudição é um conjunto de conhecimentos cuja única utilidade é mostrar que temos... erudição. É a cultura inútil. Só existem três palavras na língua portuguesa (pelo menos foi o que encontrei no Aurélio) com este prefixo eru: *erupção*, aquela coisa desmedida, exagerada, arrasadora de um vulcão ou a erupção de um furúnculo; *eructação*, nada mais que um arroto; e *erudição*, eru-dicção, quando se sabe muito sobre um assunto e se fala, fala, fala. Nenhuma das três me interessa.

Durante o trabalho com o *Galpão*, fiz um boletim, quase diário, procurando fixar os pontos mais importantes do ensaio. Uma forma de organizar, sistematizar o conhecimento, a experiência. Sempre gostei de dar palestras sobre teatro e cinema (a televisão viria depois), mas foi a partir de uma temporada na escola de cinema de Cuba, que adquiri um conhecimento mais sistematizado.

A história foi assim: a minissérie que dirigi em 1985, *O Tempo e Vento*, baseada na obra de Érico Veríssimo recebeu no *Festival Internacional de Cinema e Televisão de Cuba* o prêmio de melhor seriado para TV. Isto me valeu um convite para dar aula na *Escola de San Antonio de Los Baños*, em que havia alunos de toda a América Latina – um máximo de cinco por país, além de africanos e vietnamitas.

Somente alguns anos depois, pude aceitar o convite, ficando um semestre na escola, muito original, *una escuela no escolástica*, como gostava de defini-la seu criador, o argentino Fernando Birri. O governo cubano garantiu a infra-estrutura, o espaço físico, a hospedagem dos alunos e professores, construindo um câmpus em San Antonio de los Baños, uma cidadezinha a cinqüenta minutos de Havana. Recursos adicionais vindos de fora garantiam seu pleno funcionamento, salários, passagens aéreas. O principal mantenedor, na época, era Gabriel Garcia Márquez, também fundador da escola, para a qual destinara uma parte dos direitos autorais de *Cem Anos de Solidão*. Havia outros mantenedores como Robert Redford, Coppola, que periodicamente freqüentavam a escola, que ainda existe, mas não sei em que situação. Em uma das paredes do refeitório, em letras enormes, Coppola deixou seu recado: *Art Never Sleeps.* A arte nunca dorme.

A escola era muito bem equipada, com uma videoteca com mais de mil títulos e uma biblioteca com praticamente tudo que havia sido publicado nos últimos cinqüenta anos sobre cinema, teatro e, mais tarde, televisão. Eu via pelo menos dois filmes por dia, além de outros, que via aos saltos, tipo leitura dinâmica, e estudava muito, o que era absolutamente necessário para quem quer ensinar alguma coisa. Talvez eu tenha sido melhor aluno do que a maioria dos meus alunos.

Quando voltei da escola de Cuba tinha sistematizado bastante o meu conhecimento de cinema. A partir daí, mesmo sendo uma pessoa absolutamente desorganizada, e talvez por isso mesmo, criei uma autodisciplina de ordenar todo o material de palestras, debates, em cadernos nos primeiros anos e depois no computador que, aliás, deveria se chamar ordenador, como em Portugal (na França, ordinateur, e na Espanha ordenadora). Quando fiz oficinas para diretores e assistentes de direção na *Globo*, as anotações foram reunidas em um livro de distribuição interna, os *Cadernos de Direção*. A repercussão foi bem maior do que eu podia imaginar. Muita gente fez cópias, soube até que andaram vendendo exemplares piratas. Deu para ver que há uma carência de livros sobre teatro, cinema e tv. Qualquer dia desses reorganizo os *Cadernos de Direção* e publico. E talvez a experiência com o Galpão. Nada de extraordinário, apenas uma ordenação, uma sistematização de conhecimentos.

Em países como o nosso, que acreditam na teoria do jeitinho, da bossa, do improviso, existe a idéia equivocada de que o conhecimento pode prejudicar o talento criativo. E que não há mérito em se fazer alguma coisa que nos tenha custado muito esforço e dedicação. O importante é mostrar como somos naturalmente bem dotados. Estudei música a vida inteira e hoje toco piano, até mesmo para exercitar a mão direita,

evitando a paralisia, uma tendência para quem tem Parkinson.

E quando alguém me vê tocando e faz algum elogio, confesso, tenho sempre a tentação de dizer que toco de ouvido. Para me valorizar. Para mostrar que sou mais talentoso do que estudioso. Que bobagem!

Conheço Tom Jobim não por ter um ouvido privilegiado. Gasto muito tempo estudando suas partituras cheias de modulações sutis. E me irrito ao ouvir tanta gente *assassinando* as riquezas harmônicas do Tom, quando é só pegar o *songbook* e estudar.

Sempre tive necessidade de estudar, de saber o porquê. Aquele cara que gosta de desmontar o relógio, para saber o mecanismo. Isso é uma obsessão desde pequeno. E é de família. Eu tinha um tio, o tio Pepe, que consertava relógios. Desmontava a máquina com aquela enorme quantidade de rodinhas dentadas e tornava a montá-la. Invariavelmente algumas peças não encontravam seu lugar e ficavam de fora. Mas o importante é que com menos peças o relógio voltava a funcionar, melhor do que antes.

Hoje tenho um prazer especial em poder passar adiante alguns conhecimentos sobre o que fiz a minha vida inteira: teatro, cinema, televisão. Mesmo que fiquem faltando algumas peças.

Capítulo II

A Família Robinson dos Pampas

O Rio Grande do Sul, definitivamente, não é como a Itabira do Drummond, apenas um retrato na parede. E nem dói. Eu ainda estou lá. E sempre estarei. Vivi em Bagé quase toda a minha infância, mas passava as férias na fazenda de meu pai em Lavras do Sul, cidade onde nasci. Arlindo Ferreira de Souza e Maria Del Carmem Gómez de Souza, meus pais, tiveram cinco filhos homens. Pelo desejo de minha mãe, depois de um primeiro filho homem, viria uma menina. E tinha até nome: Raquel. Nasci Paulo José Gómez de Souza, às nove horas e quarenta e cinco minutos da manhã de 20 de março de 1937. Peixes, no último dia do Zodíaco.

Minha mãe Maria Del Carmem, ou Carmencita, nasceu em Santander, nos Montes Cantábricos, os Pirineus Espanhóis, deixou a Europa com oito anos de idade e sempre viveu muito fortemente o sentimento do exílio. Meu avô tinha vindo antes ao Brasil e aqui haviam nascido os filhos mais velhos, Jacinto, Pepe, Maria Luiza e Maria Tereza. Voltou para a Espanha e aí nasceram Antônio e minha mãe Maria Del Carmem. Um dia retornou ao Brasil para desfazer os negócios e, como não voltou em três anos, minha avó pegou a família toda e veio para cá, mais exatamente para Lavras do Sul. Sempre, porém, com a idéia de voltar para a Europa.

Minhas tias nunca se socializaram em Lavras porque estavam ali só de passagem. Nunca tiveram vínculos profundos com a cidade. Eram sempre estrangeiras. Minha mãe, em especial, também se relacionou pouco com a cidade, porque foi enviada para um colégio interno, o Sevigné, onde foi educada em francês, no qual ficou até os 17 anos, saindo de lá, praticamente, para casar com o meu pai.

Meu pai, Arlindo, era austero demais. Gaúcho, era muito diferente dos irmãos dele. Meus avós tiveram quatorze filhos. Minha avó Hermínia passou metade da sua vida grávida e amamentando. Meu pai foi o décimo-segundo e foi dado para ser criado pelos avós maternos. E meu pai tornou-se *filho* único de um casal de velhos, quase sem relação com os irmãos. Estudou engenharia no Rio de Janeiro, voltou para o Rio Grande, casou-se com a minha mãe, arrendou a fazenda que herdara do pai e foi viver como engenheiro civil. Era um viajante, morou em Pelotas, em Passo Fundo, depois foi para Bagé, onde parou, porque era do lado de Lavras. Então recuperou a fazenda, foi ficando cada vez menos engenheiro e mais fazendeiro.

Era um clã muito fechado. Rico para dentro, mas pouco amistoso para o exterior, como se o local onde estávamos fosse sempre provisório. Era um pouco como a família Robinson na ilha deserta. Salvos do naufrágio. Isto criou um modo de vida

intenso, trabalhado, mas sem muita relação com o imediato que estava à volta.

Minha mãe era pianista e declamadora. Aliás, não conheço uma pessoa que saiba mais poesia de cor do que ela, que está com 91 anos e com uma memória absolutamente fantástica. Minhas tias pintavam, tocavam piano. Nós sempre tivemos muito contato com literatura, pintura, teatro, música, fomos educados em português e em espanhol, língua que falávamos principalmente na casa dos *abuelitos*. Gostávamos muito de ler *A Biblioteca Internacional de Obras Célebres* que usávamos, inclusive, nos teatros em casa. Quando tinha seis anos e o Luiz Alberto, sete, recitávamos *O Romanceiro da Dona Silvana*, que sei de cor até hoje:

Indo Dona Silvana pelo corredor acima
Tocando uma guitarra que grande estrondo fazia
Acordou seu pai da cama do sono que ele dormia
Que tens tu, dona Silvana, que tens tu,
ó filha minha
Três filhas que nós éramos
São casadas, tem família
Eu por ser a mais formosa
Para o canto ficaria?
Só se for com D. Alberto
É casado e tem família.

Para satisfazer a filha, o rei tem uma solução drástica: enviuvar D. Alberto. Sua mulher é presa e condenada à morte. Na véspera da execução, entoa a triste canção da última mamada:

Mama, mama, meu filhinho
Deste leite de paixão
Amanhã por estas horas
Está tua mãe no caixão
Mama, mama, meu filhinho
Deste leite de pesar
Amanhã por estas horas
Está tua mãe a enterrar
Mama, mama, meu filhinho
Desde leite de amargura
Amanhã por estas horas
Está tua mãe na sepultura.

Mas, numa reviravolta da história, quem morre súbita e inesperadamente é Dona Silvana.

Tocam os sinos em palácio (os sinos de El Rey)
Minha mãe quem morreria?
Morreu a filha do rei
Pela traição que fazia
Apartar os bem casados
Coisa que Deus não queria
Vivam condes e marquesas
Neste jardim de alegria.

Mais tarde fui encontrar esse mesmo romanceiro no folclore caipira paulista-mineiro, no qual Dona Silvana é Dona Juliana e Dom Alberto, Dom Jorge.

O que que tens, Juliana?
Que estás tão triste a chorar
É verdade minha mãe
Dom Jorge vai se casar.

Mas nesta versão, Juliana vinga o seu amor não correspondido envenenando Dom Alberto, quero dizer, Dom Jorge:

Que puseste, ó Juliana
Dentro deste copo de vinho
Que estou com a vista escura
Não enxergo mais o caminho
Não enxerga nem vai enxergar
Mecê não casou comigo
Com ninguém mais vai casá.

Na fazenda em Lavras o filho do seu Fidirico Alambrador, o Oleto (que tinha esse nome em homenagem a dois famosos personagens de Shakespeare, Otelo e Hamleto) cantava, acompanhando-se ao violão, uma versão gaúcha vinda da mesma fonte:

Sabe, Julinha
Dom Jorge vai casá
E é fato Julinha
Eu vim prá te convidá.

Silvana, Juliana, Julinha, várias faces da mulher que depois viria a conhecer como Lilith, Lulu ou Lola, a serpente do Éden, a mulher pecado que

me acompanhou por toda a vida inspirando temor e desejo.

Havia livros em italiano também na casa dos meus avós. Um deles começava assim:

- *C´era una volta...*

- *Un re!*

- *Non, cera una volta un pezzo di legno...*

Pinnochio, que história terrível! E que ilustrações dramáticas! Que coisa sinistra os burros sendo jogados do precipício. Depois o Disney fez uma versão coloridinha, mas o original em preto e branco era apavorante. Por falar em italiano e ilustrações, havia *A Divina Comédia*, livro que visitávamos muito, não pelo italiano de Dante, mas pelas ilustrações de Doré, que aguçavam nossa curiosidade pelos corpos femininos, principalmente aqueles que se retorciam, nus, no fogo do inferno. Até que um dia nossa avó nos surpreendeu siderados por aquelas visões infernais, tomou-nos o livro e só o devolveu devidamente retocado nas partes pudicas dos condenados, apagadas com a ponta de uma tesoura. Um outro italiano, *Marco Pólo*, também foi censurado em seu livro *O Milhão*, este traduzido em português, presente de tia Maria Luiza, que teve o cuidado, ela própria, de tornar ilegíveis, raspando com uma lixa de unha, diversas passagens em que

o viajante contava costumes exóticos de alguns povos. Nossa curiosidade foi potencializada e só sossegamos quando tivemos em mãos outro exemplar que nos permitir conhecer exatamente o que faltava no nosso. Ficamos sabendo, entre outras coisas, que os esquimós, como demonstração de hospitalidade, convidavam o forasteiro a dormir em sua cama com a sua mulher. A partir daí passei a sonhar com viagens ao Círculo Polar Ártico para ser aquecido da mesma maneira que Marco Pólo.

Na verdade, com menos de dez anos, eu e meus irmãos já tínhamos uma relação com a literatura bem interessante. E vivíamos num mundo imaginário maravilhoso. Meu pai participava menos de toda esta agitação literária, mas foi ele que nos deu de presente um projetor de cinema simplificado, uma maquininha alemã marca *Kino*, com uma animação elementar, mas maravilhosa. Tinha a história de *Hans e Gretel* e outras histórias dos Irmãos Grimm que nós adorávamos. Era realmente uma lanterna mágica.

Eu e meus irmãos íamos também para as aulas de música no *Instituto Municipal de Belas Artes* e usávamos até uniforme: uma capa azul marinho, com uma gola azul mais claro com duas liras douradas.

Subíamos a Rua Sete até o *Instituto Municipal de Belas Artes*; no caminho encontrávamos mais um

aluno, Cláudio, filho do Seu Previtalli, um italiano dono da papelaria, que tocava violino. Nesse trajeto éramos objeto de riso e troça dos moleques de rua. Nós e o Cláudio éramos os únicos alunos homens do instituto. O resto era mulher.

Meus amigos eram o Elias, o Jacó e o Nelson. Dois árabes e um judeu. Este era o nosso grupo, a turma dos exilados, das diásporas, os desterrados, que se juntam em outras terras para não sentirem a discriminação. São pessoas meio *gauches*, tortas. Perdão, não dá para apagar isto que eu disse agora? Acho que estou dramatizando esta história, fazendo um pouco de literatura má. O fato é verdadeiro, Elias, Jacó e Nélson eram meus amigos mais próximos, mas fizemos outros amigos no colégio, no teatro, na vizinhança. Também não vamos transformar nossa vida num Gueto de Varsóvia! A verdade é que nós, os Robinson dos pampas, vivíamos muito bem no nosso mundinho.

Uma coisa salutar que aconteceu na nossa vida foi a fazenda. Enquanto em Bagé estudávamos música e levávamos uma vida completamente dissociada da normalidade da cidade, passávamos os meses de julho, dezembro, janeiro e fevereiro na fazenda do meu pai, trabalhando junto com os peões. Trabalho pesado, duro, acordávamos de madrugada, mesmo no rigor do inverno, montávamos e saíamos para o campo. Não tinha nada de coisa de mariquinhas. A fazenda era de

criação de gado, não para lazer. Não havia piscina, quadra de vôlei. Lá era lugar de trabalho. Então, ao mesmo tempo em que estudávamos piano e solfejo no conservatório, nós éramos mais machos que os urbanóides de Bagé. Porque o cara citadino, do ponto de visto do gaúcho do campo, é um babaca, um molengão, que não monta direito, nunca viu capar um cavalo a macete, não sabe tirar leite de uma vaca. Quando um colega de colégio ia passar uma temporada na fazenda, pelo fato de ser da cidade era, de cara, considerado inapto para a vida. Não sabia fazer nada, nem encilhar um cavalo. Nem sei como é que *véve*. Estes quatro meses por ano nos deram a têmpera, moldaram o nosso jeito de ser, essa mistura de Vênus de Milo com binômio de Newton e bicheira de gado.

Em Bagé podia-se dizer que éramos ricos, em comparação com a maioria. Mas nossa mãe queria mesmo é que fôssemos admirados pelo talento, pela inteligência.

Ela cultivava essa admiração, valorizava a inteligência, o estudo, a cultura. Nós correspondíamos sendo bons alunos.

É verdade que a coisa que mais me interessou quando fui para o colégio de padres de Bagé foi o teatro que havia lá. Levaram-me para conhecê-lo e fiquei fascinado: primeiro pela inscrição em latim, que mandava unir o útil ao agradável,

Utile Dulci. Nos bastidores me mostraram roupas e figurinos de época e até uma espada de samurai, que jamais havia visto em minha vida. Gostei! Comecei a fazer todos os espetáculos do colégio. Um dia, estava no elenco de *Marco, o Pescador*. O primeiro ato começava com um náufrago na praia, dez meninos se aproximavam e falavam várias frases. Havia o menino um, o menino dois, o menino três e assim por diante. O padre colocou os dez em volta daquele corpo inanimado, na mesma ordem de suas falas, de um a dez. Então, da esquerda para a direita, cada um a seu momento dizia: *O que é que era esse mequetrefe?* – esta era a minha fala – *Parece um mendigo, Está morto?, Bem, veja, respira?, O que faremos?* Aquilo me soava absolutamente falso. As pessoas não falam na ordem de sua posição na mesa, ou numa roda de conversa. As falas são cruzadas, acontecem de forma não prevista. Fui para casa com essa incômoda sensação. O teatro não procurava imitar a vida? No ensaio do dia seguinte, depois de passada a cena do mequetrefe, falei para o padre Ramos, este era o nome do ensaiador, que a cena parecia artificial e propus: *Cada um fala a sua frase, mas colocados fora de ordem, não de um a dez, mas o menino um com a primeira fala podia estar na quinta posição no semicírculo e assim por diante.* Assim foi feito. O padre gostou e eu também; descobri ali que gostava de ser diretor. Eu tinha dez anos de idade.

Havia um incentivo grande no colégio às artes. Giovanni Bosco, o fundador da ordem dos salesianos, acreditava que o teatro era uma forte arma de edificação da juventude. Então ele escrevia muitas peças exemplares, como *As Tentações de Domingos Sávio*, um beato da Santa Madre Igreja, aluno dos salesianos, em Turim, na Itália, um rapaz puro, temente a Deus e casto, capaz de atos extraordinários como naquela vez que os alunos estavam se divertindo com fotos obscenas de mulheres nuas. Domingo Sávio entra no meio da roda e corajosamente arranca das mãos dos colegas as fotos e rasga-as, mesmo correndo o risco de levar uma surra. Na peça ele é tentado pelo demônio, que lhe oferece riqueza e prazer em troca de sua alma. O beato enfrenta o príncipe das trevas munido de uma medalhinha de Nossa Senhora Auxiliadora. A santa visão faz Satanás recuar até sumir terra adentro (havia um alçapão no palco) em meio a uma explosão de pólvora que enche a cena de fumaça. Quando a nuvem se dissipa surge lá no fundo, gloriosa, a Virgem Maria cercada de anjos e querubins. As peças do colégio, além de edificantes, eram ricas em efeitos especiais. Ali aprendi uma série de truques que passaria a usar futuramente.

Uma outra peça chamada *Visão de Giovanni Bosco* mostrava o santo tendo a revelação de uma cidade que nasceria no planalto do Brasil. Descrevia com detalhes aquela que seria a capital

criada por um outro visionário, Juscelino Kubitscheck. Por isso Nossa Senhora Auxiliadora é a padroeira de Brasília e os padres salesianos é que foram para lá tomar conta do santuário.

Tudo era pretexto no colégio para se fazer teatro. O padre Mário Reis gostava de nada, só de teatro e música. Então todos os eventos – o aniversário do diretor, a visita do superior regional, a Páscoa, o Mês de Maria – eram motivo e pretexto para se montar uma peça. Fazíamos quatro ou cinco espetáculos por ano. Eu adorava quando ele entrava na sala e dizia: *Paulo José, ensaio.* Era a única justificativa possível para se sair de classe. E nós saíamos encantadíssimos.

Gostava de estudar também. Eu e meus irmãos sempre fomos muito aplicados. Minha mãe cuidava pessoalmente dos nossos deveres de casa, afinal ela era professora. E privada de dar aulas no grupo escolar Pedro Américo de Lavras, por exigência de meu pai quando se casaram, compensava esta perda sendo nossa orientadora. Graças a ela com menos de quatro anos já sabíamos ler e escrever. Estudando em casa, com seis anos já sabíamos as matérias de todo o primário. Com isso, nas vezes em que fomos inscritos em uma escola regular éramos dispensados depois de poucos meses de aula. Não tínhamos o que aprender. O curso primário não era obrigatório, somente a quinta série, que permitia fazer o exame de admissão ao ginásio. Este, sim era importante. Foi quando, aos 10 anos,

entrei no colégio *Nossa Senhora Auxiliadora*. No exame de admissão tirei segundo lugar e me senti culpado pela decepção familiar, afinal, segundo lugar é o mesmo que último lugar. No ano anterior meu irmão mais velho, Luiz Alberto, havia tirado o primeiro lugar. Tentei diminuir minha derrota com a confrontação das notas. Eu tinha média 9,6 e o Luiz Alberto 9,3. Eu havia me saído melhor do que ele. Só que, no meu ano, houve um aluno que tirou 9,8, o f. da p.

E ninguém se interessava por saber esse pequeno detalhe. O que valia era a classificação. No ano seguinte, Orlando Carlos, o terceiro, um ano mais moço do que eu, tirou terceiro lugar no exame de admissão. A cada ano a família descia um degrau na escadaria que levava ao Olimpo.

Luiz Alberto, o mais velho, era o mais estudioso, disputava sempre os primeiros lugares do colégio no quadro de honra. Havia as maratonas catequéticas, em que era preciso saber de cor todo o catecismo. Eles faziam qualquer pergunta e era preciso saber a resposta. Luiz Alberto ganhou a maratona em Bagé e a maratona estadual em Pelotas, representando nosso colégio. Uma façanha. Ele sabia de cor todos os catecismos, o primeiro e o segundo. *És cristão? Sim, vírgula, sou cristão pela graça de Deus, ponto*. Essa era a primeira pergunta de uma centena delas que deviam ser respondidas sem errar uma só palavra, indicando todos os pontos e vírgulas.

Os irmãos Gómez de Souza foram preparados para enfrentar essas maratonas.

Por ter estudado durante quatro anos as matérias de admissão ao ginásio, sabia de cor o livro de Geografia:

Que é Terra?

- A Terra é um planeta; é um corpo imenso, redondo como uma bola.

Que é horizonte?

- Horizonte é o círculo que limita nossa vista ao longe, e parece unir o céu com a terra.

Que é vulcão?

- Vulcão é uma montanha que, de vez em quando, atira fogo, cinzas, lavas e matérias inflamadas.

Decorei também o livro de História. Daí saber até hoje que a Rainha Isabel (Elizabeth) da Inglaterra era *orgulhosa, despótica, dissimulada e cruel. Mas também amante das artes e das letras*. Fui um ótimo aluno até os 14 anos. Aí nos mudamos para Porto Alegre. Passei a fazer o segundo ciclo no colégio *Nossa Senhora do Rosário*, dos Irmãos Maristas. Comecei muito bem. Gostava de estudar e passei a participar do *Instituto de Investigação Científica*, uma agremiação dos alunos do segundo ciclo, do *Instituto Histórico*

e *Geográfico* e do *Grêmio Literário*. As reuniões eram semanais, geralmente à noite, e tínhamos que apresentar trabalhos que atendessem às finalidades de cada uma das agremiações. Essas palestras fizeram que até hoje possa discorrer sobre fatos arqueológicos, como a descoberta do túmulo de Tutancâmon ou realizar a experiência que separa, em qualquer folha de árvore, a clorofila (verde) da xantofila (amarela) e da eritrofila (vermelha). Hoje não sei bem o que fazer com esses conhecimentos, mas devem ter servido pelo menos para treinamento da memória. O grêmio literário rendeu os melhores frutos com recitais de poesia, leitura de trechos de obras literárias, concursos de oratória, aproximação do teatro estudantil. O vírus do teatro já havia sido inoculado em Bagé e retomá-lo não me custou nada. Comecei a me ocupar cada vez mais com o teatro e cada vez menos com os estudos.

Como aluno fui piorando, piorando. Em 1956 repeti o terceiro ano científico. Eu me sabotei o ano todo, fiz o possível para me ferrar.

Não queria mais ser estudioso, precisava de uma afirmação fora daquela de bom aluno. Queria fazer teatro! Fugir da vocação acadêmica. E para isso precisava ser reprovado. Aconteceram também algumas questões objetivas. Havia muita coisa contraditória no colégio. Estava no terceiro ano para fazer Medicina. O professor de Biologia falava do pai da genética, Gregório Mendel, que

era padre e para quem o único ato sexual permitido era o da *Drosophila melanogaster*, aquela mosquinha que dá na banana, que ele combinava suas duas variedades, a do olho vermelho e do olho branco, estabelecendo leis da genética. Era também um cruzador de ervilhas.

Mas certas teorias que contrariavam a Bíblia eram rejeitadas sumariamente, como a da *Evolução das Espécies de Darwin*. O Irmão Ary, esse era o nome do professor de biologia, dizia cheio de desprezo pelos evolucionistas: *Quem quiser descender do macaco, que descenda. Eu descendo de Adão e Eva.* E dizer que ele nos preparava para o vestibular de Medicina!

O professor de Filosofia acreditava que a moral era absoluta e que o senso do bem e do mal estavam impressos na consciência dos homens. Eu estava totalmente envolvido com o existencialismo. Falávamos da moral relativa, da existência precedendo a essência e de outras idéias que negavam a ordem natural das coisas, do jeito que Deus as havia criado, pelo menos no entender do nosso professor de Filosofia. Como duvidar da virgindade de Nossa Senhora, virgem antes do parto, durante o parto e depois do parto. Cristo nascera como a luz atravessa o vidro sem quebrá-lo. Meu ateísmo me valeu um zero na prova escrita de Filosofia. Fui obrigado a um confronto verbal com o professor e ganhei outro zero. Isto se somou às notas baixas que já tinha em outras

matérias e foi reprovação certa. O professor de Filosofia era o irmão José Otão, reitor da Pontifícia Universidade Católica de Porto Alegre, e é nome de uma rua que passa exatamente ao lado do edifício onde eu morava. Continuamos próximos, o Reitor e eu. Repeti o terceiro ano científico e me preparei para o vestibular de Medicina.

Na distribuição familiar das profissões foi o que me coube, belo ofício já exercido pelo tio Antônio, irmão de minha mãe. Ao Luiz Alberto coubera Direito e Orlando Carlos, o terceiro, seria engenheiro. Cheguei a me inscrever no vestibular, mas já andava tão descontente com o futuro que haviam programado para mim, que fiz apenas a primeira prova, de Português. No dia da segunda prova, que era de Química, fui à faculdade, mas, na hora de entrar para a sala, empaquei e não houve o que me fizesse entrar. Todos os colegas passaram por mim e eu ali, imóvel como as estátuas de bronze de médicos notáveis que enfeitavam o saguão.

Depois de algum tempo, todos já haviam entrado e a porta se fechado, sento-me na escadaria da entrada principal e ali fico, sem saber para onde ir, numa tristeza de fazer gosto. Meia hora depois vejo que alguém se aproxima: era o meu pai, que pressentira que alguma coisa estava errada comigo. Contendo a sua raiva, perguntou-me o que estava fazendo ali, porque não entrara para fazer a prova!!! A única resposta que obteve foi

um resmungo quase sem som, um movimento negativo com a cabeça.

Meu pai me deu a ordem de irmos para casa e assim saímos os dois, rua afora, num silêncio de assustar. Ficou um clima horroroso.

O ano todo vivi uma situação difícil na minha casa, fazendo teatro, que era uma coisa quase que proibida, e decidi então, para satisfazer os pais e aliviar a tensão familiar, estudar Arquitetura. Arquitetura porque era coisa meio artística. Meio Engenharia, meio Artes Plásticas.

Fiz vestibular, entrei para a faculdade, mas continuava fazendo teatro. Até que no terceiro ano abandonei a Arquitetura mesmo. Não fui mais às aulas. E foi um outro momento terrível na minha casa. Meus amigos do teatro eram vistos como vilões, eram as más companhias.

Quando eu declamava, dizia meus versinhos ou fazia minhas graças no teatro minha mãe achava maravilhoso, mas quando isso começou a ficar coisa séria, tornou-se uma inclinação perigosa. Teatro não dá diploma de curso superior, não é profissão com garantias e meus pais, certamente, sentiram medo pelo meu futuro incerto. Ninguém queria isso para um filho. Foi preciso muito tempo para que meus pais aceitassem a minha opção como artista.

Os filhos de Dona Carmencita se saíram bem. Cada um do seu jeito, tudo cabeça. Luiz Alberto fez Filosofia, depois Teologia, é teólogo. Ensina padre a rezar missa pela nova liturgia. Eu até segui os passos dele na *Juventude Católica*, mas militância e catolicismo não deram certo. O Orlando Carlos fez Engenharia como o meu pai e hoje se dedica à análise de sistemas, tem doutorado em Probabilística e Futurologia. O Arlindo Fábio fez Sociologia da Saúde e dedicou-se à Saúde Pública na Fundação Oswaldo Cruz. Antônio Cláudio foi diretor da Escola de Engenharia na Ilha do Fundão, no Rio de Janeiro. Nós nos encontramos sempre, pela menos uma vez por ano, em fevereiro passamos o mês na fazenda, que ainda existe, é um estabelecimento modelo. Eu e meus irmãos somos sócios, mas não recebemos um centavo. Tudo é reinvestido na própria fazenda. Dona Carmencita vai para lá em dezembro. Em fevereiro se juntam a filharada, as noras, os netos, amantes, namorados, namoradas, quem tiver mais de três meses de relação estável tem direito a passagem paga pela fazenda.

Essa norma foi decidida em assembléia dos irmãos, que estabeleceu também o tempo de carência de namoro para ter direito aos benefícios da fazenda. Isso evitaria que algum ou alguma oportunista começasse a namorar alguém da família apenas para ganhar as passagens e estada na Cerro Branco. Onde já sei viu! O grupo é gran-

de, às vezes são 18, 20, ocupando duas mesas na sala de jantar. E dá gosto ver tanta gente reunida em torno do fervido, uma grande sopa feita de caldo de espinhaço de boi ou ovelha, enriquecida com espigas de milho, couve, batatas, cenouras, repolho e quantas coisas mais estiverem ao alcance da mão da cozinheira. E depois o picadinho cortado à faca com farofa, bolinhos de arroz, o próprio arroz, feijão engrossado pelas carnes de porco, costeletas defumadas, paio, lingüiça. E as sobremesas... Ambrosia, creme de baunilha com suspiros, arroz doce, coalhada, mogango com leite (mogango é uma abóbora pequena, de casca dura, também chamada moranga; em outras partes, abóbora japonesa). O bom disso tudo é que lá se come à farta. *Deo Gratias*.

Nos reunimos, montamos a cavalo, não acordamos mais de madrugada, porque estamos mais preguiçosos e a vida no campo menos rude, matamos as saudades. Toca-se violão, canta-se música e Dona Carmencita recita versos.

E voltamos à nossa ilha da Família Robinson.

Capítulo III

Je Suis un Homme de Théâtre

Jamais gostei de me definir como um ator ou diretor de teatro, porque sempre fiz tudo. Desde sempre. Orgulhosamente e com uma certa pretensão, assim como Jean Louis Barrault, gosto de dizer: *Je suis um homme de théâtre, eu sou um homem do teatro.* Quando comecei no *Teatro Universitário de Porto Alegre* já fazia de tudo um pouco: assistência de direção, iluminação, contra-regra, o que acontecia também com outros artistas amadores. Em alguns espetáculos, só fazia a luz. O primeiro dinheiro que ganhei com o teatro, pasme, foi como maquiador. Havia um presépio vivo na Praça da República, que ficava montado de 9 a 25 de dezembro, com ovelhinhas, pastores, Nossa Senhora, Menino Jesus, São José, vestidinhos a caráter, com barbas de algodão. O pessoal da prefeitura apareceu lá no teatro para saber quem fazia a maquiagem e imediatamente me candidatei.

Sou eu o maquiador do teatro – garanti. Depois pensei: agora preciso me virar para saber como faço.

Claro que tinha noção, porque sempre foi uma tradição do teatro que os atores fizessem a própria maquiagem. No colégio em Bagé já trabalhava com técnicas de teatro clássicas, circenses,

pantomimas e tinha todo material que precisava: os bastões, as bases da maquiagem de todas as cores, eram da *Rio Neve*, feitos no Rio de Janeiro, que comprava na *Galeria Teixeira* em São Paulo; os lápis; os postiços; o verniz para colar os tufos de pelo da barba postiça, feito com breu, álcool e éter em partes iguais. É claro que hoje existem cosméticos sofisticados, mas a cola comum é esta: coloca-se o breu em um saco, martela-se, martela-se, até deixá-lo bem moidinho; depois, põe-se em um vidro uma parte de éter e outra de álcool ocupando somente 3/4 do recipiente; joga-se o breu lá dentro, fecha-se e sacode-se bem até o breu se diluir completamente no líquido e virar aquele verniz grudento, perfeito. Para fazer a base branca no rosto usa-se alvaiade, que é óxido de zinco, e para a pele não ressecar é bom misturar com pomada *Minâncora*. Base preta é pó para sapato, comprado em loja de ferragens. Esta é a mais pura tradição circense. Linda. Adoro! E o presépio? Ficou ótimo.

Gosto deste lado artesanal do teatro, desta herança do circo, desta possibilidade de fazer tudo durante o percurso, sem terceirizar. Fico bastante incomodado no teatro atual com a especialização. O ator não sabe mais nada, não conhece mais o teatro e só se preocupa com o seu personagem. Claro que temos iluminadores maravilhosos, como o Maneco Quinderé, o Jorginho de Carvalho, o Aurélio de Simoni, especializados

em luzes requintadas, mas é legal também que aconteçam espetáculos em que os atores façam tudo. No *Galpão*, os atores cuidam até da própria roupa, sem camareira, não por uma questão de economia, mas, sim, pelo princípio da própria relação com o teatro. Acabou o espetáculo, o ator organiza o figurino para o dia seguinte, coloca para lavar o que é necessário. Gosto de ver atores de roupão, desmontando objetos de cena, como artistas de circo desmontando a lona. Eu sinto que tem uma trupe ali!

Acho importante esta vivência, porque dá um espírito diferente, desindividualiza o ator. Ele larga um pouco aquele esquema da TV, em que há muita gente servindo. Pela própria premência de tempo entre a gravação das cenas, há um batalhão de profissionais a serviço do ator na televisão. Então ele vai ficando superior às coisas do dia-a-dia. Isso não me interessa! Isso não tem nada a ver comigo! Não chega a ser arrogância, mas há um distanciamento do seu próprio ofício. Acho muito estranho, ainda, diretor que não sabe fazer luz, que nada entende de preparação vocal e corporal, na televisão existe até ensaiador de atores. Não entendo o teatro assim.

Entrei para o *Teatro Universitário de Porto Alegre*, ligado à *UNE*, em 1954, levado por um amigo, artista plástico, José Antônio Moraes de Oliveira, o Killer. Ele fazia o cenário para a peça *Entre o Vermute e a Sopa*, do Arthur Azevedo. Havia um

papel mudo, um criado aparentemente parvo, que espanava os móveis da sala, em andamentos variados, de acordo com os movimentos da cena, um encontro entre um homem e uma mulher, que começa como uma visita formal e que acaba como casamento, entre o vermute e a sopa, servidos pelo *clownesco* criado mudo. O criado fez sucesso e não saí mais do *Teatro Universitário*. Em seguida, participei da montagem de *À Margem da Vida*, de Tennessee Williams, que o Antonio Abujamra dirigia e fazia o papel principal, Tom Winfield. Lílian Lemmertz estreou no teatro nesta peça. O Abujamra era um velho companheiro dos tempos do colégio. Nós declamávamos e participamos de vários concursos de oratória. O Abu estava maravilhoso na peça, num trabalho totalmente diferente dos tempos em que ele declamava Álvaro de Campos, também maravilhosamente, diga-se. Ele era ótimo declamador!

A poesia me propiciou a primeira direção. Em 1967, Mário de Almeida, um diretor que fora contratado pelo Teatro Universitário dirigiu um espetáculo com poesias encenadas dos maiores poetas brasileiros contemporâneos, *Poetas e Poemas*. Fiz parte do elenco junto com Paulo César Peréio e outros atores de Porto Alegre, e o grande sucesso nos valeu uma temporada no Uruguai nas comemorações do Sete de Setembro. Foi em Montevidéu que conheci Vinicius de Moraes que exercia o cargo de adido comercial

(!!!) e nos acolheu com muita simpatia e uma mulher belíssima, perturbadora. E recebi minha primeira crítica, feita pelo Vinicius. Eu dizia no espetáculo o poema *Carta a Rubem Braga*.

Começava assim: *A meu amigo Rubem Braga digam que vou, que vamos bem. Só não tenho coragem de escrever...* E seguia contando coisas do seu cotidiano, numa visão bem humorada. Depois do espetáculo, na recepção em sua casa, Vinicius me chamou num canto para me dizer que eu interpretara o poema de forma equivocada, que me deixara levar pela aparência e não havia percebido o verdadeiro sentimento da carta. Por trás das descrições aparentemente engraçadinhas havia uma profunda dor pela ausência do amigo, uma desolação quase trágica que tornava tudo, mesmo um domingo ensolarado, triste e sombrio. E sentindo que eu havia ficado sem graça com o comentário, procurou ser gentil dizendo que nos outros poemas eu havia me saído muito, mas muito bem. Na volta de Montevidéu os componentes do espetáculo, Mário de Almeida, Peréio, Mílton Mattos e eu fundamos o *Teatro de Equipe de Porto Alegre*. Logo a seguir, um segundo espetáculo de poesias passava a ser assinado por mim, em parceria com Mário de Almeida, *Rondó 58*. Cada um dirigiria metade dos poemas. Essa foi minha primeira direção e esse período marcou definitivamente meu encontro com a poesia, principalmente Drummond e Bandeira, dos quais

sei poemas de cor até hoje, um conhecimento mais proveitoso do que saber separar a clorofila da eritrofila e da xantofila ou o ciclo evolutivo da tênia *solium*, a popular solitária.

O teatro amador era o teatro no Brasil. O grupo amador de Pernambuco, da família dos Oliveira, que ficou famoso no país inteiro, era da maior categoria, do maior nível. E todos eram amadores.

Guarnieri e Vianinha vieram do *Teatro Paulista dos Estudantes*. Fauzi Arap, do *Teatro da Politécnica*, onde trabalhou junto até com o José Serra. Havia uma força grande no teatro amador, assim como no movimento estudantil. Havia ainda o Paschoal Carlos Magno, o grande promotor do *Teatro do Estudante*, que fazia enormes festivais, que reuniam atores amadores do Brasil inteiro. Foi através do Paschoal que o Lineu Dias, o Luiz Carlos Maciel e o José Lewgoy foram estudar teatro nos Estados Unidos. O Lewgoy era do teatro amador de Porto Alegre, uma geração anterior à minha, um extraordinário ator que ficou três anos nos Estados Unidos, voltou formado, preparado para fazer Shakespeare, teatro clássico, que não era feito freqüentemente aqui no Brasil. Acabou interpretando um vilão no filme *Carnaval no Fogo*, o *Anjo*, que tinha uma cigarreira de prata, e virou o grande bandido do cinema brasileiro nos anos 50. Mas ele não havia nascido e nem estudado tanto para isso!

Quando o Lineu viajou, o Abujamra foi fazer estágio com Roger Planchon, em Lyon, decidi pedir uma bolsa também para a Europa, queria ir para o *Teatro Nacional Popular, TNP*, do Jean Villar, o mais importante diretor francês da época, encenador de espetáculos memoráveis como *O Cid,* de Corneille, com Gérard Philippe, que era o maior ator do cinema e teatro francês. Eu queria ser igual a ele.

Estava no *Teatro de Equipe*, que havíamos criado em 1958, e que já trabalhava com a idéia da profissionalização, tínhamos um local fixo e podíamos ficar mais tempo em cartaz, até um ano, e não ensaiar, ensaiar, para fazer apresentações esporádicas no *Teatro Belas Artes* ou no *Teatro São Pedro*. Sabia, porém, que precisava ampliar o meu espaço. Achava que devia me mudar para o Rio de Janeiro ou para São Paulo para conseguir viabilizar melhor a bolsa de estudos.

Foi então que meu pai me chamou para uma conversa muito séria. Um papo que deve ter sido adiado muitas vezes. Eu estava brigado com eles, embora vivendo na mesma casa. Ele me perguntou: *Sei que o teatro é uma decisão tua. Tu queres fazer teatro mesmo, não é?*

Eu afirmei que sim. *Então, a primeira coisa que tu tens que fazer é sair daqui.* Pronto, pensei, meu pai está me mandando para fora de casa. E ele continuou: *Tu tens que ir para São Paulo,*

Rio de Janeiro para procurar o teu caminho. Aquilo era uma despedida. Ficamos os dois um tempo em silêncio. Até que meu pai, com visível dificuldade, a voz baixa encerrou o assunto: *Eu te ajudo.* E mais não disse porque a emoção era visível nos olhos marejados. Foi uma revelação. Ele deve ter levado bastante tempo para concluir que, se gostava de mim, deveria abrir mão do que ele achava que seria bom para mim e apoiar a minha decisão mesmo que esta contrariasse suas convicções. E as coisas aconteceram...

Logo em seguida *o Teatro de Arena* esteve em Porto Alegre e precisava completar o elenco de *Revolução na América do Sul*, do Boal. Fernando Peixoto e eu entramos no espetáculo. Houve uma afinidade imediata com o grupo e eles me convidaram para ir para São Paulo. Era a minha oportunidade de ficar mais perto da bolsa do Paschoal Carlos Magno, meu pai me daria dinheiro para me sustentar em São Paulo no começo. E lá fui eu com o *Arena* para São Paulo em 1961. E mais do que nunca me senti um *homem do teatro.*

No *Arena* me colocaram imediatamente para dirigir. Era preciso fazer duas remontagens – uma de *Revolução na América do Sul* e outra de *Eles Não Usam Black Tie* – e todo mundo detesta reensaiar peça. E eu estava fresquinho, cheio de entusiasmo, tinha boas referências, todo mundo falava bem de mim e agarrei com unhas e dentes aquela oportunidade.

Com Xandó Batista e Vera Gertel, em Eles Não Usam Black-Tie

Ensaiava de uma da tarde às sete da noite. Os atores faziam o espetáculo e eu marcava mais ensaios à uma da manhã. Eles foram tolerantes, faziam tudo que eu pedia, mas um dia me chamaram para uma reunião. A Vera Gertel, que era a cabeça da turma, falou: *Você acabou de entrar aqui, não tem nada na vida a não ser o que acontece dentro do* Teatro de Arena. *Você dorme aqui, a sua cama é na rouparia, então você está em casa. Cada um de nós, porém, tem a sua vida pessoal, filho, marido. A gente quer chegar em casa uma certa hora, não é assim que você tem que trabalhar, não. Você tem que pensar que está trabalhando com pessoas que têm direito a uma vida normal.* Aprendi a lição. Diminuí meu ímpeto de diretor. E passei a duvidar das pessoas que não querem nada para si, dedicadas inteiramente a uma grande causa.

Estreei em uma nova peça do *Arena, O Testamento do Cangaceiro*, de Chico de Assis. Eles precisavam de um violonista e eu arranhava o violão, tocava o bife no piano e *Asa Branca* no acordeão. Havia estudado solfejo e harmonia na *Escola de Música de Bagé* e violão pelo velho método de Américo Jacobino Canhoto, com todas as posições desenhadas. Em 1948, no teatro do colégio, havia participado até do conjunto *Gauchitos Destemidos*. Digamos que estava preparado para ler as cifras que o Carlinhos Lyra, que fazia a direção musical da peça, me passara.

Com *Revolução na América do Sul* e *Testamento do Cangaceiro* viajei pelo Nordeste e foi uma experiência incrível. Mal havia chegado no *Arena*, em São Paulo e já fui para o interior do Brasil num tempo de grande efervescência política, dos movimentos de cultura popular. Nesse momento, a idéia da bolsa do Pascoal Carlos Magno havia perdido o sentido. Porque que iria querer bolsa para Paris, se tinha conseguido entrar no veio do novo teatro brasileiro? A bolsa era aqui mesmo aprendendo a conhecer a nova dramaturgia, o novo ator que personificava o novo personagem que ocupava a cena, o povo brasileiro.

No teatro de Porto Alegre, nós não tínhamos muita relação com o teatro brasileiro, recebíamos mais a influência européia.

A gente gostava de montar peças de Jacques Prévert, Jean Tardieu, Samuel Becket, Michel de Ghedelrode. Conhecíamos pouco a dramaturgia brasileira. Quando assisti a primeira vez o *Arena*, no final dos anos 50 no Rio, fiquei espantadíssimo, porque não havia atores em cena. Havia gente. Porque atores são totalmente diferentes de pessoas. É gente retocada, com impostação diferente. Os atores do *Arena* tinham espontaneidade, não um *star quality*, uma voz linda, uma elegância de gestos, nem beleza estonteante. Era tudo meio estrunchado e maravilhoso. Era o Flávio Migliaccio, o Guarnieri, o Mílton Gonçalves, o Nélson Xavier, gente que não tinha cara, nem

voz, jeito, impostação de galã. De modo que esse encontro com o *Arena* foi uma surpresa, e depois estar lá dentro foi mais radical ainda. Mudou completamente a minha visão. E nessa ida para o Nordeste a gente fazia espetáculo em cima de caminhão, ao ar livre, em conchas acústicas, em espaços não convencionais. Foi uma puta experiência, que mudou minha cabeça. Tive a certeza que tinha caído no lugar certo.

Tudo no *Arena* era diretamente político. Era um momento de emergência. Eu, pessoalmente, era mais existencialista do que socialista, comunista. Meu pai era do PCB, tinha sido candidato a Deputado Estadual em 1945, quando o Prestes foi eleito senador, com a maior votação do Brasil, mas não era especialmente fã do partido, meu problema era existencialista, vivia no mundo de Miguel de Unamuno. A vida é uma paixão inútil, ela não tem sentido. Os homens morrem e não são felizes. Fazia parte de uma geração desencantada. A gente gostava de ter um certo ar de decadência, de ficar pelas noites em Porto Alegre bebendo *Samba em Berlim*, aquela Coca-Cola com cachaça. E dizendo poesia do Mário de Sá Carneiro, do Álvaro de Campos, o próprio pessimismo.

Foram anos de trabalho intenso no *Teatro de Arena*. Eu me metia em tudo: trabalhei como cenógrafo, já que tinha a experiência como arquiteto, como administrador e até como figurinista, mas era por falta de quem fizesse. De vez em quando o maravilhoso Flávio Império se chatea-

va e decidia que não ia fazer tal espetáculo e eu fazia no lugar dele. O Flávio, depois escondido, ia lá me ajudar. Sem ninguém perceber ele me dava umas dicas ótimas, maravilhosas. A primeira peça que fiz como figurinista no *Arena*, foi *A Mandrágora*, de Maquiavel, em 62. E por esse trabalho ganhei os prêmios *Molière* de figurino e *Padre Ventura*, da *Associação Brasileira de Críticos Teatrais*. Digamos, porém, que o Flávio foi o co-autor secreto daqueles figurinos pelos quais ganhei os prêmios.

Em contrapartida, eu tive participação decisiva no cenário de *Réveillon*, assinado pelo Flávio e

Com Ney Latorraca e Alciro Cunha, em A Mandrágora

que recebeu todos os prêmios do ano de 1975. A Regina Duarte me convidou para dirigir a peça do Flávio Márcio. *Réveillon* tratava de uma família paulista de classe média, num dia 31 de dezembro, ocupada em preparar a festa da passagem do ano. Reuni um belo elenco, Sérgio Mamberti como o pai, Yara Amaral como a mãe, Ênio Gonçalves como o rapaz que quer alugar um quarto e aparece também como o galã nos devaneios de Janete, esta a filha, defendida por Regina Duarte, além de uma participação especial de Mário Prata, jornalista e dramaturgo, como o filho poeta que abandona sua família. A personagem de Regina era uma *bela da tarde*, uma das muitas moças de São Paulo que trabalham em bordéis para executivos. Regina achava importante esse papel para desfazer (já estava mais do que na hora) sua imagem de *namoradinha do Brasil*.

Convidei Flávio Império para fazer a cenografia do espetáculo. E iniciamos os ensaios, sempre com a presença do Flávio que gostava, o que era maravilhoso, de acompanhar todo o processo. Já estávamos perto de um mês da estréia quando meu pai, na fazenda, caiu do cavalo, batendo com a cabeça numa pedra, e teve de fazer uma cirurgia para tirar um coágulo que se formara no cérebro. Deixei os ensaios e fui para Porto Alegre, onde fiquei por uma semana, até sua recuperação. Volto a São Paulo, chego no local do ensaio e sou recebido com uma surpresa:

Flávio Império havia feito a maquete do espetáculo e estavam todos muito entusiasmados com a solução encontrada.

Ele me apresenta a maquete: um palco vazio com quatro bonecos sem expressão definida, pendendo do teto como espantalhos de braços abertos vestidos com longos panos esfarrapados. No fundo da cena, ocupando todo o palco, no lugar do ciclorama um enorme *outdoor* com a boca sorridente da Regina, como ela havia aparecido em outros tempos em propaganda da Kolynos. E no final da peça Regina, balançando-se numa espécie de trapézio acabava por precipitar-se contra sua própria boca, rasgando-a e desaparecendo.

Simbolicamente, o mito devorava a personagem, ou algo por aí.

Fiquei alguns minutos paralisado, tentando dizer alguma coisa sobre aquilo que me parecia completamente distante do que eu imaginara. Para mim, *Réveillon* era uma peça realista, um hiper-realismo crítico, com mesa da sala de jantar, cadeiras, lustre de iluminação, piso de parquê, cozinha visível em parte, o escritório onde o pai escreve a interminável dedicatória de sua biografia, o quarto de Janete, um pouco o quarto de Barbie, rosa e azul. Falei que a maquete era de um cenário instantâneo e auto-suficiente. Prescindia do texto. O pano abria, o público imediatamente aplaudia aquela bela instalação,

Regina mergulhava em sua própria boca e fim. E o que fazer com aquela peça que tinha toda uma trajetória da manhã à meia-noite, cheia de rubricas alusivas aos objetos usados em cena? A peça, gostássemos ou não, era realista, figurativa. Flávio retrucou que não ia fazer um cenário com mesa, cadeira, essas coisas todas. Como eu insistisse nessa concepção Flávio foi categórico: estava fora do projeto.

E foi para casa. No dia seguinte fui procurá-lo tentando convencê-lo a voltar atrás. Eu já tinha uma planta baixa com todos os elementos que descreviam os diversos ambientes e que orientavam as marcações. Deixei claro que a maneira de tratar esses elementos é que dariam personalidade ao cenário, e que teriam sua marca tão pessoal. Flávio continuou irredutível. Mais um dia, e volto a tentar convencê-lo a fazer o trabalho. Flávio ficou um tempo em silêncio, o que já me animou, até que falou, como se pusesse fim a uma discussão aborrecida: *Está bem, eu vou fazer o seu cenário*, pondo bastante ênfase no *seu.* Obedecendo a todas as necessidades que eu apontara, Flávio criou um cenário extraordinário, extremamente pessoal, construindo tudo artesanalmente, como era do seu feitio. Para não dar o braço a torcer, fazia um ar de descaso se alguém elogiava o seu trabalho.

Quando entrevistado para o *release* da peça falou apenas de sua vida pessoal sem se referir ao

cenário. Quando no final do ano recebeu todos os prêmios de cenografia, eu me diverti muito comentando que ele havia ganhado com o *meu* cenário. Flávio também achava engraçado tudo aquilo. Os prêmios, de verdade, não tinham a menor importância para ele.

Retomando o fio da meada, em 1964, o golpe militar fechou o *Teatro de Arena*. Estava em cartaz, uma peça que dirigia, *O Filho do Cão*, do Guarnieri, com um trio de mulheres poderosas, Joana Fomm, Dina Sfat e Isabel Ribeiro. E um elenco masculino que tinha, entre outros, Guarnieri, Juca de Oliveira e eu. Foi quando entrei para o partido: o Guarnieri e o Juca já eram filiados.

Nos primeiros dias de abril, ninguém sabia o que poderia acontecer com o *Arena*. Organizações políticas se encarregaram de colocar a salvo pessoas que poderiam estar ameaçadas de prisão ou coisa pior. Decidiram sumariamente nosso destino. Juca e Guarnieri foram mandados para... a Bolívia!!! Boal foi para uma fazenda no interior de São Paulo, Flávio Império e eu fomos levados para o apartamento de Cacilda e Walmor, uma cobertura na Av. Paulista esquina com o Trianon.

Ali ficamos sem pôr o pé fora de casa, numa situação até certo ponto confortável. Víamos São Paulo de cima e tudo estaria bem se não fossem os boatos que chegavam até nós e as

constantes sirenes de ambulâncias e viaturas policiais que sempre nos pareciam ameaçadoras. Dina, que eu estava começando a namorar, era minha ligação com o mundo exterior. Como ela várias vezes ficava comigo, nesses dias não havia sensação de confinamento. No espaço de uma cama podíamos dar a volta ao mundo, felizes. Depois de duas semanas as coisas foram ficando mais claras, não éramos uma ameaça à revolução militar e voltamos para nossas casas. Ao mesmo tempo, Juca e Guarnieri diante da situação de horror que estavam vivendo na Bolívia, decidiram voltar mesmo que fossem parar na cadeia. Nada podia ser pior do que aquela temporada no inferno.

Boal voltou da fazenda e reabrimos o *Arena*. Como não tínhamos o que apresentar, decidimos fazer espetáculos musicais.

Lennie Dale fez a primeira temporada. Boal e Guarnieri começavam a bolar o espetáculo que representaria a volta por cima: *Arena conta Zumbi*. O que veio depois, em todo o país, foi o crescimento dos movimentos pela democracia, os teatros funcionavam dia e noite, com novas peças, shows, debates. Eram os principais centros de resistência ao golpe militar.

Foi nesse período que comecei a fazer cinema, um filme atrás do outro, até o AI-5, Ato Institucional número cinco, em 1968, que fechou defini-

tivamente os teatros de grupo, acabou com o cinema de autor.

Na época, além do *Arena*, eu era diretor no *Teatro Universitário de São Paulo, TUSP*, e o grupo havia sido convidado para ir um festival em Nancy no início de 1969. Fomos, mas já sabendo que o grupo não existiria mais na volta, porque não havia mais condições de trabalho, com o diretório acadêmico fechado, a censura, a repressão. O grupo se auto-dissolveu em Nancy. Eu e a Dina havíamos acabado de nos casar, aliás, nos casamos antes de ir para a Europa, porque assim as famílias dariam uma grana e poderíamos nos sustentar por uns meses lá. Ficamos seis meses, voltamos no final de julho e veio o convite para o filme *Macunaíma* participar do Festival de Veneza. Ficamos dez dias no máximo no Brasil e voltamos para a Europa, onde permanecemos até o final de 1969.

Aí a vida tomou novos rumos. Voltei disposto a fazer mais cinema. E surgiu ainda o convite da televisão, onde comecei a trabalhar em dezembro de 1969. Sem a continuidade de um grupo com atividade permanente, as participações em teatro tornaram-se menos intensas. Mas dirigi vários espetáculos: *Dorotéia vai à Guerra*, de Carlos Alberto Ratton com Dina Sfat e Ítalo Rossi; *É*... de Millôr Fernandes com Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Renata Sorrah, Jonas Bloch; *Gata em Teto de Zinco Quente*,

com Teresa Rachel, Paulo Gracindo e Antônio Fagundes; *Seis Personagens à Procura de Autor*, de Luigi Pirandello com Dina Sfat, Rogério Fróes, Carlos Gregório, Luís Linhares; *A Mandrágora*, de Maquiavel com Dina Sfat, Ney Latorraca e *Réveillon*, aquela que já contei a história.

Quase não trabalhei como ator. A televisão ocupara a maior parte de meu tempo. Depois de *Os Inconfidentes*, de 1968, com direção de Flávio Rangel, só voltei a fazer teatro em 1975, em *A Mandrágora*. Mas, mesmo ocupado com a TV, onde dirigi muitos especiais e minisséries, e com vários hiatos, nunca deixei de voltar ao teatro, um espaço onde me sinto como em minha própria casa. E assim atuei em *Eu Te Amo*, de Arnaldo Jabor, com Bruna Lombardi (foto); *Delicadas Torturas*, de Harry Condoleon, com Zezé Polessa, Lília Cabral, com direção de Ticiana Studart; *Bukowski, Bicho Solto No Mundo*, de Ticiana Studart, com Zezé Polessa, Elisa Lucinda, Chiquinho Brandão; e, mais recentemente, *A Controvérsia*, da qual já falei.

Quando trabalho em um grande teatro como o Teatro Municipal do Rio e o de São Paulo, o Guaíra em Curitiba, o Palácio das Artes em Belo Horizonte, o Carlos Gomes, o Ginástico, o Villa-Lobos, construídos para serem apenas teatros sinto a mesma emoção que tive ao trabalhar pela primeira vez no velho Teatro São Pedro de Porto Alegre. Sempre fui atraído por um certo

mistério que existe nos bastidores, as varandas para manobras dos cenários, o porão debaixo do palco. No São Pedro de Porto Alegre, onde fiz muitos espetáculos, alguns apenas como iluminador, gostava de assistir a peças e concertos da sala de pintura de cenários, um grande sótão acima do teto da platéia, com uma abertura no seu centro por onde descia o *plafonnier*, o grande lustre de cristal que ilumina a sala de espetáculos. Lá ficava eu, espiando o palco lá embaixo, o topo de todas aquelas cabeças na platéia. Protegido pela sombra, vendo tudo sem ser visto, numa

Cenas de Delicadas Torturas*, com Zezé Polessa (acima) e Lília Cabral (abaixo)*

Cena de Bukowski... *com Zezé Polessa*

posição privilegiada, eu era o fantasma da ópera de Porto Alegre.

Hoje, menos fantasma e mais de carne e osso, continuo atraído pelo mistério de uma caixa de palco. Um lugar onde gosto sempre de estar, vendo o espetáculo pelo seu avesso, das coxias, presenciando o momento especial em que o ator toma fôlego, respira fundo, carrega as baterias e, aqui vamos nós!, atravessa a fronteira entre os bastidores e a cena, virando personagem, como se passasse para outro espaço, outro tempo, outra dimensão. Este salto, quem já deu uma vez, com o frio na barriga, a vertigem e a inesperada energia que toma conta do corpo, quem já experimentou uma vez, não consegue mais passar sem esse vício que é o teatro.

É por isso que sempre direi com orgulho que sou um *homme de théâtre.*

Capítulo IV

A Lanterna Mágica

Apesar de estar no teatro desde sempre, só me senti realmente ator no cinema. No teatro estava sempre dividido com outras tarefas, ou como diretor, ou cenógrafo, ou produtor. Não assumia até então plenamente a função de ator. Freqüentemente era como se estivesse no palco no lugar de alguém, um *stand-in*.

Quando cheguei no cinema, em *O Padre e a Moça* de Joaquim Pedro, todas as funções já estavam ocupadas. A única coisa que esperavam de mim é que eu fosse ator.

Essa exclusividade de função é que me fez aprofundar o que é o trabalho do ator, procurar todas as formas de me sentir cada vez mais capaz de corresponder às expectativas dos outros profissionais do filme. Ninguém queria que eu fizesse maquiagem, nem me ocupasse com o guarda-roupa. Nada! Todos achavam que eu, se estava ali, é porque era um ator. Só isso.

Como todas as pessoas da minha geração cresci com uma ligação maravilhosa com cinema, claro! Era uma coisa sagrada, extraordinária. Todos os domingos havia um faroeste na matinê. Nos sábados, víamos episódios dos seriados *Flash Gordon Contra o Planeta Mongo, O Homem Cobra*, que

Com Helena Ignez, em O Padre e a Moça

duravam dois a três meses. Ir ao cinema era um programa excepcional, não uma coisa trivial como ver televisão.

Nós morávamos atrás do *Cinema Avenida*. Só um muro nos separava dele. Quando o filme chegava em Bagé era muito comum ele estar meio baleado, bombardeado e arrebentar no meio da sessão.

Tóinnnnnnmmmm! O operador emendava o filme e para isso jogava fora dois ou três fotogramas no lixo, no quintal do cinema. Eu e meus irmãos pulávamos o muro e catávamos o que chamávamos de *ceninhas*. Era fantástico poder ver de fato, constatar que existiam mesmo, *O Gordo e o Magro*, o *Frankenstein contra o Lobisomem*, o James Cagney, Bogart, guardar os personagens e os atores como retratinhos de pessoas queridas.

Ás vezes, de noite, quando os meus pais saíam para ir ao *Avenida*, abria a janela para ouvir o som que vinha do cinema. Ficava ouvindo o filme, que era em inglês, a sonoplastia e este som significava a ausência dos meus pais. Quando este acabava, sabia que em cinco, dez minutos no máximo, pois bastava dar a volta na quadra, meus pais estariam em casa de novo. Havia uma relação afetiva com meus pais dada pela máquina de projeção do cinema.

No verão, a porta dos fundos do cinema costumava ficar aberta. Eu e meus irmãos sentávamos no muro e víamos um grande pedaço da tela, imagens em movimento, ao contrário, pelo avesso. Era uma sensação maravilhosa, emocionante, a de ver o cinema por uma porta entreaberta, cinema roubado.

Em Bagé não havia problema de censura, então com dez anos vi filmes que jamais poderia ter visto, como *Frankenstein*. Filmes de sexo não passavam, o padre não deixava, o próprio circuito de cinema era cheio de pudor, familiar. Os filmes da Pelmex, porém, mexiam com a libido, Maria Antonieta Pons, rumbeiras sacudindo a bunda e com as coxas de fora.

Nós íamos ver por causa das mulheres com pouca roupa. Não perdíamos também os filmes do Cantinflas nem alguns argentinos ótimos, com a Libertad Lamarque.

Quando fui para Porto Alegre, entrei imediatamente para o *Clube do Cinema* criado por P.F Gastal, um apaixonado, que tinha os melhores arquivos sobre filmes no Brasil. Todo domingo havia uma exibição de filmes clássicos, europeus, porque o Gastal não gostava dos americanos, muito comerciais: Robert Bresson, René Clair, Jean Cocteau, De Sica, Bergman Rosselini. Havia um debate e passávamos a semana inteira discutindo o que havíamos visto.

Meu primeiro grande tesão no cinema foi a Silvana Mangano em *Arroz Amargo*, um filme de 1949 do Giuseppe de Santis, em que ela é uma camponesa que planta arroz e aparece com as calças enroladas, com as coxonas de fora. Nossa, era um *frisson* enorme.

Outra que me provocou grandes prazeres juvenis foi a Harriet Andersson, em *Mônica e o Desejo* do Bergman, um filme pra lá de sensual. Revi recentemente Harriet Anderson, no filme *Dogville*, de Lars von Trier, envelhecida, mas conservando certo encanto.

Apesar de uma relação emocional, intensa, que estimulava minhas mais misteriosas fantasias, nunca havia me passado pela cabeça ser ator de cinema. Essa possibilidade era tão remota que nem pensava sobre essa possibilidade. Teatro havia sido absolutamente natural na minha vida, uma continuidade do que fazia quando criança, que não faz outra coisa a não ser teatralizar a vida. Cinema, não, era uma coisa longe da realidade física. Uma coisa mágica!

Até que um dia o Joaquim Pedro de Andrade convidou o Fauzi Arap, que era meu companheiro do *Arena*, para fazer *O Padre e a Moça*. Foi nesse momento que descobri que o cinema estava mais perto de mim do que imaginava. Fiquei morto de inveja do Fauzi. No elenco do filme estavam também Helena Ignez, Luiz Jasmim, Mário Lago

e não tinha papel para mim mesmo. Quando eles estavam para começar as filmagens, o Luiz Jasmim pegou uma hepatite, precisava ficar dois meses parado e abandonou as filmagens. E ficaram sem o padre.

Começou a maior correria, o Joaquim Pedro pensando em nomes, até que a Sara, mulher dele, lembrou de mim em *A Mandrágora* e assim, de um dia para o outro, lá fui eu para estrear no cinema.

Foi uma vivência estranhíssima numa cidade morta do século XIX, São Gonçalo do Rio das Pedras, habitada por pessoas semi-mortas.

Restos humanos abandonados naquele lugar. Ficamos meses na pequena cidadezinha de Minas Gerais, na qual o comércio, a delegacia e as duas igrejas estavam fechadas. Não havia luz, nem água. Os primeiros vasos sanitários foram montados pela produção. A cidade inteira foi visitar as privadas. Não havia uma pessoa jovem, só mulheres e homens muito velhos, com bócio por falta de vitamina A e D, todos papudos. Quinze dias depois elas até tinham seus encantos; dois meses após até que eram bonitinhos aqueles papinhos. Com a convivência a gente foi se acostumando com aquela gente. Tinha um velho, apelidado de Borba Gato, que tinha acromegalia, gigantismo, e ainda vivia do garimpo. De vez em quando bateava alguma faísca de diamante no Jequi-

Com Helena Ignez, em O Padre e a Moça

tinhonha, coisa de pouca valia, suficiente apenas para uma garrafa de pinga e uma rapadura. Ele entrou no filme, uma pessoa interessantíssima. Hoje a cidade virou turística, um alemão, dizem, fez lá uma grande pousada e como ela é muito bonita, cortada pelo Rio Jequitinhonha, com seu casario colonial, suas duas igrejas matrizes, viraram atrações, assim como Milho Verde. Ela renasceu, ficou chique. Fiquei de voltar lá, mas ainda não achei tempo.

Quando nós chegamos, em 1965, porém, a cidade estava vazia. Eu ficava de batina o dia todo e quando não estava filmando ia para a igreja tocar órgão. As mulheres me pediam a bênção. Mesmo sabendo que não era padre de verdade elas preferiam acreditar na ficção. Quando passava, elas estendiam a mão e eu as abençoava.

O filme foi feito de forma lenta. Estávamos a somente 30 quilômetros de Diamantina, mas não havia estrada, só um imenso pedregal, que se podia subir ou descer apenas de jipe. Na folga semanal, um jipe do Exército nos levava para Diamantina. Aí era uma maravilha. Diamantina era uma cidadona, tinha até sorvete e telefone para a gente ligar para casa. Eu não tinha casa, mas tinha a Dina, que eu havia deixado no *Arena* em São Paulo. Longe dela, mergulhei de corpo inteiro no padre.

Foi excelente ter começado com o Joaquim Pedro. Ele me colocou dentro de uma relação extremamente rigorosa com o cinema e me ensinou, basicamente, a economia de meios expressivos. Ele havia sido aluno do Robert Bresson no *Instituto de Altos Estudos Cinematográficos* (Idhec), em Paris, um grande cineasta e excelente mestre. Ele não queria que o ator expressasse absolutamente nada, pois para o Bresson era mais importante a execução da ação física, porque através dela é que os sentimentos seriam entendidos e não através de um *close-up* de um ator emocionado.

O Padre e a Moça foi inspirado no *Diário de Um Cura de Aldeia*, um livro do George Bernanos que o Bresson filmou em 1951.

Joaquim viu o padre do poema do Drummond de forma semelhante ao padre de aldeia do Bresson, e a partir dele resolveu contar uma história de repressão, um negro amor de rendas brancas, algo quase trágico, porque no final da história, as mulheres que atacavam o padre por ele ter tentado levar a moça para longe dali, viravam seres malignos, uma espécie de fúrias gregas, as eríneas, que perseguem o casal transgressivo até uma gruta onde o prende e o sacrifica pelo fogo.

O rigor da direção do Joaquim era absoluto. Ele usava muito o recurso do sentimento substituto que dava a intenção do momento, sem ser necessariamente o sentimento do personagem na cena. Este recurso foi usado em uma cena em que o padre vive um grande conflito íntimo, recusando-se a aceitar o amor pela moça que crescia dentro dele e sentindo cada vez mais que era preciso tirá-la dali, afastá-la do velho que a criara e que mantinha com ela uma relação suspeitosa. Caminhando pela cidade, encontra o farmacêutico, que, completamente bêbado, faz revelações sobre a intimidade do velho com a moça, e afirma saber do amor do padre por ela. Este não diz absolutamente nada, resiste à provocação, mas as palavras do bêbado aumentam seu drama íntimo. Esta é a cena. O importante é

que se visse o padre vivendo intensamente suas dúvidas e interrogações. Como fazer? Joaquim me sugeriu expressar o sentimento por substituição, sem levar em conta o sentimento do personagem e sim lidar com alguma coisa exterior a ele e que desse o efeito desejado. *Faça a cena tentando lembrar um poema* – me pediu. E fiz toda ela tendo em minha cabeça um poema do Drummond que não sabia bem de cor e precisava procurar dentro de mim as palavras: *De tudo ficou um pouco / do teu riso ... pausa... precisava pensar... fica um pouco do teu queixo / no queixo de tua filha / dragão partido, flor branca, de riso na vossa face... e o que vem depois? E sob os gonzos da família e da classe... isto já é o final... e antes? E antes???!!! Fica sempre um pouco de tudo, às vezes um botão, às vezes um rato...* O resultado foi o desejado pelo Joaquim, o padre intensamente interiorizado, não está vazio, mora alguém dentro dele, mas com a cabeça, o pensamento e sentimento muito além da provocação do bêbado. E o melhor é que havia uma estranheza, alguma coisa difícil de definir, eu havia evitado uma reação mais direta que poderia levar a uma interpretação banal ou melodramática.

Essa idéia da substituição foi uma lição que aprendi por toda a vida e levei pela minha carreira adiante no cinema. Não é preciso querer mostrar toda a carga emocional do personagem na tela. O ator tem que ser material de ação. Ele

é muito mais significante do que significado. Um significante aberto para que os espectadores coloquem significações variadas nele. Não se pode fechar os sentimentos. Transparência: isso é uma qualidade do cinema.

Para mim foi um exercício maravilhoso, porque no teatro o ator tem de ter uma continuidade interna e precisa ser visto e ouvido por toda a platéia, precisa ter projeção de voz e intensidade corporal, um desenho corporal ampliado.

O cinema, ao contrário, trabalha com a descontinuidade e a microrepresentação, porque é a câmera que chega perto, se ela quer mostrar o seu interior, ela vai ao *close-up*. Então, depois dessa experiência com o Joaquim, não me preocupei mais em ser expressivo no cinema. A partir daí trabalhei muito mais com a impressão. Impressionado pelo personagem e pela situação, mas sem a intenção de expressar nada. A câmera é que vai transformar esta minha impressão em expressão.

Não tento nunca traduzir isto expressivamente para a câmera, para que não soe falso, fique superatuado. Comecei o cinema com uma pessoa rigorosa, exata na relação com a câmera, seguro dos meios expressivos do cinema. E sabia também tudo sobre as lentes e o melhor rendimento de cada uma, ele havia estudado na mesma escola por onde havia passado o Polanski, o Ruy Guerra,

que formou grandes cineastas. Foi importante ter iniciado a minha carreira desta forma, entendendo que não se deve lidar com o cinema levianamente. Pode-se lidar com humor, alegria, prazer, mas jamais com leviandade. Porque quando se coloca uma câmera num determinado lugar, há algo definitivo nesta decisão. Cria-se um plano para a eternidade. Isso parece um exagero, mas dá uma noção da responsabilidade. Aquele plano ficará fixado para sempre. Não precisa ser solene e grave. Mas há que ser intenso!

E o ator tem de ser modesto, não ceder ao exibicionismo. É preciso sempre dar visibilidade ao personagem e esconder o ator. Muitos atores se julgam melhores e maiores do que os personagens que representam. Mas nós sabemos que qualquer personagem é maior do que um ator, e que este deve estar a serviço daquele. E o cinema tem um olho implacável que amplia a falsidade, agiganta a impostura. A pequena impostura torna-se enorme na tela grande.

Na época de *O Padre e a Moça* já estava morando no Rio, pois tinha vindo com o *Arena* para a montagem de *A Mandrágora*. Logo depois, dirigi *Carnaval para Principiantes*, do Domingos Oliveira, Flávio Migliaccio e Eduardo Prado. Eu já gostava do Domingos e ficamos realmente amigos nesta montagem. Logo depois que voltei para São Paulo ele me convidou para fazer um filme dele: *Todas as Mulheres do Mundo*.

Estava feita a polêmica. Quando aceitei fazer *O Padre e a Moça*, fui razoavelmente criticado por participar de um filme politicamente incorreto. Afinal, segundo muitos, não era o momento de falar do amor de um padre por uma moça numa cidadezinha do interior de Minas. O pessoal da *UNE* prometeu, inclusive, fazer uma algazarra, uma confusão, na primeira sessão do filme. Fomos avisados de que iam jogar pó-de-mico, bomba de gás sulfídrico, aquela com cheiro de peido podre, para acabar com a sessão. Joaquim Pedro e a equipe do filme, eu inclusive, estávamos tensos, e havia um clima tenso na sala do cinema. Mas a honestidade do filme, sua brasilidade e rigor cinematográfico foram se impondo ao público e desarmando os afoitos detratores do filme. Debaixo daquele negro amor de rendas brancas havia um filme eloqüente sobre a intolerância e a repressão, um filme que refletia os tempos duros impostos pelo golpe militar, a ignorância e o desamor. *O Padre e a Moça* era um filme político!

Agora eu queria fazer uma comediazinha carioca, de um cara que jamais havia feito cinema, devia estar louco! Uma historinha de amor numa hora dessas? As pessoas mais ligadas a mim insistiam que não devia fazer o filme. Mas gostava do Domingos, amava o roteiro e, contrariando a opinião dos meus amigos, pedi uma licença no

Arena de São Paulo, vim para o Rio de Janeiro e, graças a Deus e à minha teimosia, fiz o filme.

Embora seja uma pessoa pacífica que, aparentemente, faz concessões, no fundo só faço aquilo que quero fazer. Nesse sentido, a Dina era bem diferente de mim, era *murro em ponta de faca*, batia de frente, gritava, esperneava. Eu sempre comi *mingau quente pelas beiradas*, sem impor muito a minha vontade, aparentemente. As coisas que não quis fazer, me tornei tão relapso com relação a elas, que acabaram tirando-as de mim. Bem, me dá isso, você não sabe fazer! Sempre fui meio índio neste sentido. A dissimulação dos vencidos. Existe até uma tese sobre isto, sobre os índios da América Espanhola: se não é possível fazer frente ao invasor, torne-se inútil para ele. Agüente algumas chibatadas, mas acabará alcançando a liberdade. Trouxeram os negros da África porque eles eram mais interessantes, mais devotos; os índios, em seu habitat, mantinham as suas pertinências. Com a sua preguiça, seus porres de cachaça, tequila, pisco, faziam-se de indolentes e enganavam os vencidos.

Eu tenho um pouco desse negócio de dissimulação do vencido. Não dou para fazer isto, não tenho muita capacidade para isso, me atrapalho com aquilo. Então acabam me tirando o que não quero fazer e as coisas que quero fazer, aí faço com muito entusiasmo. E me livro dos *abacaxis*, sem precisar bater de frente. Já acostumei ouvir

isso das pessoas: *Você parece que não tem vontade própria, mas no fim você faz sempre o que quer*. É isso aí, faço o que quero, só que devagarzinho.

Acho que também tenho um pouco o rabo virado para a lua. Freqüentemente estou no lugar certo, na hora certa. Talvez porque não tenha nenhum projeto pessoal muito predeterminado, tenho muita disponibilidade e com isso acabo encontrando mais coisas interessantes do que alguém que determina um caminho. Digamos que quando viajo, me deixo ir por onde estou andando e aceitando os desvios do próprio caminho. E assim descubro coisas extraordinárias.

Essa é a diferença entre o turista e o viajante. O turista é aquele que viaja para se esquecer dele próprio, para descansar dele mesmo, tem tudo pré-programado, não terá surpresas, todos os hotéis estão reservados, os ingressos dos eventos a assistir já comprados, tudo previsível.

O passado controla o futuro. E o melhor da viagem será, na volta, a exibição de fotos e vídeos para os amigos. O viajante, ao contrário, é aquele que viaja sem previsibilidade, não sabe quantos dias ficará em tal ou qual lugar, nem sabe exatamente quantos lugares vai visitar. Tudo vai depender do que acontecer na hora. E viaja para se encontrar, para se descobrir, se alterar, se modificar. Sou um viajante na vida, não um turista e por isso grandes oportunidades

apareceram e fui em frente, mesmo contra a opinião de todos. *Todas as Mulheres do Mundo* é o grande exemplo.

E foi uma obra definitiva para mim. Mudou minha vida e junto com *O Padre e a Moça* serviu para me mostrar o melhor caminho a seguir como ator de cinema. Os dois exigiam simplicidade e rigor, liberdade e disciplina, ordem e delírio. Descobri que a atuação no cinema não é uma representação no sentido teatral. No cinema é uma vivência.

Domingos era muito namorador, já havia sido casado com a Leila Diniz e escreveu o roteiro do filme quando estavam separados.

O filme, digamos, foi uma tentativa de reconquista, ou pelo menos um meio de esgotar todas as possibilidades, de cantar o seu amor por ela e transformar a separação em poesia. Não sei porque ele me escolheu para ser o alter-ego dele. Talvez porque eu fosse mais bonitinho.

A convivência com a Leila foi fantástica. Ela era linda, não segundo os padrões de beleza da Barbie, da mulher sarada, siliconizada, produzida em série. Tinha peitos grandes, canela fina para os quadris largos, era dentucinha, deliciosamente imperfeita. Linda. Quando sorria, franzia a testa de um jeito especial, felino. Ou então soltava aquela gargalhada sonora, aberta, contagiante.

O filme firmou para a eternidade Leila como o mito da mulher dos anos 60.

Todas as Mulheres do Mundo era para ser um média metragem; o outro média seria *Edu, Coração de Ouro*. No primeiro episódio, Paulo contava a sua vida para Edu e no segundo, Edu é que narrava a sua trajetória. Inventamos tanto, improvisamos, que *Todas as Mulheres do Mundo* virou um longa e a segunda parte caiu fora, tornando-se outro filme tempos depois.

É um filme que adoro até hoje: autêntico, honesto, verdadeiro, sincero, amoroso, apaixonado,

agradável, bem-humorado, de bem com a vida, a favor das coisas. O Cinema Novo não tinha humor, era meio iracundo, *angry generation* inglesa.

O Domingos fez uma comédia, carioca como ele, e deliciosamente verdadeira. Uma coisa muito importante, que não só caracteriza *Todas as Mulheres do Mundo*, mas diversos filmes dos anos 60, é que não havia figurino, direção de arte, cenário, era tudo feito de forma meio caseira. As roupas eram dos próprios atores, cada um levava as suas. Os cenários eram as casas das pessoas. Os filmes dos anos 60 têm assim uma qualidade, além das próprias, a de ser excelentes documentários de uma época. Podem ser vistos através deles os costumes, o modo de vida, a forma de agir, de vestir de atuar, das pessoas se relacionarem típico da época, sem mediação, sem filtro de limpeza, sem melhoria, *upgrade* no personagem ou em sua casa. Se você pegar as regras do Dogma 95 verá que estava tudo lá no cinema brasileiro dos anos 60, no cinema novo: câmera na mão, pouca ou nenhuma iluminação, parcos recursos, cenários reais, sem maquiagem no espaço físico, mínimo de edição. Trabalhava-se bastante em plano-seqüência, às vezes uma cena inteira em um plano só.

O Domingos tinha sido assistente em um curta-metragem do Joaquim Pedro, *Couro de Gato*, e os dois tinham a mesma escola, embora fizessem filmes completamente diferentes. Domingos

Material publicitário de *Todas as Mulheres do Mundo*

também queria o mínimo de representação, para eles os atores só deviam fazer o que parecesse espontaneamente verdadeiro. *Todas as Mulheres do Mundo*, por isso mesmo, é exemplar, também, em termos de interpretação, que anteriormente, digamos, era mais exteriorizada. Não são atores, mas pessoas vivendo, o que o espectador capta é isto: a vida de forma muito espontânea. Isso não quer dizer naturalismo bobo, que nem se vê na televisão, que é sinônimo de boca mole. É uma interpretação que confia no poder de revelação da câmera, que dá um *close* no seu rosto e o público sabe que alguém mora ali dentro.

Para mim não foi tão difícil porque já havia tido a experiência em *O Padre e a Moça* e também porque vinha do *Arena*, onde se usava o método Stanislavski, que é também de micro-representação, e que buscava parecer verdadeiro e menos teatral. Era uma luta contra o melodrama, contra o teatro impostado. Foi o método usado pelo *Actor´s Studio*, por onde passaram todos grandes atores americanos e se mostrou perfeito para o cinema.

No *Arena* era importante trabalhar a interiorização, a ação pequena.

Trabalhávamos em um teatro de apenas 200 lugares, de forma circular, com espectadores por todos os lados, alguns a meio metro de distância, e não havia a possibilidade de fazer um trabalho

estilizado. Além do mais, eram peças realistas. Não queríamos ter personagens em cena, mas pessoas vivendo aquela situação que o espectador, por uma dessas sortes mágicas do teatro, teve a possibilidade de ficar do lado delas, como participando de um ato muito íntimo. A interpretação no *Arena* não podia ser grande, tinha que ter o tamanho certo, o tamanho da vida.

No caso de *Todas As Mulheres do Mundo*, o diálogo era tão espontâneo, que o texto era um grande indicador do tipo de interpretação que se devia ter. A não ser que quisesse estragar o filme, claro, e inventasse uma maneira impostada de falar, mas não foi o caso. E o Stanislavski ajudou e muito!

Fui o alter-ego de Walter Hugo Khoury também, um de seus Marcelos, em *As Amorosas*, de 1967. Acho que as pessoas gostavam de se projetar em mim e que eu as projetasse, sei lá. Empatia. O Khoury sabia fazer cinema, tinha uma câmera vigorosa, depois ficou um pouco pornô, pornô chique. Ele me pedia para ser econômico, com pouca expressão e mobilidade. Ao contrário do Domingos, que usava a câmera na mão, o Khoury construía rigorosamente os seus planos e era preciso se colocar dentro deles com todo o cuidado para não atrapalhar a composição. Era um personagem com um drama existencial enorme, com nóia de tudo e alguém assim desencantado não acredita muito naquilo que está dizendo. O recurso de interpretação é dizer uma coisa, mas pensar em

outra, na verdade, não investir demasiado no discurso, pois o que importava era o que não estava sendo dito. O Peter Coyote me contou, na época das filmagens de *A Grande Arte*, do Walter Salles, que dizia *espero que seja a última vez que a gente se encontre* pensando *será que deixei o gás ligado em casa?* É o *under-statement*, uma sub-representação, o contrário do *over-acting*.

Às vezes os atores no cinema americano exageram um pouco nisso e se tornam uma máscara sem expressão, mas é um recurso interessante.

Com Jaqueline Myrna, em As Amorosas

Nos anos 60 fiz ainda *A Vida Provisória*, com o Maurício Gomes Leite, que era um grande crítico de *O Estado de Minas* e dirigiu este filme absolutamente *nouvelle vague*. Revi o filme há uns três anos e achei bom. Tinha um clima pós-golpe, o começo de Brasília, as cidades satélites, aquela coisa desértica, há um tom documental muito interessante.

O Maurício só fez este único filme, penhorou a casa dos pais para conseguir o dinheiro, nunca conseguiu pagar a hipoteca e perdeu tudo. Depois se meteu com um esquema de Loteria Esportiva, e até ganhou algum dinheiro, tentan-

Com Dina Sfat, em cena de A Vida Provisória

do fazer o seu segundo filme. Jamais conseguiu: mudou-se para Paris, casou-se e morreu lá.

O Maurício ficou devendo um dinheiro do filme para mim e para a Dina e prometeu que nos pagaria na Europa. Nos encontramos em Paris, mas ele explicou que ainda não tinha, mas que havia um distribuidor interessado no nosso filme. E nós estávamos contando com a grana, mas adorávamos o Maurício, que era uma pessoa agradável mesmo. Uma noite fomos jantar juntos. Sabíamos que cada um pagaria o seu, Dina e eu pedimos apenas um prato de massa para dividir para os dois, na maior economia. Maurício, que era um homem finíssimo e metódico, fez questão de

comer o antepasto, depois o primeiro prato, enquanto nós fazíamos render nossa massinha. Ele pede meia garrafa de vinho, nós um refrigerante para os dois. Ele pede o segundo prato. E pede os queijos. Nós continuávamos com nossa massinha. Até que ele resolveu pedir a sobremesa. Ah, aí foi demais, não deu para segurar. E saltamos os dois na mesa, tomados pelo mesmo sentimento, esbravejando: *So-bre-me-sa não, Maurício! So-bre-me-sa não! Nós estamos num miserê danado, contando cada centavo para comer um prato de massa e você vem exibir essa sua riqueza para a gente?! E não nos paga?! Sobremesa não!* falamos a duas vozes, um completando a fala do outro, num discurso contínuo, totalmente afinados pelo mesmo sentimento de indignação.

A Vida Provisória*, com Joana Fomm*

O Maurício ficou tão sem graça que desistiu do doce. Mas ele era um *gentleman*, e amava o cinema. Como nós...

Foto promocional de Macunaíma*, com Dina Sfat e Grande Otelo (como o Macunaíma ao nascer)*

Capítulo V

O Herói Sem Caráter e o Fim do Sonho

Macunaíma foi uma história muito especial na minha vida. Depois de *O Padre e a Moça*, fiquei amigão do Joaquim Pedro, adorava a sua casa, o único telefone que sabia de cor no Rio era o dele: 27-6714. Acompanhei todo o processo de escolha de elenco do *Macunaíma*: ele convidou a Dina para ser a Ci, mãe do mato; o Jardel para interpretar Venceslau Pietro Pietra, o gigante Piamã; o Grande Otelo, como Macunaíma negro. E nada de encontrar o Macunaíma branco, *Ah, estou com uma dificuldade*!, confidenciava. E eu, louco para fazer, firme, ali do lado. Chamou o Agildo Ribeiro, fez algumas leituras, mas achou que não era bem o que queria, porque era meio farsesco, *parecia mais o João Grilo do Auto da Compadecida*. E de fato Agildo havia criado o personagem de Ariano Suassuna, um João Grilo inesquecível. Mas Joaquim tinha medo de errar a escalação e perder o filme. Ele repassou TODOS os atores, de A a Z.

Havia um momento de aprovação de alguns deles, depois a reflexão e a constatação que não serviam. E eu lá... Achando que ele iria me convidar, afinal já tinha feito o padre. A minha tática era elogiar todos que ele selecionava. *Maravilhoso, perfeito, é a cara do personagem* – elogiava com entusiasmo.

Era suficiente para ele não gostar mais. Quando já havia esgotado todas as possibilidades e ao Joaquim só restava chamar um ator argentino ele me perguntou se eu toparia operar o nariz. *Operar o nariz?* – perguntei sem entender aonde ele queria chegar. *É, seu nariz não é cinematográfico e já tive problemas com ele em O Padre e a Moça. De perfil ele é fininho, mas de frente é largo, você parece duas pessoas diferentes*.

Diante da minha total surpresa, arrematou: *Se operar o nariz você podia fazer o Macunaíma*. Saí meio chateado, porque não queria operar o nariz coisa nenhuma, mas no dia seguinte ele tinha mudado de opinião: *É, fica europeu de perfil e negro de frente.*

Já feliz com a idéia de personificar o herói, retruquei: *E mameluco, cafuzo, mulato nos três quartos.* Era tudo o que eu podia querer. Sabia que *Macunaíma* seria uma coisa rara, nova, original.

O Joaquim era conseqüente, responsável e tinha feito um roteiro irretocável. Além disso, havia uma equipe muito afinada a começar pelo Anísio Medeiros na direção de arte, figurinos, que fez tudo no espírito que o Joaquim queria, uma coisa caseira, sem recursos técnicos. Um dos figurinos, por exemplo, era todo em papel crepom. O filme tinha as cores elementares de uma festa junina. *Macunaíma* é um filme sobre magia, mas sem nenhum efeito especial. O único, aliás, é a

transformação do Macunaíma preto em branco. O Grande Otelo se senta na floresta para fumar um baseado e aí, pum, se transforma sob o efeito da maconha e eu apareço de Macunaíma branco. Deram um *stop* na câmera, o Otelo saiu e entrei, o efeito mais elementar do cinema. Os irmãos Lumière e Meliés já usavam. Em termos de interpretação, foi um trabalho oposto ao de *O Padre e a Moça*. Tudo partia da chanchada, da exteriorização, da atuação do Otelo. Era extrovertido na forma, porque tudo era contado em tom de comédia farsesca, mas bastante vivenciado, para não ficar super-atuado e mostrar seres humanos por trás daquela aparente caricatura. Se Joaquim Pedro era bressoniano em *O Padre*, em *Macunaíma* mostrou como era enraizado na cultura brasileira, na tradição do causo, do era uma vez. Ele era um grande contador de histórias e *Macunaíma* é a prova disto.

Foi muito difícil colocar o filme no mercado e acompanhei a luta do Joaquim Pedro. Penoso e terrível. Foram sessões e mais sessões com distribuidores e quando a luz acendia, após alguns minutos de silêncio, havia o comentário: *Sei não, acho que o povo não vai entender, não vai gostar disso, não.* Não havia um parâmetro para entender *Macunaíma*. O filme não teve vida fácil, foi mal-interpretado e entendido, antes do seu lançamento, porque é singular, original, sem filiação ou referência. *Macunaíma* parece com quê? Com *Macunaíma*. Mas quando foi colocado diante do público fez o maior sucesso.

Os críticos detonaram. O Carlos Lacerda, que era governador, fez uma crítica contundente que o filme era mal-montado, escreveu umas observações estranhíssimas. Muita gente foi ver *Macunaíma* com uma idéia preconcebida, porque já conhecia o livro de Mário de Andrade, mas o Joaquim Pedro só havia escolhido alguns episódios da vida do personagem, os que pareceram mais cinematográficos, o que desagradou a muitos. Em compensação vi o filme em diversos lugares sendo aplaudido e entendido: em Veneza, com as legendas em inglês; em Paris, na Cinemateca Francesa, com o Lévi-Strauss interpretando do ponto de vista antropológico; em outra sessão ainda em Paris com o Roger Bastide, profundo conhecedor do Brasil, fazendo uma análise sociológica. Assisti também em um cinema na Tijuca, no Rio, repleta de gente se escangalhando de rir como se o filme fosse mais uma comédia popular com o Oscarito e o Grande Otelo.

Eu também continuo adorando *Macunaíma* e suas cenas impagáveis, como Macunaíma subindo o rio, imperial, ditando providências a serem tomadas: *Toma nota aí, princesa, carece de mandar construir aqui uma ponte para favorecer a vida do povo goiano* – levando em sua canoa um monte de eletrodomésticos inúteis no lugar para onde iam, a Toca da Tocandira onde a eletricidade ainda não havia chegado.

Macunaíma, o herói sem nenhum caráter é uma rapsódia brasileira indispensável para quem quiser entender um dos componentes mais originais do caráter do nosso povo. Macunaíma é um jeito de sobreviver, de dar a volta por cima, de acreditar que as coisas podem melhorar, uma esperteza de Malazartes, um Brasil à procura de um caráter. Suas qualidades são também seus defeitos. Por achar que, apesar de todas as desventuras vividas, nada de mal pode lhe acontecer, o herói, siderado pela presença de uma moça bonita que surge das águas, mergulha no rio sem perceber que a aparição era a Uiara, ela própria, que respira por um furo que tem no cangote e é devoradora de homens. E o que o herói imaginava ser um encontro amoroso é um encontro fatal. Estávamos em 1968 e o sangue que ia tingindo o rio de vermelho era um anúncio dos anos de ferro que se seguiriam. Com *Macunaíma* morria todo o cinema novo.

Fazer cinema nos anos 60 era uma grande aventura, com o diretor tendo todo o controle do produto em suas mãos. Digamos que foi a fase áurea do cinema brasileiro, em que eram produzidos 80 filmes por ano. O *Le Monde* resolveu apadrinhar o *Cinema Novo* e as produções brasileiras estouraram na Europa, tinham até distribuição lá. Na verdade, a indústria cinematográfica no Brasil era muito forte porque, antes do *videotape*, toda a produção de comerciais era em película. Uma

produtora forte fazia dois filmes por dia, 60 por mês, o que mantinha o laboratório *Líder*, o único no mercado na época, funcionando dia e noite. E a empresa como tinha um bom capital de giro, podia dar crédito aos produtores de cinema. O *pendura* não pesava demais. E as fontes dos recursos familiares ainda não haviam secado.

Quando o vídeo entrou no mercado, o varejo bandeou-se todo para a nova tecnologia, mais barata. A maior parte das produtoras fechou. No primeiro ano que *Os Trapalhões* não fizeram um filme, o laboratório ficou em situação difícil. Havia perdido a receita de umas cem cópias, *trailers* etc. Imagine um laboratório depender de só um filme, é a insolvência absoluta.

Um outro fator é que depois do AI-5, com a impossibilidade do *Cinema Novo*, do teatro de grupo, da obra de autor, houve uma cooptação de talentos para a televisão. Os anos 70 são os de grande invenção da TV, todas as temáticas que haviam sido experimentadas no cinema foram transferidas para a TV. A dramaturgia realista brasileira começou a tomar lugar na telinha, como já havia acontecido nos anos 60 no cinema e no teatro. Saiu Glória Magadan e entraram Janete Clair e Dias Gomes. O Brasil começou a se ver na televisão. A produção saiu do estúdio e foi para a rua. As externas, feitas em lugares reais, nos subúrbios, no estádio de futebol, provocaram uma contaminação da realidade na

ficção, alterando o comportamento dos atores, agora com interpretações mais realistas, muitas vezes vestindo as roupas conseguidas nos locais de gravação.

O Jardel Filho, em uma novela que fazia um mecânico, fez questão de usar a roupa do rapaz da oficina onde se fazia a gravação. Nesses casos havia um duplo benefício. Para o cidadão, que trocava um chapéu velho por um novo e para a produção que ganhava uma roupa com vivência.

Enfim, o realismo que havia sido um projeto do Cinema Novo nos anos 60, chegou à televisão nos anos 70, desenvolvendo um tipo de produção única no mundo. O folhetim era alimentado pela nossa melhor literatura, de onde surgiram grandes personagens populares. A cultura popular, fixada pela chamada cultura superior, a literatura, era a matéria-prima da cultura de massa.

O cinema, por sua vez, ingressou no projeto milagre brasileiro, que substituía o cinema de autor pelo produto industrial médio. E o que vem a ser isso? A produção de filmes nada autorais e que refletissem o gosto médio do público, ou o gosto do público médio, sei lá, alguma coisa pelo meio, nem tanto ao mar, nem tanto à terra, nem tão intelectual nem tão analfabeto, nem tanto nem tão...

Um pouco a receita da televisão passada para o cinema, com novos condimentos de sexo ou comédia, ou os dois de preferência em um mesmo filme. Assim todo mundo se divertia e a indústria prosseguia funcionando. O Neville de Almeida ganhou muito dinheiro com *A Dama do Lotação*. A Lucélia Santos fez sucesso em *Bonitinha, mas Ordinária*, gritando: *Me fode, Cadelão,* o que levava a platéia ao delírio. Vários Nélson Rodrigues ganharam uma interpretação como ele jamais teria imaginado. Tudo o que nas suas peças era ambigüidade, fantasias de pecado, expressão da repressão moral da classe média, tornava-se simploriamente explícito. O mítico virava simplesmente sacanagem.

Cenas de Edu, Coração de Ouro, *com Leila Diniz*

Intervalo de filmagem de Edu, Coração de Ouro

Para mim foram oferecidas várias oportunidades, desde que fizesse algo parecido com *Todas as Mulheres* ou *Edu, Coração de Ouro*. Mas eu já havia feito! Os roteiros dos quais gostava nos anos 60, passei a odiar nos 70, detestava todos que apareciam porque insistiam em uma única receita, como se fosse possível usá-la indefinidamente, esgotando-a até o bagaço. Fiz alguns filmes, mas escolhi muito, porque achei que os autores estavam deliberadamente abrindo mão da sua sensibilidade, inteligência e criatividade para agradar a um público, ou melhor, à idéia abstrata que tinham de um público médio. No meio não está a virtude e sim a mediocridade. Já imaginou fazer um filme medíocre desde a encomenda? Nos anos 60 a gente contava a história que queria contar. Nos anos 70, o que se achava que as pessoas gostariam de ver. Os bons roteiristas dos anos 60 começaram a escrever maus roteiros nos 70.

Um dos filmes que me interessou fazer foi *Cassy Jones, o Magnífico Sedutor*. O Luiz Sérgio Person era uma pessoa insatisfeita com o novo cinema, que havia feito filmes muito bons como *O Caso dos Irmãos Naves*, proibido pela censura porque o personagem principal era um militar que torturava até obter a confissão de inocentes, um erro judiciário famoso dos anos 50. Havia dirigido também *São Paulo S.A.*, um excelente filme, um olhar severo e crítico sobre uma grande cidade,

São Paulo. Depois do AI-5 ele precisava trabalhar e resolveu pegar a fórmula da época e fazer uma comédia absurdamente desproporcional, exageradíssima, uma forma crítica de ver os filmes do novo projeto. Uma verdadeira alegoria! Cassy Jones é o nome de um personagem de Lima Barreto que Person homenageava junto com a heroína, Clara dos Anjos, também personagem do autor. Esta presença oculta do autor de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, um mulato pobre, alcoólatra, freqüentador assíduo dos hospícios, é uma chave para se entender as verdadeiras intenções de Person.

Fazer um filme com todos os ingredientes da *nouvelle cuisine* do milagre de Delfim Neto. Muitas peripécias, um pouco de pastelão, mulheres peladas, extravagâncias, nada precisava acontecer em decorrência das regras do jogo. Verossimilhança, plausibilidade? E o público estava lá preocupado com isso? Os incidentes aconteciam justificados apenas porque a receita tinha de ter de tudo um pouco, um prato feito que podia misturar caviar com goiabada, salmão com rapadura ralada. Mulher pelada? Vamos ter às dúzias!

Em uma cena, em vez de Cassy Jones, o herói, ser assediado por uma mulher, ao abrir a porta são dezenas de mulheres peladas que avançam sobre ele gritando o seu nome. A última delas, de calcinha e sutiã, é a sua própria mãe. Tudo é um sonho delirante. De tantas cenas malucas

Cenas de Cassy Jones *(no alto, com Sandra Bréa)*

uma foi especialmente saborosa: Cassy Jones fica impotente e passa a ter pesadelos horríveis, um deles no Maracanã, onde ele é um juiz de futebol e aplica um cartão vermelho no jogador, com gestos à la Armando Marques, o que leva a galera inteira a gritar em uníssono: *bicha, bicha, bicha*. Filmamos em uma decisão de campeonato, no intervalo do jogo, acho que era Fluminense e Botafogo e foi um delírio. Foi minha maior consagração. Talvez só superada pela chegada de Papai Noel no mesmo Maracanã superlotado quando Shazam e Xerife entravam no gramado com seu calhambeque, a camicleta, ao som de *Hei, Shazam, herói de revista em quadrinhos...* Mas isto já é outra história que fica para depois.

Se eu gosto do cinema brasileiro hoje? Se concordo com as pessoas que dizem *Ah, cinema brasileiro, então não vou?* Acho que, em geral, não é para ir mesmo. Vejo muitos colegas se metendo em empreitadas desagradáveis, fazendo filmes que não deviam ser feitos. E não é pelo dinheiro, que o cinema nem paga tão bem assim. Vejo também gente fazendo bom cinema, como o Beto Brant, o Fernando Meirelles, a Tata Amaral, Jorge Furtado, Laís Bodanski, o Domingos Oliveira. Seu *Separações* é ótimo! Tem um espírito domingueiro, interessante, simpático, bom de ver. A Monique Gardenberg fez um trabalho surpreendente em *Benjamim*. *Narradores de Javé*, da Eliane Caffé, é um filme sensacional, honesto, não faz folclore com o Nordeste.

Eu? Vou continuar a fazer cinema. Sempre. Gosto mais do cinema brasileiro de baixo custo. Estou mais interessado em trabalhar nesta linha e devo fazer ainda este ano dois filmes com o Domingos em vídeo digital: ensaia-se como teatro e filma-se em poucos dias. Acho que esta é a possibilidade de viabilização do cinema, os próprios patrocinadores estão mais interessados em participar de seis filmes de um milhão do que uma produção de seis milhões. O cinema paulista está muito mais nesta linha de cinema de baixo custo. O Rio, de certa forma, tem trabalhado mais na linha do cinema de *outdoor*, que tem servido para dar à produção brasileira qualidade industrial comparável ao cinema internacional. Isso tem ajudado a criar uma nova imagem para nossos filmes. O espectador médio já comenta que *o Brasil faz filmes tão bons quanto os estrangeiros.* Mas o quanto antes acabar essa necessidade de comparação, melhor. O Brasil tem de fazer cinema incomparável por ser original, não reprodução de outro cinema.

Sempre me perguntam quando vou dirigir cinema. No início da minha carreira fiquei um pouco intimidado com toda a parte técnica e não me aventurei: fotômetro, correções de luz, rebatedores, colocação de câmera. Depois descobri uma coisa deliciosa: no cinema cuidam muito bem do ator, que é matéria-prima do filme. Quando acaba a sua cena, colocam uma cadeirinha na

sombra, tem sempre uma comidinha, alguém segurando o guarda-sol, outra para ajeitar o seu cabelo, enxugar o suor do seu rosto. Todo mundo enlouquecido correndo de um lado para o outro enquanto o ator tira ouro do nariz. Mesmo que o diretor ache que ele é um babaca, tem de controlar sua antipatia porque, desgraçadamente, precisa dele. Talvez, quando for rodado o último plano ele possa desabafar toda sua insatisfação. O Mastroianni dizia que cinema é uma coisa que você espera, espera, espera e um dia o diretor chega e diz: *Foi ótimo, valeu,* e você percebe que o filme acabou. Por enquanto, prefiro continuar só como ator no cinema.

No futuro, quem sabe? Nos anos 60 acompanhei de perto a dor dos meus amigos que dirigiam cinema: a dificuldade em conseguir dinheiro, mais complicado ainda comercializar o filme, parecia sempre que não eram desejados, um produto que ninguém queria ver, como se fazer um filme satisfizesse somente uma vaidade pessoal. Era muito difícil o resultado na tela. Às vezes os filmes passavam uma semana e sumiam para todo o sempre. Acho que tudo isso me desestimulou a fazer cinema como diretor. Acho que fui à forra na minha frustração de diretor de cinema ficando atrás das câmeras na televisão e em filmes de propaganda. Em vez de andar com o pires na mão, são eles que precisam que você dirija e oferecem condições técnicas e de produção em

geral muito melhores do que as que o cinema pode oferecer. O conteúdo e os objetivos do produto da televisão são uma outra questão da qual falaremos daqui a pouco. Agora, talvez? Então vamos lá.

Era uma vez...

Capítulo VI
A Telinha

Macunaíma havia feito muito sucesso no Brasil, daí o Boni e o Walter Clark terem me convidado para trabalhar na *TV Globo*. A Glória Magadan havia acabado de ir para a *Tupi* e esta imediatamente cobriu a oferta da *Globo*. Eu, relutante, fiquei no meio de um leilão. A *Globo* cobriu a oferta da *Tupi* e assinei meu primeiro contrato em dezembro de 69, com um belíssimo salário, graças às disputas entre os dois canais. Isso me daria uma base sólida para me aventurar na produção de cinema, que era o meu grande desejo.

Comecei a trabalhar como ator em uma novela da Janete Clair, *Véu de Noiva* que já estava em sua fase final. O Daniel Filho, que dirigia a novela, sabendo de minha intimidade com o cinema e direção teatral, durante um ensaio, inesperadamente entregou-me o texto do capítulo e propôs: *Dirija você*. Apanhado de surpresa, pensei em não aceitar o desafio, mas o Daniel já havia se afastado e me observava de longe. Para não dar o braço a torcer, respirei fundo e comecei a marcar a cena. Na verdade, era o mesmo que dirigir teatro. A novela gravava em um cenário como se fosse o palco e as câmeras colocadas na frente, como se estivessem na platéia. Havia alguns macetes do tráfego das câmeras, seus cruzamentos, mas nada que não se pudesse aprender em poucos

minutos. Dirigi a cena sem nenhum ingrediente novo, apenas o arroz e feijão que, aliás, é a melhor maneira de se dirigir novela. Simplicidade com ênfase na interpretação dos atores. Lope de Vega, se trabalhasse em novela assim a definiria: *três câmeras, dos actores y una pasión.*

Começavam as tele-peças, exibidas uma vez por semana, o programa *Caso Especial*. Era o espaço de experimentação, com menos compromisso com a audiência. Até mesmo pela falta de estúdios, ocupados pelas novelas, os especiais eram produzidos utilizando locações reais e muitas externas, freqüentemente com uma só câmera, gravando plano a plano para edição posterior, exatamente como no cinema.

Daniel Filho, que era o responsável pela dramaturgia da *Globo*, convidou-me para dirigir alguns programas. Comecei com *A Pérola*, adaptação de Dias Domes de uma novela de John Steinbeck, com Tarcísio Meira e Dina Sfat. Trouxe muita coisa do cinema. Nas externas, feitas na praia de Itaipu e Itacoatiara, em Niterói, quis as câmeras com mobilidade de câmera na mão. As câmeras, de estúdio, as famosas TK 60, pesavam mais de 40 quilos. Como movimentá-las na areia e em terreno irregular, sem o uso de *travelling*? Solução caseira: foi feita uma padiola, algo assim como um andor de procissão em que, em vez da imagem da santa, ia a câmera fixada em uma cabeça de tripé para que tivesse movimentos horizontais

e verticais. Dois padioleiros moviam a câmera tanto para frente como para os lados, enquanto o operador de câmera ia a pé, ao lado da câmera corrigindo o foco e a enquadração. Um cabo extenso, usado para as transmissões esportivas ligava a câmera ao caminhão de externa.

Na televisão, os ruídos da cena eram apenas os captados no momento da gravação.

No cinema há toda uma produção de ruídos, feita em estúdio, que podem aumentar a concreção da imagem ou reforçar seu clima dramático. Chamei Geraldo José, com quem eu havia trabalhado muitas vezes no cinema, e toda uma pista de ruídos foi produzida para ser mixada com os diálogos e a música. O som do berço balançando, os passos sobre a palha do chão, o rangido da porta, os sons dos pratos e talheres, tudo foi refeito. A música, composta por Waltel Branco e executada por ele no violão e Kim Ribeiro na flauta foi gravada em sincronismo com a imagem, exibida em monitor no estúdio de som. Tudo feito como no cinema e, embora fosse um modo de produção estranho à TV, ninguém questionou nenhum dos meus pedidos, nem na gravação nem na finalização. Era ou não era uma vingança contra a pobreza do cinema?

Na televisão acabei dirigindo mais do que atuando. Às vezes acho que poderia ter me desenvolvido mais como ator, mas a própria Dina me es-

timulava a ser diretor. Acho que ela acreditava que me valorizava mais ser diretor, e adorava quando eu a dirigia. Quando fui fazer a série *Shazam, Xerife & Cia*, o que me deu um prazer enorme, ela não gostava muito, achava uma coisa menor, muito pouco para mim. Ela não me deu a menor força para eu investir no projeto, porque acreditava que eu teria uma contribuição maior a dar para a arte brasileira.

Para mim foi maravilhoso fazer tanto a novela *Primeiro Amor*, em 1972, quanto o seriado nos anos seguintes, 73 e 74, vivendo um personagem eminentemente popular, ao lado de um ator maravilhoso como o Flávio Migliaccio. Adorava participar da chegada de Papai Noel no Gigantinho, no Mineirão, no Maracanã com a camicleta explodindo. Jogando futebol dos palhaços com uma bola de dois metros de diâmetro. Quem não sonhou em ser palhaço, trapezista e se apaixonar pela garota do arame? A Dina e alguns amigos mais cabeça do que corpo achavam que eu estava me desperdiçando e isso teve um certo peso na decisão de fazer da direção minha ocupação principal. Mas eu gostava muito de ser o *Shazam*...

Dina e eu tivemos carreiras bem diferentes na televisão e nunca houve a tentativa de nos transformar no casal telenovela. A Dina estreou em *Verão Vermelho* e explodiu com a sua presença física e cênica, que atravessava a tela e caía no colo do telespectador. Quando ela entrou na TV eu já

Shazam e Xerife*, com Flávio Migliaccio*

estava em *Véu de Noiva*, em que entrei para substituir o Geraldo Del Rey, que havia se bandeado para a *Tupi*, seguindo a Glória Magadan.

Mataram o personagem dele, um pianista, e criaram o meu, um fotógrafo que sabia quem era o assassino, o guardião do mistério, aquela coisa bem novelesca.

Nós tínhamos funções diferentes com certeza. A Dina era presença forte como heroína. Embora

tenha feito uma espécie de galã em *O Padre e a Moça* e um sedutor em *Todas as Mulheres do Mundo*, não caí na tentação de fazer o mesmo na televisão. Sempre fiz uma linha mais cômica, atrapalhada. Em uma novela que atuamos juntos, *Assim na Terra como no Céu*, ela era a mocinha e eu, um cara chamado Samuca, meio pilantra, meio vigarista, que tinha um quase caso com uma coroa argentina, que a Estelita Bell fazia com muita graça. Fizemos uma dupla bizarra e divertida. Acho que esta imagem da comédia ficou marcada desde o cinema em *Macunaíma* e *Como Vai, Vai Bem*. Aliás, eu e o Flávio fomos chamados para *O Primeiro Amor* por causa deste filme, no qual fazíamos diversos personagens, oito caracterizações diferentes para cada um, um pouco na linha das comédias do Dino Risi com Vittorio Gassman e Ugo Tognazzi. *Molto divertente!* Até gostaria de ter feito mais coisa na televisão, como ator, mas não dependeu só de mim. Mário Lúcio Vaz um diretor da *Globo*, que sempre cuidou da escalação do elenco, várias vezes veio me dizer que haviam me escolhido para esta ou aquela novela mas que ele havia vetado meu nome. E concluía invariavelmente: *Ator a gente tem demais. Diretores bons são muito poucos.* E como as propostas de direção eram tentadoras, especiais, minisséries, implantação de novos programas, fui rareando minha participação como ator. Às vezes entrava no primeiro capítulo de uma novela para morrer no seguinte, ou ficar apenas

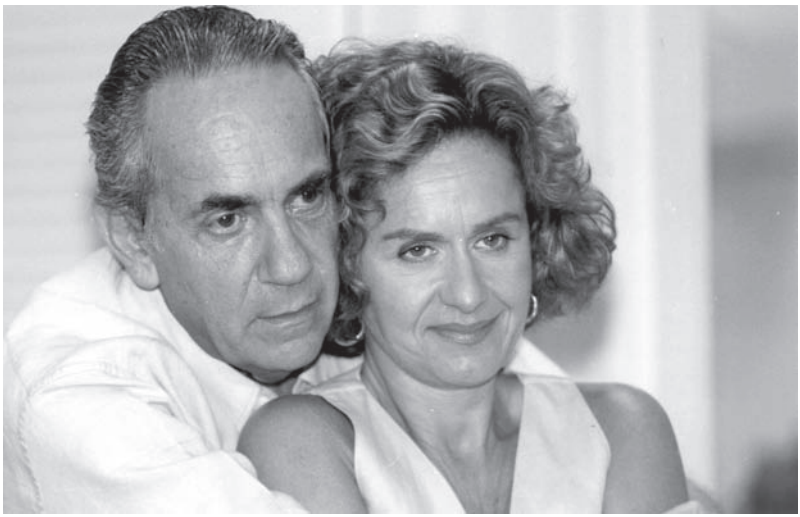
Em Como Vai, Vai Bem?*, com Flávio Migliaccio*

os primeiros capítulos, viajar e só voltar no final. Isso porque eu estava ocupado com direção de especiais e minisséries, além de dirigir teatro, comerciais e fazer cinema.

Assim, foram poucos os papéis que me gratificaram. Um deles foi o Orestes em *Por Amor*, de Manoel Carlos. Esse era um puta personagem, ótimo de fazer. Um anti-galã, extremamente bom, mas de caráter fraco, derrotado pelo álcool.

Mas amado incondicionalmente por uma filha de sete anos e dois lindos olhos azuis. A relação entre os dois era de fazer chorar o País inteiro. Orestes era um personagem de folhetim

irresistível. O que me agrada no Manoel Carlos é a honestidade com que faz novela, sem tentar disfarçá-la de *Guerra e Paz* ou *A Montanha Mágica*. Novela é novela, uma espécie muito particular de entretenimento, filha do folhetim literário e da radionovela que emociona quando atinge as pessoas naquilo que não é nobre ou extraordinário, as pequenas frustrações do cotidiano, as dificuldades do dia-a-dia, os sonhos desfeitos de Cinderela, os pequenos gestos de solidariedade e a canalhice de gente como a gente. Fazendo um retrospecto vejo que entre o Shazam e o Orestes não foram muitos os personagens que lembro com grande prazer.



Em Por Amor, *com Regina Braga*

Já na direção muita coisa me deu prazer. Primeiro os *Casos Especiais*, que dirigi mais de vinte, entre eles, *A Pérola*, do qual já falei; *O Caminho das Pedras Verdes*, de Paulo Mendes Campos, a história de Fernão Dias Paes, o Caçador de Esmeraldas; *Jorge, um brasileiro*, baseado em romance de Osvaldo França Jr., com Antônio Fagundes, história de um caminhoneiro e que deu origem ao seriado *Carga Pesada*. E ainda *Feliz Aniversário*, de Clarice Lispector, *Jardim Selvagem*, de Lygia Fagundes Telles e *Ciranda, Cirandinha*, de Paulo Mendes Campos, um teledrama feito em condições muito especiais. O programa serviu para testar um novo equipamento de câmeras portáteis, uma unidade móvel chamada de *Swat* e foi quase todo gravado em minha casa. Tratava de quatro amigos que se envolviam em um crime. No original eram adultos com mais de trinta anos. Reduzi a idade dos personagens por achar que o comportamento ingênuo do grupo, diante do homicídio involuntário que cometiam, seria mais plausível sendo eles jovens. Esse programa foi o lançamento do Lauro Corona, seu primeiro trabalho em televisão. Também Fábio Jr, que fazia sua segunda aparição na TV. Um fato curioso aconteceu em uma gravação que fiz numa boate. Enquanto esperavam a luz ficar pronta, os atores se reuniram junto ao piano e o Fábio Jr começou a tocar e cantar *Let it Be*, dos Beatles. Os outros o acompanharam.

Não sabia que o Fábio cantava e tocava piano e achei que tinha ali, inesperadamente, uma cena que expressava a união do grupo. Resolvi colocá-la no programa. Quando estava ajustando o plano inicial da seqüência, senti falta de um elemento qualquer que melhorasse a composição do quadro. Uma garrafa de uísque colocada sobre o piano resolveu o problema. Uma semana depois da exibição do especial recebo um caixa de uísque *Teacher's* – essa era a bebida colocada em cena – e um cartão com os agradecimentos da empresa pela bela divulgação de seu produto. Sem querer havia feito o que depois seria formalizado e oficializado como *merchandising*. Mas juro que, além da dúzia de garrafas, nada mais recebi. Anos depois passei a fazer os comerciais da *Teacher's* com depoimentos do presidente da empresa no Brasil, Mr. Kenneth Stephen. Não é nada do que pode estar pensando, a direção da empresa havia mudado e o convite para que eu dirigisse a campanha, oito filmes, veio da agência de propaganda. Tudo foi puro acaso.

Mas voltando ao *Ciranda, Cirandinha*, o programa teve ótima aceitação. Boni me cumprimentou pelo resultado e disse que via ali um filão a ser explorado, um seriado enfocando os problemas, aspirações, atrapalhações de um grupo de jovens. Encomendou ao Daniel Filho um piloto e o programa vingou, mantendo o mesmo nome do especial.

Uma série que me deu muito prazer foi *Aplauso*, adaptação de peças teatrais para a televisão, que teve a sua estréia com *Vestido de Noiva*, de Nélson Rodrigues. Susana Vieira como Alaíde e Tônia Carreiro como Madame Clecy estavam magníficas. Foi um ótimo começo de uma programação que durou todo o ano de 1979 e apresentou textos de O'Neill, Ionesco, Arthur Miller, Ugo Betti, Gianfrancesco Guarnieri, Lilian Hellman, Agatha Christie, Machado de Assis, entre tantos grandes autores. Valeu a pena o esforço diário e as soluções de emergência que tinha de encontrar para os problemas de elenco, tudo novo a cada semana, direitos de exibição, etc. Houve um momento que, por problemas de direitos autorais, fiquei sem ter o que colocar no ar. Lembrei-me de um monólogo de Ionesco, *O Ovo*, em que se discute a geometria do ovo, a ontologia do ovo, somente para ensinar como cozinhá-lo. Pedi à cenografia que fizesse um cenário no estilo de cozinha de programa de televisão, o que seria hoje o da Ana Maria Braga. Pedi à contra-regra umas dezenas de galinhas, vesti-me de senhora faceira (fiquei parecidíssimo com minha mãe), fui falando sobre o ovo, um pouco seguindo o texto que eu adaptara do Ionesco, muito improvisando a partir do estímulo que recebia da equipe que me acompanhava junto às câmeras, rindo muito. Fazia algumas pausas na gravação para que a contra-regra fosse colocando galinhas no cenário, numa progressão geométrica até o *grand*

finale, com as penosas ocupando toda a cena, todos os armários que se abriam, a geladeira, tudo enfim um fantástico galinheiro. Uma versão caipira de *Os Pássaros* de Hitchcock.

Foi bom me sentir capaz de responder a um desafio, sabe? Não pensar muito também, porque se pensasse, não faria. Se tivesse avaliado o ridículo, o mico que pagava, não faria mesmo. Mas é sempre boa esta sensação de se jogar no escuro. Ir e fazer. *Aplauso* fazia parte do projeto de séries junto com *Malu Mulher*, *Carga Pesada*, *Plantão de Polícia*. Era a mais cara de todas, porque tudo era totalmente novo a cada semana. O que otimiza custos nos seriados é a utilização dos cenários básicos em toda a série, um elenco principal fixo, podendo até mesmo gravar cenas de rotina de vários episódios ao mesmo tempo, por exemplo, cenas de saída do carro de reportagem, caminhão de Pedro e Bino pelas estradas do Brasil, etc. Além de ser o mais caro, também pesou negativamente a impossibilidade de estabelecer um público cativo, dada a diversidade de temas. Nas pesquisas as pessoas tinham uma imagem clara de *Malu, Plantão de Polícia* e *Carga Pesada*. Mas o que era *Aplauso*? Era o mesmo que perguntar se gostavam da *Terça Nobre*. Gostavam mais de uns programas, de outros menos, dependendo da peça e principalmente do elenco. Foi pena, mas a série não virou o segundo ano, embora tenha sido gratificante do ponto de vista do resultado na televisão.

Com certeza era um tempo em que a TV ousava mais e havia mais liberdade no fazer. Com a perda da hegemonia, tudo e todos estão hoje mais ameaçados.

Em 1982 implantei o *Caso Verdade*, outro projeto que me deu muita satisfação. A *TV Tupi* estava inteiramente falida, mas ficava com a câmera aberta no estúdio do Cassino da Urca e o Wilton Franco falava a tarde inteira e recebia o povo, que pedia cadeira de rodas, um par de muletas, dentadura. Às seis horas era hora da Ave-Maria, o ponto alto, em que ele, compungido, orava. O programa dava muita audiência, porque o povo se via na TV, havia gente com cara de gente, com problemas de gente, com sofrimento de gente lá na Tupi. A tendência na *Globo*, que persiste até hoje, é ser auto-referente, o assunto é sempre ela mesma, virada para dentro, as pessoas que mostra em programas de variedades, em jogos, desafios, são os atores da novela. O *SBT*, neste sentido, sempre abriu mais, deixou a TV ser invadida pela poeira, pela sujeira das ruas. O programa do Wilton Franco era um antecessor desta tendência que se consagrou depois, a TV de verdade. O Boni quis lançar algo que fizesse frente ao Wilton Franco, especialmente na hora chave da Ave Maria e precisava ser um programa que enfocasse a realidade popular. Daí surgiu o *Caso Verdade* – o nome foi tirado de um especial que o Avancini dirigira dois anos antes, um docu-

drama, que já fazia esta mistura entre realidade e ficção, e falava de indulto de Natal para presidiários, com o Joel Barcellos, gravado em um presídio real, com presidiários de verdade. Fizemos uma programação dramatizando histórias reais tiradas de cartas enviadas pelos leitores a TV sempre recebeu muitas cartas de pessoas dizendo *Ah, minha vida daria uma novela* e contadas em cinco dias da semana. No último bloco do capítulo de sexta-feira os personagens reais apareciam, davam aval, verossimilhança para a história. O primeiro *Caso Verdade* foi *O Menino do Olho Azul*, a história de um cego. Ceguinho é sempre comovente. Foi um sucesso e a fórmula se consagrou. Eu gostei de ter feito o programa porque tinha um objetivo e consegui cumpri-lo.

As histórias eram simples e alcançavam o público. Nesta época havia um departamento de análise de textos e a poeta Ana Cristina César trabalhava lá e eu vivia batendo de frente com ela, que achava sempre os textos medíocres, banais, superficiais. E eu tentava que ela entendesse que era isso mesmo que a gente queria, não se tratava de aprofundar nada. Eram linhas diretas, simples, quase um folhetim. Histórias que arrepiavam qualquer intelectual, mas que eram eficazes. Populares. Ficou dois anos no ar, fiz mais de trinta programas no primeiro ano e saí. Hoje, um programa que tivesse como propósito, antes de mais nada, dar audiência, tendo como argu-

mento moral o bom resultado do IBOPE não me interessaria. Sigo gostando mais do *Aplauso*. E hoje talvez não brigasse tanto com a Ana Cristina César, poeta antes e depois de tudo.

O Você Decide, feito 10 anos depois, em 1992, também foi um projeto interessante, porque a sua principal proposta era a interatividade. Em uma reunião de fim de ano, o Boni lançou esta: *Precisamos fazer programas interativos*.

Todo mundo aprovou com louvor, embora muitos nem soubessem bem o que ele estava falando. Digamos que a idéia em si era antiga, porque o público sempre quis e, de certa forma, definiu o final das novelas. Em *Roque Santeiro*, por exemplo, foram gravados dois finais: em um a Viúva Porcina ficava com o Roque Santeiro e no outro com Sinhôzinho Malta. O mesmo Lima Duarte, anos antes em *Pecado Capital*, fizera o seu Salviano Lisboa tão simpático, que ele acabou com a Betty Faria, em vez do Francisco Cuoco. É claro que o público teve interferência direta nisto. Choviam cartas na TV Globo. O desejo de participação, de interferir e decidir o curso da história já era antigo. O que fizemos em *Você Decide* foi amplificar, oficializar, formalizar esta participação. Havia dois finais e o público decidia qual queria ver. Foi um programa vitorioso, que ficou seis ou sete anos no ar, seu formato acabou vendido para diversos países e passei algum tempo implantando-o em vários lugares. Só na

Espanha havia três versões: a versão castelhana e a galega, que eram o programa brasileiro dublado, e a versão catalã, que regravava a história. A Itália colocou no ar sem dar bola, o Berlusconi já não dava satisfação para ninguém. Nos Estados Unidos havia o *It Is Up To You* e na Inglaterra o *Decide It*. Em Portugal, o Antonio Sala, famosíssimo, apresentava o *Você Decide*. Andei viajando bastante e só parei porque me chamaram para dirigir *Agosto*. O Manga já estava trabalhando no projeto há alguns meses, mas por problemas de saúde, aceitou a sugestão do Mário Lúcio Vaz de me dar a direção-geral.

Agosto é o trabalho que mais gostei de ter feito, é o mais redondo. A história se passava na época da derrocada de Getúlio, em 1954, e tinha um tom documental bacana de uma época, em contraponto à história policial de ficção. Eu adorava o romance do Rubem Fonseca e gostei muito mesmo de fazer a minissérie. Um dos grandes prazeres neste trabalho foi ter o Manga por trás, como *producer*. Ele me deu todas as condições e exigia que eu fosse exigente também, que não vendesse barato, que não desistisse de nada só porque poderia ficar caro, que fizesse como realmente achava que deveria ser feito. O Manga foi um produtor que defendeu a obra artisticamente, o que não acontece normalmente. Produtor, em geral, faz economia e o diretor briga o tempo todo com ele. O Manga foi um verdadeiro *produ-*

cer, nos moldes do cinema americano, que deseja que a produção apareça criativamente. O diretor pode até querer colocar os dois atores conversando em plano fechado em uma carruagem, mas o *producer* não, prefere fazer uma grande cena de abertura no centro de Londres, com a reconstituição da época cuidada nos mínimos detalhes, com 20 carruagens, transeuntes e fica satisfeito porque tornou o filme mais eloqüente, maior. E depois ele vai lá receber o Oscar! O produtor brasileiro nem sempre entende isso. Ele não tem que economizar, mas, sim, otimizar gastos. Gastar onde precisa ser gasto. Tirar de um lado e colocar de um outro. Diminuir a figuração em uma cena, mas triplicar em outra em que é importante.

Acho que *Agosto* ficou certinho, inspirado nos filmes policiais e de detetive dos anos 40 e 50, tinha várias citações e homenagens a Howard Hawks, John Houston, William Wyler e outros craques do gênero, referências que podiam não ter significação aparente mas serviam como estímulo para dirigir. De todas as citações possíveis a única que eu não quis fazer era a mais solicitada pelos companheiros da equipe. A delegacia do Comissário Mattos era como todas as delegacias já vistas em filmes como *Chaga de Fogo (Detective Story),* com o indefectível ventilador de teto. Pois bem, fiz a minissérie inteira e não botei a câmera por cima do ventilador.

Nenhuma vez. Aquele ventilador em primeiro plano, típico. E olha que toda vez que entrava no estúdio alguma boa alma me sugeria: *Bota uma câmera alta, bota aqui por cima do ventilador*. Resisti a todas as pressões e nem uma só vez se viu, em primeiro plano, girando devagar aquele ventilador que já apareceu em cinema mais do que o Wilson Grey.

O Tempo e o Vento, que fiz alguns anos antes, deveria ter me dado tanto prazer quanto *Agosto*. Era para ser um momento especial da minha carreira, mas foi muito difícil de realizá-lo. Eu imaginara uma pré-produção de quatro meses mas, por causa do calendário da programação, pediram-me que reduzisse esse tempo para dois meses, antecipando as gravações. Todos sabemos que o bom resultado de qualquer filme ou série depende fundamentalmente de uma preparação cuidadosa. Quando começa a produção todas as decisões já foram tomadas, todos sabem exatamente o que fazer. Mas, entusiasmado pelo projeto, aceitei o risco sem ter feito uma avaliação do que isso representaria em improvisação, superposição de tarefas, pré-produção sendo feita simultaneamente com a gravação. Comecei a gravar sem ter o elenco fechado, sem todos os cenários decididos, um começo penoso, de trabalho dobrado. Só aos poucos é que as coisas foram entrando nos eixos e começou o meu prazer de lidar com todos aqueles personagens

admiráveis, Ana Terra, Capitão Rodrigo, Bibiana, Bento Amaral, aqueles seres míticos criados por Érico Veríssimo.

Para um guri criado no campo, desde pequeno com a cabeça povoada por todas aquelas histórias, vê-las concretas, palpáveis, visíveis, era um prazer sem preço. Gosto imensamente do resultado de cada um dos episódios, acho que o elenco - Glória Pires, Tarcísio, Bógus, Lewgoy, Louise Cardoso, José de Abreu, Lima Duarte, Lélia Abramo, Daniel Dantas - olha, tanta gente linda que a enumeração encheria mais de uma página, estava maravilhoso. Acho, também, que consegui imagens belíssimas, muito significativas e eloqüentes, falando da minha terra e da minha gente. A adaptação do Doc Comparato, muito eficiente e apaixonada, contava a saga da família *Terra* em diversas épocas: as missões jesuíticas no começo do século XVIII; a história de *Ana Terra*, em meados do mesmo século; *Um Certo Capitão Rodrigo*, no início do século XIX; a *Teiniaguá*, na época da Guerra do Paraguai; e *O Sobrado*, em 1893, na virada para o século XX. Na estruturação dos capítulos estas épocas se misturavam, criando sérias dificuldades na compreensão da história.

Havia um desequilíbrio na cronologia. Uma história avançava um ano, ao mesmo tempo em que outra avançava um dia. Uma coisa é assistir-mos os capítulos sem nenhuma interferência, outra assistir na exibição, com várias interrupções com

os mais variados comerciais. Utilizar na televisão o recurso narrativo de idas e vindas no tempo gera mal-entendidos e confusão. Mais tarde, para a venda internacional, foi feita uma reedição, que o próprio Doc Comparato acompanhou, separando-se as histórias e colocando-as em ordem cronológica. Ai então o seriado tornou-se claro e comunicativo. Gosto muito de todas as histórias, mas tenho especial predileção por *Ana Terra* e *Um Certo Capitão Rodrigo*. Foi com esta nova ordem, que foi apresentado no Festival de Cuba, ganhou, o que me valeu a temporada na escola de cinema de lá.

Houve ainda outro fato que prejudicou a exibição de *O Tempo e o Vento*. O presidente Tancredo Neves morreu exatamente no dia da estréia da série. O fato real e suas conseqüências políticas tornaram a ficção uma coisa estranha, extemporânea, fora de hora e lugar. Havia um *making of* preparado pelo Jorge Bodanski sobre a série, com 50 minutos de duração, que iria ao ar no *Fantástico*, no domingo que antecedia o lançamento, e que foi cancelado. No seu lugar, entrou o Antônio Britto inúmeras vezes relatando o drama ao vivo do presidente, que, dizem, já estava morto, mas esperaram fazer data para enterrá-lo. E no dia 21 de abril nos deram outro espetáculo: a do pedreiro que parou o País, obrigando a todos a assistirem seu show cimentando lentamente o túmulo do presidente. Que ficção podia ser mais emocionante?

Incidente em Antares, também de Érico Veríssimo, gravada em 1994 foi a minha última minissérie. A história se passava em três dias e os autores, Sérgio Nadotti e Charles Peixoto, contavam-na em oito capítulos. Armamos a produção, e quando tudo estava pronto, elenco escolhido e contratado, cenografia e figurinos em andamento, houve um problema de custo muito elevado por capítulo, o que inviabilizaria a realização da minissérie. Era preciso diluir os custos gravando 12 capítulos em vez de oito. Topei a proposta e voltamos ao livro recolocando coisas que haviam sido cortadas. O efeito foi de uma história de pouca ação e diálogos extensos. Por exemplo, em cinco capítulos (mais de uma semana de exibição, pois eram quatro por semana) só havia transcorrido duas horas na história. Agora uma confissão, só aqui entre nós. A verdade é que eu gostava dos diálogos longos, admiravelmente escritos pelo Érico Veríssimo e defendidos por um elenco sensacional que tinha, entre outros, Fernanda Montenegro, Marília Pêra, Betty Faria, Paulo Betti, Guarnieri, Paulo Goulart, Nicete Bruno, Eva Todor, Diogo Vilela, Ruy Resende, Alexandre Borges. Gostava de ensaiar aquelas cenas como se fossem pequenas peças de teatro. E não me incomodava se alguém vinha dizer que aquilo não tinha ritmo de televisão. Afinal, o que é ritmo de televisão?

E já que este é o assunto, quero confessar que eu também gostava, e muito, em *O Tempo e o*

Vento, da lentidão da história de *Ana Terra*, em que se passavam anos sem que nada acontecesse, e essa era a história, aquele lugar ermo, desolado, e só o vento, o vento... o vento... Havia quem chamasse a série de *O Tempo e o Lento*. E era para ser, às vezes, lento mesmo, outras agitado como o *Capitão Rodrigo*, cada história com seu andamento, seu ritmo, seu tempo narrativo.

Tem gente que parece ter medo da pausa, do silêncio, será que tudo na TV tem de ser agitado como um comercial, curto, picado?

Como disse, *Incidente em Antares* foi a última minissérie que dirigi. Digamos que fui ficando cada vez menos propenso a fazer a encomenda dos outros, pensar com a cabeça dos outros, aceitar o gosto médio dos outros. E depois, há gente demais dando palpite. Olho para trás e vendo os programas que fiz, apesar de certas concessões, não há nada de que me envergonhe, pelo contrário, tenho uma ponta de orgulho porque em tudo coloquei muito da minha maneira de ver e sentir a vida, nunca soube ser totalmente adequado e conveniente, sempre ficou faltando ou sobrando alguma coisa, uma imperfeição, uma asa quebrada que nos faz descer do Olimpo e nos torna simplesmente humanos. Depois dessa minissérie, decidi renovar o meu contrato somente como ator, abrindo mão de ser diretor contratado.

Achei melhor ser *free lance* e dirigir somente o que viesse a me interessar, como foi o caso de *Família Brasil*, historietas que contavam as mudanças de comportamento em três décadas e que foi exibido nos 30 anos da *Globo*.

Depois? A direção não me interessava mais, digamos assim. Acho que fiquei cansado, é um trabalho muito puxado e o Parkinson teve a ver com esta decisão, porque não agüentava mais ficar naquelas jornadas malucas das sete da manhã às sete da noite gravando, e depois ainda passar mais 12 horas na ilha de edição.

Outra coisa que abandonei foi a direção de publicidade, pois estava cada vez mais de acordo com o Oliviero Toscano, que faz as campanhas da Benetton, mas é totalmente contracultura, e diz que a publicidade perfuma os cadáveres. Fica cheiroso, mas continua cadáver. Como ator, também não gosto de fazer publicidade, escolho muito bem o que faço, porque vejo que as pessoas que menos precisam de dinheiro, são as que mais fazem comerciais indecentes.

A doença me fez mudar as minhas prioridades e cuidar bem de mim se tornou uma delas.

Capítulo VII

Degenerativo, Progressivo e Irreversível

O Parkinson apareceu quando estava fazendo um *Você Decide* especial, em que o Antônio Fagundes interpretava um maestro e havia três finais. Fiquei 36 horas direto dentro da ilha de edição. Entreguei o programa às 8 horas da noite do dia da exibição. Quando tudo acabou, o Vicente Lobato, meu amigo e diretor de produção do programa, pegou um uísque para a gente fazer um brinde. Brindei, bebi e me apaguei. Fui levado para casa desacordado, dormi o dia seguinte inteiro e quando levantei não conseguia pegar o garfo, estava completamente sem força na mão, havia perdido o movimento do braço direito. Fui ao neurologista, fiz todos os exames até chegar ao Parkinson, que é um diagnóstico de exclusão: depois dos exames no cérebro e, constatado que não existia tumor, coágulo ou qualquer outra disfunção, concluiu-se que estava faltando a substância negra, que produz a dopamina, um neurotransmissor responsável por funções motoras. No meu caso, os sintomas de enrijecimento e tremor surgiram potencializados pelo estresse. Literalmente eu havia queimado a mufa.

O Parkinson tem uma grande vantagem sobre as outras doenças degenerativas, como o Alzheimer, porque ele não afeta o aspecto cognitivo, a memória, a inteligência, ao contrário, acho até que

por ficar mais interiorizado a minha concentração aumentou. Passei a escrever melhor e a minha acuidade musical melhorou depois da doença. Posso dizer que houve ganhos nesta perda.

A resistência, porém, é menor. Levanto às sete da manhã para fazer hidroginástica e às dez da noite estou cabeceando. Minha rotina, é claro, foi radicalmente alterada. Preciso fazer exercícios, o que sempre detestei. Nunca fiz nada, não mexia com o corpo, tinha uma preguiça enorme. Hoje tenho que trabalhar todo dia, não só o corpo com a bioenergética, a hidroginástica, caminhadas e musculação, como também a voz. Diariamente faço, monitorado pela minha filha Ana, os exercícios dados uma vez por semana pela Ângela Hertz, uma excelente professora de voz, que tem me estimulado a cantar, usar a voz plenamente, *pense forte, fale forte,* gravar crônicas e poemas, usar a voz como o mais importante meio de expressão do ator. Faço também exercícios de aquecimento vocal com o método da Babaia, preparadora vocal do Grupo Galpão.

Enfim, faço exercícios que me ajudam a falar bem. Na verdade pelo ofício teatral deveria ter feito tudo isso sempre, mesmo sem Parkinson. Digamos que estou melhor hoje do que muito ator que não faz nada, porque sou obrigado a cuidar do meu instrumento de expressão, a voz, o gesto, o corpo em movimento.

Muitas pessoas, portadoras do Parkinson ou parentes de parkinsonianos, me vêem na televisão sem ser um velhinho trêmulo, ficam impressionadas, conseguem meu telefone e ligam para saber o nome do médico que estaria operando esse milagre. Médico é uma espécie de casamento. Você namora vários até encontrar aquele com quem você tem afinidade.

A maior parte deles parece que não ouve o que você diz, deixam você fragilizado e inseguro. Muitos são olímpicos, entes superiores, repletos da empáfia do seu conhecimento. O bom médico é aquele que inspira confiança, faz você se sentir seguro e, muito importante em casos como o meu, faz um acompanhamento, uma monitoração freqüente para chegar na dosagem exata, nem mais nem menos, da medicação. Estou há quatro anos com o James Pitágoras, especialista em mal de Parkinson, e sinto que ele está realmente interessado em me ver o melhor possível. Eu me adaptei à nova vida. Podia ser diferente? Há quem fique desesperado. Recebo muitas cartas, telefonemas de pessoas com Parkinson. Gosto de atendê-las, me interesso por elas, acho que posso ajudar e o que digo sempre é: *Não deixe de fazer o que fazia antes e ataque de frente o problema.* Se o problema é a voz, exercite. Se são os movimentos, lute contra a imobilidade. O parkinsoniano tem rosto de bobo, por causa da pouca mobilidade dos músculos, então faça muita careta. Brigue, não se entregue.

Se fiquei deprimido? Claro, algumas vezes, várias vezes, freqüentemente, quase sempre, todos os dias, ainda que por poucos minutos. A levodopa é medicação obrigatória, porque substitui a dopamina, mas com o tempo causa a síndrome do uso prolongado, vai perdendo a eficácia e é necessário alterar a dosagem. Até quando ainda fará algum efeito benéfico, que justifique os efeitos colaterais negativos? Todo ano existe uma novidade, os laboratórios lançam remédios auxiliares, agonistas que otimizam a utilização da levodopa, que pode assim ser tomada em doses menores. Todos estes medicamentos têm efeitos colaterais e você precisa buscar o que te afeta menos. Com um deles passei a ter hipotensão postural, a pressão caía cada vez em que me levantava, aí mudamos, ou seja, é preciso estar sempre regulando a medicação. Outro causa ressecamento das mucosas, prisão de ventre, o que obriga a ingestão de um regulador das funções intestinais. A própria levodopa causa efeitos colaterais e a depressão é um deles. Aí tomo um antidepressivo, porque sem ele, me sinto bem mal: não é a depressão por ter Parkinson, mas medicamentosa, que é terrível, porque te prostra sem que se saiba o porquê, não existe uma causa para a vontade de dar um tiro na cabeça que possa ser discutida na análise, é um efeito químico, como o rebote depois de cheirar pó e ter aquela euforia maravilhosa.

Uma das coisas que mais me preocupou no Parkinson foi a perda da qualidade vocal. Muitas vezes ia para um estúdio fazer locução e não conseguia gravar, sentia que a voz estava sem timbre, sem harmônicos, a respiração, ofegante, curta. As pessoas, que tinham expectativa com relação à minha voz em narrações como *A Ilha das Flores*, filme de Jorge Furtado, sentindo que estava diferente, começavam a tentar me dirigir o que me deixava cada mais nervoso, ansioso, e distante do resultado pretendido. Muitas e muitas vezes larguei o trabalho no meio, o que me deixava bastante humilhado. Isso foi acontecendo com freqüência cada vez maior até que decidi montar um estúdio em casa, com todos os recursos para uma boa locução: cabine à prova de som e com possibilidades acústicas, equipamento de captação, gravação e edição profissionais. E só gravo em casa. Aí faço na hora que puder. Quando não estou em ótimas condições, faço depois. E posso me dedicar mais ao trabalho, se quiser fico quatro horas para gravar dois poemas pequenos, sem problema. E o resultado hoje do meu trabalho em locução é muito melhor do que alguns anos atrás.

O diagnóstico médico afirma ser uma doença degenerativa, progressiva e irreversível. O que existe de novo nisto? A vida é degenerativa, progressiva e irreversível. Ninguém volta a ser jovem, nem com muita plástica e botox, é tudo

maquiagem, por dentro continua igual, caminhando para a morte. A diferença é que, quando você se descobre doente, toma mais consciência da sua finitude e isso obriga a cuidar melhor da vida, do dia-a-dia. Quando a gente acorda de manhã, é preciso um certo esforço para decidir porque e como se vai viver o dia. A tendência é a inércia. Todo mundo é assim. Sou obrigado a levantar porque o William, meu professor, chega e é hora de entrar na piscina para fazer a hidroginástica.

Em outros tempos, se deixasse por minha conta, não levantava mesmo. Hoje programo o dia para aproveitá-lo bem, para ter ganhos ao final dele. Logo depois das aulas de voz, quando ela está aquecida, não desperdiço o trabalho feito: gravo um poema do Drummond, do Bandeira, do Mário Quintana, do Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro, entre outros. Estou juntando um repertório de poetas e a idéia é fazer CDs. O do Mário Quintana já está bem encaminhado e deverá sair em um encarte de uma antologia.

Tudo que faço agora é mais consciente. Não jogo fora o meu dia. Sinto-me melhor hoje do que há alguns anos atrás, com certeza.

Capítulo VIII

Todas as Mulheres de Paulo

Na minha família não se falava em sexo. Meu pai e minha mãe não tinham nenhuma manifestação afetiva na nossa frente. Pai e mãe deviam ser seres assexuados. Crescemos com muito pouca referência sobre o assunto. Éramos cinco irmãos e vivíamos muito fechados em casa e pouco abertos, por exemplo, para as famosas primas na fase da adolescência. Só fomos descobri-las bem mais tarde.

Sem dúvida, houve uma certa sublimação no estudo. A gente não podia perder tempo com coisas levianas, digamos assim. Ir a baile, nunca! Meu pai era do *Partido Comunista* e não nos permitia fazer parte de um clube burguês, o *Comercial*, em Bagé. Jamais soube dançar, o que dificultava a aproximação das garotas. O baile era o único lugar em que você sentia o calor da mão da guria, a quentura do corpo, o roça-roça dos peitinhos no seu peito, as coisas se encontrando lá em baixo.

Esse jogo criava o atrevimento que inspirava diálogos apimentados no pé do ouvido, convulsões nas partes baixas, tudo isso diante do olhar complacente e risonho dos familiares da garota. Isso tudo eu imaginava.

Nós não participávamos dos bailes de debutantes e outros acontecimentos habituais na sociedade

bageense. Somente em Lavras, no período do carnaval, é que participávamos da vida social da cidade fazendo parte do *Bloco dos Relaxados*, um dos mais antigos do país, fundado pela família dos meus pais. Aí, sim, íamos à forra. Meu pai comprava caixas de lança perfume, que usávamos em guerras de éter e, principalmente, em *prises* de lança no lenço. O salão todo rodava à nossa volta. E dançar marcha não exigia grande habilidade, Era só bater um-dois, um-dois, como no desfile de Sete de Setembro, agarrar a guria pela cintura e sair por aí com camisa listrada e *Rodouro* metálico na não. Na nossa mesa o uísque era abundante e complementado com *Pervintin*, uns comprimidinhos que vinham em latinhas cilíndricas, os mesmos que usávamos para estudar à noite, e que eram distribuídos com prodigalidade pelo meu pai nos dias de carnaval. Tempo bom com éter, uísque e anfetamina, tudo na maior inocência, servindo apenas para aprofundar e estender aquela sensação de felicidade que empurrava os namorantes para os desvãos da escada, onde a coisa pegava fogo, o pau comia e a cuíca roncava. Eu fazia muitas fantasias amorosas. As irmãs do Nelson eram lindas, judias brancas, pálidas, figuras inacessíveis que só eram vislumbradas por detrás das vidraças da *Loja de Móveis Wolf.* No mês de maio era mês de Maria, havia uma novena, orações em torno da Virgem e eu e meus irmãos éramos os pajens de Nossa Senhora, que acompanhavam a imagem até o altar,

vestidos como na Idade Média: boina de veludo com uma pena de avestruz à guisa de pluma, de veludo a blusa e os calções bufantes, gola e punhos de renda, uma capa de seda à meia espalda, meias brancas e... *Alpargatas Roda* brancas. Tudo absolutamente medieval riograndense.

E havia a madrinha, ah, a madrinha! Uma menina do colégio das freiras.

Eu sempre me apaixonava e não era correspondido. Também pudera, como ela podia adivinhar? Mas podia ao menos olhar para mim sem ser daquela forma vaga, impessoal, como quem olha uma paisagem desinteressante. Se me visse, um pajem entre oito, talvez percebesse que meus olhos eram só paixão por ela. Mas qual! E quando o coro entoava *neste mês de alegria, tão lindo mês de flores...* minha fantasia se desatava e eu me imaginava como um cavaleiro andante salvando sua princesa de tremendos perigos. Aí, ela então perceberia que seu herói sempre estivera bem perto dela, ao alcance da mão, que bastava estendê-la para que eu a puxasse para cima do cavalo que nos levaria igreja afora, os cascos faiscando nas pedras do assoalho, e, quase na porta de entrada, Pégaso – era esse o cavalo -, abriria suas asas brancas e subiríamos para o coro, por cima das filhas de Maria, que, espantadas, suspendiam o canto, o harmônico ficava resfolegando numa nota só e nós, cavalo e amantes, atravessaríamos o vitral da rosácea

– vidro colorido estilhaçado pra tudo quanto é lado! – sumindo na noite em direção à estrela Aldebarã. Acordava dos devaneios com o blim blim da campainha, a voz do padre zumbindo monótona, as beatas respondendo como um coro de caturritas, o cheiro enjoativo dos lírios misturado ao do incenso, tudo conspirando contra um clima romântico.

Ficava em um estado de exaltação enorme, também, quando viajava de trem e flertava com uma garota de outro vagão. Que me olhava pondo a cabeça para fora da janela, talvez apenas gostasse daquele vento no rosto e nem estivesse me olhando, mas eu logo imaginava uma aventura. Ela era órfã, perdera sua mãe muito pequena, seu pai, um homem de posses, morrera há pouco em circunstâncias misteriosas, talvez envenenado, e ela estava sendo levada por sua madrasta para um orfanato em Santa Maria da Boca do Monte. A madrasta iria viver em Buenos Aires com um crupiê de cassino e a pequena órfã mofaria no orfanato pelo resto de seus dias. Isso se eu não agisse com determinação. Quando me dispunha a ir para o outro vagão, o vendedor de sanduíches entrava balançando o tabuleiro. Ah!!!, Não havia nada melhor do que o sanduíche de queijo e presunto, com pão de forma ressecado atravessado por um palito. Meu pai comprava dúzias e nos regalávamos pelo resto da viagem. Aprendi que para sonhar é preciso estar com a barriga cheia.

Só quando já estava fazendo teatro é que comecei mesmo a namorar. Era iluminador de *Nossa Cidade*, peça do Thornton Wilder, e a Nidinha Xavier era uma das atrizes. Nossa relação durou dois anos, uma relação tímida, juvenil. Depois entrou na minha vida a Moema Brum, uma mulher maravilhosa, filha de general, uma coisa perigosíssima. Contávamos com a cumplicidade da mãe dela para transarmos no seu quarto à tarde. A Nidinha era cristã, já a Moema era pagã, uma coisa mais solta e eu ficava encantado com a liberdade dela.

O meu irmão Luiz Alberto era líder da *Juventude Católica* e sempre havia um bando de mulheres em volta dele. Nas festinhas lá em casa as meninas do Luiz Alberto tocavam violão e cantavam músicas cristãs, salmos de David, *Le seigneur est mon berger, rien ne saurait me manquer*, como Dominique, a freirinha cantora nos idos dos anos cinqüenta. No máximo *Como pode um peixe vivo / viver fora da água fria*. Aí elas insistiam para a Moema cantar. Ela pegava o violão, joelhos à mostra e começava *Ninguém me ama, ninguém me quer*, um ar de boate, inferninho, meio Dolores Duran, meio Maysa e ficava um clima horrível na minha casa. A Moema não era bem vista por minha mãe que preferia as boas meninas. As boas meninas vão para o céu, as outras... Vão a toda parte, para onde quiserem.

Quando fui para São Paulo tive outras namoradas, mas foi com a Dina que a coisa pegou fogo.

Estávamos ensaiando a peça *O Filho do Cão*, em janeiro de 1964. Eu dirigia e fazia um personagem: o filho de um fazendeiro que seduz uma camponesa, interpretada pela Dina. Em um ensaio da cena de sedução, agarrei-a no meio da arena, subi em cima dela e nos abraçamos que nem loucos. Aquilo foi me dando um calor, um derretimento nas vísceras, um tesão misturado com uma coisa terna, amorosa. O ensaio parou, a gente esqueceu o texto, tudo. Foi como uma *prise* de éter. Quando bate, desnorteia. Começamos a namorar e eu a levava para casa depois dos ensaios. Ela morava na Lapa, o *Arena* era na esquina da Ipiranga com Consolação e nós íamos a pé. O prazer que tinha de conversar com ela era extraordinário. Depois, Dina começou a ficar na minha casa, porque na dela eu não podia por causa dos pais. O problema se agravava porque ela era judia e eu não. A coisa foi ficando séria, densa e os pais dela me aceitaram e gostavam muito de mim e eu, deles. Viram que era uma relação de amor. Estas lembranças me tocam muito fundo. Doce Dina, por que a vida foi nos endurecendo?

Vivemos anos muito intensos. A peça *O Filho do Cão* estreou no início de março. No final do mês, por causa do golpe, o *Teatro de Arena* foi fechado. Nós, que já estávamos muito próximos um do outro, nos ligamos mais ainda. As dificuldades nos deram uma necessidade de proteção mútua.

Era uma época em que se confiava em poucas pessoas. Logo depois do golpe, como o *Arena* estava muito visado, os amigos nos mandaram para diversos lugares, como contei. Cacilda Becker e o Walmor Chagas colocaram à disposição a sua cobertura na Av. Paulista. A Dina ia todos os dias ficar comigo e a nossa ligação se fortaleceu muito neste período. Era uma sensação de amor ligada ao medo. Com a fragilidade, um dependia muito do outro para se sentir mais forte.

Com a retomada das atividades, passamos a produzir juntos e ficamos cada vez mais ligados. Em 1968, fizemos *Macunaíma*, e ela estava esplêndida, maravilhosa, um animal cinematográfico, aqueles olhos brilhando como dois holofotes, uma energia vital impressionante. Quando ela aparecia correndo, com a jaqueta jeans aberta, uma metralhadora na mão, tudo parava. Parecia que ela estava correndo em câmera lenta. Casamos, ficamos um tempo na Europa e nossa primeira filha, a Bel, foi produzida na Itália, em Veneza. Tenho quase certeza que foi na noite em que estávamos em um hotelzinho pequeno, em um caramanchão nos fundos, debaixo de uma parreira, e sentíamos uma sensação profunda de bem-estar, quase de êxtase.

A Dina estava com aquela cara de fecundidade e uma coisa instintiva, primária, juntou a gente. Uma noite de lua muito especial, um vinho muito bom. Veio a Bel, depois a Ana e a Clara.

Fomos para a TV e a nossa relação começou a esgarçar pouco a pouco. Nós éramos um casal, esse sentimento era nosso. A imagem de *Casal 20* falsificou o sentimento. De certa forma, começamos a agir da maneira que as pessoas esperavam que agíssemos. É impressionante, mas o sucesso na TV tem esse poder, porque tem um peso muito grande: o sistema de produção, a imprensa que vive das grandes fofocas ou dos grandes amores. Tudo isso só reforçava a idéia do casal bacana, politicamente correto, perfeito, conveniente, o que era cada vez mais distanciado da nossa realidade afetiva.

Ganhávamos muito bem – eu fazia teatro, TV, dirigia publicidade – e isto coloca as pessoas em um estado um pouco alterado, fora de você mesmo. O poder e o dinheiro são corruptores. O *star* é uma mediação entre a pessoa e o personagem e não tem vida pessoal. Quando chega em casa e olha para dentro está tudo vazio, toda a energia foi investida fora. Nós ficamos muito ocupados, muito mesmo, não tínhamos tempo para viajar juntos, nem mesmo para brigar. Ocupadíssimos. De certa forma fomos adiando a vida. Fomos rolando no redemoinho junto com as figuras, a imagem pública que inventaram para a gente, até a desagregação.

A gente adiou a vida, sem se dar conta que estava perdendo o irrecuperável. Pagamos o preço da não intimidade, do não entendimento do outro

como pessoa, de não enxergar o outro como pessoa física e não jurídica. É verdade que a gente achava que estava imune, sem se dar conta que alguma coisa estava sendo corroída. Quando aconteceu o desgaste absoluto, o fim da relação, já havia ido longe demais. Era preciso mudar de vida totalmente. Os primeiros 10 anos, porém, disso não esqueço jamais, foram maravilhosos.

A separação foi terrível. Nós já estávamos separados, mas não publicamente, e fui para São Paulo dirigir uma peça, *Murro em Ponta de Faca*, do Augusto Boal.

No elenco estavam Othon Bastos, Martha Overbeck, Renato Borghi, Beth Caruso, Francisco Milani. Na estréia da peça eu havia pedido a Dina que fosse a São Paulo. Queria que ela estivesse lá comigo, próximos como em tantas outras estréias. Dina não foi. Nessa noite comecei a namorar a Beth Caruso e tivemos uma relação intensa. Logo depois eu e a Dina nos reaproximamos e fiquei em uma situação extremamente ambígua: voltei ao meu casamento, mas mantive a relação com a Beth. E, por incrível que pareça, e por mais doloroso que seja reconhecer isso, era muito agradável para mim. A Beth tinha uma relação muito pagã com a vida e com o amor e eu me encantava com aquilo. Algumas vezes estava saindo de casa, indo para a *Globo Tijuca*, desviava o carro para o Santos Dumont, pegava uma ponte aérea para São Paulo, ficava com ela duas ou três

horas e voltava ao Rio para trabalhar. Desta relação nasceu o meu filho Paulo Henrique. Depois do nascimento dele, me separei de vez da Dina, que não conseguiu suportar muito a idéia, e nem eu agüentava mais a ambigüidade.

Foi um escândalo. As pessoas não perdoaram a nossa separação. A gente servia de exemplo. Muitos seguravam o próprio casamento se espelhando no nosso. Nós dávamos a sensação que o casamento era possível e a ruptura foi uma traição. Eles confiavam em nós. A solteirice de Dina causou furor. Estava disponível para o assédio dos admiradores que agora tinham terreno livre. No carnaval seguinte ela estava com Walter Clark no desfile das escolas de samba, saíram fotos em todas as revistas, e muita gente ficou com muita pena de mim. Pelo menos foi o que me disseram. Dois anos depois, quando comecei a namorar a Carla Camuratti, muitos vieram me dizer que se sentiam vingados da traição da Dina. Realmente, essas pessoas não haviam entendido nada. Sabiam apenas as besteiras publicadas pelas revistas de fofocas.

Com a Carla foi fulminante, um *coup de foudre*. Eu tinha o dobro da idade dela. Ela, 23; eu, 46. Costumava dizer em uma matemática absolutamente própria e divertida que, quando ela tivesse 40, eu teria 80. Ela era menina, mas absolutamente velha, esperta, não uma ingênua. Já prenunciava a pessoa determinada que mais

tarde faria *Carlota Joaquina*, um filme que marca a retomada do cinema brasileiro.

O que me encantou na Carla e me cativou para o resto da vida é que ela dizia que gostava dos meus defeitos. A minha relação com a Dina passava pela perfeição, correção absoluta, ser responsável por tudo o que diz e o que faz, era um prolongamento da minha infância, da severidade, disciplina, controle da casa dos meus pais, da relação com a minha mãe. Com a Beth tive o prazer do descontrole de fazer o que queria sem dar satisfação a ninguém e com a Carla descobri alguém que gostava das minhas imperfeições, logo eu que gostava tanto de exibir as minhas qualidades e tentava a custo esconder meus defeitos. Com ela que descobri que nossos defeitos e qualidades estão completamente interligados, temos as qualidades de nossos defeitos e os defeitos de nossas qualidades.

Fiquei inteiramente apaixonado por ela. Uma vez estávamos em um restaurante em São Paulo, enlouquecidos, enamorados, aos beijos, agarrões, quase transando na mesa.

A Marieta Severo estava com o Chico no mesmo restaurante e veio me dizer que a dona havia falado com eles que estava disposta a nos colocar para fora. E para fora fomos pela Oscar Freire andando como um animal de duas costas, abraçados, ela no ar, seus pés em cima dos meus pés, como uma

criança aprendendo a dançar. Os dois completamente pirados, desatinados, malucos. Felizes.

A Carla incluía muito as minhas filhas na vida dela. O primeiro encontro entre elas foi em um restaurante na mesma rua em que morava. Sentamos, a Bel e a Ana tentaram ser simpáticas, mas a Clara estava visivelmente incomodada, não deu uma palavra. E a Carla tentando ser gentil, se esforçando para demonstrar descontração. Depois de meia hora a Clara virou e disse: *Porque é que você ri tanto?*. A Carla foi, porém, conquistando-as e a Dina ficava chateada com isso. Está no livro dela, não estou inventando nada, que eu e a Carla levávamos as meninas para comer cachorro quente. Bobagem! Elas adoravam cachorro quente. Nosso casamento durou três anos.

O primeiro ano foi maravilhoso, no segundo fizemos o esforço para manter a qualidade e no terceiro enfrentamos a dificuldade da separação. Sou muito ligado a ela afetivamente até hoje, gosto e torço pela Carla e sei que é recíproco.

Na minha vida depois entrou a Zezé Polessa, quando estava fazendo a peça *Delicadas Torturas*. Foi uma relação de sete anos, cheia de intervalos, interrupções, paradas, não foi contínua. Idas e vindas. A Zezé me ensinou muita coisa, do ponto de vista do afeto. Ela é uma pessoa, intrinsecamente, boa, preocupada com os outros, delicada, generosa, sem resquício de maldade.

Isso me fez muito bem, porque era muito leve, agradável. Fiz ótimas viagens com ela. Tenho ótimas lembranças dela comigo em Paris. Foram anos lindos, nos separamos sem brigar, sem ressentimentos, sem mágoas, sem a sensação de algum dos dois ter sido traído, espoliado, roubado. Simplesmente nos separamos.

Aí chegamos na Kika Lopes, uma coisa diferente. Talvez ela seja um pouco a Dina de novo, no sentido da determinação, ela é Escorpião, um osso duro de roer. A gente briga muito. Acontece que aprendi a brigar e descobri que o que mantém a relação acesa é a briga, não são os momentos calmos. Esticar os bons momentos não é a fórmula da felicidade e sim passar pelos maus e retornar para os que são prazerosos. É falso deixar de lado as coisas ruins, fingir que não estão acontecendo. Brigo muito com a Kika, a gente se desentende mesmo, mas também se entende muito bem.

Somos muito diferentes e muito semelhantes. Ela tem uma cultura enorme, morou seis anos em Berlim, fala alemão e, por isso mesmo, está mais perto da filosofia. Eu invejo isso. Ela é portuguesa, da Beira Alta, e fizemos viagens maravilhosas a Portugal. Viajar com ela é sempre muito enriquecedor.

Nós nos conhecemos nas filmagens de *Policarpo Quaresma*, ela fazia os figurinos, eu gostava muito dela, do seu jeito de ser, o seu *speed*, mas

não aconteceu nada entre a gente. Depois ela dirigiu um programa para a televisão – *O Rio de Machado de Assis* – e me convidou para fazer o Brás Cubas e nos reaproximamos, nos tornamos mais íntimos, mas nada ainda de namoro. No filme do Pedro Bial, *Outras Histórias*, a Kika fazia os figurinos. Quando a encontrei nos abraçamos efusivamente. Senti uma alegria enorme ao vê-la e ela, a mesma coisa. Ficamos em um abraço que não descolava mais. Era o reencontro com alguém do coração, que queria muito, muito mesmo. Outro *coup de foudre,* impossível de segurar, tinha que deixar acontecer.

Com sua mulher, Kika Lopes

A Kika mudou a minha vida. Eu estava levando uma vida meio besta, sem me aplicar muito às coisas, mais ligado à TV. A Kika é muito exigente e não gosta de muita coisa que acontece no cinema e no teatro. Com ela pude retomar o prazer de ler, estudar, imaginar, ser ambicioso nos meus projetos. Ela tem muito a ver com a retomada da minha carreira de teatro. *A Controvérsia* e o trabalho com o Galpão foram coisas que ela insistiu muito para que fizesse, foi até meio alcoviteira, mexeu os pauzinhos para que isso acontecesse.

Tudo que imagino e sonho, e que exige esforço tem dela toda a adesão e apoio. As coisas menores, de manutenção, costumeiras, não a entusiasmam muito.

A Kika trabalha muito, agora mesmo está dedicada à produção de figurinos do filme do Ruy Guerra, tem um acervo de roupas (usadas), especialmente do século XIX, com mais de 2000 peças, faz figurinos extraordinários, mas ainda encontra tempo de cuidar da casa, é uma grande cozinheira, faz pratos maravilhosos. Eu tenho trabalhado muito fora do Rio e a gente tem se visto pouco. O que é ruim. Estamos sonhando com um ano sabático, ou pelo menos um semestre.

A Kika é ampla. Como esta casa, que foi escolhida por ela e que desde o primeiro momento sabíamos que iria ser nossa, que valia a pena

investir nela. É uma casa generosa, onde existem espaços meus, da Kika, comuns, que permite que fiquemos sozinhos ou juntos. Meu casamento com a Kika é uma relação da maturidade. Menos exaltado, mas muito firme, muito bom.

Bem, as outras mulheres da minha vida são as minhas filhas: Bel, Clara e Ana que cresceram e estão cada vez mais autônomas. Elas têm uma relação muito forte comigo, mas pedem desculpas, freqüentemente, por não virem na minha casa. O que acho ótimo: sinal que estão levando a vida delas com autonomia. Se ficassem eternamente dependentes, seria ruim. Cordões umbilicais não rompidos não fazem bem. Elas têm me recusado muito, mas fico satisfeito. Gostaria de estar com elas, claro, mas me alegra saber que vivem as próprias vidas. Não estou sozinho, nem carente, tenho a minha mulher e elas vão tocando a vida delas. Temos hoje uma nova relação, bem mais adulta. Agora vai chegar o João, filho da Ana, meu primeiro neto *(que nasceu no dia 19 de abril de 2004, no Rio de Janeiro)*. Vou esperar que a Bel e a Clara decidam ser mães, aí elas deixarão definitivamente de ser filhas.

Todas as mulheres da minha vida são importantes. Para toda a minha vida.

Histórico de Uma Carreira

Teatro - Ator

1954
Entre o Vermute e a Sopa, de Arthur Azevedo

O Muro, de Jean Paul Sartre, tradução de Lineu Dias

1956
À Margem da Vida, de Tennessee Williams

1957
A Descoberta do Novo Mundo, de Morvan Lebesque / Lope de Vega

No Tempo do Amadorismo, de Silveira Sampaio

1958
Romeu e Julieta, de Shakespeare

Amor por Anexins, de Arthur Azevedo

A Almanjarra, de Arthur Azevedo

Um Demorado Adeus, de Tennessee Williams

A Farsa da Esposa Perfeita, de Edy Lima

Esperando Godot, de Samuel Beckett

Poetas e Poemas, poemas dramatizados de diversos autores

Rondó 58, poemas dramatizados e recitais de crônicas

Teatro de Arena - São Paulo e Rio de Janeiro

1961
O Testamento do Cangaceiro, de Chico de Assis - Direção: Augusto Boal

Revolução na América do Sul, de Augusto Boal - Direção: José Renato.

1962
Eles Não Usam Black Tie, de Gianfrancesco Guarnieri.

Os Fuzis da Senhora Carrar, de Bertold Brecht. Direção: José Renato

1963
A Mandrágora, de Maquiavel. Direção: Augusto Boal

Eles Não Usam Black Tie, de Gianfrancesco Guarnieri

1964
O Filho do Cão, de Gianfrancesco Guarnieri

1965

O Tartufo, de Molière - Direção Augusto Boal

Arena conta Zumbi, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri

Os Fuzis da Senhora Carrar*, com Lima Duarte e Dina Lisboa*

Outros espetáculos

1968
Os Inconfidentes, baseado em Cecília Meirelles - Direção: Flávio Rangel - Teatro Municipal RJ

1975
A Mandrágora, de Maquiavel - Teatro Casa Grande, RJ

1985
A Fonte da Eterna Juventude, de Tiago Santiago - Direção: Domingos Oliveira - Teatro Gláucio Gil, RJ

1987
Eu te Amo, texto e direção de Arnaldo Jabor - Teatro Arena, RJ

1988
Delicadas Torturas, de Harry Kondoleon - Direção de Ticiana Studart - Teatro Arena, RJ

1990
Bukowski - Bicho Solto no Mundo, texto e direção de Ticiana Studart - Teatro Nelson Rodrigues RJ

1991
O Tiro que Mudou a História, direção de Aderbal Freire Filho - Museu da República RJ

O Tartufo -*1965*

Delicadas Torturas - *1988*

1997
Eu me Lembro (leitura) de Geraldo Mayrink e Fernando Moreira Salles - Dirigida por Paulo José

2000
A Controvérsia, de Jean Claude Carrière - Teatro Gloria RJ

Diretor

1958
Rondó 58, com Mario de Almeida

1963
Eles não Usam Black Tie, de Gianfrancesco Guarnieri

1964
O Filho do Cão, de Gianfrancesco Guarnieri

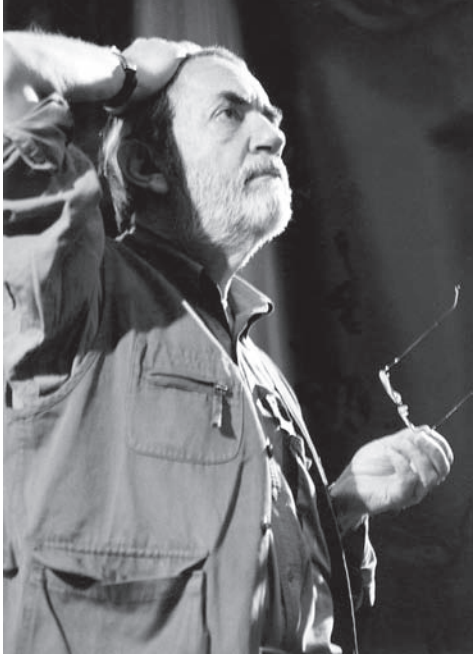
1965
Arena conta Zumbi, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri

1966
Carnaval para Principiantes, de Domingos de Oliveira, Eduardo Prado e Flávio Migliaccio

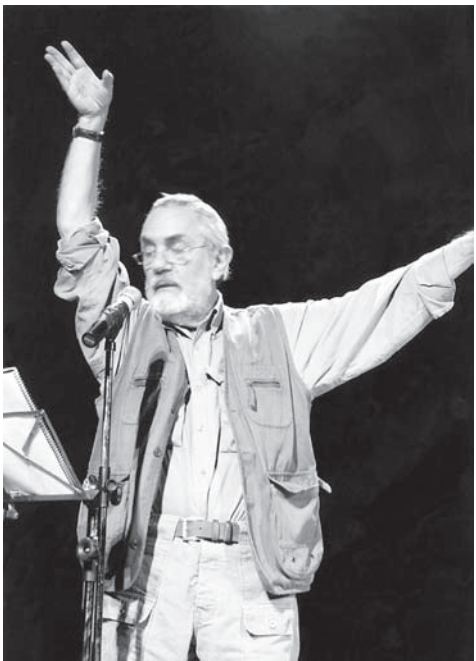
1972
Dorotéia vai à Guerra, de Carlos Alberto Ratton

1975
A Mandrágora, de Maquiavel

Reveillon, de Flávio Márcio



Eu me Lembro - *1997*



1976
Gata em Teto de Zinco Quente, de Tennessee Williams

1977
Seis Personagens à Procura de Autor, de Luigi Pirandello

1977
É..., de Millôr Fernandes

1978
Murro em Ponta de Faca, de Augusto Boal

1980
 Em Família, de Domingos de Oliveira

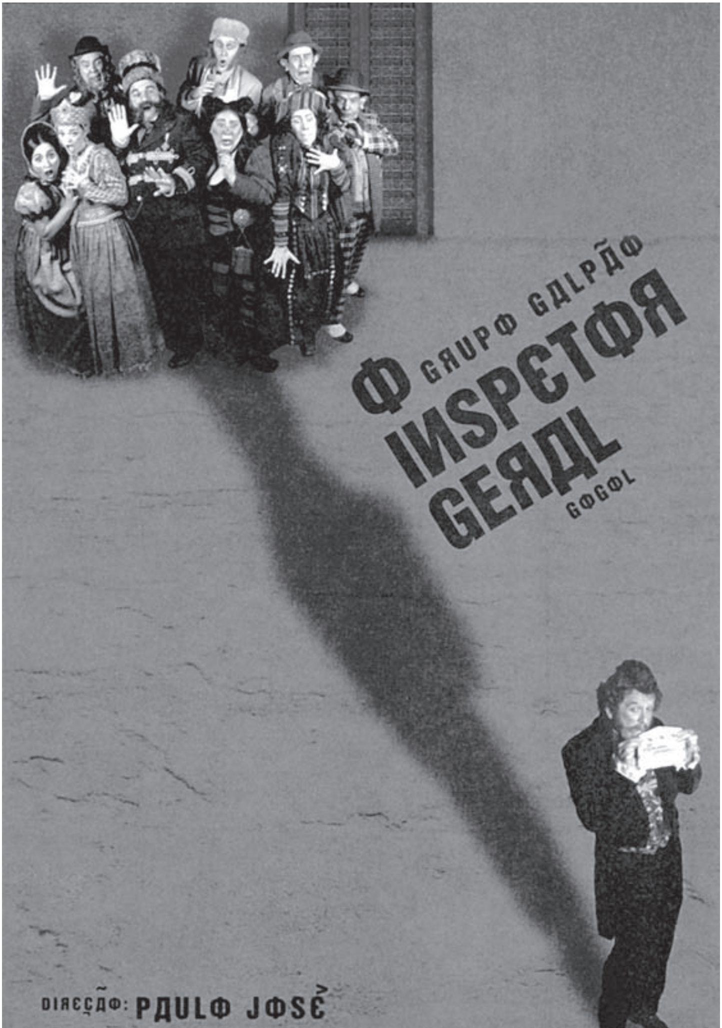
Transaminases, de Carlos Vereza

1989
Ponto Limite, de Ana Kfoury, Paulo José e Lu Grimaldi

2000
A Controvérsia, de Jean - Claude Carrière

2001
Na Solidão dos Campos de Algodão, de Bernard Marie Koltès

2003
O Inspetor Geral, de Nicolai Gogol


O GRUPO GALPÃO
INSPETOR GERAL
GOGOL
DIREÇÃO: PAULO JOSÉ

Cenógrafo
Romeu e Julieta, de William Shakespeare

A Farsa da Esposa Perfeita, de Edy Lima

Esperando Godot, de Samuel Beckett

A Mandrágora, de Maquiavel

O Noviço, de Martins Penna

O Inspetor Geral, de Gógol

O Tartufo, de Molière

Seis Personagens à Procura de um Autor, de Luigi Pirandello

Iluminador
Hamlet, de William Shakespeare

Nossa Cidade, de Thornton Wilder

O Diabo Cospe Vermelho, de Maria Inês Barros de Almeida

Seis Personagens à Procura de Autor, de Luigi Pirandello

Marido Magro e Mulher Chata, de Augusto Boal

Figurinista
A Mandrágora, de Maquiavel

O Noviço, de Martins Penna

O Inspetor Geral, de Gogol

O Tartufo, de Moliére

Tradutor
O Melhor Juiz, O Rei, com Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, adaptação livre de Lope de Veja, Editora Brasiliense, Coleção Teatro Universal

Seis Personagens à Procura de um Autor, de Luigi Pirandello

O Beijo da Mulher Aranha, de Manuel Puig.

Produtor Executivo

1963
A Mandrágora, de Maquiavel – Teatro de Arena São Paulo e Rio de Janeiro

Eles Não Usam Black Tie, de Gianfrancesco Guarnieri

1964
O Tartufo, de Molière

1965
Arena conta Zumbi, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri

O Inspetor Geral, de Gogol

1966
Carnaval para Participantes, de Domingos Oliveira, Eduardo Prado e Flavio Migliaccio

1974
O Colecionador, de John Fowles.

1989
Ponto Limite, de Ana Kfoury, Lu Grimaldi e Paulo José

Administrador Teatral

1963/64
Diretor administrativo do Teatro de Arena – São Paulo e Rio de Janeiro

1966
Diretor Administrativo do Teatro de Arena do Rio de Janeiro

Outras atividades
Contra-regra, assistente de direção, maquiador, maquinista, em diversos espetáculos do Teatro Universitário e Teatro de Equipe de Porto Alegre.
Animador, diretor e escritor de Teatro de Fantoches de Porto Alegre.

Cinema - Ator
O Padre e a Moça, 1965 (Padre)
Direção: Joaquim Pedro de Andrade
Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade, baseado em Carlos Drummond de Andrade

Elenco: Helena Ignez, Mário Lago, Fauzi Arap, Rosa Sandrini
Sinopse: A chegada de um jovem padre a uma pequena cidade do interior causa uma grande comoção, especialmente quando ele começa a se sentir atraído por uma jovem.

Todas as Mulheres do Mundo, 1967 (Paulo)
Direção: Domingos Oliveira
Roteiro: Domingos Oliveira e Eduardo Prado
Elenco: Leila Diniz, Flávio Migliaccio, Joana Fomm, Ivan de Albuquerque, Isabel Ribeiro, Fauzi Arap
Sinopse: Paulo encontra a mulher dos seus sonhos e precisa tomar importante decisão: largar a vida antiga e tornar-se monógamo.

Edu, Coração de Ouro, 1968 (Edu)
Direção: Domingos Oliveira
Roteiro: Domingos Oliveira e Eduardo Prado
Elenco: Leila Diniz, Amilton Fernandes, Jona Fomm. Maria Gladys, Ziembinsky, Norma Bengell
Sinopse: As aventuras amorosas de Edu, jovem que vive no Rio de Janeiro dos anos 60 e se recusa a aceitar o establishment.

As Amorosas, 1968 (Marcelo)
Roteiro e Direção: Walter Hugo Khoury
Elenco: Lílian Lemmertz, Jaqueline Myrna, Anecy Rocha, Stênio Garcia, Newton Prado
Sinopse: Marcelo está em crise existencial, questiona tudo e perdeu o interesse por muita coisa, menos por sexo. As mulheres sentem-se atraídas

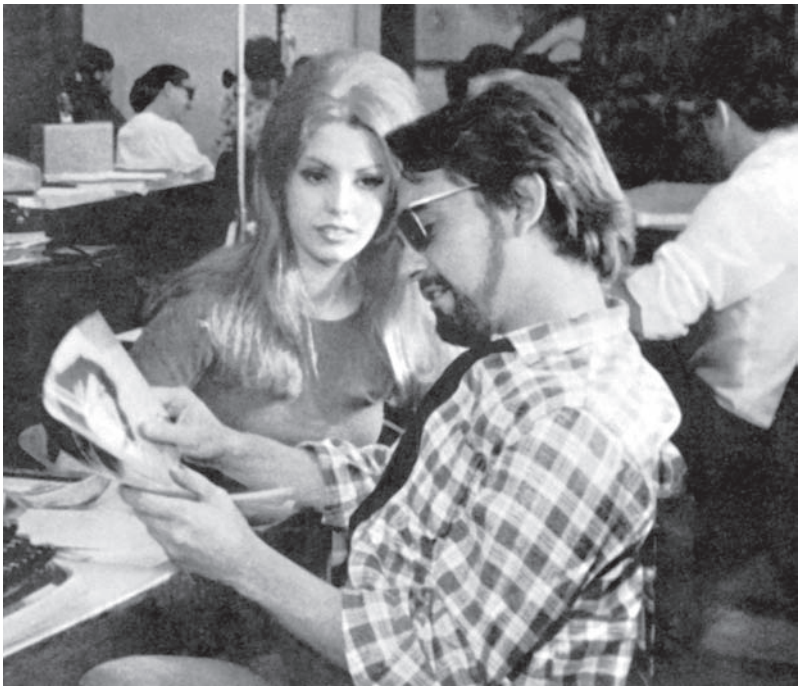
por sua fragilidade, mas ele não deseja nenhum relacionamento.

Bebel, Garota Propaganda, 1968 (Bernardo)
Direção: Maurice Capovilla
Roteiro: Maurício Capovilla, Mário Chamie, Roberto Santos, Afonso Coaracy e Ignácio de Loyola Brandão
Elenco: Rossana Ghessa, John Herbert, Geraldo Del Rey, Maurício do Valle, Joana Fomm, Fernando Peixoto
Sinopse: Jovem bela e pobre que vira modelo de um novo sabonete e é massacrada pela cultura do consumo, que exige novos rostos sempre.

O Homem Nu, 1968 (Sílvio Proença)

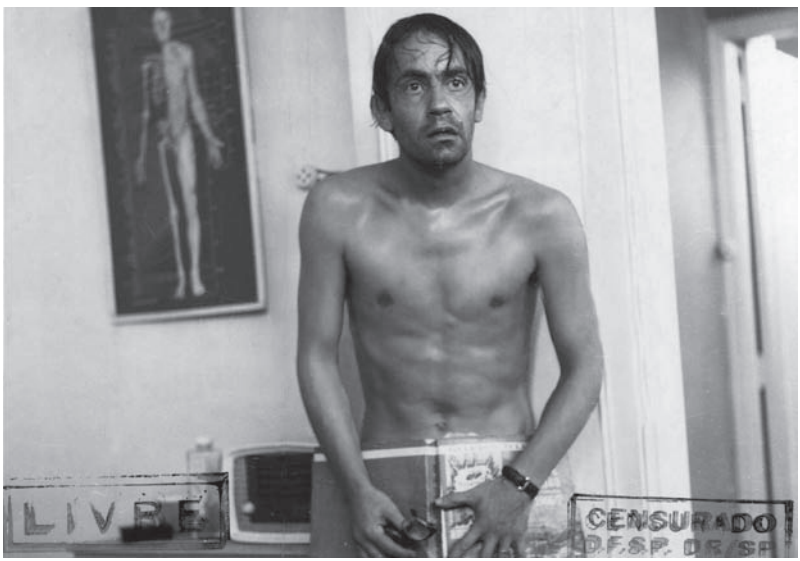
Direção: Roberto Santos
Roteiro: Roberto Santos, Fernando Sabino
Elenco: Leila Diniz, Walter Forster, Esmeralda Barros, Íris Bruzzi, Oswaldo Loureiro
Sinopse: Depois de uma noite de amor, Sílvio vai pegar o pão, a porta bate e ele fica totalmente nu, primeiro pelo corredor do prédio, depois pelas ruas do Rio de Janeiro, onde é perseguido por uma multidão.

Os Marginais, 1968 (Guilherme Tell)
Roteiro e Direção: Carlos Alberto Prates Corrêa e Moises Kendler
Elenco: Helena Ignez, Grande Otelo, Delorges Caminha, David José, Haroldo Santiago
Sinopse: Malandro chega a uma cidade do interior e tenta entrar na política, casando-se com a filha do prefeito.



Em Bebel, Garota Propaganda, *com Rossana Ghessa*

Vida Provisória, 1968 (Estevão)
Roteiro e Direção: Maurício Gomes Leite
Elenco: Dina Sfat, Renata Sorrah, José Wilker, Hugo Carvana. Joana Fomm
Sinopse: Estevão, um jornalista segue para a capital do país a fim de cobrir o importante pronunciamento de um ministro e entregar documentos a outro. É seguido por dois homens que o espancam e tomam os papéis, deixando-o à morte.



O Homem Nu*, com Esmeralda Barros*

Como Vai, Vai Bem? 1969 (Diversos)
Direção: Alberto Salvá
Roteiro: Carlos Alberto de Abreu, Carlos Alberto Camuyrano, Daniel Churtolansky, Alberto Salvá, Virgínia Salvá, Paulo Veríssimo
Elenco: Flávio Migliaccio, Irmã Alvarez, Yolanda Cardoso, Hugo Carvana, Labanca
Sinopse: Filme com diversos episódios, no qual Paulo José interpreta oito personagens.

Macunaíma, 1969 (Macunaíma branco)
Direção e Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade, baseado em Mário de Andrade

Em Como Vai, Vai Bem?*, com Flávio Migliaccio*

Elenco: Grande Otelo, Dina Sfat, Jardel Filho, Milton Gonçalves, Rodolfo Arena, Joana Fomm
Sinopse: A jornada de Macunaíma, que nasce na selva e vai para a cidade, e passa por enormes transformações.

Em A Culpa*, com Dina Sfat e Nelson Xavier*

A Culpa, 1971 (Heitor)
Direção: Domingos Oliveira
Roteiro: Domingos Oliveira e Joaquim Assis
Elenco: Dina Sfat, Nelson Xavier, Sérgio Britto, Dudu Continentino
Sinopse: Dois irmãos matam o pai, auxiliados pelo namorado da irmã.

Gaudêncio, o Centauro dos Pampas, 1971 (Gaudêncio, Coroinha e Garçom com superpoderes)
Direção e Roteiro: Fernando Amaral
Elenco: José Lewgoy, Dina Sfat, José Lewgoy, Angelito Melo, Joel Vaz.

Sinopse: Quadrilha arma um roubo numa pequena cidade do interior gaúcho, contratando dois bandidos da cidade grande, que se deparam com um coroinha e garçom que tem superpoderes, por ter sido cobaia de um cientista louco, tornando-se justiceiro do bem.

Cassy Jones, O Magnífico Sedutor, 1972 (Cassy)
Direção: Luiz Sérgio Person
Roteiro: Luiz Sérgio Person e Joaquim Assis
Elenco: Sandra Bréa, Sônia Clara, Hugo Bidet, Glauce Rocha, Gracinda Freire, Grande Otelo
Sinopse: Incansável e incorrigível sedutor busca a mulher da sua vida.

O Rei da Noite, 1975 (Tezinho)
Direção: Hector Babenco
Roteiro: Hector Babenco e Orlando Senna

Abaixo ensaiando, com Babenco e Marília Pêra.

Com Marília, Cristina Pereira e Vic Militello

Elenco: Marília Pêra, Yara Amaral, Cristina Pereira, Márcia Real, Vicky Militello
Sinopse: Nos anos 40, o boêmio Tezinho se envolve com duas irmãs de uma amiga de sua mãe, mas acaba se casando com uma geniosa mulher, com quem briga o tempo todo.

O Homem do Pau Brasil, 1982 (Mensageiro)
Direção: Joaquim Pedro de Andrade - Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade, Alexandre Eulálio
Elenco: Cristina Aché, Regina Duarte, Carlos Gregório, Paulo Hesse, Ítala Nandi, Flávio Galvão, Dina Sfat, Etty Fraser
Sinopse: Versão absolutamente livre sobre a vida de Oswald de Andrade, que é vivido por dois atores, Ítala Nandi e Flávio Galvão. Paulo José faz uma participação especial como um mensageiro.

A Difícil Viagem, 1982 (Evandro)
Roteiro e Direção: Geraldo Moraes
Elenco: Zaira Zambelli, Roberto Bonfim
Sinopse: Evandro, um engenheiro desempregado resolve dar uma virada em sua vida e se embrenha na mata do Araguaia. O choque entre a cultura da cidade grande e a população ribeirinha é inevitável.

O Mentiroso, 1988 (Augusto)
Direção: Werner Schünemman - Roteiro: Giba Assis Brasil, Angel Palomero e Werner Schüneman
Elenco: Angel Palomero, Lila Vieira, Vicente Barcelos, Xala Felippi, Patrícia Travassos, José de Abveu, Sergio Mamberti

Sinopse: A amizade entre quatro homens quase é abalada quando um deles é convidado para trabalhar em outra cidade, mas os outros três resolvem ir junto.

Faca de Dois Gumes, 1989 (Jorge Bragança)
Direção: Murilo Salles - Roteiro: Alcione Araújo, Leopoldo Serran, Murilo Salles, baseado em livro de Fernando Sabino
Elenco: Marieta Severo, Flávio Galvão, José Lewgoy, Pedro Vascocelos, Paulo Goulart, José de Abreu
Sinopse: Jorge busca vingança ao descobrir que sua mulher está tendo um caso com seu sócio, mas acaba vendo seu filho ser incriminado.

Dias Melhores Virão, 1989 (Pompeu)
Direção: Cacá Diegues - Roteiro: Antonio Calmon, Vinícius Vianna, Vicente Pereira e Carlos Diegues
Elenco: Marília Pêra, Zezé Motta, José Wilker, Rita Lee, Marilu Bueno, Paulo Cesar Peréio, Antonio Pedro, Betina Vianny
Sinopse: Dubladora mistura fantasia e realidade e sonha em ser uma estrela de Hollywood. Pompeu é perdidamente apaixonado por ela.

A Grande Arte, 1991 (Delegado)
Direção: Walter Salles - Roteiro: Rubem Fonseca
Elenco: Peter Coyote, Tchéky Kario, Raul Cortez, Giulia Gam, Eduardo Conde, Tonico Pereira, José René Ruiz, Miguel Ángel Fuentes

Em Faca de Dois Gumes*, com Marieta Severo e José Lewgoy*

Sinopse: Um fotógrafo americano tenta desvendar o assassinato de uma modelo e entra no mundo dos mestres da faca...

Os Moradores da Rua Humboldt, 1994
Direção e Roteiro: Luciano Moura
Elenco: Paulo José, Pedro Cardoso, Rosamaria Murtinho
Sinopse: Curta-metragem que conta a história de uma família, em que cada um tem uma estranha ocupação.

Amor!
Roteiro e Direção: José Roberto Torero
Elenco: Elias Andreato, Guilherme Karam, Paulo César Pereio, Rosi Campos
Sinopse: Curta-metragem, que traça um divertido, mas amargo panorama das muitas e diferentes visões que se pode ter deste sentimento que ocupa corações e mentes. Paulo José é o narrador.

Cheque Mate, 1996
Roteiro e Direção: Ricardo Bravo
Elenco: Zezé Polessa
Sinopse: Curta-metragem que mostra a história de um cheque que roda por diversas pessoas em uma cidade do interior.

Anahy de Las Misiones, 1997 (Joca Ramirez)
Direção: Sérgio Silva - Roteiro: Gustavo Fernandez, Tabajara Ruas, Sérgio Silva
Elenco: Araci Esteves, Marcos Palmeira, Dira Paes, Fernando Alves Pinto, Giovanna Gold, Roberto Bomtempo

Sinopse: A lenda de Anahy de Las Misiones, mulher forte que tenta sobreviver com seus quatro filhos durante a Revolução Farroupilha, mascateando o que pilha dos mortos em combate.

Policarpo Quaresma, Herói do Brasil, 1998
(Policarpo Quaresma)
Direção: Paulo Thiago - Roteiro: Alcione Araújo, baseado em livro de Lima Barreto
Elenco: Giulia Gam, Ilya São Paulo, Antônio Calloni, Bete Coelho, Othon Bastos, Cláudio Mamberti, Fernando Eiras
Sinopse: A luta do visionário Policarpo para tornar o Brasil tão grande quanto seus sonhos, que começa com a instituição do tupi guarani como língua oficial.

Outras Estórias, 1999
Direção: Pedro Bial - Roteiro: Pedro Bial, Alcione Araújo, baseado em contos de Guimarães Rosa
Elenco: Giulia Gam, Marieta Severo, Walderez de Barros, Cacá Carvalho, Antonio Calloni, Enrique Diaz
Sinopse: Cinco histórias passadas baseadas em Guimarães Rosa, passadas no interior de Minas Gerais. Paulo José participa na história baseada em Nada e a Nossa Condição que fala de um homem que é considerado louco, quando decide distribuir as suas terras depois do casamento das três filhas.

Poeta de Sete Faces, 2001
Direção e Roteiro: Paulo Thiago
Sinopse: Documentário sobre Carlos Drummond de Andrade com a participação de Paulo José.

Carlos Gregório, Ana Beatriz Nogueira, Cláudio Mamberti, Cristina Pereira, entre outros.

O Casal dos Olhos Doces, 2002
Direção e Roteiro: Felipe Rodrigues
Elenco: Duaia Assunção, Joaquim Assis, Giulia Gam
Sinopse: Curta metragem cujo tema é a morte

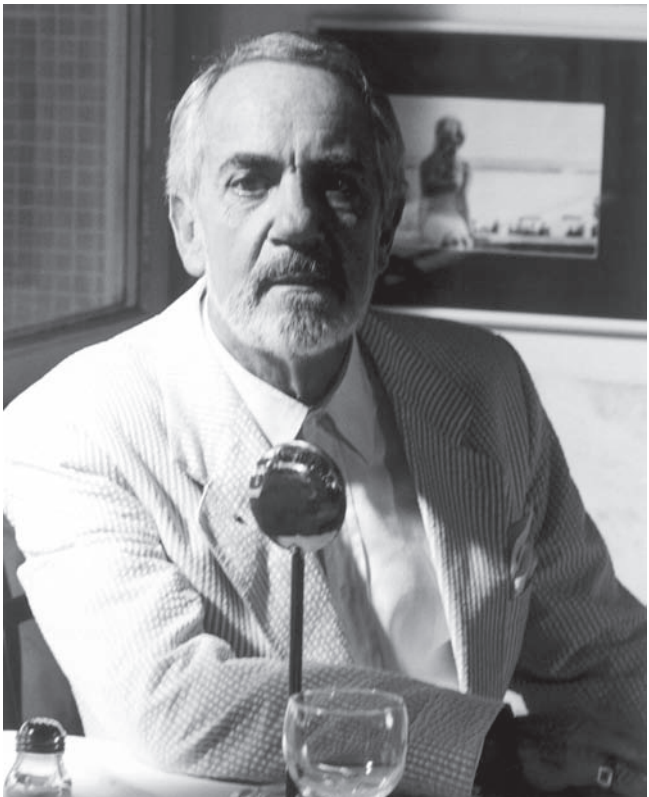
Dias de Nietzsche em Turim, 2002
Direção: Julio Bressane - Roteiro: Julio Bressane e Rosa Dias
Elenco: Fernando Eiras, Mariana Ximenes, Leandra Leal, Paschoal Vilaboim, Tina Novelli, Isabel Themudo
Sinopse: Ensaio cinematográfico, sem diálogos, sobre os meses que o filósofo passou na Itália.

Morte, 2002
Direção e Roteiro: José Roberto Torero
Sinopse: Paulo José e Laura Cardoso interpretam neste curta metragem um casal que se prepara para a última grande viagem, arrumando tudo nos mínimos detalhes.

O Homem que Copiava, 2003 (Paulo)
Direção e Roteiro: Jorge Furtado
Elenco: Lázaro Ramos, Leandra Leal, Luana Piovani, Pedro Cardoso, Júlio Andrade, Carlos Cunha
Sinopse: Jovem tímido, que trabalha em uma copiadora, vigia e se envolve com uma jovem que precisa ir para o Rio de Janeiro, onde se encontra com o antigo amor de sua mãe, Paulo.

500 Almas, 2004
Direção: Joel Pizzini
Sinopse: Documentário sobre a cultura dos índios guatós, com a participação de Paulo José interpretando diversos personagens – um padre, um antropólogo, um fazendeiro – que dão depoimentos.

Benjamim, 2004 (Benjamim)
Direção: Monique Gardenberg - Roteiro: Jorge Furtado, Glênio Póvoas, Monique Gardenberg, baseado em livro de Chico Buarque



Elenco: Danton Mello, Cléo Pires, Guilherme Leme, Chico Diaz, Nélson Xavier, Ernesto Piccolo, Mauro Mendonça
Sinopse: Benjamim é um homem que carrega a culpa de ter denunciado uma ex-namorada, que estava escondida com um guerrilheiro e ambos foram mortos. Anos depois ele se encontra com uma mulher exatamente igual ao seu antigo amor e sua vida muda inteiramente.

O Vestido, 2004 (Dr. Espanhol)
Direção: Paulo Thiago - Roteiro: Paulo Thiago e Haroldo Marinho Barbosa
Elenco: Leonardo Vieira, Daniel Dantas, Gabriela Duarte, Ana Beatriz Nogueira
Sinopse: Baseado no poema de Carlos Drummond de Andrade, Caso do Vestido. Duas jovens descobrem um vestido e fazem com que a mãe revele o seu passado, que tem estreita ligação com a roupa.

Produtor Executivo

1971
Os Deuses e os Mortos, de Ruy Guerra

1972
A Culpa, de Domingos Oliveira
Televisão – TV Globo
Ator - Novelas

Véu de Noiva. 1969 (Zé Mário)
De: Janete Clair - Direção: Daniel Filho

Elenco: Cláudio Marzo, Regina Duarte, Betty Faria, Cláudio Cavalcanti, Djenane Machado, Carlos Eduardo Dolabella, Darlene Glória, Oswaldo Loureiro, Geraldo Del Rey
Sinopse: Andréia descobre no dia do seu casamento que seu noivo Luciano está apaixonado por sua irmã, Flor, e só vai encontrar o verdadeiro amor em Marcelo, um corredor de automóveis famoso. Zé Mário é um fotógrafo, que guarda o mistério da morte de Luciano.

Assim na Terra Como no Céu, 1970 (Samuca)
De: Dias Gomes - Direção: Walter Campos
Elenco: Francisco Cuoco, Jardel Filho, Dina Sfat, Estelita Bell, Renata Sorrah, Carlos Vereza, Arlete Salles, Sandra Bréa.
Sinopse: Vitor Mariano abandona a batina para casar-se com Nívea, mas ela é misteriosamente assassinada. Mais tarde, aproxima-se de Helô, com quem se casa. É também a história de Renatão, um típico quarentão simpático, sempre envolvido em mutretas, que tem Samuca como seu principal aliado.

O Homem que Deve Morrer, 1971
(André Vila Verde)
De: Janete Clair - Direção: Daniel Filho e Milton Gonçalves
Elenco: Tarcísio Meira, Glória Menezes, Dina Sfat, Betty Faria, Cláudio Cavalcanti, Edney Giovenazzi, Jardel Filho, Ruth de Souza

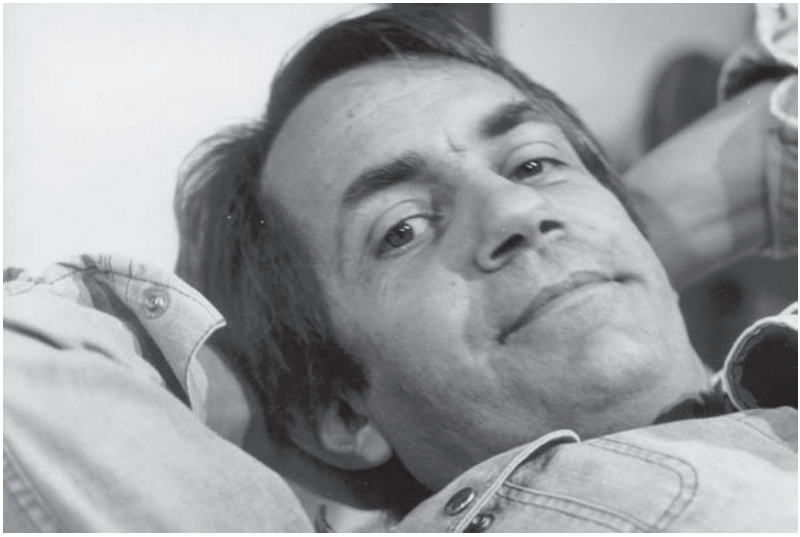
Sinopse: Cyro Valdez reencarna num mestre oriental e pretende cumprir uma missão deixada na vida anterior. Ele se apaixona por Ester, mulher do nazista Otto von Muller e, a partir de então, seus problemas não param de surgir.

O Primeiro Amor, 1972 (Shazam)
De: Walter Negrão - Direção: Régis Cardoso
Elenco: Leonardo Villar (substituindo Sérgio Cardoso), Rosamaria Murtinho, Suzana Gonçalves, Aracy Balabanian, Tônia Carrero, Renata Sorrah, Djenane Machado, Flávio Migliaccio
Sinopse: O professor Luciano e a governanta Paula se amam, apesar dos protestos de Babi, a geniosa filha dele, e de Maria do Carmo, uma namorada antiga. Enquanto isso, a dupla Shazam e Xerife faz a diversão da cidade de Nova Esperança, com a camicleta (mistura de cama e bicicleta), que eles usam com uma *oficina de consertos*. O sucesso da dupla foi tanto que, no ano seguinte, eles ganharam um seriado diário que ficou no ar até 1974.

Super Manuela, 1974 (Marcelo)
De: Walter Negrão - Direção: Gonzaga Blota e Reynaldo Boury
Elenco: Marília Pêra, Rubens de Falco, Carlos Alberto Riccelli, Carlos Vereza, Gracindo Júnior, Lúcia Alves, Roberto Pirillo, Sérgio Britto
Sinopse: Manoela é uma criativa empregada doméstica que ajuda os patrões a resolver a crise financeira, principalmente quando alugam

quartos para quatro jovens vestibulandos, dentre eles, Marcelo.

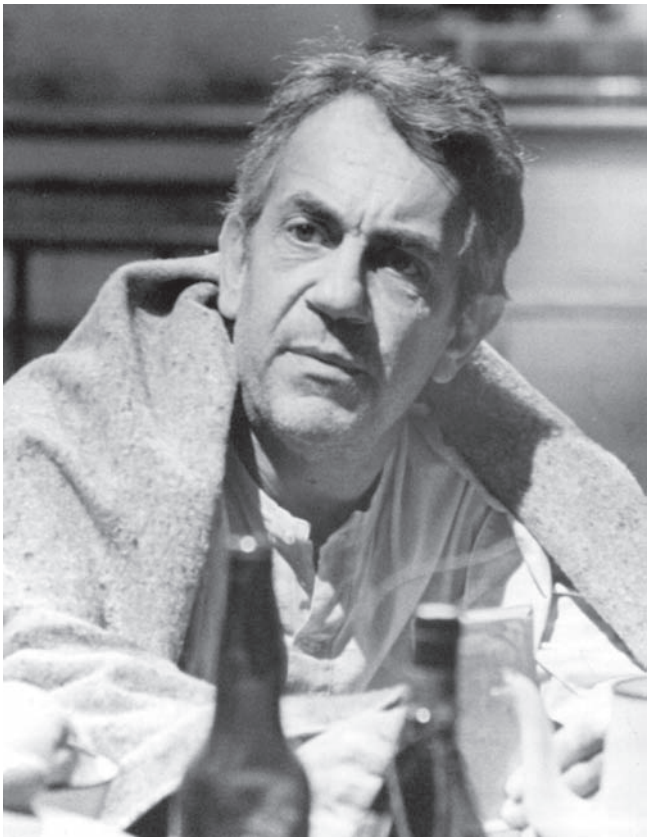
O Casarão, 1976 (Jarbas)
De: Lauro César Muniz - Direção: Daniel Filho e Jardel Mello
Elenco: Paulo Gracindo, Yara Côrtes, Renata Sorrah, Gracindo Júnior, Dennis Carvalho, Mário Lago, Aracy Balabanian, Flávio Migliaccio, Armando Bogus, Ivan Cândido, Zilka Salaberry
Sinopse: A casa colonial é a testemunha da história de cinco gerações da família de Deodato Leme, que começa no ciclo do café, em 1900 e termina em 1976, mostrando os encontros e desencontros dos apaixonados Carolina e João Maciel.



Jarbas é um amigo fiel de João Maciel, apesar da diferença de idade entre eles, e o acompanha em sua volta ao casarão e ao passado.

Roda de Fogo, 1986 (Celso Rezende)
De: Lauro César Muniz - Direção: Dennis Carvalho e Ricardo Waddington
Elenco: Tarcísio Meira, Renata Sorrah, Bruna Lombardi, Eva Wilma, Joana Fomm, Paulo Goulart, Mário Lago, Cecil Thiré, Carlos Kroeber, Felipe Camargo
Sinopse: Empresário sem escrúpulos muda radicalmente ao descobrir que tem um tumor no cérebro, em especial a relação com sua esposa, uma mulher que ama e uma antiga paixão. Celso é uma participação de apenas dois capítulos.

Vida Nova, 1988 (Francisco)
De: Benedito Rui Barbosa - Direção: Luiz Fernando Carvalho e Reynaldo Boury
Elenco: Carlos Zara, Yoná Magalhães, Lauro Corona, Nívea Maria, Patrícia Pillar, Aída Leiner, José Lewgoy, Luiz Carlos Arutin, Mauro Mendonça, Gabriela Oliveira
Sinopse: A história tem início em São Paulo em 1945, no dia em que na Europa terminava a Segunda Guerra Mundial. Antônio Sapateiro tímido e sonhador, é apaixonado por Lalá, uma ex-prostituta. Outros casais servem de elos para a trama. Francisco volta para Itália logo nos primeiros capítulos, retornando somente no final da novela.

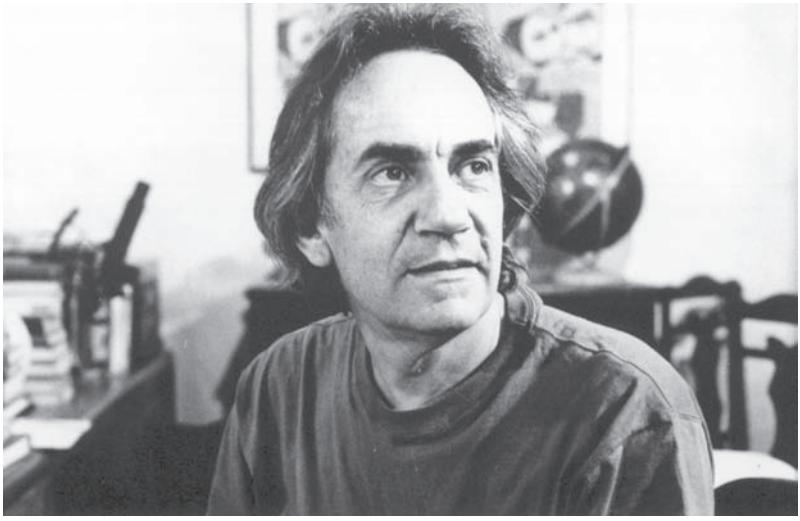


Tieta, 1989 (Gladstone)
De: Aguinaldo Silva, Ricardo Linhares e Ana Maria Moretzsohn - Direção: Paulo Ubiratan, Luiz Fernando Carvalho e Reynaldo Boury
Elenco: Betty Faria, Joana Fomm, Arlete Salles, Armando Bógus, Cássio Gabus Mendes, José Mayer,

Lídia Brondi, Otávio Augusto, Reginaldo Faria, Yoná Magalhães, Luiza Tomé, Flávio Galvão
Sinopse: Tieta retorna a sua cidade natal, 25 anos depois de ser escorraçada pelo pai. Ao voltar ela encontra os amigos Carmosina, Ascânio, Osnar, Timóteo e Amintas. Acaba por enredar seu sobrinho Ricardo, seminarista e filho de sua irmã megera, a viúva Perpétua. Gladstone é um amigo de Tieta, que acaba se enamorando de Carmosina.

Araponga, 1991 (Érico Saldanha)
De: Dias Gomes, Ferreira Gullar e Lauro César Muniz - Direção: Cecil Thiré, Fred Confalonieri, Lucas Bueno
Elenco: Tarcísio Meira, Christiane Torloni, Carla Marins, Edwin Luisi, Flávio Galvão, Lúcia Veríssimo, Rogério Fróes, Taumaturgo Ferreira, Ítalo Rossi

Sinopse: Araponga, um detetive atrapalhado, investiga a morte de um senador ocorrida em um quarto de motel, enquanto dava uma entrevista para a jornalista Magali. Érico é um músico, casado com Magali e por ela traído.

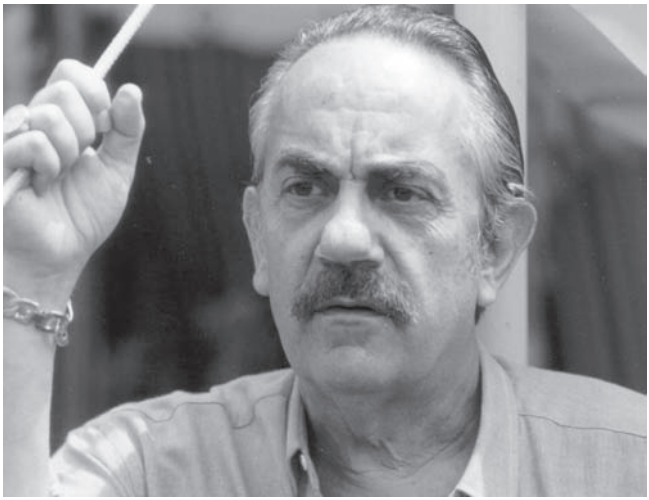


Vamp, 1991 (Ivan)
De Antonio Calmon - Direção: Jorge Fernando, Fábio Sabag e Manguinha
Elenco: Reginaldo Faria, Joana Fomm, Ney Latorraca, Milton Gonçalves, Giulia Gam, Otávio Augusto, Patrícia Travassos, Paulo Gracindo, Zezé Polessa, Aida Leiner, Nuno Leal Maia, Cláudia Ohana
Sinopse: Jonas Rocha, pai de seis filhos, se casa com Carmen Maura, uma viúva também com seis

filhos e cria uma família numerosa e divertida que tem um inimigo comum: os vampiros da cidade, dentre eles, Ivan.

O Mapa da Mina, 1993 (Ivo Simeone)
De: Cassiano Gabus Mendes - Direção: Gonzaga Blota, Flávio Colatrello, Roberto Naar e Denise Saraceni
Elenco: Fernanda Montenegro, Cássio Gabus Mendes, Eva Wilma, Luiz Gustavo, Malu Mader, Pedro Paulo Rangel, Gianfrancesco Guarnieri, John Herbert, Bete Mendes, Beth Goulart, Antonio Abujamra
Sinopse: Ivo rouba uma fortuna em diamantes de seu filho, que passa a persegui-lo com a ajuda de uma noviça, que larga o convento. Dr. Rodolfo, um industrial inescrupuloso e falido, também está atrás das pedras, assim como o policial Raul e a família de Dona Zilda.

Explode Coração, 1995 (Jairo)
De: Glória Perez - Direção: Dennis Carvalho, Ary Coslov, Carlos Araújo e Gracindo Júnior
Elenco: Tereza Seiblitz, Edson Celulari, Cássio Gabus Mendes, Eliane Giardini, Laura Cardoso, Nívea Maria, Odilon Wagner, Cláudio Cavalcanti, Débora Duarte, Guilherme Karan, Ester Góes
Sinopse: Dara é uma jovem cigana que foge às tradições, faz faculdade escondida de seu pai Jairo e renega o noivo escolhido pela família. Pela Internet ela conhece um empresário e lutará pelo seu amor.



Como Jairo, em Explode Coração

Por Amor, 1997 (Orestes)
De: Manoel Carlos - Direção: Ricardo Waddington, Alexandre Avancini, Ary Coslov, Edson Spinello, e Roberto Naar
Elenco: Regina Duarte, Antônio Fagundes, Gabriela Duarte, Fábio Assunção, Murilo Benício, Suzana Vieira, Carlos Eduardo Dolabella, Du Moscovis, Viviane Pasmanter, Carolina Dieckman, Regina Braga, Cecília Dassi
Sinopse: Helena, depois do casamento com Orestes, se apaixona por Atílio. Quando sua filha Eduarda perde o filho, ela troca pelo seu bebê na maternidade, causando problemas anos depois. Já Orestes, alcoólatra, mantém ótima relação

com a filha caçula Sandrinha, embora seja rejeitado por Eduarda.

Um Anjo Caiu do Céu, 2001 (Alceu)
De: Antonio Calmon, Álvaro Ramos, Eliane Garcia, Lilian Garcia, Marcia Prates e Maria Helena Nascimento - Direção: Dennis Carvalho, Amora Mautner e José Luiz Villamarim
Elenco: Tarcísio Meira, Caio Blat, Renata Sorrah, Deborah Evelyn, Débora Falabella, Daniel Dantas, Bel Kutner, Hugo Carvana, Patrícia Pillar, Ana Rosa
Sinopse: Um fotógrafo sofre um atentado, morre e ganha uma nova chance. Volta à vida para consertar todos os seus erros com a ajuda de um anjo. Alceu é um industrial, cuja história se entrelaça com a vida do fotógrafo, que enlouquece e vai para um convento, depois para um circo.

Agora é que são Elas, 2003 (Benigno)
De: Ricardo Linhares - Argumento: Paulo José
Direção: Roberto Talma
Elenco: Miguel Falabella, Vera Fischer, Paulo Gorgulho, Marisa Orth, Débora Falabella, Nuno Leal Maia, Zezé Polessa
Sinopse: A eterna rivalidade entre duas cidades é alimentada pelo prefeito de uma delas, que foi largado no altar, há 25 anos, por uma influente mulher da outra. Benigno é o médico da cidade.

Agora É Que São Elas*, com Yoná Magalhães*

Outros Trabalhos

1973
Shazam, Xerife & Cia, Seriado

1974
Somos Todos do Jardim de Infância, Caso Especial de Domingos Oliveira

1976
Meu Primeiro Baile, Caso Especial de Janete Clair

1979 - Aplauso
O Ovo, de Eugene Ionesco

A Consulta, de Ligia Fagundes Telles

Albertine Disparue, de Fernando Sabino

Riso na Cara, de três peças curtas de diversos autores

1982/83
Caso Verdade, participação em diversos episódios

1983
Feliz Ano Novo, de Euclydes Marinho - Quarta Nobre

O Santo Milagroso, de Lauro César Muniz - Quarta Nobre

1985
O Tempo e o Vento, minissérie de Doc Comparato, com a colaboração de Regina Braga, baseada na obra de Érico Veríssimo

1986/87
Armação Ilimitada, participação em vários episódios

1988
Sampa, minissérie de Gianfrancesco Guarnieri, direção de Roberto Talma

1991
As Pessoas da Sala de Jantar, de Gianfrancesco Guarnieri - Caso Especial

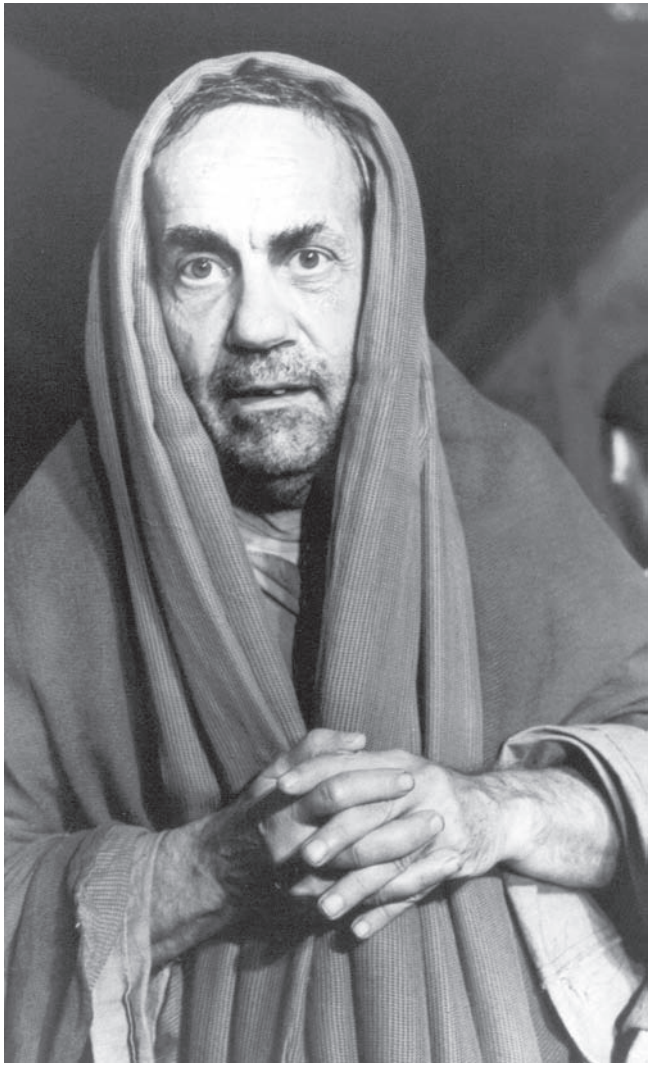
1992
O Desaparecido e *Mal Secreto*, episódios de Você Decide

Somos Todos do Jardim de Infância, de Domingos Oliveira - Caso Especial

1993
Isca de Policia, episódio da série Você Decide

1994
A Madona de Cedro, minissérie de Walter Negrão, direção-geral de Tizuka Yamazaki

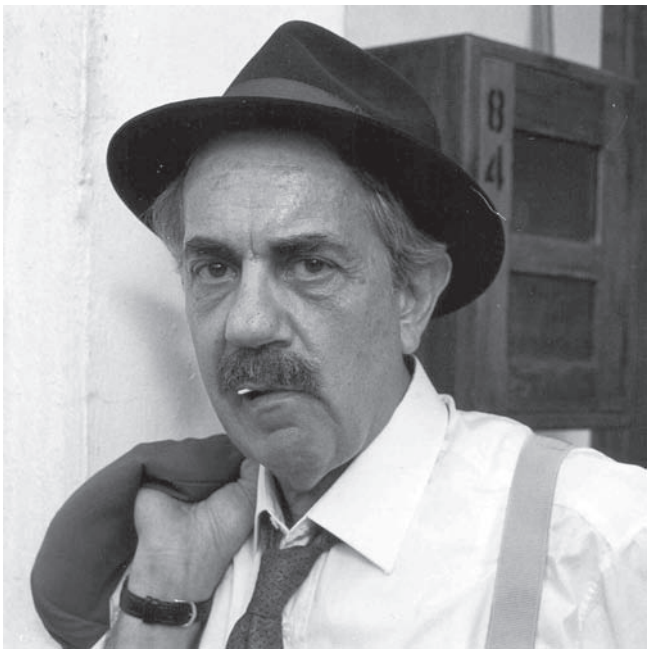
A Dívida, de Ana Maria Nunes, de Você Decide



Em A Madona de Cedro

1997

Luna Caliente, minissérie de Carlos Gerbase, Giba Assis Brasil e Jorge Furtado, direção de Jorge Furtado

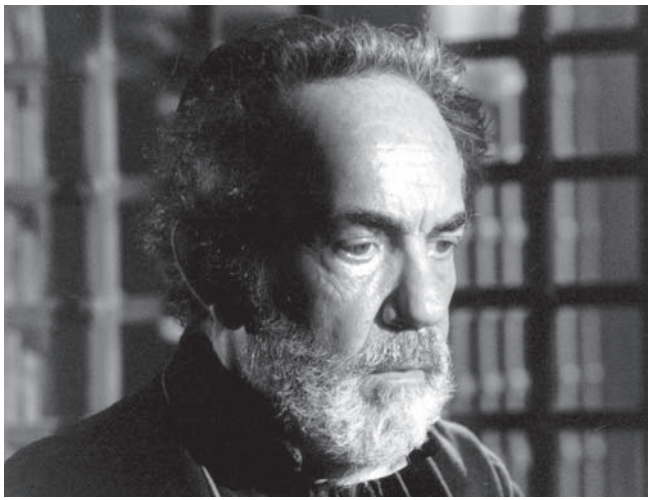


1998

Labirinto, minissérie de Gilberto Braga, Leonor Bassères e Sérgio Marques, direção de Dennis Carvalho, César Rodrigues e Mário Márcio Bandarra

Com Betty Faria e o elenco de Labirinto

2000
A Muralha, minissérie de Maria Adelaide Amaral, direção de Denise Saraceni



Com Mateus Nachtergale, em A Muralha

2004

Um Só Coração, minissérie de Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira, direção de Carlos Manga, Carlos Araújo, Ulisses Cruz e Marcelo Travesso

Diretor

1972

O Primeiro Amor, novela de Walter Negrão, diretor dos 10 últimos capítulos

A Pérola, de Dias Gomes, baseado em John Steinbeck - Caso Especial

1977
Quem Era Shirley Temple?, de Osman Lins - Caso Especial

Solidão, de Gianfrancesco Guarnieri - Caso Especial

1978
Jorge, Um Brasileiro, de Oswaldo França Júnior, Caso Especial

Ciranda, Cirandinha, de Paulo Mendes Campos

Jardim Selvagem, tele-peça de Ligia Fagundes Telles

O Caminho das Pedras Verdes, tele-peça de Paulo Mendes Campos

Feliz Aniversário, de Clarice Lispector e Antônio Carlos Fontoura

1979
Aplauso, criação e direção, peças adaptadas para a TV

Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues

A Ilha das Cabras, de Ugo Betti

Um Grito Parado no Ar, de Gianfrancesco Guarnieri

O Ovo, de Eugene Lonesco

A Rainha do Agreste, de Ferreira Gullar

Duas ou Três Coisas sobre João Guimarães, O Rosa, colagem de textos de Guimarães Rosa

O Preço, de Arthur Miller

As Pequenas Raposas, de Lílian Hellmann

Riso Na Cara, diversos textos de humor

1980
Carga Pesada, de Gianfrancesco Guarnieri, Ferreira Gullar e outros

O Dia que Waldick Soriano foi a Sucupira, de Dias Gomes, episódio da série O Bem Amado

1982
Caso Verdade, criação e direção, programa diário - Direção dos episódios:

O Menino do Olho Azul, O Caso Cândida, O Caso Márcia e *Gorda Sim, Por que Não?*

1983
São Bernardo, de Graciliano Ramos, adaptação de Lauro César Muniz, Quarta Nobre

Casal Vintém, de Euclydes Marinho, Quarta Nobre

1985
O Tempo e o Vento, minissérie de Doc Comparato, baseada na obra de Érico Veríssimo

1991
O Caso do Martelo, de José Clemente Pozzenato - Terça Nobre

1992/93
Você Decide, direção-geral da série

1993
Agosto, minissérie de Jorge Furtado e Giba Assis Brasil, baseada em livro de Rubem Fonseca

1994
Madona de Cedro, supervisão geral de Tizuka Yamasaki

Incidente em Antares, adaptação de Nelson Nadotti e Charles Peixoto da obra de Érico Veríssimo

1995
Família Brasil, 30 quadros de humor para a serie jornalística Contagem Regressiva

Documentário TV - Canal GNT - Ator

1997
O Rio de Machado de Assis, direção de Kika Lopes

Produtor Executivo

2000
João do Rio e a Alma Encantadora das Ruas, direção de Kika Lopes

Outras Atividades

Cursos

1998/1999
Oficina de Direção – TV Globo

2002/2003
Oficina de Direção – TV Globo

Narração
O Índio de Casaca

Bocaina, Caminhos do Alto

Chico Buarque, Francisco

Ilha das Flores

 Guerra dos Meninos

O Sorriso do Lagarto

Os Carvoeiros

João do Rio e a Alma Encantadora das Ruas

Tom Jobim, Show nº 1

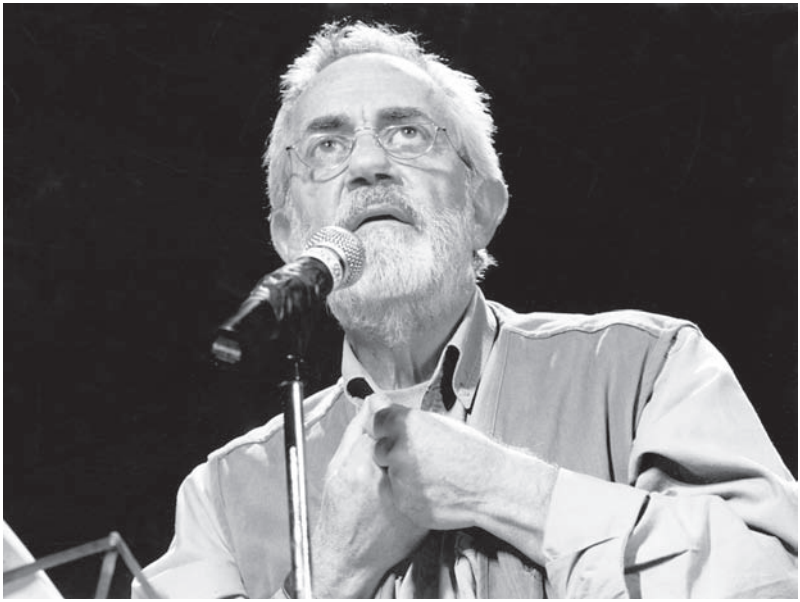
Krajcberg – O Poeta dos Vestigios

Animal Planet – Canal Discovery

O Mundo Cabe numa Cadeira de Barbeiro

Locução
Comerciais e institucionais para empresas, cinema, rádios e TV

Comerciais
Direção de mais de 300 comerciais.



Prêmios

1963
Prêmio Molière
Melhor Figurinista por *A Mandrágora*

Prêmio Padre Ventura
Associação Brasileira de Críticos Teatrais, Melhor Figurinista por *A Mandrágora*

1966
Troféu Candango - 2º Festival de Cinema de Brasília, Melhor Ator pelo filme *Todas as Mulheres do Mundo*

1967
Troféu O Saci – Jornal O Estado de São Paulo, Melhor Ator pelo filme *O Padre e a Moça*

Troféu Candango – 3º Festival de Cinema de Brasília, Melhor Ator pelo filme *Edu Coração de Ouro*

Prêmio INC – Instituto Nacional de Cinema, Melhor Ator pelo conjunto de trabalhos em cinema.

1969
1º Festival de Cinema do Norte, Manaus - Melhor Ator pelo filme *Macunaíma*

1971
Medalha Roquete Pinto

Condecoração de Mérito Artístico

Prêmio Air France

Produção de melhor filme do ano, *Os Deuses e os Mortos*

1972
Troféu Helena Silveira

Personalidade do Ano na TV

1976
Troféu Candango – 9º Festival de Cinema de Brasília , Melhor Ator pelo filme *O Rei da Noite*

1977
Prêmio Governador do Estado de São Paulo – Melhor Diretor pela peça *Reveillon*

1983
1º Festival de Cinema do Rio de Janeiro

Melhor Ator pelo filme *A Difícil Viagem*

Associação Brasileira de Propaganda

Melhor Diretor de Comerciais pelo conjunto de trabalhos

1986
Prêmio Profissionais do Ano 85

Direção Comerciais

8º Festival Internacional do Novo Cinema Latino Americano de Cuba

Melhor Série para TV, *O Tempo e o Vento*

1989
Prêmio Molière

Melhor Ator, *Delicadas Torturas*

1990
Prêmio Air France

 Melhor Ator pelo filme *Faca de Dois Gumes*

1998
Festival de Cuiabá

Melhor Ator pelo filme *Policarpo Quaresma*

Festival de Vitória – 5º Vitória Cine e Vídeo – Ator Homenageado

1999
2º Prêmio Estação Botafogo do Cinema Brasileiro – Melhor Ator pelo filme *Policarpo Quaresma*

Título de Cidadão Honorífico de Porto Alegre

Titulo de Cidadão Catarinense

2000
28º Festival de Gramado

Troféu Oscarito Moviestar

2002
Festival da Bahia

Melhor Ator pelo curta-metragem *A Morte*

Índice

Apresentação - Hubert Alquéres	5
Introdução - Tania Carvalho	13
Olhando o Presente e Resgatando o Passado	19
A Família Robinson dos Pampas	37
Je Suis un Homme de Théâtre	57
A Lanterna Mágica	81
O Herói Sem Caráter e o Fim do Sonho	107
A Telinha	125
Degenerativo, Progressivo e Irreversível	149
Todas as Mulheres de Paulo	155
Histórico de Uma Carreira	171

Créditos das fotografias

Cristina Granato 168

Guga Melgar 27

Lenise Pinheiro 22

Márian Starosta 177, 221

Stills do filme *Benjamim* 12, 198

TV Globo - CEDOC 132, 208, 213, 215

TV Globo - fotos de Jorge Baumann 210, 214

TV Globo - fotos de Nelson Di Rago 215, 216

Demais fotografias - acervo Paulo José

Coleção Aplauso

Série Cinema Brasil

Alain Fresnot – Um Cineasta sem Alma
Alain Fresnot

Anselmo Duarte – O Homem da Palma de Ouro
Luiz Carlos Merten

Ary Fernandes – Sua Fascinante História
Antônio Leão da Silva Neto

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

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

Fernando Meirelles – Biografia Prematura
Maria do Rosário Caetano

Fome de Bola – Cinema e Futebol no Brasil
Luiz Zanin Oricchio

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

João Batista de Andrade – Alguma Solidão e Muitas Histórias
Maria do Rosário Caetano

Jorge Bodanzky – O Homem com a Câmera
Carlos Alberto Mattos

José Carlos Burle – Drama na Chanchada
Máximo Barro

Luiz Carlos Lacerda – Prazer & Cinema
Alfredo Sternheim

Maurice Capovilla – A Imagem Crítica
Carlos Alberto Mattos

Narradores de Javé
Roteiro de Eliane Caffé e Luís Alberto de Abreu

Pedro Jorge de Castro – O Calor da Tela
Rogério Menezes

Ricardo Pinto e Silva – Rir ou Chorar
Rodrigo Capella

Rodolfo Nanni – Um Realizador Persistente
Neusa Barbosa

Ugo Giorgetti – O Sonho Intacto
Rosane Pavam

Viva-Voz
Roteiro de Márcio Alemão

Zuzu Angel
Roteiro de Marcos Bernstein e Sergio Rezende

Série Crônicas

Crônicas de Maria Lúcia Dahl – O Quebra-cabeças
Maria Lúcia Dahl

Série Cinema

Bastidores – Um Outro Lado do Cinema
Elaine Guerini

Série Ciência & Tecnologia

Cinema Digital – Um Novo Começo?
Luiz Gonzaga Assis de Luca

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

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

Cleyde Yaconis – Dama Discreta
Vilmar Ledesma

David Cardoso – Persistência e Paixão
Alfredo Sternheim

Emiliano Queiroz – Na Sobremesa da Vida
Maria Leticia

Etty Fraser – Virada Pra Lua
Vilmar Ledesma

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

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

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

Niza de Castro Tank – Niza, Apesar das Outras
Sara Lopes

Paulo Betti – Na Carreira de um Sonhador
Teté Ribeiro

Pedro Paulo Rangel – O Samba e o Fado
Tania Carvalho

Reginaldo Faria – O Solo de Um Inquieto
Wagner de Assis

Renata Fronzi – Chorar de Rir
Wagner de Assis

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

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

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

Sérgio Cardoso – Imagens de Sua Arte
Nydia Licia

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: 240

Tiragem: 4.000

Editoração, CTP, impressão e acabamento:
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

© imprensaoficial 2007

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Carvalho, Tania
Paulo José : memórias substantivas / Tania Carvalho. – 2.ed. – São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
240p. : il. - (Coleção aplauso. Série perfil / coordenador geral Rubens Ewald Filho)

1. Atores e atrizes cinematográficos - Brasil - Crítica e interpretação 2. Cineastas - Brasil 3. Cinema - Brasil - História 4. Cinema - Produtores e diretores - Brasil 5. José, Paulo, 1937- I. Ewald Filho, Rubens. II. Título. III. Série.

04-3577 CDD 791.43028092281

Índices para catálogo sistemático:
1. Brasil : Atores e produtores cinematográficos : Biografia e obra

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 l 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

Ator, diretor, iluminador, figurinista, maquiador, cenógrafo, tradutor, produtor, administrador, homem de conhecimentos enciclopédicos, **Paulo José** é muito mais do que um dos mais famosos e consagrados atores brasileiros.

Um dos criadores do antológico grupo do *Teatro de Arena de São Paulo* e um dos poucos atores brasileiros consagrados pelo cinema, principalmente com o êxito dos hoje clássicos *Todas as Mulheres do Mundo*, de Domingos de Oliveira e *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade. Só depois é que foi para a televisão, onde criou o inesquecível Shazam e brilhou em papéis dramáticos como ator e, mais tarde, como diretor de programas como *Você Decide* e minisséries como *O Tempo e o Vento.*

Avesso a elogios, ele pediu que esta biografia fosse o mais objetiva possível; substantiva. Mas não esconde fatos de sua vida particular ou profissional, recorda com ternura seu casamento com outra grande estrela, Dina Sfat, o carinho que tem pelo filhos e sua luta contra a doença.

Uma trajetória que é uma lição de arte e de vida. Um livro depoimento relatado à sua amiga, a jornalista **Tania Carvalho**, que também registrou a carreira de Aracy Balabanian, Betty Faria, Carlos Zara, Irene Ravache, Pedro Paulo Rangel, Rosamaria Murtinho, Tony Ramos e Ney Latorraca para esta **Coleção Aplauso** da **Imprensa Oficial do Estado de São Paulo**, dentro do seu trabalho de resgate e preservação de nossa arte e cultura.

GOVERNO DO ESTADO DE
SÃO PAULO
TRABALHANDO POR VOCÊ