

COLEÇÃO APLAUSOCINEMA BRASILEIRO

EDIÇÃO ESPECIAL



FERNANDO MEIRELLES

BIOGRAFIA PREMATURA
MARIAD ROSÁRIO CAETANO

imprensa oficial

Fernando Meirelles

Biografia Prematura

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

Fernando Meirelles
Biografia Prematura

Maria do Rosário Caetano

imprensa**o**ficial

2ª edição



GOVERNO DO ESTADO DE
SÃO PAULO
TRABALHANDO POR VOCE

Governador José Serra
Secretária da Educação Maria Helena Guimarães de Castro

imprensaoficial

Diretor-presidente

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

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.

6

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.

7

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.

8

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 Alquères
Diretor-presidente da
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Introdução

O cineasta da hora. Ao aceitar o convite de Rubens Ewald Filho para escrever este registro da trajetória de Fernando Meirelles, sabia que assumiria tarefa ao mesmo tempo agradável e difícil.

Agradável, porque o cineasta realizou um filme – Cidade de Deus – em fina sintonia com nosso tempo, vigoroso, controvertido, capaz de despertar paixão ou ira. Tanto que o filme foi matriz da mais barulhenta polêmica cinematográfica ocorrida no Brasil desde que Terra em Transe (Glauber Rocha / 1967) acirrou ânimos e acendeu um dos mais vibrantes debates de que temos notícia. Cacá Diegues costuma dizer que o terceiro longa de Glauber permanece em cartaz ainda hoje, passados 40 anos de seu lançamento, pois continua motivando animadas discussões.

11

O lado difícil da empreitada que nos foi encomendada pelo editor da Coleção Aplauso viria justamente da imensa repercussão social obtida por Cidade de Deus, terceiro longa de Meirelles. Afinal, o cineasta estava com sua agenda tomada por novos projetos, todos no exterior.

Tudo começou em Cannes / 2002 (onde o filme causou furor, mesmo fora da disputa pela Palma de Ouro). Depois, Cidade de Deus seria mostrado – durante a campanha eleitoral que antagonizou Lula e Serra – ao candidato petista,

pelo romancista Paulo Lins, autor do livro que lhe deu origem.

No dia 31 de agosto de 2002 Cidade de Deus chegaria ao circuito comercial brasileiro. E cairia como uma bomba junto ao público. Vendeu 3,2 milhões de ingressos. Em setembro, só se falava do filme de Fernando Meirelles.

12 No campo da reflexão estética, acirrou-se o debate polarizado entre duas correntes: uma, que se filiaria (e defenderia) à Estética da Fome (proposta por Glauber Rocha em manifesto apresentado na Itália em 1965) e outra – mesmo não assumida por ninguém – agregaria os adeptos (ou praticantes) da Cosmética da Fome (termo cunhado pela ensaísta Ivana Bentes, professora da UFRJ). Esta corrente (vale reafirmar, sem manifesto e sem cineastas-defensores), tornou-se o território (ou purgatório) dos que cosmetizariam a miséria brasileira, retratando-a com enfeites e sofisticações técnicas pedidos de empréstimo à Publicidade.

Em outubro de 2002, Fernando Meirelles enfrentou auditório superlotado (no Espaço Unibanco de Cinema paulistano), palco de seminário que discutiu o tema Estética da Fome x Cosmética da Fome.

O sucesso de Cidade de Deus, que 17 meses depois de sua estréia receberia quatro indicações ao Oscar (indicações de peso, como direção, roteiro, fotografia e montagem), paradoxalmente

ampliou o quadro de dificuldades para a redação do texto final deste livro.

Quando estivemos na O2 – a produtora que Meirelles mantém com sócios e amigos na Rua Heliópolis, no Alto de Pinheiros paulistano – para dois dias de gravações de seu depoimento, o cineasta já estava atarefadíssimo. Seu escritório, amplo mas despojado, contava com duas curiosas mesas. A primeira impressão que tive foi a de entrar numa sala de aulas de Educação Artística, daquelas do nosso tempo de ginásio. Não a Educação Artística de professor-artista, mas sim aquela de professor apaixonado por Geometria. Afinal, em duas grandes mesas, havia pequenas figuras geométricas feitas em papel cartolina colorido. Formavam uma espécie de quebra-cabeça, que teria bom destino se utilizado como material didático.

13

Meirelles me explicou que ali estava a representação de seu novo filme: Intolerância 2. Ou seja, aquelas figuras geométricas representavam, ou melhor, facilitavam a compreensão do roteiro de seu (futuro) novo filme brasileiro. Como a história se passa em seis países, ele e Bráulio Mantovani recorriam às figuras geométricas para melhor estruturar a narrativa. Iniciamos e concluímos as gravações de seu depoimento em dezembro de 2003. Tímido, Meirelles queria falar o mínimo possível de sua infância e adolescência. A quem interessa isto? - protestava. Insisti tanto, que

consegui arrancar alguma coisa dele. Não muita, verá o leitor.

Os telefonemas estavam proibidos enquanto gravávamos as entrevistas. Só seriam permitidos se viessem da equipe inglesa de *The Constant Gardener* (O Jardineiro Fiel), pois o elenco do filme estava sendo montado. Meirelles nos mostrou uma pilha de fotos de atrizes de várias nacionalidades, interessadas em trabalhar em sua primeira produção internacional. Infinitas vezes ele ouviu de mim a seguinte observação: Não vá se deslumbrar e virar diretor contratado em Hollywood. O filme que o projetou é uma história brasileira, falada em português, com atores e técnicos brasileiros.

14

Depois de *The Constant Gardener* – prometeu – faria *Intolerância 2* (título provisório), uma produção brasileira (de sua O2), falada em seis idiomas. E não escondeu que assinou pré-compromisso com a Universal para dirigir um filme sobre Pompéia, orçado em US\$ 80 milhões, três vezes mais que *The Constant Gardener* e 25 vezes mais que *Cidade de Deus*.

Dois longos encontros aconteceram na sede da O2. Ao final, tinha em mãos oito horas de gravações. Comecei a ouvir as fitas e parti para a escrita do longo depoimento de Meirelles. Obcecada por datas, nomes completos e notas de pé de página, avisei a Meirelles que realizaria pesquisas sobre a trajetória dele na revista *Cine-Olho*, que o

teve em seus quadros; checaria datas, leria longas entrevistas que ele concedera às revistas Sinopse e Cinemais. E prepararia, com a ajuda de sua equipe, fichas técnicas completas de seus filmes de curta e longa-metragem, mais programas de TV.

O livro, então, seria lançado no primeiro semestre de 2004. Aí vieram, em janeiro, as quatro indicações ao Oscar e a vida de Meirelles virou um redemoinho. Centenas de entrevistas e compromissos o levaram aos EUA. Num dia de fevereiro, ele aparecia na capa de todos os jornais (daqui e do mundo afora) ao lado de Sofia Coppolla (Encontros e Desencontros), Clint Eastwood (Entre Meninos e Lobos), Peter Weir (Mestre dos Mares) e Peter Jackson (Senhor dos Anéis 3). Eram os cinco concorrentes ao Oscar de melhor direção.

15

O cineasta só teve tempo de pedir que se adiasse a publicação do livro, de forma que pudesse dedicar-se a *The Constant Gardener*, regressar ao Brasil e – já entregue à pré-produção de *Intolerância 2* – acompanhar o lançamento de seu depoimento à *Coleção Aplauso*, da Imprensa Oficial do Estado. Proposta aceita, ele ajudou no que foi possível, via Internet, de suas moradias provisórias em Londres e Nairóbi. O livro está, pois, pronto. Antes de passar à leitura do depoimento de Fernando Meirelles, agrego, a esta introdução, material que julgo de interesse do leitor. Confirmam.

Maria do Rosário Caetano



Da Cidade de Deus ao Oscar de Hollywood

Material acrescentado pela autora

Pela primeira vez na história do cinema brasileiro, um filme 100% nacional – Cidade de Deus, de Fernando Meirelles – recebeu quatro indicações para disputar o Oscar, prêmio atribuído anualmente pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood.

Antes do notável feito, o cinema brasileiro acumulava histórico modesto na disputa pelo mais cobiçado prêmio da indústria cinematográfica. Em 1944, Ari Barroso fora o primeiro brasileiro a disputar um Oscar, com a canção Rio de Janeiro (dele e com Ned Washington). A composição fazia parte da trilha sonora do filme Brasil – Encontro no Rio, de Joseph Santley. Ari perdeu para Swinging on a Star, música de James van Heusen, letra de Johnny Burke, interpretada por Bing Crosby e coro de meninos, no filme O Bom Pastor.

Só 18 anos depois, em 1962, o Brasil voltaria a disputar um Oscar: O Pagador de Promessas, de Anselmo Duarte (Palma de Ouro no Festival de Cannes), concorreu à estatueta de melhor filme estrangeiro. Perdeu para o francês Sempre aos Domingos, de Serge Bourguignon. Vale lembrar que a Palma de Ouro (seguida pelo Leão, de Veneza, e o Urso, de Berlim) é o prêmio mais respeitado pelos cinéfilos de todo o mundo.

Em 1986, Hector Babenco levou *O Beijo da Mulher Aranha* à disputa do Oscar, em quatro categorias: melhor filme, direção, ator (William Hurt, que venceu) e roteiro adaptado. A discussão sobre a nacionalidade de *Mulher Aranha* é interminável. Trata-se de co-produção internacional, dirigida por um brasileiro naturalizado, filmada em São Paulo, baseada no romance de um argentino (Manuel Puig), adaptado por um americano (Leonard Schrader), com dois intérpretes principais de expressão inglesa (Hurt e Raul Julia).

18 Nove anos depois, o Brasil iniciou período de razoável visibilidade na disputa pelo prêmio da Academia de Hollywood. A nova fase começou com *O Quatrilho*, de Fábio Barreto, um dos cinco finalistas na categoria filme estrangeiro. Essa indicação teve valor estratégico. Poucos anos antes (começo dos anos 90), o cinema brasileiro mergulhara em crise sem precedente. A produção, que chegara a cem títulos anuais nas décadas de 70 e 80, caíra para cinco ou seis títulos. O prestígio da produção nacional junto ao grande público desaparecera.

A indicação de *O Quatrilho* acabou servindo como vistosa vitrine da chamada Retomada do cinema brasileiro. O filme de Fábio Barreto, porém, perdeu o Oscar para o holandês *A Excêntrica Família de Antonia*, de Marleen Gorris. Mas teve excelente exposição na mídia e bom diálogo com o público.

No ano seguinte (1997), *O que É Isso, Companheiro?*, de outro integrante da família Barreto (Bruno, irmão de Fábio), também foi finalista na disputa ao Oscar de filme estrangeiro. Perdeu para outro holandês, *Caráter*, de Mike van Diem.

Em 1999, *Central do Brasil*, de Walter Salles, premiado com o Urso de Ouro (melhor filme) e o Urso de Prata (melhor atriz, Fernanda Montenegro) no Festival de Berlim, recebeu duas indicações ao Oscar (melhor filme estrangeiro e melhor atriz). Fernanda Montenegro perdeu para Gwyneth Paltrow, e *Central do Brasil* para *A Vida É Bela*, do italiano Roberto Benigni.

Na categoria curta-metragem, Paulo Machline concorreu, em 2001, com *Uma História de Futebol*, singelo registro da infância do jogador Pelé. Em 2004 – além das quatro indicações de *Cidade de Deus* –, o Brasil pegou carona na indicação de Carlos Saldanha, que disputou a estatueta de melhor curta de animação com *Gone Nutty*, produção norte-americana.

A zebra mais listrada – *Cidade de Deus* não ganhou nenhum dos quatro Oscars que disputou. Depois da festa de premiação, Fernando Meirelles, acompanhado de César Charlone, Bráulio Mantovani e Daniel Rezende, mostrou-se realista. Disse aos jornais que vencera o que era lógico e razoável. Afinal, a Academia criou este Oscar para valorizar e promover o cinema americano.

Cidade de Deus era reconhecidamente a zebra mais listrada do ano. Acho até que fomos longe, e todos nós, os criadores ou jóqueis desta zebra, estamos orgulhosos e felizes pela sua performance.

Objetivamente – acrescentou – Cidade de Deus contribuiu com sua parte para o movimento de reconquista do mercado interno para filmes brasileiros. Criou oportunidade para roteirista, montador, produtores e atores estreantes. Ajudou a aquecer o interesse internacional pelo cinema brasileiro e pela nossa cultura e ainda gerou um filhote interessante na TV, Cidade dos Homens. Fora a ONG Nós do Cinema, que está permitindo a profissionalização de muitos garotos na área do cinema. Já valeu!

20

Aproveitou o momento para cutucar as autoridades: Para que a avaliação final seja ainda mais positiva, bastaria que o governo federal, o governo do Estado e a prefeitura do Rio cumprissem as promessas feitas no ano passado em relação à Cidade de Deus (o bairro). Os moradores poderiam também participar juntos deste nosso coro que grita: Perdemos, mas valeu.

O roteirista Bráulio Mantovani, ainda em Los Angeles, ponderou: Era o esperado, as indicações do filme já valeram como um prêmio. Não estou decepcionado, ao contrário: Cidade de Deus foi mais longe do que eu jamais poderia

esperar. Estou feliz com tudo o que aconteceu com o filme.

O fotógrafo Daniel Rezende foi sintético: Beleza, fica para a próxima.

Novos procedimentos – O importante, nas quatro indicações de Cidade de Deus, tem a ver com um acontecimento raro. Em 2003, o longa de Meirelles foi rejeitado como finalista ao Oscar de melhor filme estrangeiro. Foi indicado oficialmente pelo Ministério da Cultura, do Brasil, mas não agradou aos cerca de 300 acadêmicos (dos 5 mil profissionais que integram os quadros da instituição) responsáveis pela avaliação dos filmes de língua não-inglesa.

21

Em meados dos anos 90, a exclusão do filme Basquete Blues (Hoop Dreams, de Steve James / 1994) da lista de finalistas ao Oscar causou grande polêmica na imprensa norte-americana. Por isso, a Academia de Hollywood promoveu radicais alterações na composição do júri responsável pelas indicações na categoria Documentário.

Em 2004, a polêmica atingiu outra categoria: a de melhor filme estrangeiro. Na motivação básica do debate, o brasileiro Cidade de Deus. Publicações influentes no meio cinematográfico como o New York Times e a Variety debruçaram-se sobre o tema. No Brasil, o Boletim Filme B, editado por Paulo Sérgio Almeida, resumiu em

sua edição número 329, de 8/3/2004, o impacto que a exclusão de Cidade de Deus causou na imprensa americana:

As quatro indicações ao Oscar de Cidade de Deus podem ter um efeito muito mais profundo no próprio Oscar do que no cinema brasileiro. O jornal New York Times e a revista Variety publicaram longos artigos com sérias críticas ao comitê que organizou a eleição de melhor filme estrangeiro, afirmando que os critérios que regem a categoria são inaceitáveis. Há alguns anos, críticas semelhantes provocaram reformulações radicais no sistema de votação para a categoria melhor documentário.

22

Para se ter uma idéia do absurdo da situação de filmes estrangeiros no Oscar, considere a história de Cidade de Deus, diz o texto escrito por Bryan Curtis para o New York Times, cujo título foi E o Oscar Vai para... O texto prossegue explicando por que o filme de Fernando Meirelles foi ignorado quando oficialmente submetido pelo Brasil, em 2002, mas acabou levando quatro indicações em 2003. O conservadorismo do comitê estrangeiro é duramente atacado, inclusive por integrantes da Academia que preferem não se identificar.

O texto da Variety tem um tom semelhante. Membros da Academia estão pressionando para revigorar o comitê do Oscar de língua estrangeira

(...) Quando Cidade de Deus recebeu quatro indicações em categorias-chave este ano, foi como um tapa na cara do comitê, que ignorou o filme no ano anterior.

O problema, como ressalta a *Variety*, é a forma como é montado o comitê, que traz apenas voluntários. Na acelerada temporada de prêmios, cada integrante precisa ver uma quantidade significativa de filmes num curto período de tempo, o que é duro para qualquer pessoa que tenha família e trabalho. Como resultado, o comitê é formado por pessoas aposentadas. Às vezes, pra lá de aposentadas..., afirma a reportagem. A preferência recai sempre sobre histórias sobre avôs e seus netinhos ou qualquer coisa envolvendo Segunda Guerra e o Holocausto. A solução para o problema, no entanto, é complicada. No caso da categoria de melhor documentário foi mais simples, pois o número de títulos inscritos é menor e os votantes também são em menor número. A comissão foi reformulada e eliminou-se a obrigatoriedade de que os filmes fossem vistos nas sessões organizadas pela Academia. O mesmo não pode ser feito com as produções estrangeiras, já que são mais de 70 submetidas por ano, muitas delas sem qualquer distribuição nos EUA.

23

O *New York Times* propõe que, depois de todos os países apresentarem suas escolhas oficiais, um comitê especial eleja 12 títulos extras que tenham tido carreira em festivais internacionais,

corrigindo possíveis distorções. A partir daí, seriam escolhidos os finalistas. Tendo em vista a complexidade da questão, mudanças a curto prazo não são esperadas. Mas, pelo visto, elas serão inevitáveis.

O texto, que Fernando Meirelles escreveu para o site cinemaemcena.com.br (em março de 2004), sobre a experiência na noite em que Cidade de Deus disputou quatro Oscars, também merece figurar nesta Biografia Precoce:

Uma Tropa de Zebras na Academia

Vôo do Canadá para Londres – 3/3/2004

Se você se interessa exclusivamente pela produção de um filme, não perca seu tempo. Neste texto não vai ter nada sobre isso. Espere o próximo. Eu também não vejo a hora de voltar para o Constant Gardener.

Eram já 16h45, quando finalmente atravessamos a segurança na entrada do Kodak Theater em L.A. Não contávamos com essa demora para pisarmos no tapete e viemos relaxados e felizes, até cantando, em nossa big limo. A impressão na hora foi de que Bin Laden está mesmo ganhando esta guerra, ao menos a guerra psicológica. Os EUA, esta grande nação, estão paranóicos. Para quem vem de fora, isso é evidente.

25

Éramos 11 brasileiros aflitos tentando encontrar a jornalista do SBT até as 17 horas, conforme o combinado. Na pressa, tomamos o caminho mais livre e fomos pelo corredor dos convidados, ao invés de irmos pelo corredor dos nomeados ao Oscar. Com isso passamos longe da barreira de fotógrafos e tevês que se espremem naqueles 150 metros e não houve tapete vermelho nenhum para nós. Foi pena. Dar uma de celebridade por meia hora teria sido divertido, especialmente para as nossas mulheres, que estavam lindas.

No final, ainda tivemos que pular uma cordinha para conseguirmos chegar à TV brasileira e isso provocou a ira de um chefe de segurança, um desses robôs truculentos e programados para evitar o bom senso. O tijolo batizado ameaçou tirar o ingresso do Daniel Rezende, nosso montador nomeado, e colocá-lo para fora da festa. Patético. Em dez minutos, já contabilizávamos duas bolas fora. Aquela não seria mesmo nossa noite de sorte. Estávamos todos tão certos que O Senhor dos Anéis iria levar a maior parte das estatuetas, incluindo as que poderiam ser nossas, que logo ficou claro que o negócio seria apenas tentarmos nos divertir. Foi o que fizemos.

26

Nunca consegui assistir a mais do que dois blocos dessas entregas de troféus, achava o Billy Cristal um chato e tudo aquilo muito brega. Me surpreendi ao constatar que, de perto, é tudo muito melhor. A cerimônia me pareceu mais rápida e ri muito com as tiradas do Billy Cristal, mesmo vendo que todas as piadas estavam escritas num teleprompter projetado no fundo da sala. Como nomeados, sentamos no meio de todas aquelas caras que costumamos considerar inatingíveis. É interessante ficar na fila do champagne entre o Sean Connery e a Angelina Jolie e ver que, ao vivo, ela não faz aquele biquinho. Esbarrei em alguém, pedi desculpas e percebi que quase havia derrubado o Prince. Ele é tão miudinho e frágil.

Bill Murray estava na nossa frente ao lado do clã Coppola, que incluía o sobrinho Nicolas Cage. Os quatro hobbits, tão baixinhos, à direita, tirando onda como um bando de adolescentes em shopping center. Alguns atores vieram nos parabenizar pelo filme e dizer que votaram em nós. Mesmo sendo mentira, sempre é simpático o gesto. Nunca tive fascinação por celebridades. A Ciça, minha mulher, também não. Até já dei muito fora com bacana, como perguntar ao Ben Affleck se ele também trabalhava com cinema, mas mesmo assim a sensação de ter caído dentro das páginas de uma dessas revistas de fofocas é divertida. Por não ser festeiro, imaginei que a noite pudesse ser só tensão e aborrecimento, mas acabou sendo uma ótima experiência.

27

Depois da nomeação, seguimos em procissão até um salão ao lado, onde acontece uma espécie de jantar oficial a US\$ 750 por cabeça, o Governors Ball. Nem sei quem pagou meu ingresso, mas não fui eu, sou pão-duro demais para tanto. Ali pudemos esbarrar em quem ainda não havíamos esbarrado antes: Julia Roberts, Robin Williams, Johnny Depp. Alguns estavam se divertindo, muitos apenas trabalhando. Este é um jantar que acaba em uma hora e meia, pois todos têm mais duas ou três festas para ir na mesma noite. É engolir a sobremesa e tchau-tchau.

A festa do Elton John é das mais tradicionais, ao lado da festa da Vanity Fair, mas tivemos que dar

um cano no Elton, pois Cidade de Deus iria receber um prêmio da Anistia Internacional em uma festa mais alternativa. Fomos em peso. A Andrea (Barata Ribeiro), a Bel (Berlinck), o Hank (Lenvin), o César (Charlone), o Bráulio (Mantovani), o Daniel (Rezende) e mulheres. Havia um pequeno tapete vermelho com meia dúzia de jornalistas nos esperando no frio. Recebi o pesado prêmio, me senti feliz pelo reconhecimento dessa instituição tão respeitada, rolaram algumas entrevistas e saímos para a festa da Vanity Fair, onde aconteceu uma interessante e reveladora história sobre esta sociedade do norte. Vale contar.

28 Grande parte dos atores termina suas noites na festa da Vanity Fair, portanto o esquema de segurança é quase tão pesado quanto o da entrega do Oscar. Apenas Ciça e eu tínhamos convite, os amigos iam voltar para o hotel... Foi quando o Antônio Pinto, um dos maestros que fizeram a música de Cidade de Deus, resolveu ir junto conosco e tentar entrar de bico.

Ele não tinha convite, estava de jeans e ainda por cima poderia tranquilamente se chamar Abdula Abu al Hassid. Nem o líder palestino Arafat parece tão árabe quanto o Antônio. Eu bem que tentei trazê-lo de volta à razão: Você não está entendendo, Antônio, a entrada deve ser bastante controlada. Mas como diria Artaud: Por não saber que era impossível, foi lá e fez. (Essa frase tem me acompanhado ultimamente).

Nenhum carro podia se aproximar, num raio de três quarteirões, sem passes especiais. Como eu havia deixado o meu passe de acesso no hotel e levado apenas o convite para a festa dobrado no bolso, tivemos que saltar três quarteirões antes e caminhar. Havia barreiras de segurança em cada uma das três esquinas antes da festa e mais seguranças na porta do restaurante, onde a muvuca rolava solta.

O Antônio deu uma desculpa na primeira barreira e a mulher comprou. Andamos até a segunda, ele deu outra desculpa, sorriu amigavelmente, jogou seu charme palestino e colou. Explicou na terceira barreira que já havia sido liberado na primeira e na segunda, a mulher confirmou a informação por rádio e liberou também. Na porta, devido à sua autoconfiança, ninguém nem perguntou quem ele era, mostrei meu convite, entrei com a Ciça e ele veio atrás. Frodo chegou em Mordor.

29

Tudo ali em Los Angeles parece representação. Não se sabe mais se os filmes imitam os americanos ou se os americanos imitam os filmes. O fato é que toda aquela parafernália de câmeras, passes, rádios e atitudes não serviu para nada. Provavelmente havia uns 190 seguranças envolvidos numa operação planejada com dois meses de antecedência a um custo de milhões de dólares, mas lá estava o brasileiro-dublê-de-palestino, de jeans, batendo papo com o Sting e circulando

solto no meio das bonitonas. Antônio Rockefeller, este é o homem!

A festa foi legalzinha, mas de perto o glamour é mais sem graça. Ficamos um pouco e voltamos para o hotel com a certeza da missão cumprida. No dia seguinte, me despedi da Ciça, afobado e com o coração meio apertado. Desta vez seria por muito tempo, só voltaria para casa depois de uns três meses. Voei para o Canadá para finalmente mergulhar de cabeça no The Constant Gardener. Do aeroporto ainda mandei um último e-mail para Anna Luiza Müller, nossa brilhante assessora de imprensa, avisando-a que CDD (Cidade de Deus) encerrava sua carreira naquele momento. Não falo mais sobre este filme, avisei. A vida é aqui, hoje e para a frente.

Prólogo

Apesar de me parecer despropositado ou, no mínimo, prematuro, um livro sobre minha experiência no cinema – afinal tenho apenas três títulos lançados, dois deles dividindo a autoria – fui bem oportunista ao aceitar o convite insistente da Maria do Rosário para uma longa entrevista.

Costumo ser muito prático. Jamais fiz terapia ou análise, não tenho o hábito de olhar para trás nem sou muito dado a discutir a relação. A obrigação de revisar este texto me força a abrir um buraco na minha agenda, como uma parada para balanço. Um balanço mais profissional que pessoal, devo adiantar. Vi este livro como uma oportunidade imperdível de dar uma geral no passado e talvez corrigir a rota para os anos que me restam. Depois de revisá-lo, é só viver mais uns 50 anos e pronto.

31

Fernando Meirelles



Capítulo I

Infância Tranqüila, Adolescência nem Tanto

Como sempre, depois do jantar todo mundo saiu para a caminhada habitual nos trilhos do trem. Fazer o footing, como os adultos diziam. Era parte do ritual das férias. O casarão da sede da fazenda Visconde, pertencente à família da minha mãe, fica a 100 metros de uma estaçãozinha da Mogiana com o mesmo nome, construída justamente para escoar a produção de café da fazenda. Em todas as férias, enchíamos a casa de tios, primos ou amigos da família para temporadas de duas semanas. Nessas caminhadas noturnas pelos trilhos, íamos até um bambuzal onde havia uma mina d'água, na beira da ferrovia. Eu tinha então uns 8 ou 9 anos.

Naquela noite (de 1963 ou 64), deixei o grupo avançar e fui ficando para trás ouvindo as conversas e a cantoria se afastando aos poucos. Quando as risadas tornaram-se quase inaudíveis, deitei-me num dormente e apoiei a cabeça no trilho,



disposto a enfrentar meu medo. Olhei então para o magnífico céu de Brodósqui, tentando medir a distância entre as estrelas, entender a escala daquilo e sentir onde eu me encaixava.

34

Desde os 7 anos eu tinha esse hábito. Ao deitar-me antes de dormir, olhando o teto escuro do meu quarto, me projetava no tempo imaginando onde iria acabar a minha vida, procurando entender como seria estar morto, como seria o não-ser. O pensamento nunca passava de um ponto, no qual eu vislumbrava um grande vazio que parecia a porta do Nada. Tomava sempre um susto com o que sentia. Era um frio, meu coração disparava e meu pensamento era desviado para outro lugar, como se um dispositivo automático ativasse um reflexo para me tirar daquele estado assustador. Era apavorante. Detestava a sensação, mas não conseguia evitar e sempre voltava para aquela situação. Era o mesmo tipo de atração ou vertigem que sentimos quando estamos à beira de um precipício. Houve um período em que comecei a dormir com alguma luz acesa para evitar a tentação de pensar na minha própria morte. Olhar para o céu à noite sempre foi um gatilho infalível para me levar até a beira do abismo, por isso eu evitava fazê-lo. Mas naquela noite resolvi enfrentar.

Deitado ali, olhei para o céu, disposto a não me desviar. Queria pensar aquele pensamento até o fim. Fui assolado por um pavor que nunca

mais esqueci. Deitado ali num dormente, diante daquela imensidão, tive a noção precisa da minha insignificância. Tomei uma espécie de choque gelado, foi tão terrível que não consegui nem chorar. Corri para junto do bando e prometi a mim mesmo nunca mais fazer aquilo. Nunca esqueci aquela experiência que foi um dos momentos mais marcantes da minha vida. E foi tão simples: um moleque deitado no trilho, olhando para o céu.

Aos 14 anos, eu tinha a certeza absoluta de que teria uma morte prematura e não emplacaria os 30. Conseguia aceitar bem este destino e, inclusive, avisava a todos o que iria me ocorrer. Minha mãe ficava brava cada vez que eu tocava neste assunto, mas eu sabia que seria assim. Contava meus anos ao contrário: quantos anos faltavam e não quantos já haviam passado. Só que errei. Passei dos 30. Mesmo assim a morte continua sendo o grande tema da minha vida. Penso nela todos os dias, várias vezes por dia, aliás; só que agora a contagem regressiva termina lá pelos 100 (conto com o desenvolvimento da ciência) e não mais nos 30.

Como alguns palestinos, todos nós carregamos a bomba que vai nos explodir a qualquer momento. Muita gente consegue viver como se ela não estivesse ativada. Eu não consigo. Escuto o tique-taque da minha bomba o dia todo. Compreendo perfeitamente o pavor do Capiitão Gancho, ao es-

cutar o tiquetaque do seu próprio tempo passando, vindo do despertador na barriga do crocodilo.

Aquela experiência do trilho parece que alterou minha perspectiva frente à vida para sempre. Me sinto às vezes como um extraterrestre ou como um historiador. Alguém que, muitas vezes, apenas observa a vida de longe, sem estar envolvido apaixonadamente no dia-a-dia. Mas estar consciente do próprio fim a cada instante não é uma atitude de todo mórbida ou depressiva, como se possa imaginar. Pelo contrário. Ter consciência do meu próprio limite e da minha absoluta irrelevância ante a grandiosidade do todo me torna mais tolerante, quero crer.

36

Nasci em 11 de setembro de 1955, em São Paulo, capital. Vivi uma infância tranqüila. Meu pai, José de Souza Meirelles, hoje com 83 anos, é de Tambaú, no interior de São Paulo, a cidade do Padre Donizetti (religioso mineiro que chegou a Tambaú em 1926 e que, além de realizar famosas pregações pelo rádio, atraía legiões de fiéis à cidade). Nesse município, meu avô tinha sua fazenda.

O Dr. José é médico dos bons, especializado em gastroenterologia. Minha mãe, Sônia Junqueira Ferreira Meirelles, também paulista do interior (Ribeirão Preto) e filha de fazendeiros, trabalhou com paisagismo e decoração por um bom tempo e sempre foi uma mãe e dona-de-casa daquelas

profissionais, tipo ISO 9000, tudo sempre funciona a seu redor. Ela tem 76 anos.

Meus pais tiveram quatro filhos. O mais velho, José Marcos, morreu atropelado quando andava de bicicleta, aos 7 anos. Uma grande tragédia para nossa família. Por muitos anos, foi um tabu. Ninguém tocava no assunto. Eu tinha 4 anos quando o acidente aconteceu, mas ainda me lembro bem dele. Na época, só recolhi o eco daquela perda familiar, mas depois de um tempo essa perda tornou-se um enorme problema em minha vida. Minhas duas irmãs, Márcia e Silvinha, parecem ter resolvido melhor o trauma, eu levei anos para resolvê-lo, com muita ludoterapia incluída aí.

A Márcia é um ano mais velha que eu. Fez Teatro na USP, depois trabalhou por anos fazendo vídeos, para o que agora chamamos de ONGs, e hoje faz vitrais. É um exemplo de espírito do bem para mim, tem sempre o outro em alta consideração, acho que nunca sequer a ouvi falar mal de alguém. Ela é o exemplo que sempre uso quando preciso explicar aos meus filhos o que é maturidade e desprendimento. A Silvinha fez Psicologia, trabalhou como orientadora de escola por muitos anos e agora começou a escrever. É muito observadora e sensível a tudo o que diz respeito ao comportamento humano; por essa qualidade, sua carreira de escritora é promissora. Meus avós maternos e minha tia Nícia fechavam esse núcleo familiar muito próximo.

Cresci no Alto de Pinheiros, em São Paulo, numa casa confortável, a um quarteirão de onde se situa hoje a Praça Panamericana. Na época, era um bairro ainda meio selvagem, com suas ruas de terra. Havia um curral bem perto, onde se podia comprar leite tirado na hora, e poucas casas num raio de quilômetros.

À noite, era necessário fechar o portão para que vacas e cabras não invadissem o jardim. Cresci junto com o bairro, rodando solto numa bicicleta. Mesmo tendo crescido em São Paulo, tive uma infância pouco ligada à cidade. Além de morar neste bairro meio rural, todas as minhas férias eram passadas com primos em fazendas diversas, seja dos meus pais, de tios ou do avô.

Nos dois lados da minha família, não ter fazenda é como não ter identidade. Discussões sobre as vantagens do capim-colonião, sobre a braquiária, ou reclamações sobre a política do preço do café, foram sempre os temas de conversas recorrentes em todo encontro familiar. Até eu tenho uma fazenda. Nem sei por que comprei. Talvez por ser esta a ordem natural na vida de um Meirelles: crescer, casar, ter filhos, engordar boi.

Não me lembro do primeiro filme a que assisti. Talvez tenha sido Bambi (David Hand / 1942). De A Casinha Pequenininha (Glauco Mirko Laurelli/1963) me lembro dos escravos apanhando e, claro, da figura de Mazzaropi (1912-1981). Algu-

mas imagens de chanchada me vêm à cabeça, mas nada muito significativo. Podem, inclusive, ter vindo da televisão. Assistir a filmes não era parte importante da minha vida, pelo menos até a faculdade. Fazer cinema sim, foi sempre um desejo muito mais presente.

Minha primeira experiência com cinema se deu por meio de filmes dirigidos pelo meu pai. Durante seu período de universidade, ele produzia em 8 mm algumas paródias de western, suspense ou policiais. Eram filminhos muito engraçados, tendo seus colegas como atores nos primeiros, e depois minha mãe, tios, primos e até os filhos – como em *Madame Popesko*, sua última produção rodada numas férias na Visconde.

39

Um dos meus passatempos favoritos era projetar esses filmes na parede, repetidas vezes. Estraguei muito os originais, que queimavam ao engripar no velho projetor. Cresci com essa idéia de que fazer cinema era algo divertido, mas nada muito sério. Jamais uma opção de carreira.

Aos 13 anos, com uma Super-8 emprestada, comecei a produzir alguns filminhos domésticos. Havia assistido – no Colégio Santa Cruz, onde estudei até o final do ensino médio – a algumas animações de Norman McLaren (1914-1987), o grande cineasta canadense, e fiquei muito impressionado. Resolvi então fazer um remake de *Neighbours*, um de seus curtas. Convidei mi-

nha irmã e uma amiga como atrizes e, usando o quadro a quadro, disparava cada vez que elas saltavam para a frente. No resultado final, as duas se deslocavam no ar sempre com as pernas dobradas sem tocar o chão. Imitando o original, a maquiagem, também animada, expressava suas emoções.

40 Quando entrei na FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da USP), ainda influenciado pelo animador canadense, cheguei a fazer um trabalho, também em Super-8, chamado Arquitetura Animada. O tema era a necessidade de busca da identidade e de expressão pela arquitetura. Era outro filminho rodado quadro a quadro num conjunto habitacional daqueles financiados pelo BNH. Eu rodava três fotogramas de cada casa, sempre colocando em registro as cumeeiras e as paredes laterais. Centenas de casas.

Na hora da projeção, as edificações se mantinham mais ou menos estáticas, enquanto todas as mudanças feitas pelos moradores entravam em animação. Cores, puxadinhos, jardins, lajes. Cada morador colocava em sua fachada um pouco de seus sonhos. Suas idiossincrasias e gostos pulavam no quadro como uma dança engraçada, ao som de Take 5, de David Brubeck.

O que me interessava nesses filminhos não era a vontade de contar histórias, mas a possibilidade de olhar a realidade por uma ótica que só o cinema

proporcionava, usando-se slow motion, quadro a quadro, o uso da lente macro e outros truques desse tipo.

Antes desses primeiros exercícios com a câmera Super-8, passei um ano nos EUA. Meu pai foi fazer especialização na UCLA (Universidade da Califórnia, Los Angeles) e levou toda a família. Eu tinha 11 anos.

Era 1967, um bom ano para estar na Califórnia. Chegamos a ir ao campus da Universidade de Berkeley, próximo a São Francisco, e vimos, pelas praças, o nascimento do movimento hippie em seu lugar de origem. Meus pais se divertiam com os cabeludos, mas minha reação foi outra. Aqueles barbudos e as mulheres coloridas me assustaram na época, mas me fascinaram também. Era como se me dissessem que as regras e convenções estavam aí para ser transgredidas e que cada um poderia escolher a própria vida. O que eles diziam fazia sentido – já apontavam que a estrada do consumo não levaria a nada e ainda tinham seu sugestivo slogan: Paz e Amor. Aquele passeio em Berkeley me tocou profundamente.

Nessa viagem, aprendi inglês sem perceber; ao voltar, era dispensado das aulas no Santa Cruz, pois falava fluentemente. O que foi bom na época foi mau depois: até hoje não conheço as regras gramaticais da língua inglesa, falo pelo

som, como alguém que toca um instrumento de ouvido. Sou fluente em mau inglês.

Desde cedo, viajar passou a ser uma tônica na minha vida. Certamente influenciado pela minha mãe, para quem escapar do dia-a-dia em viagens pelo mundo sempre foi o melhor da vida. Até casar, aos 28 anos, fiz muitas viagens, em geral sozinho, ficando em youth hostels a US\$ 5 por noite e, às vezes, dormindo em banco de praça para economizar, como fiz em Saint-Tropez e uma vez em Kamakura, no Japão. Depois de casado, quando as crianças já estavam de um tamanho razoável, passamos a viajar juntos.

- 42 A minha infância foi feliz, eu acho, meio na linha do poema *Meus Oito Anos*, de Casimiro de Abreu. A adolescência poderia ter sido melhor, não fosse o fato de minha puberdade ter acontecido muito atrasada, lá pelos 17, 18 anos. Isso pode parecer uma curiosidade engraçada hoje, mas para um garoto de 13, em plena fase de auto-afirmação, adquiriu dimensões de tragédia. Um pouco desse trauma acho que foi parar no *Buscapé*, em *Cidade de Deus*, o (interpretado por Alexandre Rodrigues) que luta – ao longo do filme – contra sua virgindade.

Durante o período que deveria ter sido o auge da minha adolescência, eu tinha vergonha do meu corpo sem pêlos, me considerava uma aberração

da natureza e jamais conversei a respeito com meus pais ou com qualquer amigo.

Achava que eu não cresceria nunca. Aos 18 anos, eu ainda tinha que mostrar a carteirinha para entrar em filmes censurados a menores de 14 anos. Até os 25, ainda me pediam documento em filmes censurados a menores de 18. Alguns amigos diziam que eu tinha um retrato envelhecendo em algum armário em casa, como o de Dorian Gray.

Essa vergonha de mim mesmo me tornou uma pessoa meio fechada. Como toda pessoa tímida, comecei a me interessar por livros.

Meu pai é leitor inveterado, então ninguém em casa nunca achou que meu interesse por livros pudesse ser uma reação a algum problema. Um dia, evidentemente, eu cresci, mas esses quatro ou cinco anos de atraso deixaram marcas, como a introspecção. Até hoje, tenho necessidade diária de ficar sozinho por um tempo, minha idéia de paraíso é uma tarde inteira lendo na rede de casa, com o telefone quebrado.

Apesar da angústia ou do desespero que essa puberdade encruada gerou, fui um adolescente banal e disfarçava bem a timidez. Vendo fotos minhas hoje, percebo que eu tinha um ar meio indefeso; isso explica por que algumas mulheres mais velhas sentiam-se tão à vontade para me

seduzir e cair matando. Isso aconteceu algumas vezes. Se eu fosse uma menina, seriam casos de assédio e até de polícia, mas na situação inversa acabou sendo bom, me ajudou a driblar minha insegurança crônica. Aquela jornalista que leva o Buscapé para seu apartamento, em CDD, não foi criada do nada.

44 Eu tinha uma turma fiel de amigos, com quem viajava e acampava bastante, ia a festas e mais festas, todo final de semana: Tomas, Kehl, Zeca, Luís, Bernardo, Brandão. Jogava futebol regularmente, apesar de nunca ter sido bom atleta. Gostava de esquiar, de nadar. Ia muito para uma fazenda do meu pai em Minas Gerais. Lá eu passava os dias nadando em rios ou passeando pelo cerrado a cavalo.

Quando fiz 17 anos, mesmo não tendo carta de motorista, ganhei do meu pai um daqueles buggies que eram moda nos anos 70. Ele traçou um perímetro de ruas numa área que incluía o colégio, o clube e a casa de alguns amigos e me fez prometer que evitaria dirigir por avenidas ou fora desse limite, até porque qualquer policial me pararia no ato pela minha cara de moleque. Cumpri à risca o prometido, até tirar carta um ano depois. Quando dava carona para os amigos, lembro-me que parava na esquina da Pedroso de Moraes com a Cardeal Arcoverde, meu limite no combinado, e por mais que insistissem,

jamais ia além, fazia-os saltar ali e continuarem de ônibus.

Fui sempre um aluno regular, sem nenhum brilho, mas também nunca dei vexame. No segundo colegial, sem saber por que, comecei a tirar boas notas. Acho que apenas comecei a me interessar pelo que estudava. Mesmo assim, não entrei na FAU-USP na primeira vez que prestei vestibular. Como estava mesmo em dúvida sobre qual carreira seguir, aproveitei o convite do José Henrique, um colega de escola, que estava se mudando para Paris, e fui tentar minha segunda opção de carreira. Meu plano B era estudar Biologia na França, para depois me especializar em Oceanografia, no Instituto Oceanográfico de Mônaco, o de Jacques Cousteau. Passei, então, o primeiro semestre de 1974 estudando francês em Paris e em Aix-en-Provence, antes de me inscrever em Biologia, na Sorbonne. O Henrique, meu colega, entrou no Instituto de Ciências Políticas (em Paris) para tentar uma carreira diplomática. Ele também acabou mudando de caminho, anos depois.

Havia providenciado no Brasil a tradução oficial do meu currículo escolar e uma respeitável papelada para a matrícula. No dia em que fui fazer a inscrição na universidade, a secretária me entregou a ficha de matrícula juntamente com o currículo do curso de Biologia no qual estava me inscrevendo. Antes de preencher a ficha, abri ao acaso a brochura e comecei a ler o

nome das matérias que seriam os temas do resto da minha vida. Meu interesse por Oceanografia foi se evaporando numa velocidade impressionante. Quando cheguei em Cytologie, parei e não tive um instante de dúvida quanto ao que fazer. Entendi só ali, na secretaria, que minha expectativa em relação à Oceanografia era fazer o que o Jacques Cousteau fazia: passar a vida num barco, mergulhando e filmando o fundo do mar. Esse negócio de Citologia nunca esteve nos meus planos. Devolvi os papéis à secretária, disse que voltaria em poucos minutos e nunca mais apareci.

46

Foi um daqueles cinco minutos que mudam inteiramente o curso de uma vida. Meus pais talvez ficassem desapontados, mas eu sabia que me apoiariam em qualquer decisão.

Passei os meses seguintes visitando regularmente museus, freqüentando cinemas de arte e viajando pela Europa. Fui à Hungria, à ex-Iugoslávia e, depois, à Grécia, onde passei um tempo pulando de ilha em ilha, sem muito destino.

Antes de voltar para o Brasil, quase por acaso a velha turma do colégio se reuniu em Paris: Zeca, Brandão, Kehl, Bombinha, Kurban, Luís e Emília. Por coincidência mesmo, nada muito programado. Passamos alguns dias bem intensos fumando maconha e bebendo muito vinho.

Talvez eu estivesse um pouco bêbado para saber exatamente o que se passou naquela semana, mas sei que houve um racha na turma, discussões, choro e risadas, enquanto caminhávamos pelas ruas na madrugada. Metade da turma foi para Londres, a outra parte se dispersou ou voltou para o Brasil. Esse intenso encontro marcou o final da nossa adolescência e da nossa amizade. Na volta, cada um entraria numa faculdade diferente e nunca mais nos reuniríamos. Recomendo sempre a meus filhos que parem um ano à toa antes de começarem a faculdade, como fiz em 1974. Esse foi meu ano sabático. Amadureci. Voltei ao Brasil a tempo de pegar um cursinho intensivo no final do ano e prestar vestibular novamente. Desta vez, certo que queria ser um arquiteto, estudei seriamente e, em 1975, estava na FAU.

Capítulo II

Na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP

A FAU é uma escola conhecida por formar quase todo tipo de profissionais, incluindo alguns arquitetos. Sambistas, artistas plásticos, fotógrafos, videoartistas, vereadores ou desenhistas gráficos. Essas são hoje algumas das profissões de muitos dos meus colegas.

Meu interesse maior na escola era Urbanismo. Essa talvez fosse minha profissão, se eu não houvesse me desviado para o vídeo no meio do caminho. No final do terceiro ano, cheguei a fazer uma viagem à Europa para visitar diversas cidades novas francesas, inglesas e escocesas, objeto de estudo de disciplina optativa que eu frequentara no semestre anterior. Tentar compreender uma cidade, como se compreende um ser vivo, é fascinante. As cidades sem planejamento não funcionam, são caóticas, mas as cidades muito planejadas também não funcionam, são mortas. Como estudante de Urbanismo, me interessava essa questão entre o que deve ser controlado e regulado e o que deve ser deixado para os moradores, ou mercado, decidirem. Sempre desconfieei da idéia de dividir as cidades em áreas para atividades específicas. Zonas residenciais, de comércio, lazer. A mistura, ou um pouco de caos, é o que torna as cidades interessantes. Basta pensar

nos exemplos de cidades de que gostamos. Cheguei a me ver como um urbanista um dia.

Em Arquitetura, me interessou o pensamento de Charles Jenks sobre o pós-modernismo. Não gosto da maioria das obras pós-Modernas, mas a idéia de que a arquitetura deva ser expressiva e não apenas funcional me parecia razoável. Defendi em alguns trabalhos a arquitetura monumental ou significativa em substituição ao racionalismo funcional da arquitetura moderna.

50 Me interessava o lado dramático das construções. Praticidade e linhas retas eram opções para engenheiros da Poli. Na FAU, gostávamos de achar que os colegas da Poli (Escola Politécnica da USP) eram meio tapados. Tolo preconceito.

Eu gostava da FAU e dedicava a ela grande parte da minha energia. Jamais ganhei um centavo trabalhando, antes dos 24 anos. Meus pais bancaram minha vida integralmente e nunca me cobraram nada em troca. Foram extraordinários. Parece que previam que eu trabalharia tanto dos 27 em diante que, generosamente, me deram o tempo livre que eu nunca mais teria.

Meu primeiro trabalho remunerado foi para um professor que havia visto umas fotos, que fiz durante um carnaval em São Paulo, secando no laboratório fotográfico da FAU. Era o início do ano letivo, ele me chamou em seu escritório

e me perguntou se eu queria ir, no dia seguinte, para uma região na beira do Rio Paraná fazer uma documentação fotográfica para a Cesp. Me daria filme à vontade, dinheiro para gasolina e despesas. Eu teria dez dias para fotografar olarias, vilarejos e tudo que eu pudesse considerar patrimônio cultural que iria ser inundado com a construção de uma barragem no oeste paulista. Me pediu ainda para indicar algum amigo com quem dividisse a missão. Convidei o Kehl, que era mais fotógrafo do que eu. Chamei-o como se o convidasse para umas férias. Fotografar era uma das coisas que mais gostávamos de fazer. Não bastasse o convite irrecusável, ainda havia um adendo, contei entusiasmado: o professor iria nos pagar para fazer isso!

51

Creio que, desde o início, trabalho sempre esteve associado ao prazer. Poucas vezes na vida trabalhei em função de um cachê ou pensando numa carreira. Desde a faculdade, comecei a me envolver com as coisas de que gostava e um dia, quando vi, havia gente me remunerando para fazer aquilo. Minha diversão tinha virado profissão e, sem perceber, eu estava me sustentando por conta própria. A vida inteira fui meu próprio patrão, até hoje não tirei carteira de trabalho.

Não ter trabalhado até os 24 não significa que eu não fizesse nada, pelo contrário. Graças ao apoio sem cobranças dos meus pais, pude me dedicar a uma série de atividades extracurriculares

na faculdade e fora dela. Passava muito tempo trancado no laboratório fotográfico, na oficina de maquetes, organizando o cineclube da escola. Jogava pólo aquático e fiz parte do primeiro time que a USP teve. Muito fraco, aliás.

52 Participava de passeatas e assembléias no ressurgimento do movimento estudantil, em 1975, por querer morar num país democrático, mas nunca fiz parte de nenhum grupo de política estudantil. Achava-os burocráticos e anacrônicos, especialmente os grupos que contavam com estudantes ligados ao PCB ou PCdoB. Eu os associava aos fiéis das igrejas evangélicas com sua fé cega nos escritos, sua estrutura hierárquica, os discursos e as palavras de ordem requentadas e sua obediência cega aos dogmas e aos líderes. Tinham a mesma estrutura psicológica dos crentes, mas alimentada por textos distintos. Assim como os evangélicos esperavam o reino de Deus, eles se preparavam para o dia em que o operariado e os estudantes se uniriam ao campesinato e fariam a revolução proletária. A mesma fé, desprovida de senso. Aliás, quando eu ouvia os trabalhadores rurais brasileiros serem chamados de camponeses, eu tinha vontade de rir.

Nunca ouvi o Seu Flávio, o Tuim, o Cumpadi João ou qualquer outro trabalhador rural com quem convivi, dizer: Sou camponês. Eles eram peões, retiradores ou lavradores, assim como meu avô. (Era isso que estava escrito em sua carteira de traba-

lho.) Camponeses só existiam nos livros que essa turma lia e em seus discursos nas assembleias. Era muita falta de práxis, como diziam, e de bom senso, ao meu ver.– Questão de ordem, eu provocava, às vezes, em assembleias. Onde você pensa que está, companheiro? Em Odessa?

Mas a oposição ao regime militar valia o apoio. Isso sim, fazia diferença. Havia um grupo, que se dizia trotskista, que me parecia mais arejado ou ao menos mais bem-humorado: a Libelu – Liberdade e Luta. Minha irmã, Márcia, era ligada à diretoria. Mesmo com algumas ressalvas, votava sempre neles, especialmente porque a líder da Libelu na FAU, a Anne Marie, era uma espécie de Sharon Stone melhorada, que calava a rapaziada em seus discursos nas assembleias. Sublimação em forma de voto.

53

Fora da escola, eu tinha outras atividades, como aulas de violino. Demorei dois anos para perceber que a minha melhor relação com a música deveria ser apenas como ouvinte. Mas antes disso, cheguei até a me apresentar numa opereta-bufa num show de alunos da FAU: Cartófila e Bastardi. Libreto do amigo Sérgio Fontana, música e arranjos de outro amigo, Ricardo Karman. Dois violinos, flauta, clarineta, piano e até um tenor profissional convidado.

Contávamos a história trágica de uma vendedora de chicletes, interpretada pela Belzinha. Desa-

finei muito, mas parece que ninguém percebeu; o outro violinista, Henrique Reinach, ajudava a disfarçar e depois os erros eram sempre encobertos pelas risadas da platéia. Me senti um violinista por um breve instante. Durou pouco a sensação.

54 Um dia, fui fazer uma apresentação no conservatório onde estudava, ia tocar uma pequena peça de Mendelssohn acompanhado por piano e flauta. Só havia pais e amigos dos alunos, mas eu estava muito nervoso. O palco era apertado e, ao subir, derrubei uma estante. A partitura voou para todos os lados e a platéia começou a rir. Eu não achei graça, fui ficando ainda mais nervoso e comecei a tremer. Precisava de um tempo para me acalmar, mas a gordinha do piano olhou para mim e atacou. Fui atrás. Violino é um instrumento sensível, meu nervosismo era transmitido e amplificado pelo arco e as notas saíam trêmulas. Quanto mais eu ouvia o som que estava produzindo, mais eu ficava nervoso e o som piorava. A platéia tentava disfarçar o riso sem muito sucesso. Eu poderia ter parado, pedido um tempo e começado novamente. Mas não; fui até o fim. Assim que acabei, ao baixar o violino derrubei novamente a estante. A platéia não conseguiu segurar desta vez. Desci do palco humilhado sob aplausos de misericórdia. Sem agradecer, sem olhar para os lados, nem dizer tchau pra ninguém, dei partida na minha moto e desapareci. Fui para casa, coloquei o violino em

cima do armário e nunca mais encostei a mão nele. Ninguém do conservatório jamais ligou para saber onde estava o aluno das quartas-feiras.

Ainda nos tempos de FAU-USP, com dois amigos, Paulo Morelli e Dario Vizeu, começamos a produzir desenhos animados e acabamos abrindo uma produtora chamada Aruanã Filmes. A idéia de abrir uma empresa oficialmente foi para que pudéssemos mostrar os filmes no circuito comercial, por meio da Lei do Curta, que no final dos anos 70 e ao longo dos anos 80 obrigava as salas de cinema a exibir um curta brasileiro antes de cada longa estrangeiro.

Filmamos essas animações em 35 mm usando uma Higashino da ECA (Escola de Comunicações e Artes da USP). Oficialmente, nossos curtas eram parte de trabalhos para a FAU. Poucos alunos da USP usam esses acordos entre escolas que a universidade propicia.

55

Ecletino era o nome do nosso primeiro curta em 35 mm e também nosso primeiro contato com laboratórios, moviola, mixagem e borderôs adulterados. Hoje, esses desenhos animados estão perdidos em alguma prateleira no meio dos mais de 5 mil rolos arquivados no estúdio da O2 Filmes, em Cotia. Depois da Aruanã, abrimos a Olhar Eletrônico. O Paulo é meu sócio até hoje na O2 Filmes. Excelente sócio por sinal, em 23 anos nunca brigamos ou sequer levantamos a voz um

com o outro. Nosso trabalho sempre foi complementar, o que ele faz, eu não sei fazer. Um lava, o outro enxuga. É uma parceria para a vida toda.

Freqüentei também um ateliê montado com alguns colegas – o Ateliê Mãe’s Janaína. Ali desenhávamos, escrevíamos, conversávamos e fumávamos maconha. Era um ponto de encontro onde sempre havia alguma coisa acontecendo. Além do Mãe’s e da produtora Aruanã, por um período passei também a fazer parte de um grupo composto de amigos da ECA, que editavam a revista Cine-Olho.

56 Os outros editores da revista – Arlindo Machado, Roberto Moreira, Rubão (Rubens Machado Jr.), Carlos Nascimbeni, Vinícius Dantas, José Roberto Sadek, Fernando Mesquita – eram muito mais preparados para a função de editor do que eu. Eles tinham formação teórica sobre cinema e eu não. Nunca escrevi um só texto ensaístico para a Cine-Olho, mas produzi fotos, aprendi a diagramar e cuidava da circulação. A revista sobreviveu por quatro números. Colocávamos os exemplares em minha Kombi e saíamos com um caderninho de controle na mão, de banca em banca, convencendo os jornaleiros a ficar com alguns exemplares em consignação. À noite, saíamos pelos bares em Pinheiros ou na Bela Vista colando cartazes para promover a revista. Isso já era bem mais divertido.

Evidente que a revista não se pagava com a venda nas bancas. Que eu me lembre, a Metal Leve era o único anunciante. Para financiar a publicação da Cine-Olho, tivemos que lançar mãos de métodos criativos, mas é melhor deixar essas histórias para o grupo, caso seus ex-integrantes resolvam falar conjuntamente daquele período.

Numa das edições da Cine-Olho (número 5/6, junho/julho/agosto de 1979), a matéria principal tratou da história do roubo (de uma escultura) produzido por um grupo de alunos da FAU. Mas não foi bem um roubo. Explico: em São Paulo havia uma escultura, criação do arquiteto Flávio de Carvalho (1899-1973), chamada Homenagem a Garcia Lorca, que ficava na Praça das Guianas. Em 1968, essa obra foi depredada pelo CCC (Comando de Caça aos Comunistas), porque era composta na forma de enorme foice e martelo estilizados em chapas de ferro, com um poema de Garcia Lorca, sobre restrição à liberdade, grafado.

57

Depois de depredada, a escultura havia desaparecido. Estudando a obra do arquiteto Flávio de Carvalho, na FAU, vi fotos dessa obra, ouvi a história dela e concluí que, se a Prefeitura a havia recolhido, depois de 15 anos poderia ainda estar em algum depósito público. Resolvi me informar sobre os depósitos da Prefeitura e procurá-la.

Um dia, passeando de moto numa área de estacionamento de caminhões no Cemucam, um

parque público próximo a Cotia, por absoluto lance de sorte acabei identificando a escultura abandonada, enferrujando ao relento embaixo de uma árvore. Foi emocionante reconhecer o que havia sido um dia a obra do mestre e imediatamente tive a idéia de roubá-la, pois imaginei que tentar resgatá-la por vias oficiais resultaria num labirinto burocrático sem fim.

58 Organizei então uma turma de amigos da FAU e da Cine-Olho, pedimos um caminhão emprestado a um colega, o Furuite; uma amiga que trabalhava numa creche da Prefeitura arrumou papel timbrado, falsificamos carimbos e segundas vias e, com a maior cara-de-pau, entramos no parque, apresentamos a papelada e, antes que os seguranças pudessem checar alguma coisa, a escultura de Flávio de Carvalho já estava saindo no caminhão pela porta principal, em direção à FAU.

Durante três meses, no vão livre da entrada da FAU, cuidamos da recuperação da peça. Passamos muitas tardes nos revezando na lixa para tirar a ferrugem. Um dia, o amigo Marcelo Bernardini percebeu que não chegaríamos a lugar algum e que aquele seria um trabalho para profissionais. Trouxe então um serralheiro da fábrica do seu pai para terminar o serviço.

A diretoria da FAU colaborou conosco, fazendo de conta que não estava vendo aquela peça enorme em que tropeçavam todos os dias na entrada

da escola, mas um dia tiveram que nos pedir em off para tirá-la de lá o quanto antes. Havia saído uma nota sobre o roubo num jornal e eles já estavam sendo cobrados pela Reitoria. Apresamos ao máximo a restauração, mas, quando ficou pronta, não sabíamos bem como devolver a peça à cidade, nem onde poderíamos instalá-la.

Realizamos então uma votação para saber onde poderíamos colocá-la e o resultado revelou que ela ficaria mais bonita sob o vão livre do Masp. Aproveitamos então um domingo de festa na Av. Paulista com a presença do prefeito Olavo Setúbal. Na madrugada anterior, com o mesmo caminhão e uma grande quantidade de amigos, fomos até o Masp, retiramos alguns dos paralelepípedos do piso e com concreto chumbamos a escultura onde nos pareceu um bom lugar. Ficamos por ali mesmo esperando o dia clarear para ver a reação maravilhada dos passantes. Assim que Pietro Maria Bardi, então diretor do museu, chegou e viu nossa doação, ao invés de ficar encantado como prevíamos, ficou furioso.

59

– Vocês estragaram a impermeabilização do Masp, vocês comprometeram toda a estrutura do museu, ele exagerava aos berros.

No momento em que Bardi nos dava aquela bronca com seu português carregado, por sorte chegou o prefeito Olavo Setúbal, trazido por alguns jornalistas, que já acompanhavam o bate-boca.

Setúbal quis saber o que estava acontecendo. Respondemos que estávamos devolvendo à cidade de São Paulo aquela escultura que fora depredada, mas que era um patrimônio público. Ele, que parecia não conhecer bem os antecedentes daquela história, mas se viu cercado por jornalistas, disse o esperado: É a política do fato consumado. São Paulo agradece e aceita de volta a obra e vamos providenciar um lugar adequado para ela.

60 Resultado de nossa intervenção: a escultura Homenagem a Garcia Lorca está hoje de volta à Praça das Guianas e, sempre que passo por lá, não consigo deixar de olhar até perdê-la de vista. A ponta do martelo, que deveria ser amarela, foi pintada de branco, mas o Flávio deve desculpar a Prefeitura por isso.

Na Cine-Olho, essa história rendeu uma fotonovela, um texto sobre a escultura e outro sobre a arquitetura expressionista no Brasil, que tinha em Flávio de Carvalho seu principal representante.

Havia, no grupo de colaboradores da Cine-Olho, um articulista muito especial. Era o Fernando Mesquita, espécie de guru, ex-guerrilheiro ou algo assim, fumador de maconha inveterado, leitor apaixonado de Jean Baudrillard. Conheci Mesquita numa reunião da revista na casa do Carlos Nascimbeni. Ao saber que eu era aluno da FAU, ele me disse que queria construir uma casa num terreno que tinha fazia anos, em Camburi,

no litoral norte de São Paulo, e pediu minha ajuda. Levei-o até o Mãe's Janaína e apresentei-o aos colegas. Depois de meia hora de conversa, já estávamos todos envolvidos na empreitada. Ele entrava com o terreno, nós entrávamos com projeto e execução da obra e depois todos ficávamos donos da casa.

O Koji Hirata liderou o projeto de uma casa de madeira que poderíamos pré-construir na marcenaria da escola e depois transportar e montar em Camburi. Outro amigo, o Sérgio Fontana, cuja família tinha uma empresa em Santa Catarina, mandou trazer do Sul um caminhão carregado com ótimo ipê, que foi entregue na porta da escola. Nos revezávamos em cortar e furar a madeira na oficina de maquetes da FAU durante a semana e íamos para Camburi, todos os fins de semana, abrir a picada até o terreno e limpar a área. Descobrimos um acesso pelo rio para transportar o material usando uma canoa e aos poucos fomos construindo os pilares de bloco que suportariam a casa a dois metros do chão. Entre 1978 e 1979, fomos regularmente trabalhar naquele lugar paradisíaco. Éramos um grupo de oito pessoas. Três mulheres e cinco homens. Carregávamos madeira, martelávamos, comíamos arroz, feijão e peixe no único barzinho, num raio de quilômetros, e acampávamos na praia deserta, pois ainda não havia nem pousadas em

Camburi, tão difícil era o acesso antes de a Rio-Santos ser feita.

62 Quando a obra finalmente ficou pronta, numa noite em que estávamos juntos em São Paulo, o Fernandinho convidou parte do grupo para dar uma esticada até Camburi para inaugurar a casa oficialmente, vendo o sol nascer na praia. Levava-se de quatro a seis horas para chegar até lá, pois a estrada de terra entrava pelas praias em grande parte do percurso e dependia-se das marés para atravessar alguns riachos. Mas fomos. Chegamos com o dia clareando. O Fernandinho ofereceu um ácido para cada um, para que olhássemos a casa pronta, iluminada pelos primeiros raios de sol. Ficamos um tempo sentados na pontezinha de tronco olhando o sol chegar. Foi bonito. E foi a primeira vez que tomei LSD na vida. Nos anos seguintes, tomei mais umas duas ou três pedras; a experiência foi sempre positiva, mas eu sabia que isso não deveria passar da fase de experimentação. E não passou mesmo.

O período de construção da casa do Fernando Mesquita foi um dos momentos felizes da minha vida, mas houve uma história trágica que sempre associo com Camburi.

Quando a casa já estava quase pronta, fui para lá com uma colega da FAU, a Cecília. Acampamos na praia, como sempre, e deixei-a em sua casa na volta, onde combinei de passar na terça-feira

seguinte. Mas acabei não indo. Na quarta-feira, recebi a notícia de que ela havia se matado na noite anterior. Ela tinha altos e baixos, sei que não foi nada relacionado ao nosso final de semana, mas nunca deixei de pensar que, se eu tivesse ido à sua casa, talvez ela ainda estivesse viva hoje. Camburi sempre me lembra esse incidente e talvez por isso tenha me desinteressado de ir lá.

Depois daquela manhã do LSD, fui para Camburi só mais umas três vezes. Numa delas, para passar dez dias em silêncio, sem contato com ninguém, como parte de um treinamento que estava fazendo. O próprio Fernando Mesquita também sumiu, mudando-se para Goiás. A casa ficou por conta do Tamote, um ex-colega que nem tinha participado da construção. Hoje nem sei quem está por lá, sei que depois de pronta ficou menos interessante. Processos valem mais que resultados. A vida é o processo. Nunca duvidei disso.

Dois acontecimentos marcaram esses anos de universidade. O primeiro foi um acidente de moto que me tirou de circulação quando eu estava no quarto ano. Foi uma batida mixuruca, devagar, mas o impacto prensou minha tíbia e meu pé-rônio direitos contra uma daquelas dobradiças salientes que as Kombis tinham. Quebraram-se os dois ossos. O acidente não foi para machucar, mas apenas para me tirar de circulação. Na época, encarei como um aviso vindo de algum lugar do meu inconsciente: Você está muito frenético. Sossega!

Sosseguei. Foram seis meses imobilizado, sem poder dobrar a perna. Três meses na cama e três em cadeira de rodas. Esse repouso forçado não poderia ter vindo em melhor hora. De um dia para o outro, todos os compromissos urgentes que eu tinha deixaram de importar. Foi bom para baixar a minha bola e me lembrar que somos todos facilmente substituíveis.

Como dispunha de tempo, resolvi aproveitá-lo, fazendo um plano para ler todos aqueles livros que exigem dedicação e envolvimento: Grande Sertão: Veredas, Em Busca do Tempo Perdido, Guerra e Paz.

64 Comecei também a organizar ciclos de leituras: autores americanos contemporâneos, li tudo em português de Paul Auster, tudo de John Updike, Gore Vidal. Autores brasileiros contemporâneos, um ciclo de Machado de Assis, Mário de Andrade, Oswald. Clássicos universais etc.

Passei a anotar num caderno o que lia e ler passou a ser uma obsessão. Era tudo o que eu fazia por nove ou dez horas por dia, todos os dias. Tenho essa lista ainda, foi quase uma centena de livros. Quando você entra num ritmo desses, a percepção do que se passa ao redor se transforma. Eu pensava em formato de literatura.

De tudo que li, o romance de Guimarães Rosa foi o que mais me tocou. Certamente esse entusias-

mo pegou carona no entusiasmo do meu pai pela mesma obra. Já havia começado a ler Grande Sertão: Veredas umas três vezes, mas sempre abandonava. Ali na cama, forçado a ler oito horas por dia, fui entrando no ritmo de sua prosa e, depois de dois dias, os neologismos e a linguagem do romance já fluíam naturalmente. Eu me emocionava com a beleza do texto, talvez mais do que com a história. Pela primeira vez, pensei na possibilidade de vir a fazer um filme. Claro que sabia que precisaria de décadas para ousar encarar essa obra, mas a idéia ficou como um desses objetivos que a gente traça para um futuro muito distante, sem data. Essa possibilidade ainda martela na minha cabeça. A minissérie produzida pela Globo, dirigida pelo Avancini, com Tony Ramos, no papel de Riobaldo, e Bruna Lombardi, no papel de Diadorim, é uma das melhores peças já produzidas pela TV Brasileira em 55 anos.

65

Alguns anos mais tarde, quando já estava fazendo vídeos, me tornei amigo do fotógrafo Marcelo Durst e, por intermédio dele, conheci seu pai, o encantador roteirista Walter George Durst (1922-1997). O Walter havia feito a adaptação de Grande Sertão: Veredas para a TV.

Um dia, falando do meu entusiasmo pelo trabalho, ele se levantou, remexeu algumas pilhas de papel em seu escritório no fundo da sua casa e me deu de presente um maço. Era a escaleta para um longa-metragem de Grande Sertão: Veredas.

Ele havia escrito assim que terminara a minissérie. Me deu e disse com aquela simplicidade: Aqui ó, é só rodar. Mesmo que eu tivesse como, não ousaria. Conheço meus limites. Guardei a escadela. Quem sabe, daqui a uns 15 anos, eu esteja maduro para esse romance que me encantou.

O segundo acontecimento transformador do período da faculdade é que entrei, com alguns colegas da FAU, num curso de uso da mente, a Pró-Vida. Com o tempo, fomos percebendo que se tratava na verdade de uma escola iniciática, um mix do pensamento de Madame Blavatsky, com Platão e Cristo como referências.

66 O objetivo da escola era o autoconhecimento. Frequentei a Pró-Vida por sete anos e, nesse período, experimentei estados mentais inesquecíveis. A tal viagem a Camburi, para ficar em silêncio por dez dias, fazia parte de um dos cursos. Esse período foi o mais perto que já estive de uma compreensão do que é a religião. Religião no sentido de religação. Uma coisa é entender a religião, a outra é experimentar estados nos quais sua espiritualidade está no comando. Além de experiências fortes, a Pró-Vida me ajudou a hierarquizar minhas metas, a colocar foco na vida. Talvez isso pudesse ter acontecido numa terapia, no exército, ou numa experiência com auasca. Como fui dispensado do exército, nunca tomei auasca nem fiz terapia, foi na Pró-Vida que isso me aconteceu.

Depois de sete anos, comecei a sentir que a experiência havia se esgotado, a surpresa e o encanto do início haviam se cristalizado e passaram a virar apenas rotina. O que deveria ser uma experiência libertadora estava virando prisão. Foi quando resolvi sair. Fico feliz por ter entrado e feliz por ter saído.

No quinto ano da FAU, os alunos não têm aulas, pois dedicam seu tempo a preparar uma Tese de Graduação Interdisciplinar. Como já estava envolvido com o cineclube, com a Cine-Olho, com a Aruanã e começava a pensar em fazer cinema, decidi fazer meu TGI em película, ao invés de criar um projeto arquitetônico ou um texto. Reservei um dinheiro que tinha e estava disposto a queimá-lo numa produção em 16 mm. Foi quando um colega me falou sobre um novo equipamento de vídeo que estava sendo lançado pela Sony: o formato U-Matic, vídeo portátil semiprofissional. Na época, ninguém, fora as emissoras de TV, tinha esse equipamento. Me ocorreu que, ao invés de gastar meu dinheiro num filme, seria melhor comprar um equipamento de vídeo desses e – após o TGI – poderia continuar filmando o que quisesse. Comecei então a fazer os contatos para ir buscar o equipamento no Japão.

Naquele momento, o pessoal do Teatro Oficina, com quem mantinha certo contato, também estava querendo um equipamento de vídeo para documentar a demolição do teatro (na Rua Jaceguai, no Bexiga) e a reconstrução do novo espaço.

Disse a eles que estava indo para o Japão e me ofereci para trazer uma câmera extra para eles.

O Zé Celso (José Celso Martinez Corrêa, do Oficina) organizou então um grande show no Ibirapuera e juntou dinheiro para pagar um dos equipamentos e a minha viagem. Passei um mês rodando pelo Japão antes de voltar com as câmeras e gravadores.

68 Para entrar no Brasil, inventei uma rota alternativa. A viagem começou de avião no aeroporto de Narita, em Tóquio, e terminou na rodoviária da Luz, em São Paulo. Tóquio / escala em São Paulo / Assunção / Pedro Juan Caballero / Tupã / São Paulo. Deu um trabalhão carregar as quatro enormes caixas pelo caminho, mas com a ajuda da Márcia, minha irmã, chegamos. Essa rota que criamos poderia ser considerada criminosa pelos agentes federais, razão pela qual preferi não compartilhar meu roteiro com os funcionários da alfândega. A consciência do ser humano sempre acha uma desculpa plausível para as besteiras que faz na vida, mas nesse episódio realmente nunca me vi como um contraventor: para trazer as câmeras não paguei a nenhum contrabandista, portanto não financiei nenhum criminoso. Jamais vendi os equipamentos que comprei. Usei essas câmeras para trabalhar até que os tubos pedissem água. Como não lucrei nada com a contravenção em si e ainda gerei trabalho, me sinto quite com a sociedade. O fato é que, mesmo que eu quisesse pagar os impostos, a importa-

ção de câmeras de vídeo era proibida na época, esse era um direito exclusivo das emissoras de TV. Poderia até dizer que essa rota foi minha maneira de protestar contra essa ditadura que está aí e que controla e cerceia a produção de conhecimento e a livre expressão, como diriam alguns colegas do movimento estudantil, mas cara-de-pau tem limite. Ok. Foi um passo errado. Não se fala mais nisso.

Voltemos à USP. Fiz o meu TGI / Vídeo com um ano de atraso por causa dos seis meses que passei lendo com a perna quebrada. O resultado foi visto apenas pelos meus orientadores e pela minha família. Nunca mostrei nem vou mostrar esse vídeo a mais ninguém. Embora fosse interessante como forma narrativa, é o trabalho mais presunçoso e arrogante que se possa imaginar. Terminava com a imagem de Jesus Cristo ao som de John Lennon. Minha mãe gostou, mas ela me apoiaria incondicionalmente em qualquer situação. Em geral, quase todos os colegas recebiam 10 por suas teses, como uma praxe de fim de curso. A Renina Katz e o Aaron, meus orientadores, eram judeus e não engoliram aquele Cristo. Me deram 5, a nota mínima para aprovação, talvez com a esperança de assim me verem fora da faculdade de uma vez por todas. Não fiquei chateado, gosto de ambos e os respeito.

Sair da faculdade não mudou em nada a minha vida. É que, antes de terminar o curso, eu já esta-

va envolvido com produção de vídeo na Olhar Eletrônico. Acabado o TGI, apenas deixei de ir até a USP e continuei a fazer o que já estava fazendo. Estava tão envolvido na Olhar que até esqueci o dia da minha formatura e faltei na entrega do diploma. Até hoje não fui buscá-lo.

Formação do Gosto Cinematográfico

Gostaria de ter sido, mas nunca fui um rato de cinemateca. Freqüentava o Cine Bijou, na Praça Roosevelt, ou o Belas Artes, na Consolação, mas nunca fui realmente fundo. Comecei a assistir a filmes de forma mais sistemática somente quando entrei na faculdade, em 1975.

70

Havia um auditório no terceiro andar da ECA, do qual me tornei freqüentador / bicão. Na hora do almoço, sempre dava uma passada por lá e entrava de fininho no meio de uma projeção / aula. Tive a sorte de ainda pegar o Paulo Emílio na direção da escola. Ele fazia questão que os alunos assistissem a tudo, sem preconceitos. Acreditava que filmes ruins eram também uma boa escola. E estava certo.

Foi ali que passei a conhecer um pouco do cinema brasileiro, de Humberto Mauro ao Cinema Novo, passando por chanchadas e pornochanchadas. Muitas vezes, assistia a filmes inteiros sem saber o que estava vendo. Lembro-me de um docu-

mentário visto ali que me impressionou muito: O Homem de Aran (Robert Flaherty / 1934). Até hoje busco cópia dele para rever.

Enquanto bicava as aulas da ECA, tentava com colegas organizar o Cineclube da FAU, que tinha um bom auditório, equipado com projeção 16 mm, mas muito pouco usado. É impressionante o que os consulados, em São Paulo, colocam de filmes à disposição (e de graça) de interessados.

O jovem cinema alemão dos anos 70 era o que mais fazia sucesso em nossa programação. Projetamos inúmeras vezes Fata Morgana, Os Anões também Nasceram Pequenos, História do Entalhador Steiner e outros médias e documentários. Werner Herzog, Wim Wenders, Fassbinder, Schlöndorff, Alexander Kluge. Essa geração brilhante teve um momento muito alto por alguns anos e depois desapareceu. Em visita à Alemanha, em 2003, tentei entender com produtores o que havia se passado com o jovem cinema alemão e nem eles entendem por que a maioria dos diretores se retraiu.

Schlöndorff veio à estréia de CDD em Munique, foi muito gentil na chegada, mas sumiu depois do filme. Acho que não gostou e saiu de fininho.

Filmes que me marcaram: A Trilogia da Vida, de Pasolini (Decameron / 1972; Contos de Canterbury / 1973 e As Mil e Uma Noites / 1974); Zabriskie

Point (1969), Blow Up (1967), Passageiro, Profissão Repórter (1975), de Michelangelo Antonioni. Os filmes de Bertolucci, Último Tango em Paris (1972), La Luna (1979). Nunca embarquei muito na Nouvelle Vague, o filme francês que mais me tocou, como a 80% da minha geração, foi Corações Loucos (Les Valseuses, Bertrand Blier / 1973). Kurosawa, Satyajit Ray, Bergman e Gillo Pontecorvo eram outros diretores que eu procurava acompanhar.

72

Terrence Malick, Martin Scorsese, Coppola e Altman são mestres americanos que admiro. Days of Heaven / Cinzas no Paraíso (1978), Além da Linha Vermelha (1998), Os Bons Companheiros (1990), Era da Inocência (1993), Nashville (1976), Short Cuts (1993), O Poderoso Chefão (1972) e Apocalypse Now (1979) são referências desde sempre. Entre os novos americanos, gosto de Alexander Payne, Todd Solond e Paul Thomas Anderson.

Dos ingleses, Mike Leigh (Segredos e Mentiras / 1996) e Ken Loach (Meu Nome É Joe / 1998, e Sweet Sixteen / 2002) são os meus diretores preferidos. Esses dois ingleses criaram métodos de desenvolver seus roteiros trabalhando com os atores, profissionais ou amadores, cujo resultado é sempre brilhante. Basta lembrar aquela cena do diálogo entre a mãe branca (Brenda Blethyn) e a filha negra (Marianne Jean-Baptiste) numa lanchonete, num dos grandes momentos de Segredos e Mentiras. Os dois são referências para meu cinema.

Michael Winterbottom (Nesse Mundo, Wonderland, Code 46, 24 Hours Party People, 9 Songs) é outro diretor inglês que admiro por seu processo de criação e pela sua maneira de se envolver com projetos.

Deve ser um dos diretores que mais fazem filmes no mundo, ao menos um por ano, e quase sempre surpreendentes.

Entre os brasileiros, destaco Iracema, uma Transa Amazônica (Jorge Bodanzky / Orlando Senna / 1975-1980). Como permaneceu censurado (ao longo da segunda metade dos anos 70), eu mesmo me empenhei para arrumar cópia em 16 mm e exibir no Cineclube da FAU depois de tê-lo assistido na ECA. Ao ver Iracema (em 1977 ou 78), tive a intuição de que poderia ser cineasta. Que fazer cinema poderia ser uma profissão. Acho que posso dizer que foi o filme que apertou o gatilho, me fazendo decidir por essa profissão.

73

Cidade de Deus bebeu, de certa forma, em Iracema. Há uma base documental nos dois filmes, o trabalho com atores não-profissionais, a espontaneidade da câmera e muitas outras semelhanças. Mas Bodanzky & Senna foram mais fundo no documental. Há momentos em Iracema que são documentário puro.

Rogério Sganzerla (1946-2004) e Júlio Bressane foram outra referência brasileira. Misturavam

humor e leveza à sua poesia, coisa que faltava a Glauber Rocha, mais pesado e menos sutil. Muitos de meus vídeos experimentais são tributários do trabalho deles. O cinema experimental hoje está sem espaço, mas é possível entender o porquê. Nosso cinema é financiado pelo Estado e não há mesmo muito sentido, num país como o Brasil, o Estado financiar um filme que será visto por uma audiência muito pequena. O lugar das experimentações agora é o vídeo. Questão de responsabilidade social.

74

Numa lista dos cinco melhores filmes brasileiros, eu teria que incluir *Vidas Secas* (1963) e *Memórias do Cárcere* (1984), o que coloca o Nelson Pereira dos Santos, diretor de ambos, num lugar de destaque na minha lista de diretores brasileiros favoritos. Outros filmes brasileiros dos quais nunca esqueci: *A Lira do Delírio* (Walter Lima Jr. / 1977), *Toda Nudez Será Castigada* (Arnaldo Jabor / 1972), *Vera* (Sérgio Toledo / 1986), *Noite Vazia* (Walter Hugo Khouri / 1964), *São Paulo S.A.* (Sérgio Person / 1965), *O Assalto ao Trem Pagador* (Roberto Farias / 1962), *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (Hector Babenco / 1975). Melhor parar, um puxa o outro e esta lista nunca vai acabar. Não menciono os filmes contemporâneos para evitar problemas com amigos diretores, mas a lista seria igualmente extensa.

Capítulo III

Olhar Eletrônico

Os Anos de Formação na TV

O Valdeci de Ernesto Varela

No início dos anos 80, além da vontade de fazer cinema, eu tinha aquela câmera Sony DXC de um tubo comprada na viagem ao Japão, com a colaboração do Zé Celso. Mas, com apenas uma câmera U-Matic em São Paulo, não se podia ir muito longe. Praticamente não havia ilhas de edição disponíveis fora das televisões. Para poder editar o que eu gravava, propus a quatro colegas (Paulo Morelli, Marcelo Machado, Dario Vizeu e Beto Salatini) pingar um dinheiro para comprar uma ilha de edição e montar uma produtora de vídeo independente, atividade inexistente da época. Mas viabilidade comercial não era mesmo nossa especialidade, a empolgação falou mais alto e eles toparam. O Dario Vizeu estava descapitalizado na época e por isso não entrou oficialmente na sociedade, mas moralmente é também um sócio fundador.

Cada um colocou quatro mil dólares e desta vez foi o Marcelo Machado ao Japão buscar nossa ilha de edição. Na volta, ele usaria a mesma rota já testada um ano antes. Com essa ilha fundamos a Olhar Eletrônico, se não a primeira, uma das

primeiras produtoras independentes do País. Aos poucos, outras pessoas foram se juntando ao grupo e formamos o corpo do que foi a Olhar. Considero-os, também, sócios da empreitada. Além do Dario Vizeu, o Marcelo Tas, Toniko Melo, Renato Barbieri, Maria Helena Meirelles, Sandra Conti, Agilson Araújo, Flávio de Carvalho, Déo Teixeira e uma grande turma que veio chegando aos poucos.

76

Nosso sonho era fazer cinema. Só que olhávamos ao redor e lá estavam Ricardo Dias, Joel Yamagi, Augusto Sevá, José Roberto Sadek, André Klotzel e outros amigos da ECA produzindo seus curtas e primeiros longas, e víamos que 95% da energia deles era gasta na tentativa de financiar suas idéias e não nas próprias idéias. Mesmo quando tinham recursos para rodar, passavam anos para terminar um filme. Achamos que seria mais sensato ficar no vídeo mesmo e tentar ir para a TV. Os anos 80 não estavam para cinema.

No Rio, Walter Salles e seu irmão João tomavam a mesma decisão, pelos mesmos motivos. Enquanto os colegas cineastas consumiam quatro meses mixando um filme que seria visto por 20 mil pessoas se desse muito certo, no mesmo período poderíamos colocar no ar 25 horas de programação para um público bem maior que esse. Foi o que fizemos.

A Olhar Eletrônico ficava numa casinha na Praça Benedito Calixto, em Pinheiros, onde morávamos

também. Na sala da frente, ficava a ilha de edição. Nós ocupávamos os outros cômodos. O jeito da casa, cheia de almofadas e colchões cobertos com panos indianos, não era o melhor lugar para receber clientes, mas também não fazia a menor diferença, pois não tínhamos quase nenhum cliente mesmo. Aliás, nem clientes nem um projeto do que queríamos fazer. No início, apenas usávamos nosso equipamento o tempo todo, fazendo nossos próprios vídeos experimentais. Experimentar, aliás, era a palavra-chave.

Desde o início da produtora, nunca contratamos ou contamos com nenhum profissional que tivesse qualquer experiência anterior no ramo. O grupo, composto em sua maioria por arquitetos, foi 100% autodidata. Quando a ilha de edição chegou, tiramos da caixa no meio da sala e fomos lendo o manual para aprender como ligar os cabos. Depois de ligada, usamos o mesmo manual e apanhamos um pouco para conseguir fazer o primeiro corte. Quando alguém descobria algum truque, como a diferença entre o botão insert e o botão assemble, a novidade era compartilhada e comemorada por todos.

Um ano depois, já sabíamos abrir a cabeça do gravador e limpar o solenóide quando a máquina travava. Assim como nunca tivemos um técnico para nos ensinar a ligar e mexer no equipamento, nunca tivemos um editor para nos ensinar as regras de edição. Eixo, plano e contraplanos,

essas coisas. Aprendemos ou reinventamos as regras experimentando. O frescor atribuído ao trabalho da Olhar Eletrônico, na época, era fruto, no fundo, do desconhecimento absoluto das regras. Não assistíamos televisão para aprender como fazer televisão, nossas referências eram os vídeos de Nam June Paik, de Bill Viola e de outros videoartistas, somados a horas na frente da máquina experimentando.

78

Na Praça Benedito Calixto ficavam, além da Olhar Eletrônico, o espaço de ensaio do Grupo Rumo e o Teatro Lira Paulistana, que abriu espaço para uma geração da música paulistana dos anos 80, com Itamar Assunção, Arrigo Barnabé, Pre-meditando o Breque, entre outros. Talvez pela proximidade física, mas certamente pela proximidade de idéias e de geração, a Olhar acabou registrando muitos eventos do Lira e fazendo videoclipes com esses grupos.

Como eu era meio tímido, usava a câmera também como desculpa para paquerar. Passa lá na Benedito para a gente fazer um vídeo experimental. Foi com esse pretexto que comecei a namorar a Ciça, com quem me casei dois anos depois. Eu já estava de olho nela fazia um tempo, desde que a vi pela primeira vez na FAU, namorando um colega. Não chegamos a conversar, mas ela não me saiu mais da cabeça. Um ano depois, o Dario Vizeu me apresentou uma amiga, a Helena, e numa das vezes em que a vi, em algum evento

do MIS, ela veio com a irmã. Era a Ciça. Como eu era ruim de lábia, minha saída foi convidá-la para fazer umas experiências em vídeo na Benedito Calixto. Depois chamei-a para dançar num vídeo que estávamos fazendo para uma loja de design. Ela era bailarina do então Corpo de Baile do Municipal, hoje Balé da Cidade. Ela fez o vídeo e o resto é história. Muita história, aliás. Continuo casado com a Ciça depois de 21 anos, mas, como já disse aqui, vida privada é vida privada e essa é uma biografia sobre trabalho.

Na Olhar, éramos uma espécie de comunidade eletrônica, levemente zen e bem-humorada. Todas as manhãs, às seis horas, saíamos da Benedito em minha Kombi para a aula de tai chi com o Mestre Liu. Voltávamos para o café da manhã coletivo, à base de granola e restos de torta de bardana do dia anterior. A casa estava sempre aberta, sempre havia amigos, namoradas ou mesmo gente que ninguém conhecia muito bem, entrando e saindo. Gente que vinha dar um tempo, filar o almoço ou só tirar um cochilo na sala.

Marly Normal, Garotos do Subúrbio, Do Outro Lado da Sua Casa foram vídeos realizados nessa primeira fase e serviram de vitrine para a produtora. Combinamos, desde o início, que sempre assinaríamos os trabalhos com o nome da produtora e não com o nome dos autores. Assim, todo mundo se beneficiaria de todos os bons re-

sultados e não alimentaríamos nenhum ego que pudesse vir a desequilibrar a harmonia interna.

Garotos do Subúrbio foi o primeiro trabalho mais consistente que fiz na vida. Era um documentário de 50 minutos sobre o movimento punk que nascia em São Paulo no início dos 80. A tese é que não havia revolta suficiente para gerar o movimento no Brasil. Eram apenas garotos do subúrbio buscando uma identidade que os tirasse do anonimato opressor de São Paulo. Garotos do Subúrbio é um vídeo interessante. Não há nenhuma narração ou voz do diretor, a tese do documentário é exposta através da edição das falas dos próprios punks.

80

No primeiro bloco, os garotos explicam o que é o punk. Na segunda parte, explorando na edição os atos falhos e as contradições, o discurso dos moleques era desmontado. No lançamento do vídeo feito no Masp, o Clemente, um dos integrantes da banda Os Inocentes, estava meio bêbado e quis me bater na saída. Foi segurado, ainda bem. Entre outras reclamações, ele achou inadmissível eu usar os detestáveis e burgueses Luiz Melodia e Caetano Veloso como parte da trilha. Marly Normal, Brasília, Tempos, Vídeo Pipa foram outros vídeos feitos pelo puro prazer. Acabaram ganhando prêmios aqui e ali.

Em 1983, foi criado o 1º Festival de Vídeo da Fotoptica, depois chamado VídeoBrasil. A Olhar

Eletrônico inscreveu todos os vídeos que tínhamos e acabamos ganhando sete dos dez prêmios em disputa. Preciso ser honesto e esclarecer que, em 1980, era muito mais fácil ganhar um festival de vídeo do que hoje, pouquíssima gente fazia vídeo. Com os prêmios, passamos a existir publicamente como um grupo e a visibilidade que tivemos, apesar de meio opaca, nos levou para a TV.

Antenas

Aliás, não entramos na TV, fomos jogados sem pára-quadras. Numa segunda-feira de manhã, quando ainda comemorávamos os sete prêmios ganhos na noite anterior no festival da Fotoptica, bate na porta da produtora o jornalista Goulart de Andrade, que conhecíamos do programa Comando da Madrugada.

Goulart entrou nos cumprimentando pelo nosso trabalho, que alguém lhe havia dito que era interessante. Depois de 10 minutos de conversa, nos convidou para fazer um programa de televisão. Ele havia comprado alguns horários na grade da TV Gazeta, fazia um programa aos sábados, 23ª Hora, colocava alguns filmes velhos, que chamava de clássicos, na madrugada de sexta, mas não tinha nada para fazer nas segundas à noite, seu terceiro horário que veio no pacote. Nas segundas, a Gazeta saía do ar às 11 horas da noite.

– Se vocês estiverem a fim de fazer um programa na TV, tenho um horário livre. Interessa? – perguntou.

– Interessa.

– Hoje acho que não dá mais tempo, mas podemos estreiar na segunda que vem. Interessa?

– Interessa.

– Detalhe: não posso pagar nada, pois não tenho patrocinador para esse horário. Interessa?

– Interessa.

Na segunda-feira seguinte, às 11 da noite, estreou nosso primeiro programa de TV, o Antenas.

82 Só que, naquela data, ainda não tinha nome. Era de uma precariedade absoluta. Ninguém do grupo jamais havia pisado num estúdio de TV, mas a partir daquele momento estávamos produzindo e dirigindo um programa ao vivo. Os técnicos do horário acharam tão estapafúrdia a presença daquela molecada que, ao invés de ficarem irritados, o que seria normal, preferiram se divertir dando corda e colaborando. Usamos como cenário o que havia disponível no estúdio: pedaços de cenários dos outros programas.

Uma mesa aqui, um pedaço de cozinha ali, fundo de tapadeiras. Convidamos o Caio França, um amigo boa-pinta, para ler as fichinhas fazendo papel de apresentador e convidamos outros amigos para serem entrevistados. O Marcelo Rubens Paiva, ex-colega do Santa Cruz, na época

um best-seller com Feliz Ano Velho, foi nossa pièce de résistance. O Fromer e o Branco Melo, ainda antes dos Titãs, pagaram mico desfilando as roupas criadas pela irmã do Fromer. Assistindo, recentemente, às fitas gravadas do programa, vimos que o Paulo Ricardo, ainda antes do RPM, também estava no estúdio no dia da estréia, mas ninguém sabe como ele foi parar lá.

O Goulart, às vezes, nos interrompia no ar, colocando-se diante da câmera com um microfone na mão para dizer que o programa estava meio arrastado. No ar, discutíamos como aprimorá-lo e prometíamos que iríamos tentar melhorar. Tudo era precário, a ponto de algumas pessoas ligarem para a Gazeta para saber o que estava acontecendo. Tudo não, a parte ao vivo era precária. Toda vez que colocávamos no ar um de nossos vídeos editados, o programa ficava mais interessante. Percebemos nossos limites e nosso trunfo e começamos a nos preparar melhor. Durante a semana fazíamos o maior número possível de matérias pré-montadas deixando apenas as cabeças para o estúdio. O segundo programa foi apenas ruim. O quinto ficou bem razoável e o Goulart nos promoveu. Nos levou para seu horário, no sábado.

23ª Hora

Passamos então a fazer 23ª Hora, das 23 horas até as 2 horas, aquele programa do Vem Comigo. Tudo gravado e editado. Fazer três horas de programa por semana não era fácil, mas deu certo. Ficamos sete meses produzindo as reportagens na madrugada com o Goulart. Nos revezávamos entre as várias tarefas: produzir, fazer câmera, editar, escrever textos, dirigir nossa Kombi.

84 Duas ou três vezes por semana, saía uma equipe com o Goulart para fazer as matérias dele, sempre à noite: entrevistar travestis, acompanhar padeiros fazendo croissants na madrugada ou tentar ver o fantasma que morava no porão do Teatro Municipal. Muito jabá também: Hoje vou mostrar a vocês como é possível a instalação de uma piscina em apenas 12 horas. E uma piscina era instalada no jardim da sua casa (do Goulart).

Com o tempo, o Goulart percebeu que podíamos fazer as nossas próprias matérias para preencher parte do tempo do programa. Isso diminuía sua (dele) carga horária. Depois começamos também a fazer as matérias dele, sem a sua presença.

Ele só aparecia na produtora para fazer as cabeças e a locução off, como se estivesse presente nas gravações. Depois de três meses, até a locução dele começou a sumir do programa, nós mesmos já pautávamos e apresentávamos as reportagens.

Ele praticamente saiu do ar e passou a assistir ao programa em casa.

Fazíamos as entrevistas com as pessoas que queríamos conhecer: Rogério Sganzerla, Caetano Veloso, Dennis Hopper, Fernando Henrique Cardoso, José Sarney, Jimmy Cliff. Qualquer artista interessante de passagem por São Paulo passava pelo nosso microfone. Como nossa audiência era sempre traço, nenhum patrocinador podia nos provar que nossa matéria com o Jorge Luís Borges tinha menos apelo do que uma entrevista com a bonitona de plantão da época.

Na verdade, os patrocinadores não estavam nem aí. Ou se estavam nunca chegavam a nós suas impressões. Usávamos nossa câmera para conhecer e bater papo com nossos ídolos. Entrávamos onde queríamos com o crachá da TV Gazeta ou simplesmente de bico: Palácio do Governo, gramado do Estádio do Morumbi em final de campeonato, clubes sofisticados, encontros políticos. Brincávamos de fazer TV, só que nossos programas iam ao ar.

Essa fase foi nossa escola. Carreguei muito equipamento nas costas, passei milhares de horas fazendo câmera, editando, escrevendo textos, escolhendo músicas sem nunca recolher um centavo de direitos autorais. Ninguém nunca reclamou. A insignificância tem seu lado positivo;

afinal, não valia a hora do advogado ir cobrar alguma coisa daquela molecada.

86

Aprendemos fazendo. O volume e a demanda de decisões necessárias quando se faz TV desenvolvem uma enorme capacidade de dar respostas. Não há tempo para conflito ou sofrimento, não há tempo para filosofia nem racionalização. Toda e qualquer boa idéia tem que ser gasta na hora, não tem essa de tive uma idéia para um projeto. Pensou? Na semana que vem já está no ar e é preciso ter mais 12 novas idéias até o final do mês. Simplesmente não entendia os amigos que passavam anos escrevendo um roteiro para um determinado curta. Criar para TV parecia algo muito mais leve e ágil. Acho que, ao esvaziarmos nosso baú semanalmente, abríamos espaço para as novas idéias. A velocidade e a leveza eram os maiores prazeres do trabalho.

Mesmo quando começamos a fazer TV, ainda fazíamos nossos vídeos. Para nós, a diferença entre TV e vídeo era o tempo de elaboração. Na TV, só cabe a elaboração instantânea, pelo volume a ser produzido e o pouco prazo para fazê-lo. Os vídeos não tinham compromisso algum, nem com prazo nem com audiência. Fazer vídeos não era melhor nem pior, era apenas outro tipo de produto. O que nosso trabalho para TV perdia em elaboração ganhava em resposta ou repercussão imediata. O diálogo com o público é enormemente gratificante para o realizador.

Você coloca alguma coisa no ar no sábado e, na segunda-feira, já há uma nota num jornal ou uma pilha de cartas te cobrando. (Sempre convidávamos insistentemente nossos poucos espectadores a escrever. E eles o faziam.)

Quando fiz Menino Maluquinho 2, meu primeiro longa, já tinha muito mais horas de montagem, de operação de câmera e de programas acabados do que a grande maioria dos diretores que só faziam filmes. Estava formado. A estratégia de entrar no cinema pela porta da televisão funcionou, afinal.

Na fase inicial do programa Antenas (1983), inventamos um tipo de quadro que acabou virando uma marca registrada da Olhar. Chamávamos de Rua. Era um formato para abordar temas como a honestidade, a morte ou o desejo. Saindo pela rua, colávamos a lente no rosto dos pedestres e mandávamos perguntas pouco usuais à queima-roupa. Na edição, reconstruíamos os discursos usando as pessoas para dizer os nossos textos e defenderem as nossas teses. Fizemos matérias de rua, nessa linha, sobre sonho, tristeza, angústia e outros temas parecidos.

Em um deles, por exemplo Alibabá, rodamos na Câmara de Vereadores de São Paulo e perguntávamos para todo mundo: Onde está o dinheiro do Brasil? O material foi editado usando, como eixo condutor, a narração do disquinho infantil

Ali Babá e os 40 Ladrões, resultando num tom de fábula cômica sobre a corrupção brasileira.

88

Fiz algumas destas Ruas, mas o Paulo Morelli e o Renato Barbieri, em dupla, realizaram as melhores delas. Começamos a fazer isso no programa do Goulart de Andrade, depois levamos para o Crig-Rá e chegamos a fazer até no Fantástico, mas ali as matérias eram reeditadas para se adaptar ao formato do programa e perdiam um pouco o que tinham de estranhamento. Desistimos, então. Na TV Gazeta ninguém nos levava a sério e podíamos ir bem mais longe. Nós utilizávamos trechos de filmes que pegávamos em cópias VHS de locadoras, sem nunca recolher direitos autorais. Éramos pequenos, todo mundo sabia que não tínhamos dinheiro mesmo. Não valia a pena um processo. Ser desimportante nos abria muitas possibilidades e era esse exercício o que nos interessava.

Uma vez radicalizamos e colocamos no ar a imagem de um aquário com peixinhos por 45 minutos ininterruptos ao som da música minimalista do Brian Eno. Era um comentário sobre a utilidade desse eletrodoméstico, que é como chamávamos a TV. Nosso compromisso com o Goulart era apenas não esquecer de colocar os seis ou sete intervalos comerciais durante aquelas três horas, fora isso fazíamos o que queríamos. Mudávamos sempre o formato do programa e o Goulart nunca reclamava. Mas fazíamos sempre

com empenho e cada vez nos envolvíamos mais com a idéia de criar a TV do terceiro milênio. Pretensão é uma das especialidades da juventude e a nossa não era pequena.

Até uma vez em que tivemos a brilhante idéia de fazer as chamadas de um dos programas de dentro de um carro quebrado no meio da rua. Só para variar. O apresentador da vez explicava que estava atrasado para o programa, pois o carro havia enguiçado – mas enquanto o guincho não vem, vamos ver o que o Marcelo Machado está falando com o Gilberto Gil... Entrava a entrevista com o Gil. Voltávamos para o carro dizendo que esta porcaria ainda não está funcionando... e chamávamos a próxima atração.

89

O carro que usamos foi o meu, uma perua Fiat. Não ocorreu a ninguém que nosso único patrocinador nesse período era a própria Fiat e que não deveríamos ter passado três horas fazendo piadas sem graça sobre a marca. O Goulart ficou sabendo do ocorrido pelo próprio patrocinador, que cancelou o contrato ainda no domingo. Furioso com razão e sem seu único anunciante, ele acabou com o programa na semana seguinte. Ficamos desempregados.

Ernesto Varela

Foi um susto, mas não um trauma. Coincidentemente, na semana anterior havíamos recebido um convite para trabalhar para a Abril Vídeo, uma empresa criada pela Editora Abril numa tentativa de entrar na TV. Eles estavam interessados no nosso repórter Ernesto Varela. Esse falso repórter, interpretado pelo Marcelo Tas, estava virando um cult no programa do Goulart e eles queriam tê-lo como estrela em seu programa de domingo, o Olho Mágico.

90 Havíamos inventado o Varela de brincadeira no ano anterior. Ele começou fazendo reportagens sobre comportamento e aos poucos passamos a nos especializar em entrevistas com personalidades. Nessas entrevistas, ele fazia perguntas totalmente inesperadas, dirigidas principalmente a políticos, mas também a artistas, atletas, empresários e dondocas em geral.

A Abril nos oferecia a possibilidade de uma série de grandes reportagens. O timing era perfeito, estávamos livres. Aceitamos o convite e fomos com o Varela para Serra Pelada, União Soviética, Nova York, Cuba e para a Copa do Mundo, no México. O Marcelo Tas interpretava o repórter, eu era o seu fiel câmera Valdeci e o editor. Dividíamos a direção do quadro.

Depois de um tempo, outros colegas assumiram a função de Valdeci: o Toniko Melo, o Paulo Morelli e até o Henrique Goldman, uma vez, em Nova York.

Sempre gostei do desafio de inventar um novo programa, mas em geral quando ele começava a se estabelecer, eu dava uma desculpa para cair fora. Até hoje sou assim. Gosto de ver nascerem as idéias, mas não tenho a persistência necessária para tocá-las depois. Ponho em pé e abandono. Um pai desnaturado das próprias idéias. A astrologia diz que há signos que levam as pessoas a conservar o que foi conquistado, outros que aprofundam o que foi descoberto, os que quebram o que está estabelecido e assim por diante. Se isso faz algum sentido, acho que pertenço à tribo dos que gostam de abrir trilhas.

91

Crig-Rá

Além de quadros semanais com o repórter Varela, a Abril nos pediu que produzíssemos também algumas matérias semanais para o programa. Nossa condição para participar do Olho Mágico foi ganhar um horário só nosso na programação da Abril Vídeo. Eles nos deram então uma hora nas tardes de sábado e criamos o Crig-Rá, programa de variedades para adolescentes. O Crig-Rá era o que realmente gostávamos de fazer.

O programa ficou no ar por seis meses. Uma eternidade para nossos padrões. Fazíamos rodízio semanal na direção. O diretor de plantão escolhia um tema para amarrar sua semana e era responsável pela edição final. Cada um dos outros membros do grupo tinha que criar alguma matéria sobre aquele tema, ou fazer algo solicitado pelo diretor. Os temas: Sonho, Oriente, Cheio e Vazio, Televisão, Sexo etc.

Todos da equipe se revezavam na função de câmera, editor, diretor ou repórter. Minto. Havia algumas pessoas do grupo que eram só repórteres. Caso da Sandrinha Annenberg (hoje Globo), na época com 14 anos, que fazia as matérias semanais sobre sexo.

92

Ela já tinha o mesmo ar sério que ainda tem hoje e dizíamos que ela seria a Hebe do ano 2000. Aos 16, apresentou com o Paulo Betti o primeiro programa em cadeia nacional do PT, criado e produzido pela Olhar, a convite do Chico Malfitani.

Esse, aliás, foi um dos vieses no qual a produtora entrou por um tempo: programas políticos. A história começou com uma visita do Chico Malfitani, ex-repórter da Globo e responsável pela comunicação do novo partido, o PT. Pela lei, os partidos políticos podiam transmitir suas convenções nacionais por uma hora em rede nacional. Ninguém assistia àqueles programas, que eram chatíssimos. O Chico sabia disso e nos

convidou para inventarmos algum formato que driblasse a lei e tornasse o programa do PT mais interessante e com mais cara do PT. Tinha que parecer uma convenção, mas não seria de fato. Ao invés de mostrar a convenção em si, que não existia, cobrimos o que seriam os bastidores, entrevistando os membros do partido como se estivessem aguardando para entrar.

Intercalávamos com o Lula e com um ou outro dirigente falando contra um fundo de bandeiras, como se fosse de fato a tal convenção. Entrevistamos também populares e fizemos o programa num formato de reportagem. A verba era curta, por isso o esquema era meio precário; lembro que cheguei a levar o Lula até a casa de uma tia, a tia Nícia, porque ali havia um quintal silencioso onde poderíamos gravar algumas falas que haviam faltado depois de montado o programa. Apesar da simplicidade como foi feito, a audiência foi muito superior a qualquer outro programa de partido apresentado até então. Depois dessa primeira experiência, todos os partidos começaram a copiar o modelo e a idéia de cobrir a convenção do partido, como mandava a lei, foi abandonada definitivamente. Fizemos ainda um segundo programa nacional para o PT, dessa vez sem nenhuma referência à convenção. Este foi dirigido pelo Beto Salatini. Gravamos um grande segmento do programa, que defendia a reforma agrária, numa fazenda do meu tio Paulo, em

Itu, onde mostrávamos a situação difícil de uma família de plantadores de tomates. Meu tio não aparecia, mas era citado como a burguesia que explorava o trabalhador. Foi uma gafe, mas acho que ele me perdoou por essa.

94

Com o sucesso dos programas do PT, começamos a ser chamados para fazer programas de outros partidos. Fizemos um programa para o PSDB, mas recusamos fazer para partidos que não passassem pelo nosso crivo. Fazer campanhas políticas foi o passo seguinte. Chegamos a montar uma filial da Olhar em Curitiba, para fazer a campanha do então candidato a governador, Álvaro Dias, do PMDB. O Marcelo Machado foi dirigir a empreitada. Ficamos chocados com o nível da baixaria, a começar pelo pagamento que era feito em dinheiro vivo e sem nota fiscal. Tomamos uma enorme multa da Receita Federal por isso. Uma vez, o coordenador da campanha simulou uma invasão em seu próprio escritório e pediu que gravássemos, denunciando, como se fosse uma invasão feita pelo candidato concorrente. Foi a gota-d'água. Nossa equipe se recusou a fazê-lo e criou-se um impasse. Num clima péssimo, terminamos o contrato. É preciso ter estômago de avestruz e um caráter muito flexível para lidar com políticos. Não éramos equipados para isso. Decidimos nunca mais fazer política na vida. E não fizemos mesmo.

Apesar de a produtora ter crescido e de termos uma nova sede em Pinheiros, ainda não havíamos contratado ninguém de fora a não ser para áreas de suporte ao trabalho para TV. Aí tínhamos a Maria Helena na contabilidade, a Dona Ana que fazia o almoço diariamente e, às vezes, um bolo no final da tarde, uma recepcionista-telefonista e o Silvino, motorista que está conosco na O2 Filmes até hoje. Todos os outros profissionais eram garotos que iam entrando e se formando ali mesmo. Há uma geração de profissionais muito bons formados na Olhar: Adriano Goldman, fotógrafo; Hugo Prata, diretor; Deo Teixeira, montador; Fernandinho Rozo, DJ; Serjão Isidoro, chefe eletricitista e muitos outros.

95

A Olhar Eletrônico foi dando certo não porque fazíamos TV bem-feito, mas porque fazíamos diferente. Nosso trabalho não era bem-acabado, mas era original. O trunfo da Olhar Eletrônico era uma reunião que acontecia todas as segundas-feiras, das nove da manhã à uma da tarde, e que chamávamos de Cultural. Esses encontros duraram cinco ou seis anos e foi o que nos manteve espertos o tempo todo.

O Cultural era um espaço de aprendizagem levado muito a sério. Tínhamos regras muito rígidas. As reuniões eram às segundas-feiras e a porta fechava às 9h05. Não havia possibilidade de recorrer depois disso. Duas faltas significavam o afastamento definitivo da pessoa, não aceitáva-

mos convidados-ouvintes. Regra principal: não podíamos falar de nenhum assunto relacionado ao trabalho. Era nosso espaço na semana para nos desligarmos do dia-a-dia e buscar perspectiva mais ampla. Às vezes, promovíamos ciclos: As Civilizações, As Religiões. Os próprios participantes preparavam os seminários por meses.

Realizávamos, também, alguns ciclos com professores convidados. Fizemos um curso sobre Jung, um sobre Astrologia, outro sobre História da Filosofia com professores contratados.

96 Muitas vezes recebíamos convidados para bater bola só por um encontro. Walter Clark, Daniel Filho, Olgária Mattos, Antunes Filho e muitos outros passaram por lá. A última série do Cultural acabou se transformando na série Ética, para a TV Cultura, num projeto organizado pelo amigo Adauto Novaes. Essa série contou com a participação da Marilena Chauí, do genial José Américo Pessanha, do também genial Antonio Candido, José Miguel Wisnik e grande elenco.

Quem coordenava esses encontros era o Dario Vizeu, nossa eminência parda, um amigo especial. Paciente como um chinês, mas sempre nos cobrando consistência, ele estava por trás de todos os trabalhos da Olhar, nos ajudando a conceituar e entender o que fazíamos. Hoje ainda faz na TV Cultura mais ou menos o que fazia quando estava conosco.

Ele é o criador e diretor dos Grandes Cursos Cultura, que fecham a programação da emissora diariamente. Dirige também mais dois programas semanais sobre Filosofia. Aos poucos, o Dario tem criado uma rede de formação de professores pela TV, sem que ninguém esteja se dando conta. Os programas do Dario Vizeu são hoje os recordistas de venda de DVD da TV Cultura. A pauta do trabalho da Olhar, mais filosófica, sobreviveu à pauta do dia-a-dia do jornalismo.

Aliás, nunca engolimos muito os jornalistas. Achávamos que eram uma categoria desinformada, presunçosa, sem visão de conjunto, sem perspectiva, que viviam da ilusão do incidente do minuto. Os jornalistas, para nós, eram o exemplo acabado dos tais camaradas acorrentados, aos quais Platão se referia em sua alegoria da caverna. Sem querer provocar, ainda acho que há um lado de verdade nisso.

Em 1988, a Editora Abril desistiu da idéia de entrar no segmento TV e a Abril Vídeo saiu do ar.

Nos anos seguintes, faríamos programas independentes para várias emissoras como o Vídeo Surf (TV Bandeirantes), dirigido pelo Tônico Melo, quadros para o Fantástico e outros bicos na Globo, documentários para a TV Cultura e um segmento dentro do Programa de Domingo, da TV Manchete, intitulado O Mundo no Ar.

Na Manchete, O Mundo no Ar ocupava 12 minutos semanais e era um de nossos xodós, por ser como uma síntese de tudo que havíamos feito antes. Mistura de humor crítico, com jornalismo, mas num formato mais enxuto e bem-acabado.

O programa era um telejornal que fingia ser um telejornal. O Marcelo Tas dirigia e cada um de nós fazia um personagem. Eu era o comentarista econômico Pedroso de Moraes, inspirado no Joelmir Betting, de quem eu era um sócia, segundo alguns. A estrela desse programa era a atriz Cecília Homem de Melo, que fazia uma comentarista política portuguesa impagável, levemente inspirada na Maria da Conceição Tavares.

98

Além de encantadora, a Cecília é uma das atrizes mais extraordinárias que encontrei na vida, mas ela nunca assumiu seu talento. Trabalhou por um tempo com o Antunes Filho até vir para a Olhar Eletrônico. Consegui colocá-la como atriz no programa TV Mix que dirigi na Gazeta, no curta E no Meio Passa um Trem e em Domésticas, longa no qual é também co-roteirista. Mas foi só. A Cecílinha coordena o departamento de elencos da O2 e recusa sistematicamente os convites que recebe para atuar. Azar o nosso.

Um dia, O Mundo no Ar fez uma matéria contra a pena de morte. O então presidente (e dono) da Manchete, Adolfo Bloch, assistiu por acaso, não gostou e simplesmente pediu que nos tirassem do ar.

Interessante a TV: num dia você está trabalhando, no dia seguinte você chega e lhe informam que seu programa não existe mais. Já passei por isso quatro vezes. Além do 23ª Hora e de O Mundo no Ar (como já contei), aconteceu algo parecido no SBT, quando eu estava preparando, a convite do Nilton Travesso, uma novela do Flávio de Souza com o Marco Nanini chamada Mariana, a Menina de Ouro. Duas semanas antes de começarem as gravações, o Sr. Sílvio desistiu do projeto. Para falar a verdade, fiquei aliviado. Para a Rede Globo, eu preparei a minissérie Mar Morto, que ia dirigir a convite do mestre Carlos Manga. Depois de três meses de pré-produção, com idas e vindas para a Bahia, o Manga me convidou para almoçar um dia. Depois de duas garrafas de vinho, com lágrimas nos olhos, me deu a notícia: Volta para São Paulo, Fernando. Me puxaram o tapete. Política interna de TV é assim mesmo. Em Mar Morto, íamos promover um figurante a ator principal. O Rodrigo Santoro, que fazia figuração numa novela das oito, ia ser o nosso Guma. Como ele chegou a largar a escola para se preparar, quando tudo deu errado o Manga fez uma pressão para conseguir outro papel no qual ele pudesse mostrar seu talento e decolar em sua carreira de ator. Estava na cara que daria certo, ele vai fundo no que faz.

99

Em 1988, enquanto a TV Manchete dispensava O Mundo no Ar, recebíamos um convite da Globo

para fazer mais ou menos a mesma coisa num novo projeto da casa, o TV Pirata, dirigido pelo Guel Arraes (1988 a 1990 e, depois, em 1992). Segundo Guel, seu programa iria um pouco na mesma direção do nosso. Ao invés de fazer alguns quadros parecidos, achei melhor vir direto na fonte, nos explicou bem-humorado.

Mesmo tendo muita admiração pelo Guel, eu não quis sair de São Paulo, nem deixar de ser independente. O Marcelo Tas, porém, topou o convite. Mudou-se para o Rio e foi participar do TV Pirata. A saída dele foi uma grande baixa para a Olhar Eletrônico.

100 No final da década de 80, apesar de sempre termos dado baixíssima audiência por estarmos sempre em emissoras periféricas, já tínhamos um certo prestígio no meio. Na primeira tentativa da MTV para entrar no Brasil, os americanos fizeram acordo com a TV Manchete para ocupação de uma faixa de horário piloto e chamaram o Walter Clark para tocar o projeto. O Walter Clark então chamou a Olhar Eletrônico para implantá-lo.

Marcelo Machado, que seria responsável pela programação da MTV, foi para os EUA e passou um período estudando a MTV americana. Gastamos alguns meses criando um projeto que nacionalizasse os programas vindos dos EUA. Montamos para eles um pacote completo, com lista de equipamentos, relação de profissionais e

tudo. Já começávamos a pensar em nomes para levar para a nova emissora quando, na última hora, o negócio entre a Manchete e a MTV deu para trás e o projeto foi engavetado. Apesar da frustração, para a produtora que só tinha experiência em produção esse foi um importante contato para entender como funciona uma grade de programação de TV.

Dois anos depois, a MTV realizou nova investida no País e dessa vez emplacou. O Marcelo Machado foi novamente chamado para dirigi-la e saiu da Olhar.

A produtora já estava se desmontando. Nesse período, começaram também a nos chamar para fazer alguns comerciais, nossos filhos estavam nascendo, era preciso comprar fraldas, aos poucos a produtora foi mudando de perfil.

101

Rá-Tim-Bum

Estávamos em 1988. Nessa época, a publicidade já começava a dividir nossa atenção e roubar nosso tempo. De uma hora para outra, minha carreira de diretor de publicidade começou a decolar. E isso aconteceu por causa de duas campanhas: uma da Semp Toshiba (Os nossos japoneses são mais criativos que os dos outros) e outra para a Brastemp (Não é assim uma Brastemp...). Esse bordão

pegou e com ele a minha carreira de diretor de publicidade. Em 1989, eu já contava com alguns clientes fiéis, alguns prêmios e comecei a achar que estava me envolvendo na área mais do que o planejado. Resolvi então aceitar um convite do Roberto Oliveira, então diretor da TV Cultura, para criar e dirigir uma série infantil de 180 episódios de 30 minutos. Parei com a publicidade sem titubear. Mais uma vez abandonando o que estava dando certo.

102

Num almoço entre a equipe principal do programa, do qual Flávio de Souza seria o autor e Edu Lobo faria a música, o Edu acabou batizando a série de Rá-Tim-Bum. Achamos sensacional o nome criado ali na hora e brindamos ao achado (quatro anos depois, o Edu Lobo meteu um processo pesado na TV Cultura, que está rolando até hoje). O projeto foi bancado pelo Sesi / Fiesp, com intenção de fazer o papel de pré-escola para as crianças que não tinham acesso a essa importante fase da educação. Fase em que se adquirem todas as noções espaciais, as bases da matemática, o interesse pela leitura etc.

Meu interesse nesse projeto estava diretamente ligado a Carolina, minha filha de 4 anos, justamente a idade dos telespectadores a quem o programa se destinava. Eu percebia que ela não se interessava por uma trama de meia hora, que sua atenção era intensa mas dispersa, então resolvi partir para um formato de programa inten-

so, como a cabeça da Carolina e das crianças da sua idade.

Puro estímulo. O Rá-Tim-Bum era como se, a cada minuto e meio, o canal fosse mudado. Criamos por volta de 25 programetes com formatos diferentes e eles entravam alternadamente nos 30 minutos que iam ao ar diariamente. Havia uns 30 personagens fixos. Nos divertíamos muito inventando as idéias mais malucas e depois fazendo-as virar programa de TV. Havia, por exemplo, a Esfinge, uma espécie de alter ego do Sílvio Santos, que apresentava um programa de auditório de perguntas e respostas. Uma contadora de histórias que usava objetos do cotidiano para ilustrar seus causos, um apresentador de telejornal tecno pop que era um boneco apaixonado pela repórter, ela também um boneco, mas que saía às ruas para entrevistar pessoas de verdade. Contávamos, ainda, com um professor bidimensional, peixes entediados num aquário copiados do Monty Python e por aí em diante. Convidei todos os meus amigos diretores, interessados em TV, para dirigir alguns desses quadros ou para dirigir a história central do dia, uma pequena novelinha dividida em três blocos de dois minutos, apresentados com o bordão: Senta que Lá Vem a História. Cada dia uma história, com elenco e diretor diferente. André Klotzel, Hugo Prata, Paulo Morelli, Ricardo Dias. Muita gente passou por ali.

A produção desses pequenos quadros se dava em ritmo industrial. Flávio de Souza escrevia, mas também coordenava um time de autores. No elenco, o Chiquinho Brandão (1953-1991), Rosi Campos, José Rubens Chachá, Márcio Ramalho, Carlos Moreno e muitos atores do extinto grupo Pod Minoga e mais um grupo de bailarinos que incluía a Ciça, minha mulher, e seus amigos, músicos e titeriteiros. Flávio del Carlo produzia alguns minutos de animação por semana com um time que montou e o André Abujamra dividia com o Hélio Ziskind a sonorização da maioria dos quadros.

104

A série foi bem, recebeu oito prêmios internacionais e ainda está no ar, sendo reprisada pela quinquagésima vez pela TV Cultura ou pela TVE. Em 2005 a TV Cultura estreou um canal de TV dirigido exclusivamente para crianças chamado Rá-Tim-Bum.

Quando a Cultura me convidou para fazer o projeto seguinte, para crianças maiores, eu joguei a toalha. Havia trabalhado um ano e meio dirigindo quadros quase diariamente, além de ter que ler os textos novos, assistir ao que os outros diretores faziam e ainda juntar os programetes na edição final. Tive apenas dois ou três finais de semana livres em 18 meses. A pressão em casa para eu sair era grande e justa, e eu queria mesmo poder passar mais tempo ou viajar com a Ciça, a Carolina e o Quico, meu filho bochechudo

de dez meses, na época. Convidei então o Cao Hamburger para participar das primeiras reuniões do novo programa e quando ele engatou eu saí. Ao sair ainda trouxe comigo a Célia Regina, que havia sido minha chefe na Cultura, para ser a nova coordenadora de produção da Olhar Eletrônico. Continuamos trabalhando juntos e ela é hoje uma das minhas grandes amigas.

Cao assumiu integralmente o projeto e criou o excelente Castelo Rá-Tim-Bum, campeão de audiência da TV Cultura. Eu voltei para a produtora onde, ao menos teoricamente, poderia decidir se queria trabalhar ou não. Mas, na prática, minha vida não mudou muito. De volta à publicidade, acabei mantendo o mesmo ritmo da TV, fazendo média de seis a oito comerciais por mês, o que não é pouco.

105

Trabalhava sempre com o mesmo grupo de amigos e tentávamos sempre inventar mais do que a encomenda, era isso o que me mantinha ligado. O Luciano Kurban, maestro e amigo desde o Santa Cruz, foi um dos grandes parceiros desse período. Fizemos centenas de filmes juntos, ele era infalível e me agüentava dando palpite a seu lado, estoicamente. Trabalhava muito, mas ao menos aprendi a respeitar os finais de semana e a tirar férias.

Minha família era mesmo muito paciente comigo, ou talvez eu não desse outra opção a eles.

TV Mix

Apesar de ficar um ano e meio fora da publicidade, assim que voltei já consegui trabalho imediatamente. Constatei que havia conseguido manter meus clientes (que viraram amigos) e que poderia parar e voltar para a publicidade sempre que quisesse. Foi o que fiz um ano depois. Em 1988, Jorge da Cunha Lima assumiu a presidência da TV Gazeta e nos fez um convite para ajudá-lo a fazer uma grande reformulação na emissora. Ele tinha conhecimento do nosso envolvimento fracassado com a MTV. Marcelo Machado tornou-se, então, diretor de programação da Gazeta e me contratou para ajudá-lo a criar e dirigir um projeto para o horário matinal. Uma espécie de nepotismo entre amigos. Criamos o TV Mix. O TV Mix era, na verdade, o cruzamento entre um programa e uma programação. Ia ao ar, ao vivo, diariamente das 7h30 às 13 horas. Resolvemos transformar a TV Gazeta numa espécie de TV / rádio, de forma que o espectador pudesse deixar o aparelho ligado enquanto trabalhasse ou arrumasse a casa e só olhasse para a tela quando algo lhe despertasse o interesse. Esse conceito já estava presente no nosso Crig-Rá, de anos antes, cujo slogan era: O Primeiro Programa de Rádio da TV Brasileira.

O segundo seria, portanto, o TV Mix. Inventávamos o programa, com o programa no ar. Eu corria

vários quilômetros por dia entre a redação, onde ficavam os apresentadores, e a técnica, no andar de baixo. Fiquei em forma naquele período.

A fórmula do programa, como sempre, era a síntese de toda a nossa experiência até então: um pouco do que havíamos aprendido na MTV, a estrutura fragmentada do Rá-Tim-Bum, com o molho e a liberdade do Crig-Rá e mais o escracho do Antenas.

Regra única: nada podia permanecer no ar por mais que três minutos. Não precisa mudar de canal, o TV Mix muda de canal por você. Entrevistas, notícias, música, receitas, sexo, muito serviço da cidade e esquetes de humor. Como nossa técnica era precária, fazíamos dos erros atração extra do programa. Aliás, o charme do TV Mix era não esconder sua precariedade. Está provado que a audiência gosta disso. O Faustão ou o Chacrinha perderam muito do seu encanto inicial quando entraram num esquema superproduzido.

107

Foi um esforço convencer os técnicos a tirar as câmeras de dentro do estúdio e recabeá-las no andar de cima onde mandamos derrubar várias paredes. O que eram antes escritórios virou uma enorme redação com vista para a Av. Paulista.

Como ainda tínhamos amigos na casa (amigos da época do programa do Goulart de Andrade), conseguimos. Hoje todos os telejornais mostram sua

redação ao fundo, mas, em 1988, não era assim nem fora do Brasil. Algumas pessoas na Gazeta achavam aquilo estúpido, mostrar a bagunça da redação, gente entrando e saindo. Pode até ser que ninguém tenha nos copiado. Inclusive porque pouca gente nos assistia, mas fomos o primeiro programa a assumir seu processo de produção no ar.

Como nossa base física era o nono andar de um edifício envidraçado na Paulista, a cidade estava presente. Os âncoras usavam as janelas o tempo todo:

– O tempo em São Paulo está claro, mas olha lá, tem muitas nuvens se formando ali na zona sul, acho que pode chover, anunciavam.

108

Ou, às vezes, viam uma passeata ou algum acidente na Avenida Paulista e pediam para o boy ir lá embaixo ver o que estava acontecendo. Em seguida, quando o boy voltava, ele era entrevistado para contar o que se passava. TV feita em casa. A cada três minutos, o âncora dava o rolê na redação e entrevistava os radioescuta, que repetiam as notícias ouvidas nas rádios. Uma equipe de estudantes, municiada com câmeras VHS, fazia planos-sequência pela cidade. Eram os repórteres-abelhas. Eles foram a nossa solução para driblar a falta de verba e, ainda assim, ter um pouco mais do dia-a-dia da cidade no ar. Pelo preço de uma equipe de jornalismo tradicional, contratamos oito estudantes que saíam, às vezes

até de ônibus, e voltavam correndo com suas matérias para colocarmos no ar em VHS mesmo, sem edição nenhuma. Muitas vezes, quando se tratava de assunto mais complexo, enquanto a VHS ia ao ar, o apresentador de plantão entrevistava o abelha na redação e ele ia explicando o que as imagens que acabara de fazer mostravam. Esse aí de terno é o presidente da Fiesp, e aquele ali é o tal segurança, que não me deixou entrar...

O programa abrigava também vários quadros de humor pré-gravados. Convidei um time de humoristas e de amigos engraçados e gravávamos quadros de stand-up comedy. Na verdade, seat down comedy. Um banquinho, um estúdio branco e cada um ia ali e fazia seus números de até três minutos.

Parte desse elenco continuou trabalhando junto e hoje faz o Terça Insana, show de humor que faz muito sucesso em São Paulo. O Música Ligeira, uma extraordinária dupla de músicos levemente engraçados, nasceu ali no banquinho. A dupla Wandi Doratiotto e Artur Khol, depois estrelas dos filmes da Brastemp que fiz, também foi reunida ali no TV Mix. A impagável Cecília Homem de Melo fazia a faxineira Zefa, que limpava a redação e casualmente esbarrava nos entrevistados, puxando assunto ou fazendo alguma pergunta. Em geral, os entrevistados não sabiam que se tratava de uma atriz.

Para um programa quase sem audiência, o TV Mix revelou uma respeitável geração de profissionais da TV como o Serginho Groisman, que fez sua estréia ali, depois de muita insistência para que saísse da Rádio Cultura e viesse para TV, a Astrid Fontenelle e os comediantes mencionados. Lançamos, também, uma rapaziada que estava começando por trás das câmeras.

Fiquei no TV Mix sete meses. Quando ele estava implantado, saí fora. O Tadeu Jungle, outro parceiro de longa data, entrou no meu lugar e, assim que assumiu, começou a reformular tudo. Ainda bem.

110

Quando a MTV finalmente veio para o Brasil, como já disse, convidaram o Marcelo Machado para dirigir. Ele aceitou e levou junto toda a galera da TV Mix, a Astrid, a Lone Sassa, nossa programadora de clips, Rogério Gallo, o pessoal da técnica, editores, entre outros. A primeira geração da MTV saiu basicamente do TV Mix. Eu não tive nada a ver com isso. Assim que saí do TV Mix, voltei para a Olhar Eletrônico e para a publicidade que me recebeu de volta mais uma vez.

Publicidade

Meu envolvimento na publicidade foi mais fundo do que o planejado, talvez por nunca ter sido planejado. Aconteceu. Acho que merece este capítulo à parte. Entre 1984 e 86, a maior parte dos sócios da Olhar começou a se casar e a ter filhos. Tivemos que pensar num jeito para pagar as contas pessoais.

Como o trabalho para TV era deficitário, fazíamos alguns vídeos institucionais para empresas, mas isso, além de não nos agradar, não resolvia satisfatoriamente o problema de caixa. Foi aí que recebemos telefonema de uma agência de publicidade. Eles estavam interessados no Ernesto Varela como garoto-propaganda de uma campanha de Brinquedos Estrela. O convite veio do Celso Loducca. Como o Varela era uma criação da Olhar, o Marcelo Tas, que interpretava o personagem, impôs como condição que eu e o Paulo Morelli dirigíssemos os filmes. A agência aceitou. Não tínhamos nenhuma experiência e jamais havíamos pensado em fazer publicidade, mas o desafio era interessante e o cachê muito acima do que estávamos acostumados.

– Pagando bem, que mal que tem? – refletimos.

Foram oito comerciais e deram bom resultado. Por isso, a Denison, outra agência, nos ligou pedindo

que criássemos um outro repórter, nos moldes do Ernesto Varela, para a Telesp, um de seus clientes.

Não quisemos repetir a fórmula e acabamos convencendo-os a fazer os comerciais com uma telefonista ao invés de um repórter. Idéia aceita, convidamos a amiga Giulia Gam para interpretá-la. Em vez de um microfone, ela usava um telefone ligado à câmera por um cabo enorme.

A Giulia até então só havia feito teatro (ela tinha acabado de fazer a Julieta de Romeu e Julieta, montado pelo Antunes Filho, ao som dos Beatles). A telefonista da Giulia pegou e eles não paravam de criar novos filmes para a personagem. Produzimos 35 comerciais em um ano e meio. Essa campanha nos obrigou a sistematizar a produção de comerciais e ficamos mais profissionais, mesmo trabalhando sempre em vídeo.

112

O bom resultado gerou novos convites de outras agências. Fomos aceitando de gaiatos. Como não sabíamos fazer publicidade, fomos fazendo do nosso jeito mesmo. Eram filmes baratos e diferentes, logo entramos na moda. Viramos a garotada nova da publicidade barata.

Um dia, a Telesp nos pediu para fazer um comercial em película. Foi a melhor notícia que poderíamos receber, mas não tínhamos idéia de como produzir em película. Nós conhecíamos o César Charlone, um documentarista uruguaio que ti-

nha uma produtora de vídeo, a Montevideo, e alguém disse que ele também sabia fotografar para película. Fomos procurá-lo e o César se propôs a nos ajudar.

Montou uma boa equipe e fotografou o filme me ajudando a criar enquadramentos interessantes e menos óbvios. O resultado ficou muito bom. Só depois de filmado descobrimos que ele não era um documentarista que fotografava, mas sim um dos fotógrafos de publicidade mais badalados de São Paulo tentando fazer documentários. Graças a esse resultado, a mesma agência, DPZ, nos encomendou uma campanha de oito filmes para o Banco Itaú. Fizemos. Deu certo, outros vieram atrás e, da noite para o dia, viramos uma produtora de cinema. Não paramos mais.

113

Continuávamos a fazer TV paralelamente, afinal tínhamos nosso projeto de inventar a TV do Terceiro Milênio. Mas não teve jeito, depois de um tempo a cara da produtora foi mudando. Tudo aconteceu muito rápido. Em dois anos, a Olhar Eletrônico já era requisitadíssima. Uma parte do grupo, que não se interessava por publicidade, saiu. O Marcelo Machado foi para a MTV, o Dario Vizeu abriu um cursinho de preparação para vestibular, o Renato Barbieri foi para Brasília, o Tas para o Rio, trabalhar com o Guel Arraes. O Toniko Melo foi dirigir publicidade, mas em outra produtora, e nosso outro sócio, Beto Salatini, abriu sua própria produtora. Era o fim da Olhar

e do projeto de uma TV para o Terceiro Milênio. É impressionante: quando o dinheiro entra, o sonho sai.

Em 1990, Paulo Morelli e eu alugamos uma casona no Alto de Pinheiros e criamos a O2 Filmes.

Capítulo IV

O2 Filmes

Como Padaria: Cópias Quentinhas a Toda Hora!

Cópias Quentinhas a Toda Hora. É isso que está escrito no envelope que usamos para enviar fitas aos clientes da O2 Filmes. Aliás, não é nem envelope, é um saquinho de padaria mesmo, daqueles marronzinhos com a frase impressa embaixo de um desenho meio tosco de um padeiro segurando uma bandeja.

Alguém disse que a O2 parecia uma padaria, pelo volume de filmes que entregávamos. Quando ouvimos a comparação, que deveria ser uma alfinetada, gostamos. Somos mesmo como uma padaria, pois fazemos filmes diariamente. Resolvemos assumir o conceito.

115

Hoje, a O2 faz uma média de 400 filmes por ano, deve ser ainda a maior produtora do País. Sem querer, acabamos criando um modelo de produtora que não pára de crescer e inclusive modificou o que existia no mercado até então. Nos anos 80, o que havia eram produtoras-butiques, eram sempre casas chiques em bairros chiques, com um ou dois diretores artesãos rodeados de garçons e de um certo glamour, que a publicidade, ainda bem, já perdeu. Na O2, somos 12 diretores e

trabalhamos num modelo mais industrial, nossa sede é num galpão adaptado perto do Ceasa.

O volume de produção nos ajudou a sistematizar nosso método de trabalho, nos obrigou a nos organizarmos, a termos uma contabilidade muito eficiente e nos possibilitou sermos auto-suficientes em termos de equipamento. Como sempre há bastante trabalho, podemos manter na casa um time de profissionais muito bons em todas as pontas. Um bom time gera bons filmes, bons filmes geram trabalho que nos possibilita manter um bom time. É o tal do círculo virtuoso.

116

O diferencial objetivo da O2 em relação às outras produtoras está registrado na extinta revista de publicidade Criação. Essa revista realizava avaliações trimestrais, indicando os melhores filmes veiculados no País no período. Entre 2000 e 2002, enquanto durou a pesquisa, a O2 teve 96 filmes selecionados entre os melhores. A segunda colocada no mesmo período teve 22. Outro bom indicador é o prêmio Profissionais do Ano, o mais valorizado da publicidade brasileira, pois são entregues anualmente apenas três prêmios nacionais e três para cada região. Nos treze anos da O2, nunca deixamos de ganhar uma estatuetinha. Já recebemos 21 até aqui.

A O2 cresceu por duas razões. A primeira é pelo círculo virtuoso descrito antes. A segunda razão é que, por muitos anos, não distribuímos lucro

da produtora para os sócios, vivíamos com nossos cachês de direção de comerciais, como os outros diretores da casa. Todas as sobras da produtora eram reinvestidas anualmente em equipamentos novos, reformas, estúdio, câmeras. Quando vimos, já tínhamos uma centena de funcionários fixos, quatro endereços, incluindo um no Rio de Janeiro, e a responsabilidade de gerar trabalho para uns 400 free lances / fixos. Nunca imaginei ter uma produtora grande. Ao contrário. Em nossas reuniões, sempre planejávamos a hora de parar de crescer. Mas empresas parecem seres vivos, é impossível segurar o crescimento. Se param, elas morrem, me parece.

Grande parte desse movimento é mérito da nossa sócia, Andrea Barata Ribeiro. Ela era atendimento na extinta Olhar Eletrônico, tão eficiente que a convidamos para ser nossa sócia. Um passo muito bem dado. Dividir é somar, está provado. A Andrea é o coração da produtora, objetiva, energética e espirituosa ao mesmo tempo. Além de tocar a publicidade, que é o negócio mesmo, ainda acha tempo para produzir longas e programas de TV. Uma força da natureza. Eu já estive mais próximo da administração da casa, hoje estou mais voltado para o departamento de televisão e cinema, o lado (ainda) pobre da O2.

117

Dirigir publicidade foi uma alternativa a fazer uma escola de cinema. Numa escola, aprende-se pela observação e discussão, na publicidade

aprende-se pelo exercício diário. O volume de trabalho e os prazos curtos são excelentes mestres. Somos obrigados a encontrar soluções narrativas para os roteiros mais diversos, num prazo mínimo. Quando um orçamento é aprovado, significa que, ao final de duas semanas, uma banca formada por uns 12 diretores de marketing e criativos de agência irão assistir seu filme meticulosamente, avaliando o trabalho realizado, take a take.

118

Se ficou bom, um novo roteiro para orçar logo aparece, se ficou ruim, o diretor tem que se preparar para viver sem aquele cliente por um tempo. Na TV, toleram-se altos e baixos, na publicidade a tolerância para erros é muito pequena. Um diretor tem que estar sempre dando o máximo de dedicação. Ninguém dirige comerciais como uma atividade paralela. É impossível fazer isso direito.

Graças à publicidade, já filmei – e aprendi muito – com quase todos os fotógrafos de cinema do primeiro time no Brasil. É só nomear. A mesma coisa com cenógrafos, figurinistas, maquiadores, montadores. A publicidade é, de fato, uma escola, onde os melhores profissionais do mercado funcionam como professores que dão aulas práticas.

O diretor de publicidade lida diariamente com a questão de como conseguir tirar um ou dois fotogramas de um filme. Isso nos dá a noção do que é essencial. Contar histórias em 30 segundos

ajuda a desenvolver a capacidade de síntese narrativa, muito útil mesmo na hora de dirigir formatos mais largos. Sem essa experiência, eu teria feito uma minissérie com seis horas de duração para, só assim, conseguir colocar aquele monte de personagens e informação que estão compactados em duas horas e dez minutos de Cidade de Deus.

Alguns críticos gostam de classificar o trabalho de certos diretores chamando-os de publicitário. Essa observação é uma redução grosseira. Não existe uma linguagem publicitária. Falo de carteira, estive lá. Fiz comerciais em um plano-sequência com a câmera travada e fiz filmes de 30 segundos com 45 cortes. Filmes em cenários superdesenhados, outros em locações onde não interferimos nada. Filmes farsescos e filmes super-naturalistas. Tudo era publicidade. Me pergunto o que seria exatamente a tal linguagem publicitária no meio disso tudo? No caso de CDD, considerado publicitário por alguns, me pergunto qual cliente aceitaria aquele elenco, aquelas locações, o tema ou aquela maneira de interpretar em um comercial para um de seus produtos?

119

Meu querido avô Waldemar costumava chamar de barulho qualquer música tocada com guitarra e bateria. Ele realmente não percebia a diferença entre o Black Sabbath, Miles Davis ou os Tropicalistas. Era tudo barulho. A expressão linguagem publicitária, que alguns críticos ainda

usam, é como o barulho do meu saudoso avô: reflete apenas ignorância sobre o assunto e não diz nada sobre coisa nenhuma.

Muitas vezes, eu aproveitava um comercial para copiar alguma cena de filme que tivesse me chamado atenção. Ao assistir várias vezes a uma seqüência de determinado diretor para imitá-la, acabava entendendo melhor esse diretor. Se pegarmos uma fita com os comerciais que dirigi, posso ir mostrando qual era o meu interesse a cada seqüência, a cada plano. Eu tinha sempre uma segunda intenção muito clara em cada projeto. Sempre usei a publicidade para aprender e testar idéias. Descaradamente.

120

No cinema brasileiro, nos deparamos com a grave falta de possibilidade de prática para os diretores que só fazem cinema. Faz-se um novo filme a cada quatro ou cinco anos. Muitas vezes vejo boas idéias se perderem na realização, por falta dessa prática. Tive sorte de poder exercitar cotidianamente este ofício, durante quase duas décadas. Primeiro na TV e no vídeo e depois na publicidade.

Pelo exercício cotidiano no set e na montagem, adquiri confiança. Hoje me sinto como um escritor que não precisa parar para pensar em concordância, acentuação ou pontuação. A gramática está incorporada e as soluções surgem espontaneamente. Já rodei comerciais no ar, dentro

d'água, na neve, já coloquei fogo em edifícios, já capotei carros, fiz chover e ventar, fiz filmes parados e filmes frenéticos, contei muita piada e tive que fazer cliente chorar em um minuto. Aprendi a me expressar com imagens na TV e no vídeo, durante os dez anos em que trabalhei na Olhar Eletrônico, mas o refinamento desse trabalho fui ganhando nas peças de 30 segundos.



Capítulo V

Primeiros Curtas e Primeiros Longas

Mesmo gostando de filmar comerciais, uma hora isso começou a perder a graça. Os roteiros se repetiam e eu me peguei fazendo um ou outro filme só pelo cachê, comecei a sentir que a minha vida estava andando em círculos, voltando sempre ao mesmo ponto. Foi quando uma luz vermelha acendeu. Estava na hora de dar o pulo para o cinema que eu e o Paulo Morelli, meu sócio, sonhávamos desde que saímos da faculdade.

Diferente da Olhar Eletrônico, na O2 Filmes não sabíamos produzir outra coisa além de comerciais. Resolvemos então começar a produzir curtas, como forma de entender o processo e ir entrando aos poucos nesse novo segmento do cinema. No fundo, um set de filmagem é sempre igual, a diferença é que na propaganda você tem muito dinheiro e pouco tempo para produzir, e no curta é o inverso.

Começamos então a produzir os curtas de nossos diretores e ao mesmo tempo apoiar curtas de quem quer que nos pedisse alguma coisa. Empréstávamos estúdio, câmera, equipamento de luz, montagem, pontas de negativo.

A lista de filmes, na qual a O2 aparece nos créditos de agradecimentos, é bem grande. Para nós, era aprendizado. Aliás, foi apoiando um curta metragista, o Philippe Barcinski, que acabamos incorporando-o ao time de diretores da casa e agora estamos produzindo seu primeiro longa-metragem, chamado Não por Acaso.

Enquanto eu pensava numa história para fazer um curta, surgiu subitamente um convite para eu dirigir um longa: Menino Maluquinho 2 – A Aventura.

Menino Maluquinho 2

124

As irmãs Daniela Thomas e Fabrizia Alves Pinto, filhas do roteirista e criador do personagem central, o Ziraldo, iriam dirigir este longa. Só que a Daniela engravidou um mês antes de começarem as filmagens e o médico pediu que ela permanecesse em absoluto repouso. Como a produção já estava bem adiantada, ela me ligou convidando para ajudar a Fabrizia, menos experiente no set.

O elenco do filme já estava escolhido, os figurinos prontos, a produção (do Tarcísio Vidigal, do Grupo Novo de Cinema) articulada. Em termos de elenco, creio que minha única contribuição se resumiu a indicar o Pedro Bismark, conhecido como Nerso da Capitinga, para interpretar o padre.

OBA! Sexta-feira ele vai chegar nos cinemas

A NOVA
AVENTURA DO
ZIRALDO

Com
Samuel Costa
e Simone Garcia

Dirigido
por
Fabrício Pinto
e Fernando Meireles

Produção
Tarcísio Vidor
e
Filmes do Brasil

MENINO MALUQUINHO -a aventura

2

Sugeri também um corte de umas 14 ou 15 páginas do roteiro, com a intenção de limitá-lo a um tempo final mais razoável para um filme infantil e, claro, adequá-lo ao cronograma de filmagens.

A história não se passava em um período definido. Trabalhamos como se estivéssemos em algum ano entre as décadas de 40 e 90. O Menino Maluquinho e seus amigos vivem uma infância mais lírica, sem videogame, curtindo a comida da vovó, inventando brincadeiras. É uma idealização da infância vista pelo Zivaldo, mas com muita ressonância e referências a experiências que eu vivi. Assim como o Maluquinho, eu também tive uma avó quituteira e um avô muito amigo, que viviam no interior. Mas a ação no filme é descolada da realidade. Tudo se dá como se fosse um grande sonho.

126

Ter co-dirigido esse filme me possibilitou uma aproximação com essa família de craques: Zivaldo, Fabrizia, Daniela Thomas e o músico Antônio Pinto, que voltaria a trabalhar comigo na trilha de Cidade de Deus. Esta família Alves Pinto é como um ninho de artistas. Tem, ainda, o ator Fernando Alves Pinto, seu irmão Vicente, que é dramaturgo, e vários diretores de arte, fotógrafos e artistas plásticos. Eles compõem um clã que, apesar de muito cosmopolita e inserido no mundo contemporâneo, se comporta como a mais tradicional das famílias mineiras. Tente

criticar algum primo ou tio deles que seja, pra você ver como os outros reagem.

Nós filmamos Menino Maluquinho 2 em Três Ilhas, Minas Gerais. Quando o filme ficou pronto, nossa expectativa era de que ele tivesse uma boa recepção junto ao público. O primeiro Maluquinho (Hélcio Ratton / 1995) havia vendido 397.023 ingressos. Isso num momento em que o cinema brasileiro estava em baixa, com a produção rarefeita, sem quase nenhum diálogo com o público. O nosso filme chegou três anos depois (1998) e a situação era um pouco melhor. Por essas condições, acreditamos que poderíamos ao menos igualar o primeiro em público. Mas não aconteceu. Fomos vítimas do pior lançamento que poderíamos ter tido. Nem se quiséssemos, conseguiríamos planejar tão bem uma estratégia para fracassar. O filme foi tão mal distribuído que vale contar: o combinado era lançar Maluquinho 2 no final de junho, para que o filme pegasse a última semana de aulas, criasse um boca a boca nas escolas e depois deslanchasse nos quatro finais de semana das férias de julho, que é quando filmes infantis são vistos. Tínhamos cinco semanas para conquistar o público e corremos muito com a finalização para estar com tudo pronto.

Por não acreditar em filme nacional ou por alguma razão que desconheço, o exibidor Luiz Severiano Ribeiro enrolou o produtor Tarcísio Vidigal

e, na hora H, acabou adiando o lançamento em duas semanas.

Primeiro erro: perder um final de semana de férias significa perder quase um quinto da possibilidade de receita de um filme infantil. Ele perdeu dois. O filme foi lançado no segundo final de semana de julho. O problema é que, naquele sábado e domingo, aconteciam os jogos finais da Copa do Mundo, na França (1998), em que disputaríamos nosso tetracampeonato.

Os jogos estavam marcados para as quatro da tarde, ou seja, naquele final de semana quase ninguém foi à sessão das duas, das quatro e nem das seis. Nem no sábado nem no domingo. Com a



desculpa que o fim de semana de estréia havia sido um fracasso, o Severiano Ribeiro reduziu de 120 para 50 o número de cópias na segunda semana, passando para as salas liberadas cópias extras do blockbuster Godzilla, que estava estreando.

Nos dois finais de semana seguintes, tivemos boa ocupação das salas que restaram, mas aí as férias estavam acabando e o filme já estava queimado. A bilheteria chegou a 210 mil, razoável para um filme brasileiro em 1998, mas bem aquém das expectativas. É bom constatar que hoje a atitude dos exibidores em relação ao cinema brasileiro já é outra.

129

E no Meio Passa um Trem

Numa quarta-feira à tarde, em 1998, Nando Oli-val entrou na minha sala entusiasmado.

– Fiz ontem um filme da C&A num cenário muito bom. O Fred construiu dois vagões de trem lá no estúdio. Estão perfeitos, mas a Célia disse que tem que desmanchar. Vamos rodar alguma coisa lá, antes que ela faça isso. É uma pena jogar fora cenário tão bom!

Falei com a Célia, nossa coordenadora de produção. Você quer que eu deixe lá por dois dias? Fácil, dou um jeito. Ela sempre resolve.

A Célia havia sido a minha chefe quando eu fui para a TV Cultura fazer o Rá-Tim-Bum. Quando saí de lá, convidei-a para vir para a produtora. Ela ajudou a montar a O2 Filmes e é quem garante nossa eficiência. Sabia que daria um jeito para segurar ao máximo o cenário. Bastava apenas criarmos um roteiro até o dia seguinte.

O Nando inventa argumento para filmes como eu troco de camisa. Há diretores que não filmam porque não têm idéias. O Nando não tem feito longas porque não consegue selecionar o que fazer entre as idéias que teve de manhã, as que teve à tarde e as que teve à noite.

130 No dia seguinte, ele veio com algumas opções de roteiro para um curta. Todas se passavam num vagão de trem, óbvio. Concordamos com a história de um bandido e um policial que se encontram no trem e sofrem de um mal muito comum em nossa cidade: não sabem descansar. Por mais que tentem, só conseguem pensar em trabalho.

Fechamos o roteiro na própria quinta-feira e acionamos os amigos para uma produção rapidinha. Na madrugada de sexta para sábado, rodamos o curta com Theo Werneck e Bruno Giordano como atores, mais a Ciça, minha mulher, e a Cecília Homem de Melo, como coadjuvantes.

E no Meio Passa um Trem foi para Gramado (agosto de 1998) e ganhou o Kikito de melhor

curta. Os dois protagonistas ganharam o Kikito de melhor interpretação masculina. No Festival de Recife de 1999, ganhou como melhor filme, direção, ator (para Theo Werneck e Bruno Giordano), montagem e som. No Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, dirigido por Zita Carvalhosa, ficou entre os dez preferidos do público e ganhou dois Prêmio Aquisição, um do Canal Brasil e outro do Espaço Unibanco de Cinema. Quando um de nós foi buscar um desses prêmios, uma parte da platéia começou a vaiar. Isso já havia acontecido antes com outro curta da O2 premiado em Brasília e Gramado no ano anterior.

Fui falar com os vaiadores e percebi que a bronca não era com o filme, mas com a produtora. Não faz mesmo sentido uma equipe de profissionais, com estrutura à disposição e sem grandes problemas de produção, competir com curta-metragistas que estão começando e que batalharam anos para fazer seu filme. A vitrine de um prêmio pode ajudar a carreira de alguém que está começando, mas no nosso caso não altera muito o rumo da vida. A vaia foi útil, nos deu o toque. Resolvemos então parar de fazer curtas para festivais e continuamos apenas apoiando projetos.

Em 1998, minha carreira na publicidade estava bem consolidada, eu podia escolher os filmes que me interessava dirigir e os diretores de criação das agências de propaganda me davam um bom espaço para eu inventar o que me ocorresse. Mi-

nha vida não poderia estar mais equilibrada: tudo certo, confortável, estável. Apesar disso, uma insatisfação interna crescia. Tanta estabilidade estava me deixando monótono e chato, até para a família. Acho que fui pego pela famosa crise dos 40. Era a tal hora em que muitos começam a rondar concessionárias da Porsche. Mas isso não estava na minha lista de opções.

132

Criar gado na Austrália, me envolver com a recuperação da Mata Atlântica ou finalmente fazer um longa-metragem autoral eram opções mais concretas. Precisava fazer alguma coisa. Passei a ler livros com a exclusiva intenção de procurar uma história que fizesse tocar algum sino interno e me motivasse a começar um roteiro. Um dia, li *O Matador*, da Patrícia Melo, e vi ali a possibilidade de um bom filme.

Trabalhei por uns três meses no que poderia ser um esqueleto de roteiro. Quando achei que tinha um caminho consistente, liguei para a Companhia das Letras, a editora, e depois para a própria Patrícia, para acertar um acordo pelos direitos de adaptação do livro. Idas e vindas. Fechamos o negócio por telefone numa sexta, mas ficamos de assinar na semana seguinte, por causa de um feriado. Eu passei o final de semana feliz por finalmente ter um projeto interessante nas mãos. Na volta do feriado, porém, a Patrícia Melo me ligou se desculpando, ao me informar que tinha acabado de acertar a venda dos direitos de

O Matador para o diretor José Henrique Fonseca, sócio da Conspiração Filmes, uma produtora no Rio. Fez isso em nome da amizade pelo pai dele, o escritor Rubem Fonseca, me explicou.

Eu sabia que o Rubem havia sido o mestre e o braço direito do início da carreira da Patrícia. Ela não poderia mesmo negar um pedido desses. O José Henrique ainda teve a delicadeza de me telefonar para explicar que já trabalhava no mesmo projeto há um tempo também e se desculpou pela coincidência. Fiquei triste, mas compreendi perfeitamente. Gosto muito de O Homem do Ano, a versão do José Henrique de O Matador para o cinema. O filme não foi lançado como merecia e ainda recebeu algumas críticas indevidas. Há que ser cego para não perceber que o José Henrique é um dos melhores contadores de histórias da nova safra de diretores brasileiros. Tem domínio narrativo.

É muito interessante pensar num projeto por um tempo e depois ver a mesma idéia numa visão totalmente diferente. Enquanto O Homem do Ano, do José Henrique, acompanha a história do Maiquel, o protagonista no livro, minha versão de O Matador teria outra pegada. Seria mais centrada no medo crescente da classe média, nas grades com lanças que se espalham por São Paulo, nas conversas sobre assaltos e míni-sequestros que se ouvem nas festas. Seria um filme sobre a

sociedade se protegendo contra a própria sociedade e muito paulista, como no livro.

É interessante como não só uma história pode ter inúmeras leituras, mas até um roteiro acabado pode resultar em filmes muito diferentes. Em 2003, trabalhei por um tempo numa visão para o filme *Colateral*, a convite da Dreamworks, mas acabei desistindo, desestimulado por Jorge Furtado, que ia me ajudar a mexer no roteiro.

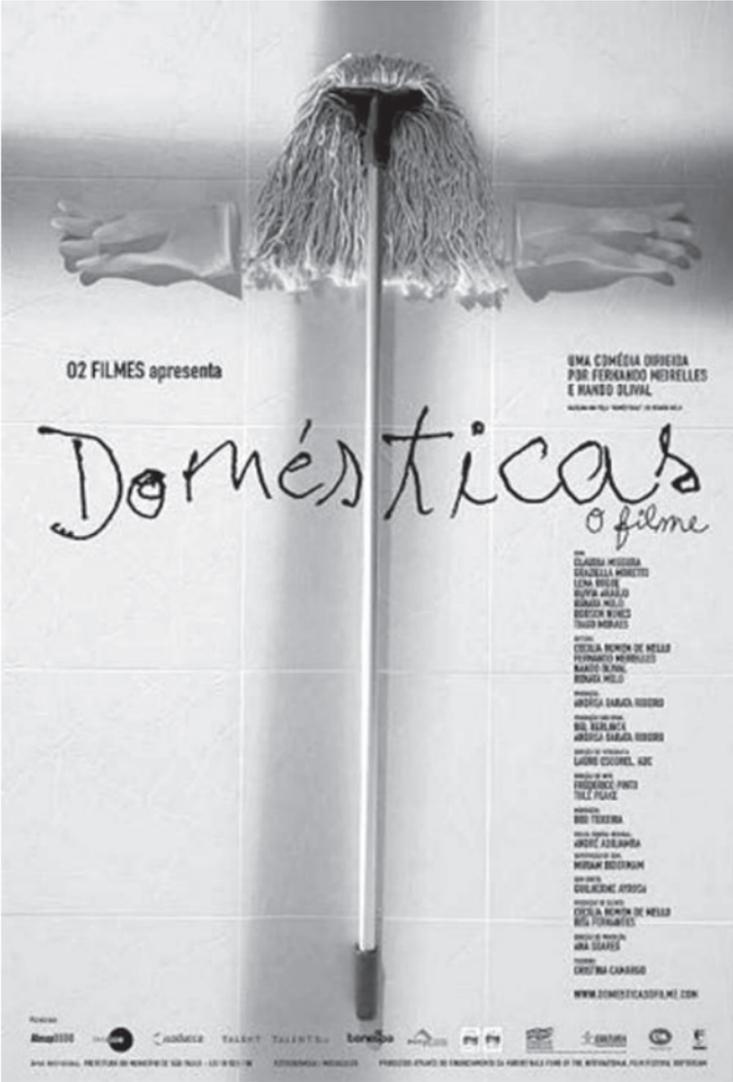
134

Michael Mann acabou dirigindo o filme com Tom Cruise, lançado em 2004. Quando li o roteiro, via personagens cínicos, não dava para acreditar naquela espécie de matador perfeito, eu pensava num filme levemente cômico, minha referência de tom era *After Hours*, do Scorsese. Michael Mann acreditou mais na sinceridade dos personagens e na verdade da história e fez um filme mais sério. Seria um filme muito distinto saído do mesmo roteiro. Assim como *Colateral*, houve outros projetos que me foram oferecidos e que agora começam a ser lançados. Ao assistir a esses filmes prontos, passei a entender o que os estúdios buscam quando chamam determinados diretores. Eles estão sempre interessados no que chamam de visão. Como você vê este filme? É esta a primeira pergunta que os executivos dos estúdios sempre te fazem numa reunião.

Uma história tem sempre muitas portas de entrada. Apesar de um filme ser um trabalho criativo

de uma equipe, cabe ao diretor escolher a porta. Em 2002, tentei convencer a Miramax a comprar os direitos internacionais de O Homem do Ano e lançá-lo em dobradinha com Cidade de Deus. Seria ótimo para o cinema brasileiro. Eles assistiram ao filme, reconheceram a qualidade do trabalho, mas disseram que a história tinha uma questão moral, no final, que o público americano não aceitaria. Discordei, mas não pude fazer nada. Antes disso, ainda em 1997, assim que perdi a oportunidade de comprar O Matador, um amigo, o diretor Heitor Dhalia (Nina), sugeriu que eu lesse Cidade de Deus. Sugeriu que eu trabalhasse numa adaptação do romance para um filme.

Resisti de cara à idéia, pois não gosto muito de filmes com muito tiro, atirar é sempre uma saída burra e também não conhecia nada sobre o universo das favelas cariocas e do tráfico, sabia apenas o que lia no noticiário. Mas minha sócia, Andrea, me mandou ler. Obedeci-a, como sempre, só que mais pelas boas resenhas que saíam sobre o livro do que pensando numa adaptação. Só que, para a minha surpresa, aos poucos fui me envolvendo com a leitura até um ponto em que já tinha certeza que aquele seria meu projeto para os próximos anos. Da página 200 em diante, comecei a riscar o livro enquanto lia. A recuperação da Mata Atlântica ia ter que esperar. Era 1998.



02 FILMES apresenta

UMA COMÉDIA DISCRETA
POR FERNANDO MIELLES
E RANDO OLIVAL

REALIZADO POR FERNANDO MIELLES

Domésticas

o filme

COM
CLAUDIA MULLER
CAROLINA MURIELLO
LENA MUISE
MELBA MARAL
ROMANA MULLER
BETHSY WENZ
TUDU MORALES

DIRIGIDO POR
CECILIA BROWN DE MELLER
FERNANDO MIELLES
RANDO OLIVAL
ROMANA MULLER

PRODUZIDA POR

ANDRÉS SARGA RIBERA
PRODUZIDA EM COOPERAÇÃO COM
BIG BROTHER
ANDRÉS SARGA RIBERA

ASSISTENTE DE REALIZAÇÃO

LAURE COUREL, ASC

EDITADO POR

FERNANDO PUNZO

TULLY PLAZA

MONTAGEM

BIG TRONKA

REVISÃO DE DIÁLOGOS

ANDRÉS ADALANZA

ASSISTENTE DE MONTAGEM

MIGUEL BUSTAMÁN

ASSISTENTE DE MONTAGEM

GUILLERMO JESSICA

PRODUZIDO EM COOPERAÇÃO COM

CECILIA BROWN DE MELLER

BIG TRONKA

PRODUZIDA POR

ANA SARGA

EDITADO POR

CROSTINA CANABUO

WWW.DOMESTICASFILME.COM

Producción



UNA COPRODUCCIÓN DEL INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA Y AUDIOVISUAL DE ARGENTINA

COFINANCIADO POR

PRODUCCIÓN ASISTIDA POR

FINANCIADO POR

CON EL APOYO DE

CON EL APOYO DE

Domésticas, o Filme

Enquanto o Bráulio e eu trabalhávamos na adaptação de Cidade de Deus, na O2 Filmes começamos a estruturar um departamento só para fazer cinema e TV. Convidamos a Bel Berlink para ser nossa produtora-mor e contávamos com o empenho da Andrea, botando lenha e alavancando financiamento para os projetos por intermédio de nossos clientes / parceiros – C&A, Talent, DM-9, Almap, DPZ e Loducca. Todos eles sempre nos apoiaram. Com o empenho dessa dupla e com o apoio desses clientes, produzimos o primeiro longa-metragem da O2 Filmes: Domésticas, o Filme, direção do Nando Olival e minha.

137

Como eu já planejava rodar um filme maior em seguida, um projeto menor antes seria perfeito para introduzir a produtora nessa nova área. Contratos, prestações de contas, leis de incentivo, havia muita coisa a aprender.

Domésticas nasceu como um típico BO (filme de baixo orçamento). Estava em cartaz em São Paulo a peça Domésticas, de Renata Melo. Fui assistir e achei que ali tinha uma pegada. Convidei o Nando Olival para ir ver também, já pensando em transformá-la num filme. O Nando também gostou da peça e se entusiasmou. Depois do espetáculo, conversamos com a Renata, que também achou boa a idéia da adaptação e estava pronta

para começar a trabalhar. Na semana seguinte, já estávamos o Nando e eu, mais a Renata Melo e a Cecília Homem de Mello, sentados, planejando como seria o roteiro escrito a quatro mãos.

Para escrever a peça, Renata (autora e uma das atrizes da montagem teatral) entrevistou dezenas de domésticas, durante três anos. Ela tinha farto material, muito bem organizado. Pegamos aquelas entrevistas transcritas e as separamos por motivos temáticos: domésticas que falam de namorados, de família, de desacertos na vida, de sonhos. Para cada segmento temático, escolhemos o nome de uma das domésticas: Roxane, Cléo, Cida, Raí etc. A partir desse procedimento, criamos uma trama que justificasse o uso daquelas falas transcritas, o filé do filme. Seria um filme de depoimentos como um documentário, mas com atores.

138

O resultado do filme é bem diferente da montagem teatral. A peça, um espetáculo entre a dança e o teatro, não tinha personagens centrais. As atrizes entravam em cena, faziam uma coreografia ou falavam seus textos e saíam. Como esquetes. No filme, criamos uma história para cada uma das cinco personagens principais e ligamos umas às outras.

Domésticas, o Filme é como uma crônica. A idéia era entrar no universo dessas mulheres que são a maior categoria profissional no Brasil e revelar

um pouco de suas expectativas, frustrações e seu entendimento do mundo. Há no Brasil uma espécie de apartheid doméstico que sempre me intrigou. As empregadas vivem no meio das famílias da classe média, ouvem suas brigas, vivem seus dramas, arrumam as cuecas dos patrões nas gavetas, participam intimamente da vida das famílias, mas ao mesmo tempo há uma espécie de linha que não pode ser cruzada. Um pacto não-verbalizado. São, às vezes, as mais antigas amigas das patroas, podem até aconselhá-las a abandonar o marido, mas jamais podem sentar-se à mesa para tomar um café juntas.

Nossa primeira idéia era fazer Domésticas, o Filme como um BBO (baixo baixo orçamento), usando a estrutura da produtora, pontas de negativos etc. Mas o orçamento começou a subir. Dos 80 mil reais previstos inicialmente, acabamos batendo na casa do milhão. O que inicialmente deveria ter sido feito em DV ou 16 mm, acabou tendo o craque Lauro Escorel na fotografia, virou 35 mm, e o resultado final é menos experimental do que foi nossa primeira intenção. Filmes parecem que adquirem vida própria, às vezes. O controle dos diretores sobre eles é relativo. Mesmo assim, por uma questão de economia, filmamos por dez dias em dois estúdios simultaneamente. O Nando dirigindo algumas cenas em um e eu no outro, ao lado. Um cabo nos ligava a monitores e podíamos ver o que o outro estava fazendo. O Lauro Escorel

corria de um lado para o outro. Com isso, economizamos diárias de grande parte da equipe, que trabalhava para os dois sets no mesmo dia, fora almoços, transporte etc. No final, pode nem ter sido muito produtivo, mas nos divertimos muito com o vai-e-vem. Aliás, nos divertimos muito o tempo todo nessa filmagem.

140 Domésticas é um filme feminino e delicado, ou ao menos era isso que buscávamos. Não há muita trama, está mais apoiado na visão de mundo de cada personagem. É muito difícil fazer um filme sem uma trama, só percebemos isso depois de filmado. A grande sacada da peça era mostrar as domésticas, sem nunca mostrar os patrões. Tomamos o mesmo partido, os patrões eram personagens virtuais no filme. Alguns críticos viram nisso uma artimanha dos diretores publicitários para escapar do conflito de classes e poderem debochar das domésticas (sic). – Será que erramos tanto assim? – nos perguntamos. Segundo esses críticos, apenas o conflito com os patrões justificaria olharmos para aquelas mulheres. Tese de que eu discordo. A crítica brasileira dividiu-se. Tivemos avaliações positivas e algumas (poucas) muito negativas, pela razão exposta.

Esse foi meu primeiro contato com a crítica e eu ainda não estava preparado para ela naquela altura. Agora já estou mais cínico em relação a isso. Mas, um dia, ainda instituo o prêmio de melhor artilheiro do ano para a crítica cinematográfica.



Tem uma turma que chuta forte e sem nenhum conflito. É bonito de se ver.



O elenco, considerado o ponto forte do filme, foi reconhecido e premiado em festivais brasileiros. Mesmo sendo um típico BO, feito para o mercado interno, Domésticas, o Filme foi escolhido para representar o Brasil no Festival Internacional de Roterdã (disputou o Prêmio Tiger com 15 longas internacionais).



Domésticas, realizado em 2000, só foi lançado em 2001, quando eu já estava mergulhado na pré-produção de Cidade de Deus. Houve um atraso intencional na finalização, pois o material montado



havia nos deixado insatisfeitos. Por quase um ano, o Nando e eu abandonamos o filme num dos Avid da produtora e fomos cuidar da vida, até que, pressionados pela Bel e pela Andrea, resolvemos refilmar algumas cenas, um ano depois, e fechar a montagem.

Nosso maior erro talvez tenha sido não ter acreditado tanto no filme depois de pronto, fomos muito modestos no lançamento. Como não havia verba para divulgação resolvemos nos associar à Pandora Filmes, que fez a programação das salas, enquanto nós mesmos, inspirados na experiência da Carla Camurati em Carlota Joaquina, planejamos a divulgação e o lançamento. Decisão acertada. Mas lançamos Domésticas com apenas seis cópias e 25 mil reais. Mesmo assim, ele fez 91.488 espectadores nos cinemas e mais 50 mil no Projeto BR-Cinema em Movimento, que projeta filmes em praças públicas. Se fizermos os cálculos de número de espectadores por cópia, Domésticas tem um resultado melhor que Cidade de Deus.

142

Ainda vendemos o filme para vários países, conseguindo um pequeno lucro no final das contas, coisa que CDD também não conseguiu. Com orgulho, fomos levar pessoalmente os cheques para os investidores da lei de audiovisual. No BNDES, o funcionário responsável disse que iria emoldurar o cheque ao invés de descontá-lo, tão raro era um produtor vir trazer e não pedir dinheiro.

Capítulo VI

Cidade de Deus

O Roteiro e a Descoberta dos Atores

Retomando o fio da meada e voltando a 1998. Eu havia perdido a chance de comprar *O Matorador*, estava com 42 anos e o meu alarme interno apitava freneticamente, me avisando que minha vida estava muito confortável, mas pouco satisfatória. Foi quando li o romance *Cidade de Deus* e resolvi encarar. Eram dois coelhos com uma cajadada: refletiria e exporia um lado do País que me assombrou ao ler o livro e daria um choque na minha própria vida.

143

Enquanto convidava o Paulo Lins para vir a São Paulo e, com a Andrea, tentava convencê-lo a me vender os direitos, pedi para o Bráulio Mantovani ler o livro e ver se dali poderia ser extraído um roteiro para um filme. Outros diretores, como Cacá Diegues e Daniel Filho, já haviam se interessado pelo romance, mas pensavam aproveitar apenas partes dele.

Minha idéia era tentar incluir o maior número possível de histórias e personagens. A própria *Cidade de Deus*, com sua dinâmica, seria o personagem central. *Nashville*, de Robert Altman, ou *As Mil e Uma Noites*, de Pasolini, eram as referências para a estrutura da história que me interessava

BR Distribuidora, WALTER SALLES e DANIEL FILHO apresentam uma produção OZ FILMES e VIDEOFILMES



Se catches a bicho pega, Se ficat a bicho come.

CIDADE DE DEUS



filmar. Multitramas, muitos personagens que se interconectam e, no final, o que sobra para o espectador não é a lembrança de uma história individual, mas a percepção do contexto social, cultural e até poético onde ela aconteceu.

A primeira impressão do Bráulio era que seria praticamente impossível adaptar aquelas quase 700 páginas com duas centenas de personagens para um filme de duas horas. Mas aceitou a empreitada com entusiasmo. Citou uma frase do Artaud que acabou colada em seu quadro de avisos durante todo o processo: Por não saber que era impossível, foi lá e fez.

Fizemos algumas reuniões preliminares, em que tentamos chegar a uma lista dos personagens e histórias que interessavam. De cara, me ocorreu que o Buscapé, pouco importante no livro, poderia ser o personagem que levaria o espectador nessa jornada. O Bráulio concordou que era um personagem com empatia suficiente para criar alguma espécie de identificação com o espectador. Buscapé foi eleito nosso narrador. No meio do processo, chegamos a pensar em termos outros narradores na paralela, mas desistimos. O filme já seria por demais fragmentado.

145

O Bráulio começou o trabalho de uma forma insana: com a ajuda de uma assistente, fichou o livro com rigor do início ao fim, como um aluno CDF. O romance tem exatamente 247 nomes de

personagens. Ele criou um banco de dados que nos permitia acessar um resumo e a página de cada personagem do livro em segundos. Se eu dissesse: Gosto de determinada passagem do Cabelinho Calmo, no ato tínhamos nas mãos toda a trajetória desse personagem. Até o Paulo Lins se confundia às vezes com os próprios personagens e contava com o Bráulio para ajudá-lo a encontrá-los no livro.



Uma vez definidas as linhas básicas do roteiro, como a estrutura em três períodos, o tom de cada uma dessas partes e os protagonistas da nossa história, o Bráulio mergulhou no trabalho como um desesperado. Tínhamos três meses para entregar uma primeira versão para podermos participar do Workshop de Roteiros Rio Cine / Sundance. Ali, consultores prestigiados liam e comentavam os roteiros individualmente. Havia





também a pressa em inscrever o roteiro na lei do audiovisual a tempo de começar a captação de financiamento ainda em 1999, o que acabou não acontecendo.

Me afastei um pouco do roteiro nesse período, ao me envolver na produção de Domésticas, mas, num tempo recorde, o Bráulio entregou um primeiro tratamento. Eram 156 páginas. Uma



avalanche de acontecimentos. O texto me pegou de cara. Abria com uma cena na qual um galo é perseguido pelo bando do Zé Pequeno. O galo virou uma galinha depois, só para o Zé Pequeno poder dizer a frase: Senta o dedo na galinha! – numa referência ao Mané Galinha, seu inimigo. Não só essa idéia de abertura, como toda a base do que viria a ser filmado dois anos mais tarde, já estava nesta primeira versão. A perseguição

ao galo era uma passagem da qual gostava no livro, mas nunca havia imaginado que poderia servir de introdução à nossa história. Para essas sacadas é que existem os roteiristas.

Sabíamos que esse primeiro tratamento teria que ser bem encurtado, mas ele serviu para nos classificar para o workshop e depois ainda ganhou um prêmio de melhor roteiro internacional do Writer's Guild of America, concurso



promovido anualmente pelo sindicato de roteiristas da indústria americana. O Bráulio acabou indo para Los Angeles receber o prêmio e se hospedou na casa do roteirista e diretor Alexander Payne (*As Confissões de Schmidt*, *Sideways*), que havia sido o consultor mais entusiasmado no workshop e nos apoiou até o fim. O Alexander esteve até na estréia do filme em Cannes e tornou-se um amigo.



Depois desse primeiro tratamento, eu e o Bráulio passamos a trocar idéias e comentários sobre o roteiro via e-mail regularmente. Nos encontrávamos ao vivo periodicamente, quando havia muito assunto acumulado ou alguma questão difícil de resolver. Mais três tratamentos foram escritos durante esse intenso diálogo. Muitos personagens do primeiro tratamento caíram fora nessa etapa. O quarto tratamento já tinha um tamanho



razoável, 119 páginas, e estava no ponto certo para começarmos a pensar em produção.

Apesar disso, durante os ensaios, durante as filmagens e por seis meses durante a montagem, meu diálogo com o Bráulio continuou ininterrupto. Até o final contei com a participação do roteirista que ia regularmente assistir às novas versões de montagem, sugerir inversões de



ordem de cenas e diferentes encadeamentos. Reescrevemos quase todas as narrações do Buscapé muitas vezes. O roteiro só acabou de ser escrito quando não havia mais prazo para mudar nada. Mas o interessante desse processo todo é que, como eu disse, os personagens, as tramas centrais e a estrutura nunca mudaram desde a primeira versão, apesar de incontáveis acertos de percurso. A biblioteca da ECA-USP e a biblioteca da FAAP, em São Paulo, têm um jogo de várias versões do roteiro, para quem se interessar em acompanhar essas mudanças. Há um roteiro de CDD publicado em forma de livro, mas este não é o que foi escrito pelo Bráulio, mas sim a transcrição da montagem final. O livro é a décima terceira versão.

154

Em julho de 2000, finalmente abandonei minha carreira na publicidade. Sem paciência para esperar até o fim do ano para ver se captávamos algum dinheiro das leis de incentivo, ou qualquer outro tipo de financiamento, resolvi investir meu tempo, e o que eu tinha ganho dirigindo comerciais, numa oficina de atores.

Se alguém aparecesse com dinheiro no caminho, ótimo, se não aparecesse ninguém, paciência. Nada ia me parar. E não parou mesmo. Sem ter planejado, acabei bancando o filme até a montagem. Aliás, colocar tudo o que eu havia ganho trabalhando, num filme sobre tráfico, com atores desconhecidos e filmado em favelas, foi





a maior burrice que eu fiz na minha vida. Tinha tudo para dar errado. Era a fórmula do fracasso, estava na cara. Tanto assim que não conseguimos investidores no primeiro ano. Mas, naquela hora, isso não importava. Meu alarme interno estava tocando realmente muito alto e aquela história precisava ser contada.

O risco deixa a gente esperto. Arrisquei e deu certo no final. Minha mãe sempre diz que eu nasci com sorte. Com a bunda virada para a lua, ela diz. Em geral, eu trabalho como um idiota, o que faz essa visão dela parecer injusta, mas, no fundo, concordo. As coisas vão dando certo, e quando dão errado eu esqueço rápido, como se não houvesse acontecido. Tenho uma espécie de memória seletiva que descarta os erros, as mágoas, o rancor e tudo isso. Às vezes sei que passo por tolo por não querer ver conflitos, mas fica mais leve viver assim.

157

O Elenco

No dia em que comprei os direitos de adaptação do romance Cidade de Deus, comentei com Bráulio Mantovani que essa história teria que ser contada por gente de verdade. Atores da classe média não saberiam interpretar esses personagens e nem existiam no Brasil jovens atores de cinema negros ou mulatos. Eu teria que encon-

trar o elenco nas comunidades do Rio. Esse seria o maior desafio do projeto.

Não me parecia impossível fazer um filme basicamente com atores amadores, pelo contrário. Em 20 anos de direção, poucas vezes eu havia trabalhado com atores reconhecidos. A maior parte do que fiz em publicidade, TV, ou mesmo em Domésticas, foi com amadores ou com atores sem experiência no cinema. Também não estava minimamente interessado em ter nomes conhecidos para garantir público. Sucesso de bilheteria definitivamente não era a motivação nesse projeto.

158

O talento para a interpretação é um dom. Algumas pessoas nascem com esse software e outras não, é como o talento nato para o desenho, para a música ou para os esportes. Sabia que nos morros do Rio poderia encontrar atores natos. A questão era: como um paulista, que mal conhecia o Rio, poderia chegar até lá? Eu precisava de um ponto de partida.

Em 1998, assim que comprei os direitos do livro, li no jornal uma reportagem de página inteira sobre o Nós do Morro, um grupo de teatro formado por moradores do morro do Vidigal, na Zona Sul do Rio. Durante dois anos, deixei pendurado no quadro de avisos da minha sala aquele recorte de jornal, pois sabia que um dia aquela turma poderia vir a ser meu ponto de partida

para a formação do elenco. Às vezes, olhava as fotos naquela folha já amarelada, para ver se alguns daqueles rostos pareciam-se com alguns dos personagens que o Bráulio Mantovani e eu estávamos criando.

Fui para o Rio e convidei a Elisa Tolomelli para ser a produtora executiva do filme. Combinei com a Elisa que, antes de qualquer outra coisa, queria montar uma espécie de oficina de atores no Rio, trabalhar por seis meses com muitos garotos e só quando estivesse seguro em relação ao elenco, daria o larga na produção. Caso não encontrasse os atores, cancelaria o projeto. Era um risco. Assim foi feito.

159

A Elisa me apresentou a Kátia Lund, ex-assistente de direção do Walter Salles. Além de muito bem recomendada como assistente, a Kátia havia acabado de co-dirigir, com o João Moreira Salles e o próprio Walter, o documentário Notícias de uma Guerra Particular, sobre o tráfico no Rio. Por causa da pesquisa para o documentário, ela teria muito a contribuir com o projeto. Só que ela não aceitou o convite para fazer assistência de direção, estava querendo investir numa carreira de direção, que se iniciava.

Mas gostou do roteiro e da idéia de trabalhar com amadores e aceitou participar da criação da oficina para formar os atores.

Nosso primeiro passo foi ir à sede do Nós do Morro, onde finalmente conheci o Guti Fraga, o ator que coordena o grupo. O Guti é um dos seres humanos mais extraordinários que já encontrei na vida. Fiquei muito feliz e até surpreso quando ele aceitou meu convite para dirigir essa oficina.



Fernando com Kátia Lund

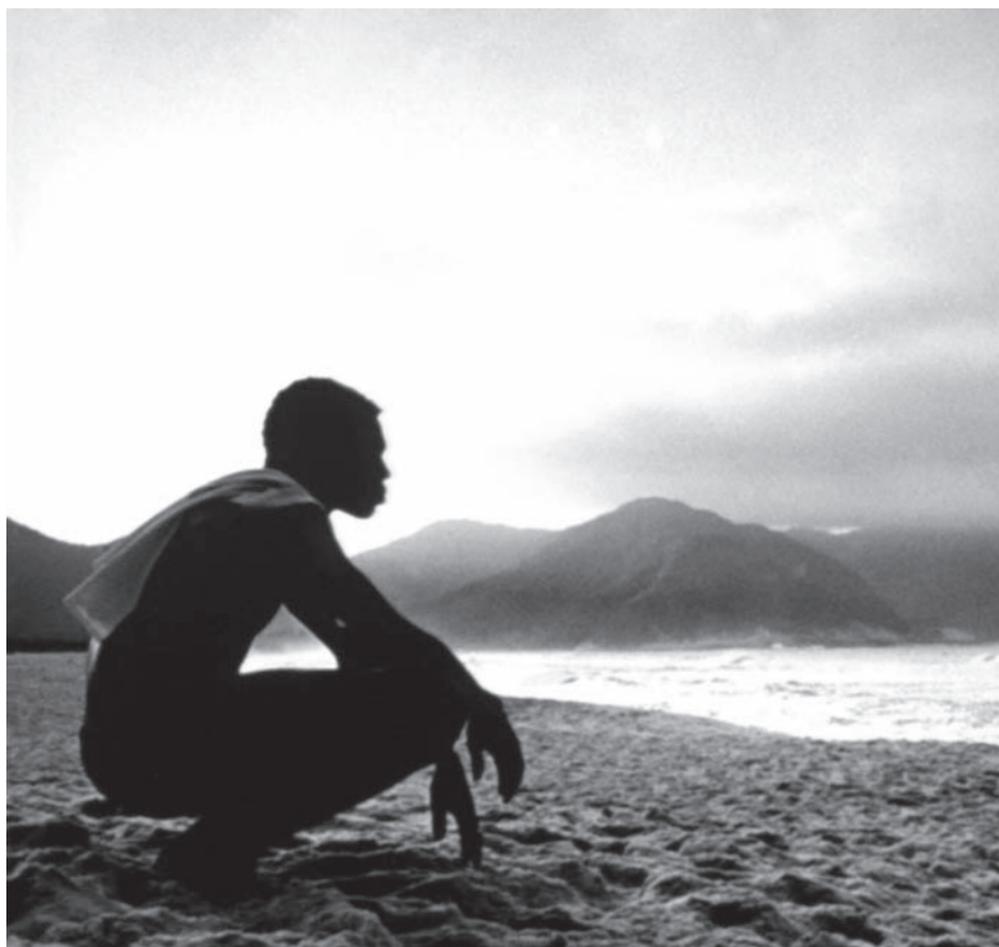
Ele resolveu parar outras atividades e se dedicar a esse trabalho por um semestre, por acreditar no projeto. Em homenagem a ele e ao Nós do Morro, dei à nossa nova escola o nome de Nós do Cinema.

Lamartine Ferreira, o Lama, que depois veio a ser o assistente de direção do filme, foi a última peça-chave nesse processo. Ele coordenava as oficinas. Com seu carisma baiano, era quem centralizava tudo. Dava broncas com a mesma intensidade com que acolhia os garotos. Em pouco tempo, era respeitado e querido. Foi fundamental para manter o grupo unido e atento ao trabalho.

Em nosso processo de seleção, três equipes coordenadas pelo Luciano Vidigal e pela Luciana Bezerra, do Nós do Morro, saíam com câmeras de vídeo e iam a diversas comunidades selecionando interessados em participar do curso de interpretação. O curso era gratuito e dava vale-transporte, um lanche no fim de toda aula e um certificado de conclusão no final do ano. Oportunidades são coisas raras nas comunidades, por isso 2 mil garotos se interessaram e fizeram nosso rápido teste em vídeo. O grande interesse no curso foi também devido ao prestígio do Guti e seu respeitado grupo, associados ao convite.

Assistindo a horas de gravação, selecionamos 400 garotos e os convidamos a vir à nossa sede, na

Fundição Progresso, na Lapa. Dividindo-os em grupos de oito ou dez, o Guti fez uma semana inteira de exercícios de interpretação para chegarmos aos finalistas. Chegamos a 200 alunos de 9 a 25 anos, que foram divididos em oito turmas. Cada turma de 25 alunos fez duas aulas semanais, por cinco meses. Os alunos que largavam no meio iam sendo substituídos por outros que tínhamos em nossa lista de espera. Mas não foram muitos



os que saíram. Havia uma regra: ninguém poderia fazer nosso curso de manhã e ser traficante à noite. Dois ou três garotos abandonaram o curso por isso, dois ou três outros abandonaram o tráfico. Para os garotos, o Guti era o professor, o Lama era o patrão e eu e a Kátia, os assistentes. Foi assim que o Guti nos apresentou ao grupo. Não avisamos ninguém que faríamos um filme no ano seguinte.





Me mudei para o Rio no segundo semestre de 2000. Fiquei num apartamento que o Marcelo Tas tinha no Leblon e ia para São Paulo toda sexta, voltando para o Rio na segunda. Por cinco meses, fui diariamente à Fundação Progresso acompanhar as cinco aulas, que iam das 9 da manhã às 8 da noite. Depois de três meses, quando os garotos descobriram que seria feito um filme e que eu seria o diretor, já não havia mais a distância que isso poderia ter criado no início. Eu já era apenas aquele cara de bermuda, descalço, sentado no chão no meio deles e que dava palpites enquanto ensaiavam suas pequenas apresentações diárias.

Nunca houve um teste formal para a maioria dos papéis. Era nesses ensaios que os avaliávamos. Pedia determinada mudança de atitude durante um ensaio para saber se poderia contar com determinado garoto em qualquer situação, às vezes pedia que interpretassem uma cena do roteiro sem que eles soubessem que era parte de um filme, e assim fui começando a ver cada personagem nascer.

As conversas antes e depois das aulas iam me colocando em contato com a realidade deles, a mesma dos personagens do filme. Todo dia ouvia uma história diferente. O irmão que foi morto numa emboscada, o pai resgatado bêbado em



Angra e trazido de volta para casa em lágrimas, o policial que roubou seis reais da carteira de um deles na véspera. Esse convívio de um semestre foi o que me preparou para entender o filme que eu iria fazer. Tudo era novo. Foi um período no qual estava sempre disposto e feliz. Havia trocado minha vida de semimauricinho e os 350 compromissos espremidos na agenda toda semana pelos dias descalços, sem patrão nem cliente, só inventando cena e trocando uma idéia com a rapaziada. Foram seis meses em que meus olhos parecem ter sido abertos, para enxergar um Brasil de que eu me julgava conhecedor.





Nas primeiras semanas da oficina, o Guti Fraga fez basicamente jogos para integrar os garotos.

Queria apenas desinibi-los, fazê-los se sentir como um corpo, já que vinham de lugares diferentes. Atores vindos do Nós do Morro, já com experiência nesse processo, foram misturados em cada grupo, pois mergulhavam nesses exercícios de cabeça, mostrando o caminho para os demais.

Aos poucos, o Guti começou a propor improvisações de cenas. Tal ator seria um policial, o outro seria um traficante, e eles teriam que resolver seu conflito na lábia, não na pancadaria. Dávamos um tempo para que eles inventassem uma história e



ensaiassem. No final da aula, os grupinhos apresentavam o resultado e todos comentavam cada apresentação. Todo esse processo de preparação está mostrado num excelente documentário, dirigido pela Ana Braga (mãe da Alice Braga, que faz Angélica, a namorada do Buscapé no filme), que é um dos extras do DVD de CDD.

Assim que eles pegaram o mecanismo da improvisação, começamos a passar as cenas do roteiro, sem dar os diálogos. Só contávamos a situação e eles desenvolviam. Eu ficava com um papel na mão anotando boas idéias, frases interessantes, situações novas criadas a partir do conflito pro-

posto. Regularmente mandava essas anotações para o Bráulio. Em São Paulo, ele ia incorporando essas novas idéias e falas ao texto, até fechar um novo tratamento do roteiro. Pedia então aos atores que improvisassem as novas cenas e checava a reação.

Às vezes eles reclamavam das falas ou das próprias cenas: Isso não aconteceria assim, diziam. Nesses casos, eu avisava o Bráulio e as falas saíam do roteiro, mesmo quando eu gostava. Os atores eram o crivo.

Começamos a escola em agosto de 2000, com o quarto tratamento do roteiro nas mãos. Em



dezembro, por causa desse processo, já estávamos no oitavo. Quatro meses depois, quando começamos a rodar o filme, estávamos na décima segunda versão do roteiro.

Sempre usando esse processo de mandar as idéias para o Bráulio, recebê-las de volta, checar a reação com os garotos e voltar para o roteirista.



A equipe também participou ativamente desse processo. A Kátia Lund e o César Charlone contribuíram bastante com a história. Por exemplo, quando o César me disse, durante a filmagem, que sentia que o Zé Pequeno estava ficando muito monotônico, sempre agressivo, ele estava certo. Criei então a cena na qual o Bené diz ao Pequeno que ele precisa arrumar uma namorada



e depois a seqüência em que ele tenta tirar a namorada do Galinha para dançar. Naquele momento, sentimos até pena do Zé Pequeno, era o outro lado do seu personagem que faltava. A cena provocada pelo comentário do César deu nova dimensão ao personagem e alterou toda a história. É por isso que quando digo que a equipe fez esse filme em parceria, não estou fazendo média. É fato.

172 Todo esse processo de preparação de elenco foi acompanhado com câmera. Nem tanto para avaliarmos os atores, mas sim, para que eles se acostumassem com a presença da câmera a ponto de ignorá-la. Os garotos se revezavam nessa gravação durante todos os ensaios. Isso os familiarizava ainda mais com o equipamento. Por causa desse processo, temos 400 fitas VHS que nunca foram assistidas. Depois de cinco meses, eu já conhecia quase todos os 200 garotos pelo nome, sabia de onde vinham e um pouco de cada história. Já tinha na cabeça as opções de atores para cada papel. Precisava apenas testá-los numa situação mais parecida com uma filmagem.

Justamente nesse momento, o Guel Arraes ligou, me convidando para fazer um episódio de Brava Gente, histórias num formato de 30 minutos para ser veiculadas na TV Globo no final de 2000. Disse ao Guel que faria um episódio se ele me deixasse testar meu elenco e algumas opções técnicas do filme que eu estava preparando.

Nunca imaginei que a Globo fosse querer uma história sobre tráfico, com atores negros e desconhecidos, como Especial de Natal. Mas o Guel é o Guel, topou no ato e no escuro, patrocinando nosso ensaio. Passei para o Bráulio uma idéia do Guti Fraga surgida num ensaio: dois garotos tendo que se livrar do tráfico na lábia e na esperteza.

O Bráulio misturou isso com uma passagem do próprio romance Cidade de Deus, que havia saído fora do roteiro do longa. Nasceram assim os personagens que viriam a se tornar conhecidos dois anos depois: Laranjinha e Acerola. Usando os candidatos a atores centrais de Cidade de Deus, rodamos então, em novembro de 2000, o curta Palace II.

173

Palace II

Palace II funcionou como o trabalho de encerramento da oficina de atores e ao mesmo tempo como um ensaio para o longa que viria a seguir. Para rodar Palace II, evidentemente chamei toda a equipe que estaria envolvida em CDD. Cada um iria testar um pouco suas idéias. O Tulé Peak na direção de arte, Bia e Inês Salgado no figurino, Anna van Steen na maquiagem, o César Charlonne na fotografia, a Elisa Tolomelli na produção. Até a locação, a própria Cidade de Deus, estava sendo testada como alternativa para o longa. Como a história estava nascendo do nosso traba-

lho diário da oficina, convidei a Kátia Lund para co-dirigir o curta comigo e o Lamartine Ferreira fez a assistência.

Esse curta foi a melhor coisa que poderia ter acontecido no processo do longa. Afinamos nossa maneira de produzir, tomamos as decisões fotográficas baseadas nos testes feitos ali e ficamos seguros em relação ao elenco. Mas o melhor foi a quantidade de trombadas que demos com o tráfico local, que culminou numa trombada maior, no quinto e último dia de filmagem. Depois dessa semana, percebemos que seria impossível rodar o longa em Cidade de Deus como prevíamos. Isso teria sido um grande erro. Devo essa previsão ao Guel.

Naquele momento, a Cidade de Deus estava sendo controlada por alguns garotos muito jovens. Adolescentes são instáveis. Todos os acertos eram verbais e intermediados por terceiros. Nunca sabíamos ao certo se a pessoa que nos autorizava a filmar era realmente quem deveria autorizar. Tínhamos a preocupação em nunca dar dinheiro a ninguém do movimento, pagando pela locação com doações para a comunidade, como areia para um campinho de futebol ou outras solicitações desse tipo que aconteceram.

Logo no primeiro dia de filmagem, depois de várias visitas às locações e todos os planos de produção feitos, fomos informados que não po-

deríamos filmar, pois a favela estava em luto pela morte de um traficante no dia anterior. Voltamos com nossos caminhões para casa, sem rodar. No dia seguinte, ao chegarmos fomos informados que o dono havia mudado de idéia, não queria mais que filmássemos ali, pois leu e achou nosso roteiro muito violento (sic). Disse que a vida deles não era bom exemplo para os jovens e que o filme não deveria ser feito. Perplexidade geral.

Como a Cidade de Deus está dividida em várias áreas, mudamos de improviso para o outro lado da Linha Amarela, controlada por outro pessoal, e fomos improvisando locações, sempre com o acompanhamento discreto da rapaziada.

- Meu amigo, não pode apontar a câmera para lá.
- Mas o meu personagem vem andando por esta rua, só quero mostrar ele vindo...
- Mas aquele prédio lá no fundo não pode aparecer. Vira tua câmera para outro lado. Falou?
- O.k. A gente muda.

Foram cinco dias com uma certa tensão no ar. Estávamos quase terminando quando, em nossa última noite de filmagem, dois garotos armados atravessaram correndo no meio da cena que rodávamos esbarrando no César, que segurava a câmera. Segundos depois, começamos a ouvir tiros ali ao redor. A população que assistia à filmagem parecia tranqüila. – Fica frio. Isso é no outro quarteirão, não é aqui, não.

Havíamos feito um acordo com a polícia para que não fossem naquela área enquanto filmávamos, para evitar conflitos, mas dois policiais disfarçados de garis haviam entrado na área e prendido um traficante que assistia à filmagem. Os amigos do rapaz nos responsabilizaram pela prisão do colega e fecharam a rua com gente bastante bem armada.

– Vocês disseram que não ia ter polícia, por isso liberamos a área e demos mole. Mas teve. Agora enquanto vocês não soltarem o cara, ninguém sai daqui.

176

Maquiadoras choravam, parte da equipe dizia que não faria mais o longa, nós continuávamos a filmar, para parecer que não era um grande problema, enquanto a produção foi tentar falar com os policiais no camburão estacionado a dois quarteirões dali. Era a famosa mineira: quando os traficantes não pagam o combinado da semana, a polícia prende alguém e depois pede um dinheiro para não levá-lo para a delegacia. Sem nenhum pudor nos pediram R\$ 10 mil para soltar o camarada. Juntando tudo que todos tínhamos nos bolsos não chegava a R\$ 2.500,00 e ninguém podia sair dali para ir buscar o resto. O policial não queria saber se havia crianças e uma equipe inteira cercada por um monte de gente armada.

– Problema seu, meu irmão, você que se meteu aí.

Finalmente, às 4 da manhã, como os dois policiais viram que não tínhamos de fato mais dinheiro, pegaram os R\$ 2.500,00 e abriram a porta traseira do camburão para o rapaz sair. Paramos de filmar e saímos da favela em comboio. Três meses depois, ficamos sabendo que os mesmos traficantes pegaram um dos policiais, picaram e o colocaram no microondas, como chamam uma pilha de pneus pegando fogo. Incluí no longa uma rápida cena de um policial recebendo dinheiro ao lado do camburão e liberando um traficante, exatamente como vi acontecer ali.

O curta teve surpreendente audiência na Globo. Na mesma semana, recebemos o convite para fazer mais episódios com a dupla Laranjinha e Acerola. Mas não podíamos até terminar o longa e combinamos que, assim que acabássemos, voltaríamos a conversar.

177

Palace II foi finalizado para cinema, como parte dos testes, por isso acabamos colocando em festivais. Recebeu muitos prêmios, entre eles o de melhor curta na mostra Panorama do Festival de Berlim em 2002. No festival de Brasília, o filme gerou uma polêmica sobre o tratamento dado às imagens. Alguns críticos diziam que estávamos tentando cosmetizar a pobreza. Estávamos era testando diferentes caminhos de luz para CDD. Há cenas nas quais o César não usou luz, apenas marcação de telecine, cenas em que experimentou misturar fontes de luz de diversas cores, cenas

monocromáticas mas bem saturadas, cenas em que testamos exagerar o óleo na pele dos garotos para fazer refletir a luz. Cada seqüência serviu ao César como um teste específico. Palace II acabou nos mostrando o caminho a seguir e o caminho a ser evitado em CDD.

178

Testamos também um novo processo que seria rodar o filme misturando 16 mm e 35 mm, passar tudo para vídeo de alta definição e, depois de montado, voltar para película. Esse processo está mais trilhado agora, mas fomos um dos pioneiros no final do ano 2000. A finalizadora Mega topou uma parceria, pois também estava interessada em desenvolver o processo. Junto com o César, fizeram incontáveis testes de todas as maneiras, até aprenderem a melhor maneira de percorrer o longo caminho entre o 16 mm e a cópia final em 35 mm projetada nos cinemas.

Cidade de Deus

Nos primeiros meses de 2001, mergulhamos na pré-produção. Por acaso, nos instalamos num estúdio com vista para a Cidade de Deus. Enquanto o Tulé Peak cobria as paredes das salas e corredores com fotos de referências, a Bia e a Inês Salgado montaram uma espécie de confecção no andar de cima, onde eram produzidas milhares de peças não só para o elenco, mas também para a figuração.

Cidade de Deus é um filme que acontece em três épocas. Para cada período, tínhamos um conceito muito diferente do outro: roupa feita em casa e mais clara na primeira parte, estampas e listras na segunda e roupas mais monocromáticas e escuras na terceira. Fora a moda que mudava. O volume de roupa produzida foi enorme.

Fátima Toledo, preparadora de atores vinda de São Paulo, trabalhava com o elenco numa grande sala e os produtores de locação saíam à cata de lugares que se parecessem com a Cidade de Deus dos anos 60 e outros lugares para os anos 70.

O entusiasmo do elenco contagiava todo mundo. No meio dessa empolgação geral, eu fingia não estar vivendo dois desconfortos: o primeiro era estar longe de casa, isso para mim é como estar fora do próprio eixo. O outro problema era o financiamento daquilo tudo, que ainda não existia.

Havia um acordo verbal com a distribuidora americana Miramax e outro com a francesa Wild Bunch. Eles colocariam o dinheiro no filme em troca dos direitos para as Américas e para o resto do mundo, respectivamente. Esse financiamento estava atrelado a um filme que o Walter Salles iria dirigir na Itália, *Redemption of The Virgin* (A Assunção da Virgem), só que o projeto foi cancelado e o nosso acordo caiu numa espécie de limbo.

A Lumière estava no meio da negociação e eu nunca sabia exatamente o que acontecia. Cada vez que eu perguntava quando viria o contrato para assinarmos, a resposta era vaga: mês que vem, em maio, final de julho. Eu mentia para mim mesmo, fingindo acreditar. Três semanas antes de começarmos a rodar, fui informado por Maurício Ramos, parceiro da VideoFilmes, que o contrato com a Miramax não sairia nos próximos meses, muito menos o dinheiro prometido.

– Puxe o freio de mão, Fernando. Pare tudo e retome no ano que vem, me aconselhou o Maurício.

Esta foi a hora em que resolvi fingir que não havia escutado o que havia sido dito claramente.

180

– Quanto temos que pagar até o final do mês, Elisa? – perguntei. Xis? O.k. Eu pago enquanto esperamos uma decisão da Miramax. O auto-engano, como diria o Eduardo Giannetti. Não havia nada a esperar.

E assim, semanalmente, fui assinando cheques pessoais e raspando o que eu tinha de dinheiro aplicado, até admitir para mim mesmo que eu teria que financiar a filmagem até o final. Fui em frente como o Tolo, um dos arcanos do tarô, que olha para o alto enquanto caminha em direção ao precipício. O entusiasmo é uma droga pesada.

Existem diretores geniais, que sabem exatamente o que querem em todas as áreas, gostam de ser a

única voz ouvida no set e mantêm uma hierarquia rígida no trabalho. Suas equipes estão lá para ajudá-los a materializar uma visão pessoal. Eles dizem ao fotógrafo como querem a luz, ao diretor de arte como é o cenário e assim por diante.

Li uma entrevista na qual o diretor paulista Carlos Reichenbach dizia que, em seu caso, ele interpreta a cena e pede aos atores para repetirem igual. Infelizmente eu não nasci com essa clareza. Vou descobrindo o filme no processo, então dependo de uma equipe que me ajude a criá-lo. Em geral, meu set é muito bagunçado, todo mundo dá palpites, dos atores aos eletricitas. Eu estímulo o palpite e procuro estar sempre atento e aberto ao que ouço e vou usando o que me parece interessante. Faço um papel de peneira no processo.

181

Cidade de Deus foi, assim, um trabalho de equipe. Todo filme o é, claro. Mas neste a participação criativa de cada um, especialmente dos chefes dos departamentos, foi mais presente. Por isso coloquei os nomes desse grupo principal no meio do cartaz do filme e não no rodapé.

Eu já trabalhava com esse time fazia tempo. O César Charlone, como já disse, foi quem me apresentou uma câmera 35 mm pela primeira vez e me ensinou muito mais que isso ao longo de 15 anos de parceria.



Com o Daniel Rezende, montador, aconteceu o contrário. Fui eu quem apresentei a ele a montagem. Ele era meu assistente de finalização na publicidade, cuidava das apresentações para clientes e acompanhava o processo de entrega dos meus filmes. Um dia, comecei a pedir que tentasse melhorar isso ou aquilo nos filmes que eu mesmo montava.

O seu trabalho me surpreendeu e comecei a rachar a montagem de alguns filmes com ele, até entregar tudo em suas mãos, já que suas versões eram melhores que as minhas. Apesar de ele nunca ter montado um longa, eu sabia que teria a sensibilidade para fazê-lo muito bem. E estava certo.

Com o Bráulio Mantovani, roteirista, eu havia trabalhado na criação do Telecurso 2000 e depois como consultor numa série chamada Oficinas Culturais, escrita por ele e produzida pela TV Cultura. CDD também seria seu primeiro roteiro de longa a ser produzido, mas quando comprei os direitos do livro, não tinha um segundo nome possível para adaptá-lo.

Tulé Peak, o diretor de arte do filme, era outro parceiro com quem já havia feito mais de 40 cenários para publicidade, fora Menino Maluquinho 2. Ele é dos camaradas mais criativos que conheço. Surpreende o tempo todo, nunca seguindo exatamente as indicações. Essa autonomia, aliás, é o que mais me interessava em toda essa equipe.

Nosso entrosamento de longa data dava a todos a liberdade de propor e questionar cada idéia em qualquer área.

A esse grupo agregou-se também Kátia Lund, que era nova na turma, mas acabou se envolvendo até o pescoço no projeto. Teve uma participação importante na preparação dos atores. Colaborou também no processo de definição de maquiagem e figurino e, com seu conhecimento dos códigos do morro, ajudou a afinar os personagens e a polir o roteiro.

Muitas pessoas me perguntaram por que dei à Kátia o crédito de co-direção num projeto tão





peçoal, em que eu já estava há tanto tempo envolvido e para o qual sabia o que buscava. Foi por achar que seu trabalho, durante as oficinas preparatórias, havia sido importante. Achei justo que ela tivesse seu nome junto a esse grupo de criadores do filme. Sugeri alguns outros nomes para sua função: diretora-assistente, co-diretora de elenco, mas no final acabei cedendo e concordei com co-direção, com a ressalva no contrato de que seu nome deveria aparecer nas peças de divulgação sempre junto com o da equipe central e apenas se eles aparecessem, afinal, sua participação havia sido em uma área específica e sujeita à minha palavra final, equivalente à do

grupo de criação. Essa opção não foi esclarecida aos jornalistas e acabou causando alguns mal-entendidos, mas, de uma forma ou de outra, acabamos superando. Trabalhamos juntos, nos dois anos seguintes, na série Cidade dos Homens e hoje ainda estamos ligados pelo nosso envolvimento na ONG Nós do Cinema.

Cidade de Deus foi rodado em oito semanas e meia, o que é pouco para um filme de três horas em seu primeiro corte. Precisávamos ser rápidos por questão de custos e para evitar ficarmos tempo demais filmando numa mesma comunidade. Conseguimos ser rápidos pela preparação muito bem planejada.

186

Além de os atores já terem ensaiado exaustivamente em nossa sede, por três meses, com ou sem a supervisão da nossa treinadora de atores, Fátima Toledo, ensaiamos também cada cena do filme nas locações onde seriam filmadas. Nesses ensaios, levávamos uma pessoa de cada departamento e criávamos a movimentação para os atores. De onde vem tal personagem? Para onde ele sairá? etc. Com uma camerazinha de vídeo, procurávamos cada posição de câmera que faríamos na filmagem.

O filme foi muito improvisado e era nesses ensaios que as improvisações aconteciam. Na diária de filmagem, com o taxímetro correndo, tínhamos que ser bem objetivos. Aí não havia





mais improvisação. No fim dos ensaios, todos sabiam exatamente o que aconteceria no dia da filmagem e assim todos os possíveis problemas eram contornados ou previstos antecipadamente. Ensaiar nas locações nos salvou ao menos uma semana de filmagem. Adotei o método. Ao filmar *O Jardineiro Fiel*, em 2004, mesmo trabalhando com estrelas, fiz ensaios em quase todas as locações. Não era usual para eles, mas todos aprovaram a idéia.

Não sei se por culpa da nossa própria divulgação ou se por culpa da imprensa, uma injustiça foi feita durante o lançamento de *Cidade de Deus*: falava-se que o filme havia sido rodado com elenco amador. E não é inteiramente verdade.

189

Os protagonistas de fato estavam estreando no cinema, mas quase todos os personagens brancos, com idade acima de 25 anos, foram interpretados por profissionais. A começar pelo Matheus Nachtergaele, o primeiro ator a ser convidado para o filme, ainda em 1998. Gero Camilo (Paraíba), Graziela Moretto (a jornalista Marina Cintra), Charles Paraventi (Tio Sam), Karina Falcão (mulher do Paraíba), Maurício Marques (o policial Cabeção) e os fotógrafos (Gustavo Engracia e Pierre Santos) completavam esse time.

Fora o Matheus, eu já havia trabalhado com todos os outros atores e sabia o que esperar de cada um deles. Mais um benefício que a passa-

gem pela publicidade me trouxe: a chance de já ter trabalhado com centenas de atores.

Ao lado da supernaturalidade dos protagonistas, qualquer gesto marcado ou técnico dos atores apareceria. Ao contracenar com os garotos, esses atores profissionais corriam um grande risco. Não há nada mais desagradável do que perceber que um ator está atuando. Eles tinham que saber entrar no jogo do improviso, fazer seus personagens o mais naturalmente possível, para entrarem no mesmo registro do resto do elenco. Tinham que fazer isso, mesmo sem terem tido o mesmo tempo de preparação. Fizeram o exercício da não-interpretação, como definiu o Matheus.

190

A filmagem começou em meados de junho de 2001 e foi até o final de agosto. Sem incidentes que mereçam ser narrados aqui. Durante esse período, instalei o Avid no apartamento do Marcelo Tas, onde eu estava, e era ali na sala que o Daniel Rezende trabalhava. Dessa maneira, eu pude acompanhar a montagem diariamente, após a diária de filmagem.

Quando acabamos de rodar, aluguei em São Paulo um apartamentinho pequeno e isolado, dois andares abaixo do apartamento do Daniel e a montagem mudou-se para lá. Para sairmos de um primeiro corte, de quase três horas, até chegarmos à versão de 2 horas e 12 minutos, foram mais três meses de trabalho. Naquela altura,

o Daniel e eu já podíamos recitar cada palavra dita, conhecíamos cada gesto feito por ator e já havíamos perdido um pouco a objetividade ou o frescor com que víamos o filme.

No final desse processo, comecei a mostrar o corte para quem não estava presente no dia-a-dia. Fiz, primeiro, uma projeção para os diretores da O2 Filmes, outra para minha família. O Daniel Filho, um dos produtores, se dispôs a passar um tempo sentado conosco na ilha, passando rigorosamente cada cena. Não como produtor, mas como amigo que dá seu tempo e sua experiência a quem está começando.

Com pequenas inversões de ordem de cenas ou de diálogos, o filme foi sendo polido até o Daniel e eu o considerarmos pronto, no início de dezembro de 2001. Era a hora de tentar vender aquela fita, na qual estava depositado trabalho de três anos e meio e grande parte do que eu aprendi e ganhei nos últimos dez anos.

"IRRESISTIBLE. AN EXUBERANT CHRONICLE OF CRIME!"
—*Rolling Stone* (10/10/08)



15 miles from paradise...
one mob will do anything to kill the world everything



Directed by Fernando Meirelles

CITY OF GOD

BASED ON A TRUE STORY

CASTING BY JAMES NEWTON HOWARD
COSTUME DESIGNER ANDREW DUNN
EDITED BY ANDREW COOPER
PRODUCTION DESIGNER ANDREW COOPER
EXECUTIVE PRODUCERS ANDREW COOPER AND JAMES NEWTON HOWARD
PRODUCED BY ANDREW COOPER AND JAMES NEWTON HOWARD
SCREENPLAY BY BRUNO LAURICELLI AND ANDREW COOPER
DIRECTED BY FERNANDO MEIRELLES

(OFFICIAL SELECTION • CANNES FILM FESTIVAL)



CIDADE DE DEUS



„Ein Wunderwerk“ „Ein Meisterwerk“
„Erschütternd, bewegend, genial“
„Freundschaft und Verrat, Liebe und Tod... Eine packende Geschichte“
„Vielleicht der beste Film der letzten 10 Jahre“



City of God



Capítulo VII

Cidade de Deus

O Sucesso em Cannes, no Brasil e no Mundo

Noite de 11 para 12 de maio de 2002. Meia-noite. Cidade de Deus, que estava na seleção oficial, mas fora de competição no 55º Festival Internacional de Cinema de Cannes, fazia sua estréia no Palácio do Festival.

Seis ou sete carros oficiais entraram em fila pela Croisette, interdita ao tráfego normal, e pararam em frente ao famoso tapete vermelho do Palais du Festival. Acompanhado por Leandro Firmino da Hora (Zé Pequeno), Roberta Rodrigues (Berenice), Jonathan Haagensen (Cabeleira) e Alexandre Rodrigues (Buscapé), todos nós em traje de gala, ia apresentar o filme para uma platéia de 2 mil pessoas. Além dos quatro atores, estavam na sessão outros integrantes da equipe, o roteirista Bráulio Mantovani, o fotógrafo César Charlone, o montador Daniel Rezende, a co-diretora Kátia Lund, a produtora Andréa Barata Ribeiro e os co-produtores Walter Salles, Maurício Ramos (Videofilmes) e Hank Levine, Bruno Wainer & Marc Beauchamp, da Lumière, distribuidora do filme no Brasil, e a divulgadora Anna Luiza Müller. A Ciça, minha mulher, também foi. Restavam lá Karim Aïnouz e Lázaro

Ramos, diretor e protagonista de *Madame Satã*, que participavam da mostra *Un Certain Régard*. Walter Salles, como produtor e membro do júri naquele ano, nos esperava ao lado do presidente do Festival, na porta de entrada.

Na subida da escadaria, tocava um samba da trilha de *Cidade de Deus*, o Jonathan Haagen-sen (Cabeleira) não resistiu e deu uma canja de mestre-sala. Centenas de fotógrafos, que se apertavam nas laterais, iluminaram aqueles segundos com milhares de flashes. Para a Roberta, berravam: Deusa, implorando um olhar. Eu havia acabado de mixar CDD em Los Angeles uma semana antes e ainda não havia assistido nenhuma vez ao filme de ponta a ponta, sem interrupção para trocar rolos. O Leandro estava mais nervoso ainda, ele não havia visto nenhuma imagem do filme e muitas vezes durante o processo duvidara de seu talento como ator. Foi bonita a entrada da equipe na sala de projeção, ao som de *Aquário*, do *Carnaval dos Animais*, de *Saint-Saëns*. A projeção em Cannes é perfeita, mas a surpresa maior veio no final. Enquanto os créditos subiam, ao final da projeção, os aplausos começaram, muito entusiasmados. Olhei para o Leandro sentado ao meu lado e ele estava passando. Sem expressão.

– Então, Leandro, você é um ator ou não é?, perguntei. – Acho que eu sou, respondeu baratinado.

Os aplausos continuavam durante os créditos e foram além: duraram oito minutos. Toda a equipe saiu do centro dos refletores acesos em direção às nossas cadeiras, abrindo um círculo onde ficaram os quatro atores chorando sob a ovação. Esse momento foi um daqueles instantes mágicos e deveria estar editado no compacto da minha vida, se é que é mesmo verdade que na hora da morte a vida passa como um filminho.

Como parte da estratégia de marketing da Wild Bunch, nosso distribuidor francês, o filme foi para Cannes quase sem nenhuma informação. Eles queriam que a imprensa descobrisse o filme. Me colocaram num hotel meio na periferia do festival, com despesas pagas apenas por dois dias. Quando chegamos, havia apenas 14 entrevistas agendadas. Vim com a Ciça e com o elenco, via Paris, onde permanecemos uns quatro dias para mostrar a cidade a eles. Na tarde em que chegamos a Cannes, fomos direto fazer uma sessão de fotos, enquanto o filme era projetado pela primeira vez para a imprensa internacio-



nal. Diretores não vão a essas sessões para a imprensa. Dois minutos após o final da sessão, nossa publicista começou a receber ligações de jornalistas interessados em entrevistas, elas não pararam até a noite. O filme havia explodido, me explicaram. Passei a semana toda com a Kátia Lund e o elenco sentado no terraço de um hotel dando entrevistas. Foram 110 ao todo, pela nossa conta. Os atores também ficaram com uma agenda lotada, até editorial de moda e ensaios fotográficos fizeram. Saíam em listas dos mais quentes do festival e eram aplaudidos na rua. Enquanto o telefone não parava de tocar, a Folha de S. Paulo trazia uma manchete bem brasileira, assinada pelo correspondente em Paris: Cidade de Deus recebido friamente em Cannes.

Muita gente não entendeu por que Cidade de Deus ficou fora da mostra competitiva. Soube que Gilles Jacob, o presidente do festival, não havia gostado do filme. Como Thierry Fremaux, o responsável pela seleção, achava que CDD não poderia deixar de participar, me propôs uma saída negociada: o filme entraria na seleção oficial, mas ficaria fora da competição. Para me convencer a aceitar essa proposta, Thierry disse que seria até melhor, pois assim a crítica não seria tão dura. Os distribuidores franceses concordaram com o argumento e eu aceitei a condição. No final, eles estavam certos. O festival e o próprio Fremaux foram criticados em várias revistas especializa-

das pela não inclusão de CDD na competição, enquanto o filme ganhava excelentes críticas e a simpatia da imprensa internacional. Apenas o Le Monde fez uma crítica dura, na contramão de quase todos os artigos que saíam. Violento sim, e daí? – era a conclusão. A Cahiers du Cinema, numa avaliação que ia de cinco estrelas a bola preta, deu a bola preta: Pas de tout. Mas um ano depois, a mesma revista deu uma matéria de muitas páginas, bem positiva.

Passado o susto por essa recepção espantosa, voltei para o Brasil e no meio da criação da primeira série Cidade dos Homens começamos a preparar o lançamento de CDD. Precisávamos fazer no mínimo 600 mil espectadores, mas acreditávamos em 800 mil. Numa estratégia de lançamento muito bem arquitetada pelos parceiros da Lumière, pelo Walter Salles e pelo Daniel Filho, começamos a fazer projeções do filme para platéias específicas ainda em final de junho. A idéia era criar expectativa. Até o então candidato à Presidência, Lula, teve sua avant-première em São Paulo e escreveu um artigo a respeito, enquanto o então presidente FHC viu o longa no cinema do Palácio da Alvorada, mas sem tanto entusiasmo. Tentei puxar uma conversa sobre o tráfico no Rio, mas ele desconversou como se aquilo não fosse problema dele. Antes de vendermos o primeiro ingresso, quase 20 mil pessoas já haviam assistido ao filme no Brasil. O plano deu certo, o boca a

boca funcionou. Estreamos bem no último final de semana de agosto e nas cinco semanas seguintes, sem tanta propaganda. Ao invés de cair, a ocupação de sala ia aumentando.

Não sei como, no meio disso tudo, rodamos os primeiros quatro episódios de Cidade dos Homens. De setembro em diante, comecei a viajar pelo Brasil e depois pelo mundo. Dei duas voltas completas: uma vez passando pelo Japão, Oriente Médio e Europa e a outra pelo Havaí, Hong Kong, Filipinas e África do Sul. Festivais, sessões de perguntas e respostas, debates em universidades, coquetéis, jantares e intermináveis sessões de entrevistas ocuparam minha vida por quase um ano. Em Los Angeles, antes do Festival de Cannes, Alejandro Iñárritu (*Amores Perros*, *21 Gramas*) me contou que uma vez, no Japão, exausto durante o lançamento de *Amores Perros*, sentiu que saía do seu corpo enquanto se via de fora falando automaticamente durante uma entrevista. Alertou-me de como seria cansativo meu futuro próximo. Na época, achei que, como todo bom mexicano, ele exagerava. Mas finalmente entendi o que dizia. Em Tóquio, passei quatro dias dando uma média de 20 entrevistas por dia. À noite, saía com os distribuidores para jantar e todos ficávamos bêbados até sair tropeçando. É a maneira deles de lidar com o estresse. Ao invés de irem para casa, iam para hotéis baratos no centro de Tóquio para, no dia seguinte, às sete

e meia, lá estarem novamente, sóbrios e formais, recebendo jornalistas a cada 20 minutos.

Nesse ano, conheci muitos diretores, atores e escritores que admiro. Lamento ter sido durante essa avalanche, pois não consegui aproveitar muito desses encontros. Não parei até setembro de 2003, quando decidi dar por encerrado este capítulo na minha vida. Mal sabia eu que CDD / fênix retornaria das cinzas em 2004, com quatro nomeações para a Academia de Cinema Americana e com relançamento de 500 cópias nos Estados Unidos e 80 no Brasil.

Um balanço objetivo: Cidade de Deus recebeu 54 prêmios, participou de 19 festivais e entrou em dezenas de listas dos melhores do ano pelo mundo afora. Há dois prêmios que me deixaram especialmente feliz: o primeiro foi o Bafta, o Oscar britânico, para melhor montagem, ganho pelo Daniel Rezende. Foi o primeiro prêmio anunciado na noite de entrega em Londres e o Daniel não sabia o que dizer ao subir no palco, jamais havia imaginado que ganharia, pois concorria com Senhor dos Anéis, Gangues de Nova York, Chicago e As Horas. Mas ganhou. O outro prêmio que me deixou feliz foi o Golden Frog, ganho por César Charlone, no Festival de Fotografia de Lodz, na Polônia. Este é o prêmio mais prestigiado de fotografia de cinema no mundo. Segundo o César, foi uma experiência surreal ser cumprimentado por alguns fotógrafos que

eram seus ídolos e que estavam lá concorrendo e perdendo o prêmio para ele. Quando comecei a trabalhar em CDD com o Bráulio Mantovani, em 1998, jamais poderíamos prever repercussão semelhante. Mesmo depois que acabei a primeira montagem, apesar de estar feliz com o resultado, não poderia imaginar tamanho barulho. A equipe gostava dos primeiros cortes, os amigos também, mas sabe como é, a amizade ou o envolvimento pesam nos julgamentos. Quando acabamos a montagem, mandei uma VHS para o Walter em Los Angeles, já que ele era produtor e grande apoiador do filme e havíamos trocado longos e-mails a respeito do roteiro. Numa madrugada, alguns dias depois, fui acordado, às 4 da manhã, por uma voz ao telefone muito entusiasmada. O Walter, do outro lado da linha, havia acabado de assistir à VHS e estava bem impressionado. Mesmo dando o desconto, pois ele é reconhecidamente um homem generoso, senti que era sincera sua impressão. Foi quando comecei a achar que ir para Cannes, como ele sugeria, talvez fosse mesmo possível.

Bilheteria

Entre 31 de agosto de 2002, quando Cidade de Deus estreou no Brasil, até a noite posterior à entrega do Oscar, em fevereiro de 2004, o filme estava sendo exibido em algum lugar do mundo. A maior bilheteria foi nos EUA, onde ficou em

cartaz por um ano e três meses direto, mas o maior sucesso internacional, proporcional ao mercado, foi na Inglaterra. Lá, CDD se tornou o terceiro filme de língua estrangeira mais visto em todos os tempos. Só perdeu para O Tigre e o Dragão (Ang Lee / 2002) e O Fabuloso Destino de Amélie Poulain (Jean-Pierre Jeunet / 2002). Bate-mos até A Vida é Bela, agora em quarto lugar.

Em minha estada em Londres, no início de 2004, pude constatar a materialidade desses números. Motoristas de táxi, porteiros, garçons, todos conheciam ou já haviam ouvido falar do filme. Recebi, de estudantes e jovens diretores, cópias de curtas que diziam ser inspirados em CDD e pedido de entrevistas para trabalhos e teses a respeito.

201

Na França e na Espanha o filme foi bem, mas abaixo do esperado, pois o sucesso no Reino Unido elevou muito as expectativas. Na Itália foi muito mal, no Japão e na Alemanha muito bem. Esses são os principais mercados no mundo. CDD fechou sua fase de lançamento em 42 países, com um faturamento de aproximadamente 30 milhões de dólares. Muito bom para um filme que custou US\$ 2,9 milhões. Infelizmente, a chance de os produtores receberem algum centavo disso é remota.

Encontro e Desencontro com a Crítica

Não poderia sequer pensar em reclamar da recepção de CDD pela crítica. Textos de alguns dos meus articulistas favoritos me ajudaram a entender o filme que havíamos feito. Eli Azeredo, Marcelo Coelho, Arnaldo Jabor, João Moreira Salles, Zuenir Ventura, Marcelo Paiva, entre tantos outros. O filme gerou teses e artigos sobre economia, sociologia, antropologia, violência e cinema. Foi tema de inúmeros debates e trabalhos de escolas e universidades.

202

Fiquei especialmente feliz ao ver o romance de Paulo Lins, ao lado de Machado de Assis, incluído na relação de livros que meu filho tem que ler este ano em sua escola. Sei que o mérito é do Paulo Lins, mas o filme deve ter pesado na escolha da professora.

Se um filme deve tocar a audiência, a missão estava cumprida. Mas houve também críticas negativas. Algumas me aborreceram, especialmente no início, quando eu ainda não estava muito acostumado a conviver com a pluralidade da opinião pública. Coloco aqui os principais pontos levantados pela crítica e como os vejo. Não incluo as críticas positivas, pois sei que para segurar o espectador, ou o leitor no caso, o conflito é o caminho certo, não a apologia.

Alguns críticos escreveram que Cidade de Deus mostra violência com gratuidade. Enquanto rodávamos o filme, 64 garotos foram mortos a tiro na Cidade de Deus, ao lado de onde trabalhávamos – dados oficiais da Secretaria de Segurança do Rio. Duas vezes a produção teve que ser evacuada do escritório para escapar de tiroteios ou risco de invasão. Era normal darmos um tempo no corredor, longe das janelas, quando a chapa esquentava. E o filme mostra violência gratuita?

Disseram que CDD sofria de um processo de tarantinização. Ele é excelente diretor, mas essa conclusão é fruto de leitura rasa ou apressada. Quentin Tarantino usa pedaços de cérebro no vidro do carro, corpos ensangüentados agonizando por minutos intermináveis, sangue esguichando de braços amputados. É o espetáculo da violência como entretenimento. E funciona, para quem gosta. Mas em CDD, evitei, de todas as maneiras, fazer isso. Toda a violência é construída na cabeça do espectador através do som, de imagens escuras e desenquadradas que sugerem, mas não mostra o que se passa. Em alguns momentos, usei a música errada ou narração em off, justamente para esfriar a excitação natural que as seqüências de ação trariam. Para distanciar o espectador.

A força dramática do filme não está nas seqüências de ação e na violência visual, como sugerem estas leituras apressadas, mas sim no encadeamento do roteiro e na interpretação.

Entre os críticos do filme estava a antropóloga Alba Zaluar, para quem Paulo Lins (autor do romance) trabalhou. Num primeiro momento ela dizia que o filme era um erro do ponto de vista antropológico. Depois passou a reclamar crédito na concepção da história.

Estimulado pela antropóloga, um morador de CDD resolveu nos processar, argumentando que seria o Sandro Cenoura (personagem de Matheus Nachtergaele). Mesmo não havendo nenhuma coincidência entre as cenas do nosso Cenoura e a vida do referido morador, o processo ainda corre na Justiça. Paulo Lins sofreu muito com a violência e o despropósito das acusações e acabou inclusive trocando os nomes dos personagens na nova edição que fez do livro, para evitar mais problemas.

204

Mais críticas: o personagem do Dadinho (Douglas Silva) foi acusado de lombrosiano, até pelo Paulo Lins que diz que parece que ele já nasceu predisposto ao crime no filme. Só que era essa nossa intenção. Na apresentação do Dadinho, havia uma locução que dizia: Alguns já chegavam à Cidade de Deus como se tivessem vocação para o crime. O Paulo nos pediu para trocar a frase. Defendia que a perversão do Dadinho deveria ter alguma raiz justificável, algum culpado.

Resolvi então conhecer a mãe do verdadeiro Zé Pequeno (o Dadinho) para encontrar a raiz da

personalidade do seu filho bandido. Esperava pelo pior, mas para minha surpresa encontrei uma senhora esclarecida, orgulhosa de ter trabalhado a vida toda para sustentar os filhos, numa casa simples, mas muito em ordem, com uma família estruturada. Sua filha, que estava lá também, é trabalhadora e tem uma vida regular.

Perguntei-lhe como o Dadinho poderia ter saído daquele jeito. Ela disse que não entendia, não sabia explicar. Disse que ele teve a mesma educação dos irmãos. Era o típico ovelha negra presente em muitas famílias, pobres ou ricas, concluí. A pobreza ou a falta de oportunidades em casos extremos pode eventualmente levar ao crime, mas não justifica os requintes de crueldade que o verdadeiro Zé Pequeno praticava. Caberia à Psicologia, e não à Sociologia, explicar as razões de seu comportamento. Achei que seria uma saída simplista e redutora dar a entender que a falta de oportunidades teria levado Zé Pequeno ao crime hediondo. Entre o simplismo redutor de um discurso politicamente correto ou a complexidade da vida, fui fiel ao que vi. Contra a vontade do Paulo, mantive o Dadinho como aparece no filme, mesmo sabendo que iria levar chumbo de todo lado. E levei.

205

Uma dica: se você é um crítico e quer irritar um diretor de quem você não gosta, a melhor coisa a fazer é escrever um texto dizendo o que falta ao filme dele. Cobraram contextualização, por exemplo:

- Faltou apontar os culpados históricos.
- Faltou mostrar a classe média e o Governo nisso tudo, escreveram.

Caramba, eu pensava. A pegada de CDD é justamente ver a formação do tráfico de dentro para fora, através dos olhos do Buscapé ou dos moradores, como o Paulo Lins fez no livro. Se eu desse uma visão sociológica, da classe média, além de estar chovendo no molhado, não seria mais este filme, seria um outro, talvez mais ao gosto dos colegas do Cinema Novo, onde cada novo filme era visto como um discurso bombástico, feito para chacoalhar as cristaleiras. Essa não era a intenção.

206

- Vai lá então e faz do seu jeito, meu chapa, dava vontade de responder ao crítico. Seria possível fazê-lo, claro, mas seria um filme mais óbvio, a meu ver.

Chamaram Cidade de Deus de cinemão. Filme desenhado para fazer sucesso dentro do modelo norte-americano. Filme de indústria. Essa foi de doer, chutação tem que ter um limite. O prêmio artilheiro do ano para a crítica vai ter mesmo que ser instituído.

Qual é a receita do cinemão? Atores famosos, o enredo em três atos, seguindo a clássica trajetória do herói, o final moralizante, pitadas de sexo, música grandiloqüente, momentos de melodrama, efeitos especiais impactantes, envolvimento da equipe de marketing no processo criativo, com

sessões-testes com público etc. Aí está a fórmula aproximada.

CDD é a antítese disso tudo: tínhamos atores desconhecidos e não glamourosos, multitrama, o personagem central não é o centro da história e por aí vai. Invertemos cada uma das regras básicas de um roteiro padrão de Hollywood. Invertemos até a maneira de produzir o filme.

Do ponto de vista técnico, CDD é ainda mais oposto ao cinemão: foi rodado (em grande parte) em 16 mm, finalizado em vídeo, quase não usamos luz artificial. Nem continuísta tínhamos no set. Que cinemão é este que subverte todas as regras da indústria, inclusive o financiamento que foi 100% independente? Há no filme evidente repúdio pela grandiloquência, um problema que ainda identifico em alguns filmes brasileiros. CDD não tem diálogos inteligentes nem construção de personagens. Não há planos virtuosos. Não tem música dizendo ao espectador que emoção ele deve sentir. É um filme – repito – absolutamente despojado, que ganha sua complexidade apenas no encadeamento das idéias no roteiro e depois na montagem.

Simplesmente não compreendia de onde vinha essa observação. O diálogo que CDD estabeleceu com o público foi, sim, comparável ao alcançado pelos filmes feitos para o mercado. Mas ao invés de concluir saudavelmente que subverter regras

pode dar certo, esses críticos inverteram a equação: se deu certo, é porque seguiu as regras.

Até as nomeações ao Oscar foram usadas para atestar o fracasso do filme (sic): É a prova de que é um filme hollywoodiano. Em 2005, ainda tem gente que só consegue pensar em estéreo. Pessoas para quem o mundo é redondo não como uma bola, mas como uma lata de goiabada. Com dois lados opostos apenas.

Nós do Cinema

208

Sempre concordamos – nós, a equipe do filme – que precisaríamos criar algum processo para acompanhar o elenco por um tempo após as filmagens. Não poderíamos abandonar todo mundo e sumir no mapa depois de um ano de convívio diário. Terminada a filmagem, começamos então a promover palestras com profissionais de cinema para os garotos que tinham interesse em continuar nessa área. Era o Nós do Cinema de volta.

Dos encontros, saíram dois curtas-metragens, Cidadão Silva e O Banheiro. Em torno desses trabalhos, o grupo manteve-se unido e acabou se transformando em uma espécie de ONG. A Kátia Lund ajudou-os a se organizar num primeiro momento, até passar o trabalho do dia-a-dia para os próprios membros do grupo.

Luís Nascimento e Leandro Firmino tocam o projeto, com mais um grupo de ex-atores do filme. A O2 Filmes mandou emprestadas para o Rio uma câmera DV e uma ilha de edição, para que eles produzissem seus próprios trabalhos, e dá apoio em dinheiro para a manutenção básica. Outras produtoras e amigos, como o Roberto Berliner, da TV Zero, passaram a apoiar o grupo também, contratando alguns profissionais saídos de lá e criando estúdios em sua produtora. Algumas organizações internacionais, como a inglesa ABC Trust, apóiam o grupo e devem levar alguns garotos para intercâmbio na Inglaterra, em 2005/2006. O investimento foi muito baixo e o resultado, animador. Vendo esse tipo de resultado, percebe-se que não é tão difícil este país dar certo. Há vontade de sobra, entusiasmo e talento. Basta um pequeno apoio.

209

Hoje, o Nós do Cinema se firmou como uma ONG séria. É um misto de produtora e escola. Fazem documentários e curtas, trabalham para empresas e formam mão-de-obra para a área de audiovisual. Eles têm uma sede na Rua Voluntários da Pátria, em Botafogo, RJ.

Para quem se interessar, eis o mapa da mina:
Luís Carlos Nascimento – Coordenador-geral
Nós do Cinema
Rua Voluntários da Pátria 53 – 2º andar
Rio de Janeiro – RJ – Brasil
Tel. / Fax: 21 2226-0668 / 2537-1847
www.nosdocinema.org.br

Fora o trabalho no Nós do Cinema, um grupo de atores lançados pelo filme se profissionalizou. Era de se esperar. Leandro Firmino da Hora, o Zé Pequeno, fez participações em Cidade dos Homens, atuou no longa Cafundó (Paulo Betti & Clóvis Bueno / 2003-05), fez Figueira, um personagem cômico na série A Diarista (TV Globo) e participou da montagem de Woyzeck, um Brasileiro, produzido por Matheus Nachtergaele. Na TV, ele interpretou um dos principais personagens da série Mano a Mano (Rede TV).

210

Douglas Silva e Darlan Cunha tornaram-se os protagonistas de Cidade dos Homens, que vai virar um longa-metragem. Darlan protagonizou o filme Meu Tio Matou um Cara, de Jorge Furtado (2005).

Jonathan Haagensen (Cabeleira) faz carreira como modelo, esteve na fachada das lojas Dolce & Gabbana, em Paris, foi ator de TV (novela Da Cor do Pecado, na Globo / 2004) e no cinema atuou no curta Dadá, de Eduardo Waisman (2002), e no longa O Diabo a Quatro, de Alice Andrade (2003-05), que lhe rendeu o prêmio de melhor ator coadjuvante no 37º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (2004). Faz ainda o Madrugadão, personagem fixo da série Cidade dos Homens.

Phellipe Haagensen, que se está tornando um dos protagonistas da série CDH, atuou em Irmãos de

Fé (Moacyr Góes / 2004). Arlindo Lopes, um dos cocotas do filme, interpretou o baixista Dé, no longa Cazusa, o Tempo não Pára (Sandra Werneck – Walter Carvalho / 2004).

Roberta Rodrigues (Berenice) atuou na novela Mulheres Apaixonadas e em Cabocla (ambas na TV Globo), fez os filmes Garrincha, a Estrela Solitária (Jorge Moreno / 2004) e O Diabo a Quatro. Ela interpreta a Poderosa, de Cidade dos Homens.

Daniela Ornellas, que interpreta a Vizinha, conselheira para assuntos sexuais da mulher do Paraíba (Gero Camilo), é uma das protagonistas de Filhas do Vento (2005), longa-metragem de Joel Zito Araújo. O Daniel Zettel (Tiago) também atuou em Mulheres Apaixonadas e em diversas peças de teatro.

Alice Braga, que faz a namorada do Buscapé, está seguindo os passos da tia (Sônia Braga) e começando carreira internacional. Ela protagoniza, com o mexicano Diego Luna, o longa Solo Sabe Diós (Carlos Bolado, o mesmo diretor de Bajo Califórnia).

Renato de Souza (o Marreco do filme), um dos integrantes do Trio Ternura (na primeira fase de CDD), atuou nos filmes Quase Dois Irmãos (Lúcia Murat / 2005), O Diabo a Quatro (Alice Andrade / 2005) e Odiquê?, de Felipe Joffily, e é um dos coordenadores da ONG Nós do Cinema. Ele re-

cebeu, por seu trabalho, convite para estudar cinema em Londres. O convite veio de Gimena Page, mulher do ex-guitarrista do Led Zeppelin, Jimmy Page.

Alexandre Rodrigues, o Buscapé, que narra Cidade de Deus e se torna fotógrafo, atuou no longa Cafundó, na novela Cabocla, na Globo, e na série Cidade dos Homens.

Felipe Silva, aquele molequinho que faz o menino que leva o tiro no pé – naquele momento em que Filé com Fritas (Darlan Cunha) tem que provar para Zé Pequeno do que é capaz –, protagonizou o curta Jonas (Allan Sieber / 2003).

212

Thiago Martins, que interpretou Lampião, um dos líderes da molecada da caixa baixa (párias da favela), vem fazendo carreira na TV Globo. Na novela A Cor do Pecado (2004), interpretou Sal, um engraxate apaixonado por surf. Interpretou o apóstolo João, em Maria, Mãe do Filho de Deus (Moacyr Góes / 2003), e protagonizou o longa alemão Seqüestro no Rio.

Se pensarmos que nenhum desses atores havia feito cinema antes de CDD, chegamos à conclusão que o filme realmente alavancou uma geração de profissionais.

A história de Luiz Carlos Ribeiro Seixas, o Luizão, que interpreta o policial Touro, é curiosa. Ele foi

dono do Morro de Santa Marta, quando o Zé Pequeno mandava em Cidade de Deus. Passou 12 anos na prisão e abandonou o crime depois disso. Nós o chamamos para se integrar à equipe na fase de preparação do filme. Caberia a ele ajudar a preparar o elenco. A tarefa era ensinar os garotos a fazer trouxinhas (de maconha) e papelotes (de cocaína) da forma como eram feitos nos anos 70. Ele seria, portanto, nosso consultor para assuntos ligados ao tráfico de drogas.

Como ele é um cara muito carismático, fizemos um teste rápido com ele e o escalamos para o papel de Touro. O resultado foi muito bom. Depois disso, Seixas foi chamado para fazer vários papéis. Atuou em alguns episódios de Cidade dos Homens e está no elenco dos filmes Benjamin (Monique Gardenberg / 2004), Perigosa Obsessão (longa argentino-brasileiro filmado em 2004), O Diabo a Quatro, Quase Dois Irmãos e Cafuné (Bruno Viana / 2005).

213

Luciana Bezerra, atriz do grupo Nós do Morro, atuou em Cidade de Deus, ajudando na preparação de elenco. Ela dirigiu seu primeiro curta – Mina de Fé – e conquistou o Troféu Candango de melhor filme no 37º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (2004). Nele atuam três integrantes do elenco de Cidade de Deus: Aldino Santos (o Grande criança), Edson Oliveira (o Barbantinho) e Pierre Santos (o laboratorista Pierre).

Alguns atores profissionais de Cidade de Deus acabaram sendo chamados para projetos internacionais. Seu Jorge (Mané Galinha), que vinha do grupo musical Farofa Carioca, fez um marinho brasileiro no longa A Vida Marinha com Steve Zissou (Life Aquatic with Steve Zissou), de Wes Anderson, produção da Universal Pictures rodada na Itália, com Anjelica Huston, Bill Murray, Cate Blanchett e Willem Dafoe. Isso catapultou sua carreira de músico internacional. Gero Camilo e Charles Paraventi filmaram Chamas de Vingança, com Tony Scott. Charles atuou, no final de 2004, num clip do grupo inglês Bonzarçon, produzido no Rio.

214

O caso destoante, na trajetória do elenco, foi o de Rubens Sabino da Silva, o Neguinho. O Rubinho é um dos atores mais talentosos e inteligentes entre todos do grupo que participou do filme. Ele participou também de Palace II e de alguns dos episódios de Cidade dos Homens. No dia 13 de junho de 2003, Rubens foi detido e preso no Rio, acusado de furto. A ironia é que, de todo o elenco, a maior oportunidade após as filmagens foi dada justamente ao Rubinho. Ele morava na rua na região da Lapa no Rio, onde ficava nossa oficina de atores. Acabou se aproximando e foi agregado ao grupo de alunos e depois ao elenco do filme.

Durante esse processo, a Kátia o amparou pagando o aluguel de uma casa para ele morar

e, junto com Roberto Berliner, envolveu-o num projeto de documentário sobre a sua vida, o que o motivou enormemente. Depois foi a vez de o Guti Fraga fazer o mesmo, recebendo-o no Nós do Morro. Mas apesar das boas intenções, essas ajudas nunca deram muito certo.

Como, ao término das filmagens, ele não tinha para onde ir, eu o trouxe para São Paulo, para trabalhar na O2 Filmes, na área que mais o interessava, a computação gráfica. Em São Paulo, ele tinha lugar para morar, vales para comer e pegar



César Charlone nas filmagens de Cidade de Deus

ônibus, um dinheiro semanal, foi bem recebido pelos funcionários da produtora e aceito no supletivo do Colégio Santa Cruz, considerado um dos melhores da cidade. Como estagiário, aprendeu a fazer animação em 3D em pouco tempo. Mas não agüentou a estabilidade ou as regras de uma empresa. Não tinha paciência para caminhar passo a passo e parecia não saber receber afeto ou apoio. Foi mudando de função na O2 a cada dois meses.

Cada vez que criava algum problema num departamento, ia para outro. Depois de um ano, alguns antigos funcionários vieram conversar.

216 – Ou ele ou eu. E eles tinham razão.

Às vezes o Rubinho fazia ameaças, que evidentemente nunca iria cumprir, mas assustava quem não o conhecia. Não consegui mais segurar a pressão e ele teve que sair.

Mas não desisti do Rubinho. Recomendei-o para trabalhar numa produtora pequena de um conhecido e continuei pagando o salário e o lugar onde morava. Foi nesse período que ele foi para o Rio e, num final de semana, acabou sendo preso. Marcelo Yuca, do Rappa, por intermédio de um advogado conhecido, tirou-o da cadeia, mas não o amparou. O Rubinho disse na imprensa e na TV que havia sido abandonado pela O2. Assim que

as câmeras foram desligadas, ainda da delegacia, me ligou pedindo ajuda mais uma vez.

Parece que o consumo prolongado de cocaína cria sempre um mesmo padrão de comportamento: a pessoa mente tanto, que uma hora acaba perdendo a pista de quem realmente é. É como se a cocaína fosse cavando um buraco por dentro, deixando as pessoas ocas. Viram uma espécie de personagem, sem consistência interna, mentirosos e autopiedosos. O Rubinho estava perdido assim. Propus então um acordo: eu o ajudaria, com a condição de que ele tratasse sua dependência química. Ele ficou feliz com a proposta (ou fingiu ficar) e foi para Belém, para uma conceituada clínica que o acolheu excepcionalmente bem. O lugar tem o sugestivo nome de Centro Vida Nova. Ir para um lugar longe era um dos pontos positivos desse tratamento. Assim ele se livrava das ameaças de traficantes que vinha sofrendo no Rio e em São Paulo, e poderia começar a estabelecer novas relações, zerado do seu passado. Era a oportunidade rara de um segundo take na vida.

217

No final de 2003, num período de três meses, ele saiu e voltou arrependido para a clínica algumas vezes. Um dia, não foi mais aceito de volta. Estava interferindo no tratamento dos outros internos. Quando saiu, enviei o dinheiro para que ele voltasse a São Paulo, mas ele sumiu. Em meados de 2004, reapareceu.

Estava morando na rua, em Pinheiros, São Paulo. O problema é que, onde vai, ele se envolve com quem não deveria. E vacila. Suas chances de sobreviver ao seu próprio estilo de vida, infelizmente, não são grandes.

Finalmente, nos últimos meses de 2004, ele pareceu ter se cansado da própria vida. Escreveu um e-mail tocante, pedindo ao pessoal em Belém outra chance. O Luiz Vieira, responsável pela clínica, resolveu aceitá-lo e me escreveu pedindo apoio. O Rubinho está lá usufruindo de sua décima segunda última chance. É difícil desistir de alguém.



No Red Carpet, a entrada da festa do Oscar



Capítulo VIII

Cidade dos Homens

A Volta à TV

Ao voltar ao Brasil, depois do Festival de Cannes em 2002, mergulhei no projeto de Cidade dos Homens, a prometida sequência do curta Palace II, feita para a TV Globo. Meu principal interesse em fazer a série era manter os atores do filme na ativa, dar outra oportunidade para que pudessem mostrar que são de fato talentosos.

A receita de Cidade dos Homens é uma inédita mistura de humor, violência e poesia. As histórias se passam numa favela onde moram os garotos Laranjinha e Acerola, personagens criados pelo Bráulio Mantovani e interpretados respectivamente pelo Darlan Cunha e o Douglas Silva.

221

A estrutura de cada episódio é muito simples: uma narração off de um dos garotos apresenta o contexto de cada situação. Por essas narrações, conhecemos flashes da visão de mundo do lado de lá do Rio ou do Brasil. A série incorpora alguns personagens secundários fixos, como um segundo escalão do tráfico da favela. Mas a tônica não é o tráfico e sim a crônica da vida numa comunidade, como aprendemos a chamar as favelas.

Cada episódio tem uma espécie de moral da história, ou uma conclusão tirada pelos garotos, que estão começando a entender como o mundo funciona.

A força do projeto está em sua profunda ligação com a realidade. Ficção com um certo gosto de documentário. A Globo falava em oito episódios, mas só tínhamos tempo para produzir quatro.

222

Para surpresa geral, CDH funcionou extraordinariamente bem, não só entre a crítica, mas como produto de TV. A média de audiência do horário, que girava em torno de 23 pontos no Ibope, pulou para 29 na primeira temporada e para 31 na segunda, com picos de 34. Isso abriu o caminho para mais três temporadas e um longa, em co-produção com a Globo Filmes, que será rodado em 2006.

O longa vai contar a história da amizade de Laranjinha (Darlan Cunha) e Acerola (Douglas Silva), os dois protagonistas, crescendo no morro na Era Lula.

Na primeira temporada, a direção foi dividida entre Kátia Lund, César Charlone, Paulo Lins, Regina Casé e eu. Na segunda temporada entrou o Paulo Morelli. Na terceira, já sob a direção geral do Paulo (Morelli), o antigo time deu lugar ao Cao Hamburger, Adriano Goldman e ao Philippe Barcinski. Foi bom renovar a direção, assim

não cristalizamos a fórmula. É o velho truque de sempre: Aprendeu a fazer? Hora de puxar o carro e ir fazer o que não sabe. O risco é o melhor despertador.

A série Cidade dos Homens ganhou alguns prêmios e, por meio da O2, foi vendida para televisões de outros países, nos quais a resposta de crítica e público tem sido igualmente boa. Na Inglaterra, fez uma boa carreira na BBC 4 e o DVD da série pode ser comprado em qualquer boa loja do ramo.



Com Harvey Weinstein (ao centro)

Capítulo IX

Entre o Brasil e o Mundo

Novos Projetos como Diretor e Produtor

Assim que Cidade de Deus foi apresentado em Cannes, começaram a aparecer agentes propondo-me representar e executivos de estúdios sondando meu interesse em ler diferentes roteiros. Ficava surpreso. O próprio Harvey Weinstein, da Miramax, distribuidor de CDD, me convidou para beber alguma coisa em seu hotel, num final de tarde, e me ofereceu cinco projetos numa só sentada. De uma versão do assassinato de Thomas Becket, Arcebispo de Canterbury, na Inglaterra em 1170, a uma trama política envolvendo Vittorio De Sica na Itália durante a Segunda Guerra, estrelada por Penélope Cruz e pelo filho de De Sica. Os convites me pegaram desarmado. Nunca havia imaginado fazer uma carreira fora do Brasil e, do dia para a noite, era visto como um diretor internacional da moda.

225

O assédio apertou no meio da semana. O Walter Salles me apresentou então seu agente, John Leshner. Com um aperto de mãos e um brinde no bar de um hotel, fechamos um acordo. O John passou a me representar e selecionar os roteiros que mandavam. Ele escolhia os que considerava razoáveis, ou os que vinham de produtores

reconhecidos. Toda semana começou a chegar um pacote com roteiros ou livros e propostas de trabalho.

No início de 2003, fui a Los Angeles, atendendo a convites de todos os chairmen dos estúdios para almoços ou reuniões. Fiz o tour completo: Universal, Fox, Warner, Paramount, até chegar a produtoras menores como Revolution, Dreamworks, Focus etc.

As caras e nomes, até hoje, se confundem na minha cabeça, depois da avalanche de visitas. Cada um tinha um projeto a oferecer. Talvez faça parte da etiqueta local oferecer aos visitantes um café aguado, acompanhado de um ou dois roteiros que estão na prateleira à espera de alguém que se interesse. Foi isso o que aconteceu. Era interessante ver o tipo de roteiro que achavam que eu saberia dirigir: de uma ficção científica na Rússia, pós-fim da URSS, a filmes de época. Li até roteiros de filme de pirata e western. E, é claro, muitos filmes de gangue.

226

Em um ano, li perto de 60 roteiros. Da maioria, lia só o início. Havia alguns interessantes, mas não me via dirigindo-os. Mesmo assim, nesse período, quase fechei contrato para dirigir três projetos. Um deles era Papa, a história do final da vida de Ernest Hemingway, filmado em Cuba com Anthony Hopkins e Holly Hunter. Cheguei a trabalhar no roteiro, convidei o Bráulio e saí fora.

O outro foi Colateral, da Dreamworks, dirigido finalmente por Michael Mann. Russell Crowe iria fazer o protagonista e me indicou para dirigir. Mandeí esse projeto para o Jorge Furtado convidando-o a retrabalhar o roteiro, mas havia uma máfia russa na história, que ele não engoliu.

O Jorge acabou me desanimando e saí fora depois de um encontro com o atencioso Spielberg. Finalmente, me interessei pela adaptação de um clássico da literatura americana, A Confederacy of Dunces. O personagem central é muito interessante, uma espécie de Brás Cubas americano. Assim como o personagem de Machado de Assis, há um tom de comédia e ironia muito fina que permeia tudo. Este eu realmente quis fazer, mas desisti por me achar incapaz de encontrar o tom correto. Seria um filme perfeito para o Alexander Payne ou o Paul Thomas Anderson dirigir. Ou alguém que compreendesse a alma local, não é o meu caso. Lamentando muito não saber fazer o filme, devolvi o roteiro e avisei o John que não estava mesmo interessado em fazer filmes para estúdios no momento. Fechei a lojinha.

227

Nunca pensei em fazer carreira em Hollywood e continuo não pensando. Mesmo assim, não vou me privar da experiência de dirigir ao menos um filme de estúdio na vida. Desses em que mandam em você, mas para o qual tem-se à disposição o melhor do melhor. Mas só vou fazer isso daqui a alguns anos. Preciso de um pouco mais de quilo-

metragem. Eu gosto de riscos, mas lidar com essa turma de executivos ainda me parece um risco alto demais. Mas também decidi não ler mais nada, por querer me concentrar no projeto que já estava escrevendo com o Bráulio Mantovani: Intolerância 2.

Cidade de Deus abriu as portas do cinema internacional para algumas pessoas da equipe também. O César Charlone o tempo todo recebe convites para fotografar filmes fora do Brasil. Já trabalhou com Tony Scott e Spike Lee e só não faz mais filmes fora para poder estar perto da família, em São Paulo. O Daniel Rezende, montador, também tem convites e uma carreira internacional na mão. O Bráulio Mantovani está escrevendo uma história passada na Costa do Marfim e na Libéria para o Brad Pitt e outro projeto para uma produtora inglesa. A Kátia Lund recebeu várias propostas de filmes para dirigir. Sem falar no Paulo Lins, que está dando aulas em Berkeley, na Califórnia, por um período. Assim como o filme ajudou algumas carreiras individuais, tento aproveitar ao máximo essa brecha para promover outros cineastas brasileiros, exatamente o que Walter Salles fez comigo dois / três anos atrás. A O2 Filmes está vendendo para o mercado internacional o filme Contra Todos, de Roberto Moreira, e acertando parcerias para filmar Não por Acaso, de Philippe Barcinski. Dois projetos nos quais entro apenas como produtor.

Pedro Almodóvar e Alfonso Cuarón estão sempre alavancando projetos de jovens diretores espanhóis e mexicanos, respectivamente. Sigo esse mesmo modelo.

Como diretor, penso que nos próximos anos estarei com um pé no Brasil e outro no mundo. Há um fato incontestável nessa indústria: filmes falados em qualquer língua, que não seja o inglês, não podem custar mais que seis ou sete milhões de dólares. Portanto, qualquer idéia que eu tiver, que for mais cara que isso, terá que ser filmada em inglês, ou parcialmente em inglês. É assim que funciona. Um fato da vida. Não vou deixar de ser um diretor brasileiro, mas me interessa também pensar nos espectadores ao redor do mundo. Fazer filmes brasileiros internacionais. Essa é a idéia.

229

O Jardineiro Fiel e o Que Vem Depois

No final de 2003, percebi que o roteiro de Intolerância 2 não estaria pronto para ser rodado em 2004, como eu havia planejado. E eu não queria passar mais um ano sem filmar. Foi quando fui convidado para dirigir O Jardineiro Fiel, por intermédio do Donald Ranvaud, um amigo produtor.

O roteiro pareceu interessante, nunca havia pensado em fazer um thriller, mas seria um bom desafio. O produtor, Simon Channing-Williams,

é sócio e produz todos os filmes do Mike Leigh, o que já o recomendava tremendamente. A proposta parecia interessante e aceitei. Tudo aconteceu muito rápido. Li o roteiro em novembro de 2003, fui para Londres escolher a equipe já em dezembro e, em 4 de janeiro de 2004, já estava na África vendo locações com o César Charlone e a excelente equipe inglesa.

230

O Jardineiro Fiel é um roteiro adaptado do romance homônimo de John Le Carré. É um filme inglês, mas financiado 60% pela Focus, um braço da Universal Pictures americana. Conta a história de um diplomata britânico, cuja jovem esposa é morta no Quênia. Por trás desse assassinato, está um grande laboratório que testa, em quenianos, uma nova droga contra tuberculose. Meu interesse nessa história foi justamente lidar com esta questão do superpoder da indústria farmacêutica. Acompanhei pela imprensa com interesse as aventuras do ex-ministro da Saúde, José Serra, ameaçando com genéricos esses gigantes, e ficava impressionado com o grau de agressividade e poder que tinham. Fazer esse filme foi também uma chance de trabalhar com extraordinários atores como Ralph Fiennes, Rachel Weisz, Pernilla August, Danny Huston, Bill Nighy, Pete Postlethwaite, entre outros.

O filme foi rodado no primeiro semestre de 2004 no Canadá, na Inglaterra e na Alemanha, mas a maior parte do tempo passamos no Quênia.

E fizemos uma ceninha no Sudão. Ter filmado em cinco países, num esquema de Primeiro Mundo, mas ao mesmo tempo ter estado tão próximo do outro extremo do planeta, foi uma experiência





e tanto. Essa experiência está contada em um diário que escrevi durante as filmagens para o site cinemaemcena.com.br. Ali está o dia-a-dia da produção de um filme, sob o ponto de vista do diretor.

O Jardineiro Fiel foi montado em São Paulo, para onde trouxe Claire Simpson, montadora inglesa. Entre outubro de 2004 e março de 2005, fiquei indo e voltando para Londres, Nova York e Madrid, onde a música foi composta e produzida.

Fiz pressão junto aos produtores para dissuadi-los da idéia de estrear o filme em Cannes. Passar ao menos uns cinco meses em casa é tudo o que quero no momento. Meu plano é conseguir acabar o roteiro de Intolerância 2. Sinto que não tive tempo de mexer o quanto gostaria no roteiro de O Jardineiro Fiel

e não quero repetir esse erro. Não vou começar a fazer este novo filme enquanto não estiver 100% seguro em relação ao roteiro. Como não aceitei o dinheiro que me ofereceram para o desenvolvimento do projeto, ainda não tenho compromisso com ninguém. Posso me dar ao luxo de esperar até achar que está maduro, antes de atacar na produção. É a vantagem de ser independente.

Intolerância 2 não é uma refilmagem do clássico de Griffith (David W. Griffith / 1875-1948). O argumento nasceu de uma idéia original. O nome começou como brincadeira com um jornalista e, quando vi, já estava na Variety, pegou, mas ainda pode ser mudado. Griffith fala sobre a humanidade ao longo do tempo histórico, nós faremos a mesma coisa, mas na geografia.





Nossa intenção é contar seis histórias, passadas em sete países, faladas em sete idiomas. Nas rotinas dos personagens centrais estarão inseridas questões sobre a globalização.

Um camarada de um estúdio interessado definiu o projeto como Short Cuts Meets Barbarian Invasion (Short Cuts – Altman/94 – encontra Invasões Bárbaras – Arcand/03). Apesar de ser rodado em vários pontos do planeta, a idéia é centralizar a produção na O2 Filmes, em São Paulo.

Toda a equipe principal será brasileira, mas vamos produzi-lo sempre com o apoio de equipes locais, como se fizéssemos curtas de baixo orçamento ao redor do mundo.

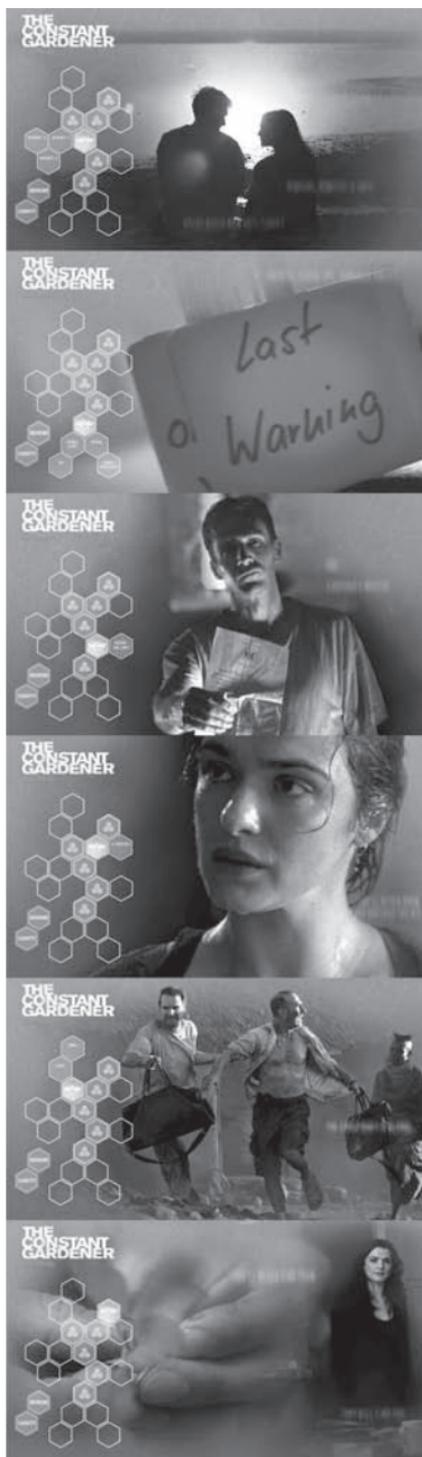
Se tudo der certo, começamos a rodar em 2006 para lançá-lo em 2007. É sempre animador pensar

no lado experimental desse projeto. Será uma mistura de drama, humor e muita informação. A única trava que me corta um pouco a onda de rodar este Intolerância II é saber que terei que passar mais um ano praticamente morando em aeroportos, que é como tenho vivido desde 2002. Essa é a parte dura. Sou um camarada doméstico.

Sempre tento carregar a família comigo, mas nem sempre é possível e não é a mesma coisa. Devo reconhecer que eles são muito pacientes comigo. Agradeço por isso.

Autobiografia Premonitória

Setembro de 2005. Fiz 50 anos. Dei aqui uma geral em tudo que andei fazendo como pro-





Em O Jardineiro Fiel, Rachel Weisz e Ralph Fiennes

236

fissional desde quando comecei até hoje. Falar do passado é fácil. É só ir lembrando. Falar do presente também é mole: neste período da minha vida estou cineasta, mas não sei até quando. O desafio mesmo é falar do futuro. Começa então aqui a minha biografia do futuro, ou autobiografia premonitória, se preferir.

Há muitos filmes que eu gostaria de fazer no futuro. Fora Grande Sertão: Veredas, que já mencionei, gostaria de fazer um filme de época sobre Elmina, o maior centro de comercialização de escravos na costa oeste africana, no século 16. Gostaria de fazer uma comédia muito maluca, tipo Monty Python revisitado.

Tenho interesse em dirigir uma megaprodução de zilhões de dólares, com muito efeito espe-

cial, sobre os orixás do candomblé. Como toda cosmogonia, teria um tom mítico e grandioso, à la Senhor dos Anéis. Como seria um filme muito caro, o estúdio me imporia algum astro, Denzel Washington, por exemplo, para o papel de exu, falando iorubá. Eu topo no ato.

Quero, e vou fazer com certeza, só não sei quando, um filme sobre a velhice ou sobre nossa relação com nossa própria morte. Um filme que investiga o que sobra no final do caminho.

Tenho algumas outras idéias para filmes que atravessam minha cabeça e um igual número de idéias para séries de TV. Como cada projeto destes toma uns dois anos, sempre penso que, na minha idade, é preciso começar a selecionar com critério. Tudo não vai dar.

237

Deixo também sempre aberta a possibilidade de que posso vir a me cansar de fazer cinema, além do que é preciso preparo físico para dirigir e disposição não dura para sempre. Então, aos 70 ou 80, posso vir a estrear no teatro, ou ainda aprender a escrever de verdade. Trabalhar com reflorestamento da Mata Atlântica continua sendo meu plano B que também guardo na manga. Esses são os planos, mas se acontecer tudo diferente disso, não há problema: Eu encaro.

Depois, esgotado o período regulamentar, lá por 2055, faço como Epicuro ensinou: deito-me numa

banheira morna e fico assistindo, na memória, à retrospectiva da poeirinha que levantei na vida. Quem sabe, assim, eu consiga finalmente saber se sobra mesmo alguma coisa no fim do tal caminho.



1. Bibliografia

Livros e Estudos sobre a Obra de Fernando Meirelles

Quem quiser conhecer melhor o universo de Cidade de Deus – o romance de Paulo Lins e filme de Fernando Meirelles – dispõe de boas fontes de pesquisa. A primeira leitura, claro, deve ser do romance, disponível em duas edições. A inaugural, de 1997, e a segunda, de 2002, já com a foto de Buscapé (Alexandre Rodrigues) com sua câmera na mão, encapando o livro. Outra boa opção é a leitura do volume que traz o roteiro completo (inclusive com seqüências cortadas na edição final), escrito por Bráulio Mantovani. O livro traz, ainda, comentários e depoimentos de Fernando Meirelles e outros integrantes da equipe, colhidos por Anna Luiza Müller.

Um jogo com quatro versões do desenvolvimento do roteiro pode ser consultado nas bibliotecas da Faap e da ECA em São Paulo.



1.1. Livros

- VIEIRA, Else R. P. (org. e introd.). *City of God in Several Voices: Brazilian Social Cinema in Action (Cidade de Deus em Várias Vozes – O Cinema Social Brasileiro em Ação)*, CCC (Nothinghan) in association Zoilus Press (London), 2005
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus* (romance). Editora Companhia das Letras. Primeira edição, 1997. 550 páginas. Capa de Sílvia Ribeiro. Apresentação de Alba Zaluar. (Com indicação editorial de Alba Zaluar e Roberto Schwarz)
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus* (romance). Editora Companhia das Letras. Segunda edição, 2002, revista pelo autor (e com nomes dos personagens modificados). 408 páginas. Capa com foto do ator Alexandre Rodrigues, que interpreta Buscapé, o narrador do filme *Cidade de Deus*.
- MANTOVANI, Bráulio, MEIRELLES, Fernando, MÜLLER, Anna Luiza. *Cidade de Deus – O Roteiro do Filme*. Editora Objetiva, RJ, 2003. 216 páginas (fartamente ilustrado).

241

1.2. Dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado

- RODRIGO, Márcio. *O Banguê-Banguê Mulato: Cidade de Deus, dos Homens e de Todas as Linguagens*. São Paulo, Unesp, campus São Paulo, 2004 (mimeografado)

Resumo: Trata-se da primeira análise acadêmica defendida no Brasil sobre o filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles. O pesquisador utiliza, como base teórica, os conceitos de Hibridização dos Meios, proposto por Marshall McLuhan, em *Undertstanding Media*, e de Dialogismo, desenvolvido pelo russo Mikhail Bakhtin ao longo de sua vida intelectual. O trabalho está dividido em três partes. Na primeira, o autor traça histórico panorâmico da situação de produção e estética do cinema e da televisão no Brasil, de 1990 para cá. A segunda parte analisa o filme de Fernando Meirelles de forma detalhada, observando trilhas, estrutura narrativa, montagem, tempo etc. Por último, o autor efetua comparação entre *Cidade de Deus* e o seriado televisivo *Cidade dos Homens*, localizando as raízes históricas da questão social na arte brasileira.

242

• GATTI, André P. – Em sua tese de doutorado, André Gatti trata da estratégia de realização e inserção mercadológica de vários filmes nacionais (entre eles, *Cidade de Deus*) no circuito comercial brasileiro. Analisa brevemente a trajetória de Fernando Meirelles como cineasta e destaca a montagem da engenharia financeira do filme. Ou seja, como Meirelles urdiu a trama de recursos que tornou *Cidade de Deus* possível, levando em conta a composição de apoios financeiros para a produção e o método de trabalho utilizado. Dão-se atenção, também, às conquistas técnicas agregadas pelo filme ao patrimônio do cinema

brasileiro. E por último, à polêmica que o filme gerou junto à crítica cinematográfica e no seio da sociedade brasileira. Gatti analisa, também, a circulação de Cidade de Deus nos mercados nacional e internacional, até o ano de 2003 (o filme foi lançado no Brasil em 31 de agosto de 2002).

- **MAIOLI, Lisandra.** Comportamento da Crítica Jornalística Nacional em Época do Oscar: As Críticas ao Filme Cidade de Deus nos sites estado.com.br e Folha Online. A autora desta dissertação de mestrado lato sensu em Comunicação Jornalística PUC/SP (Jornalismo Cultural), Lisandra Maioli, foi orientada pela professora Margareth Steinger-Elias. Um dos examinadores da banca, o professor Fernão Ramos, atesta a qualidade do trabalho de levantamento de fontes primárias e boa análise do filme de Fernando Meirelles empreendida pela mestrandia.

243

1.3. Trabalhos Apresentados em Reuniões Anuais da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema)

VIII Reunião - 2004

- **BUTCHER, Pedro** (UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro). Cidade de Deus, Cidade dos Homens e a Nova Relação entre Cinema e TV no Brasil.
- **MOUSINHO, Luiz Antônio** (UFPB – Universidade Federal da Paraíba) Adaptação: Uólace e João Victor – O autor estuda a adaptação realizada por

Fernando Meirelles e Regina Casé, que contaram com a colaboração do cineasta e roteirista Jorge Furtado, do livro juvenil de Rosa Amanda Strausz, para um dos episódios da primeira temporada da série Cidade dos Homens, exibida pela Rede Globo.

VII Reunião – 2003

- **BAPTISTA, Mauro.** Cidade de Deus e a Matriz Clássica: Estilo e Gênero – O pesquisador discorre sobre o diálogo do filme de Fernando Meirelles com a tradição clássica do cinema.
- **MASCARELLO, Fernando.** Cidade de Deus: Crítica e Público – O pesquisador e crítico da revista Teorema, editada no Rio Grande do Sul, avalia reações da crítica e do público ao filme de Fernando Meirelles, inserindo-o em tema mais abrangente: Representações da Favela no Cinema Brasileiro.

244

1.4. Ensaios

- **NAGIB, Lúcia.** A Língua da Bala: Realismo e Violência em Cidade de Deus, in *Novos Estudos Cebrap*, nº 67, 2003, págs. 181-191 – O artigo analisa Cidade de Deus, romance de Paulo Lins publicado em 1997, e sua adaptação ao cinema no longa-metragem homônimo (2002), dirigido por Fernando Meirelles. A análise enfoca, nas duas obras, a construção dos aspectos realistas em torno do cotidiano de violência nas favelas

cariocas. Segundo a autora, livro e filme se pausatariam por um alto grau de elaboração literária e cinematográfica na obtenção do efeito de realismo ou espontaneidade. Destaca-se, no primeiro, a qualidade poética dos recursos lingüísticos e narrativos explorados pelo autor, que na adaptação à tela foram redistribuídos com êxito pelos vários componentes da enunciação cinematográfica, notadamente a preparação do elenco e a montagem.

- CALIL, Carlos Augusto. O Espetáculo da Violência – Ensaio do professor da ECA-USP (Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo), publicado na revista CartaCapital, ano IX, nº. 204, 28 de agosto de 2002, pp. 66-67. O texto avalia o filme de Fernando Meirelles, no momento de seu lançamento comercial, em agosto de 2002.

- XAVIER, Ismail. Angels With Dirty Faces, em Sight&Sound, janeiro de 2003, Londres, páginas 28-30. Resumo: crítica do filme Cidade de Deus, que reúne informações para o público inglês sobre a condição do filme no Brasil como fenômeno social, por força de seu tema e da eficiência com que desenvolveu o drama dos meninos dentro de uma estrutura clássica do cinema de ação, conduzido dentro do primado da intensidade e da velocidade. O artigo traz dados sobre a produção e a recepção do público, e destaca o trabalho com jovens do grupo de teatro Nós do Morro, principal trunfo de Meirelles na criação do

efeito de real alcançado. Há o comentário sobre a relação de Paulo Lins, o autor do romance no qual o filme se baseia, e o cinema em geral – seu trabalho como consultor de João Moreira Salles e Kátia Lund no documentário *Notícias de uma Guerra Particular* e no caso do filme de Carlos Diegues, *Orfeu*. Na apreciação crítica, é analisada a galeria de personagens e sua função na representação da história dos jovens marginais na Cidade de Deus, da variedade de destino dos que acompanharam a modernização da criminalidade com a chegada do tráfico de drogas, com o acesso a maiores somas de dinheiro e também maiores operações de guerra. Operações de que escapa o protagonista Buscapé, o narrador, cujo destino se decide no encontro com a fotografia. Ou seja, mais um exemplo de filme brasileiro que destaca a fórmula das ONGs: arte contra barbárie.

246

- **ORICCHIO, Luiz Zanin.** *Cinema de Novo: Um Balanço Crítico da Retomada*. Editora Estação Liberdade, 2003, 256 páginas – No último capítulo do livro, Luiz Zanin analisa *Cidade de Deus* e a cisão que o filme provocou na crítica especializada brasileira. Sua maneira de retratar o cotidiano de uma favela carioca foi considerada conservadora por parte dos críticos e arrojada para outra. O pesquisador toma o filme como momento exemplar do final do processo de Retomada do cinema brasileiro e também como ponto de encontro da crise de linguagens do cinema contemporâneo. Servindo-se sem cerimônia de técnicas da

publicidade e do videoclipe – avalia – Cidade de Deus propõe ponto de não retorno no estilo de representar as mazelas brasileiras. Esse cinema serve-se da estratégia mais contemporânea da linguagem audiovisual para retratar os conflitos sociais, e, com esse procedimento, consegue grande comunicação com o público, sobretudo o da faixa mais jovem. Essa opção, no entanto, não é ideologicamente neutra. Ela opta por um recorte da realidade tratada, que não beneficia a compreensão política do fenômeno abordado. Mas, para além das discussões ideológicas, o filme aponta para uma hibridação de linguagens que, mesclando TV, cinema, publicidade e audiovisual, parece ter vindo para ficar.

247

1.5. Monografia em Forma de Reportagem

- MELONI, Vitor. Meu Nome Agora é Zé Pequeno, P... – Um Olhar sobre o Cinema da Retomada. Mimeografado, 89 páginas – Este livro-reportagem oferece visão panorâmica da Retomada do cinema brasileiro (a partir de 1995). No capítulo inicial, são citados os principais filmes produzidos no período (1995-2002) e as dificuldades encontradas pelos cineastas, tanto os estreados quanto os veteranos. As leis de incentivo são analisadas e ouve-se a opinião de cineastas sobre elas. O foco vai para os projetos estéticos dos novos filmes. Depois, avalia-se o perfil do público do início da Retomada até 2004. O fato de o cinema brasileiro

ter-se tornado pauta contínua na imprensa justificou a pesquisa. Hoje são muitas as discussões das categorias cinematográficas em busca do almejado desenvolvimento do audiovisual no Brasil. Principalmente agora que a produção nacional voltou a dialogar com seu público, algo que não acontecia há dez anos. O cinema brasileiro está em crescente destaque interna e externamente, vide a produção *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, que concorreu a quatro indicações ao principal prêmio norte-americano de cinema, o Oscar. O livro está dividido em três partes: *Desta Terra Não Quero Nem o Pó!*, *Anda, Escreve!* e *Dadinho o Caralho*. A primeira parte do livro fala do início da Retomada na produção de filmes brasileiros e traça breve retrospectiva dos anos nos quais a produção cinematográfica chegou a quase zero. Há um capítulo específico sobre todas as participações do Brasil no Oscar, com destaque para *Cidade de Deus*, citando a luta da distribuidora Miramax pelas indicações. E faz-se breve apresentação dos quatro profissionais indicados (Fernando Meirelles, o roteirista Bráulio Mantovani, o fotógrafo César Charlone e o montador Daniel Rezende). A segunda parte aborda características gerais do filme, assim como sua temática. As influências dos diretores novos e dos veteranos que continuam fazendo cinema e as polêmicas sobre as questões estéticas. Já a terceira avalia o que esse cinema brasileiro procurou representar. Mostra uma quebra de

paradigmas, principalmente em relação ao filme Cidade de Deus, de Fernando Meirelles, e aponta possíveis tendências e novos rumos políticos para a produção cinematográfica. Meu Nome Agora é Zé Pequeno, P... – um Olhar sobre o Cinema da Retomada é fruto de trabalho jornalístico realizado em 2004. O livro, um projeto experimental, foi apresentado como trabalho de conclusão do curso de graduação em Jornalismo no Centro Universitário Toledo – Unitoledo, e encontra-se no arquivo do Centro Universitário Toledo (Rua Jardim Sumaré, 595, Araçatuba. SP. Fone: (18) 3636-7000).

1.6. Manual

249

- SARAIVA, Leandro, CANNITO, Newton. Manual de Roteiro ou Manuel, o Primo Pobre dos Manuais de Cinema e TV, Conrad Editora, 236 páginas – Além de estudar o filme Cidade de Deus e episódios de Cidade dos Homens, o livro traz prefácio de Fernando Meirelles, intitulado O Manuel Vai Se Tornar Seu Melhor Amigo. Vale conferir a íntegra do texto: Na capa está escrito que este livro é um manual, mas deve ter sido um erro da gráfica. Este é o Manuel, o primo pobre dos manuais. Pobre, mas muito mais esperto, porque Manuel não faz listas de regras nem dá receita de como fazer um roteiro. É mais inteligente que isso. Ele bate um papo com o roteirista, ajudando-o a entender sua própria his-

tória por diversos ângulos. O Manuel foi escrito para servir de apoio a um curso de roteiros que usava a série Cidade dos Homens, na qual estou envolvido, como exemplo. Sorte minha. Através dessa leitura, pude compreender melhor meu próprio trabalho. Na terceira temporada da série, convidamos os autores do Manuel para integrar a nossa equipe. É interessante ler o Manuel numa sentada, conforme proposto na introdução, mas faz mais sentido ainda ir lendo durante o processo de criação de algum projeto. É aí que as questões levantadas adquirem relevância e a leitura passa a ser realmente útil. Para encerrar: o Manuel gosta de filmes inteligentes, mas de filmes dos quais o público também gosta. O que mais diferencia e torna este trabalho interessante é o fato de não estar apoiado no modelo da indústria norte-americana, mas também não olhar essa indústria com preconceito. Dziga Vertov, Truffaut, Antonioni, David Mamet, Sidney Lumet, Mike Leigh, Guel Arraes, Jorge Furtado, Godard, Billy Wilder. O que há de melhor como referência está aqui. Este camarada pode vir a se tornar seu melhor amigo. O Manuel.

1.7. Revistas

- Revista Sinopse, Ano III, nº 7, agosto / 2001. Entrevista de Fernando Meirelles a Leandro Saraiva e Newton Cannito, com colaboração de Marcos Takeda. Páginas 40 a 46.

- Revista Cinemais, nº 35, julho-setembro / 2003. Entrevista a José Carlos Avellar: Fernando Meirelles: Da Cine-Olho à O2 (Passando pela Olhar Eletrônico). Págs. 120 a 149

A O2 Filmes dispõe de arquivo bem organizado com centenas de críticas e artigos publicados sobre o filme, nos cinco continentes.

2. Filmografia

2.1. Curta-Metragem

- **Arquitetura Animada** - Realizado na época de faculdade (FAU – USP)
- **Bom Coração** (ficção, um minuto) – Dirigido por Fernando Meirelles e Nando Olival – 1996
- **E no Meio Passa um Trem** – Dirigido por Fernando Meirelles e Nando Olival – 1998
- **Palace II** – Dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund – 2001

2.2. Longa-Metragem

253

1998

- **Menino Maluquinho 2, A Aventura**

Dirigido por Fernando Meirelles e Fabrizia Pinto
92 minutos, cor, 35 mm. Produção de Tarcísio Vidigal (Grupo Novo de Cinema).

Baseado em história de Ziraldo. Fotografia e câmera: Tony Mitchell. Montagem: Déo Teixeira. Música: Beto Villares e Antônio Pinto. Direção de arte: Tulé Peak. Elenco: Antônio Pedro (Tatá Miguel), Betina Viany (D. Margarida), Cauã Bernardes Souza (Lúcio), Claudia Shapira (Beata 1), Cláudio Cavalcanti (Pedro Fogueteiro), Fernanda Guimarães (Nina), Fernando Alves Pinto (Bombeiro 1), Gabriel Guimard (Bombeiro 2), João Barbo-

sa Romeu (Bocão), Lú Grimaldi (Beata 2), Marta Overbeck (Vovó Iaiá), Nelson Dantas (Prefeito Costa), Pedro Bismark (Monsenhor), Rui Rezende (Seu Zé), Samuel Brandão (Junin), Samuel Costa (Menino Maluquinho), Stênio Garcia (Vovô Tônico), Zivaldo (Delegado)

2001

• ***Domésticas, o Filme***

Dirigido por Fernando Meirelles e Nando Olival
Produção: O2 Filmes. Baseado em peça homônima de Renata Melo. Fotografia de Lauro Escorel.
Elenco: Renata Melo (Cida), Graziela Moretto (Roxane), Luis Miranda (Abreu), Eduardo Estrela (Antônio), Bibba Chuqui (Biba), Clarice Azul (Clarice), Gero Camilo (Claudiney), Maria Assunção (Cleusa), Charles Paraventi (Cliente), Fábio Madeira (Cobrador), Lena Roque (Créo), Cristina Rocha (Cristina), Romilda Costa Camilo (Dona Ana), Elizabete Freitas (Elizabete), Milhem Cortaz (Encanador), Fabinho Nepo (Entregador de Pizza), Fernanda Viacava (Fernanda), Georgette Fadel (Georgete), Tiago Moraes (Gilvan), Robson Nunes (Jailto), Roberta Garcia (Kelly), Theo Werneck (Ladrão), Plínio Soares (Léo), Carlota Joaquina (Lurdinha), Cybele Jácome (Mercedes), Gueda Liberato (Miranda), Ju Colombo (Mirtes), X (Namorado Kelly), Deo Teixeira (Namorado Rai), Patrícia Gaspar (Patrícia), Olívia Araújo (Quitéria), Cláudia Missura (Raimunda / Railde), Rosana Pereira (Rosana), Cecília Homem de Mello

(Silvana), Teca Pereira (Teca), Luciano Quirino (Uilton), Cleide Queiroz (Zefa)

2002

• ***Cidade de Deus***

Dirigido por Fernando Meirelles

Filme baseado em livro homônimo de Paulo Lins. Co-direção de Kátia Lund. Roteiro de Bráulio Mantovani. Fotografia de César Charlone. Montagem de Daniel Rezende.

Elenco: Leandro Firmino da Hora (Zé Pequeno), Douglas Silva (Dadinho), Alexandre Rodrigues (Buscapé / Wilson Rodrigues), Seu Jorge (Mané Galinha), Sabrina Rosa (namorada de Mané Galinha), Darlan Cunha (Filé com Fritas), Phellipe Haagensen (Bené), Rubens Sabino (Neguinho), Jonathan Haagensen (Cabeleira, integrante do Trio Ternura), Renato de Souza (Marreco, do Trio Ternura) e Jefechander Suplino (Alicate, do Trio Ternura), Roberta Rodrigues (Berenice), Matheus Nachtergaele (Sandro Cenoura), Graziela Moretto (jornalista Marina Cintra), Gero Camilo (Paraíba), Karina Falcão (mulher do Paraíba), Daniela Ornellas (vizinha do Paraíba), Alice Braga (Angélica), Daniel Zettel (Thiago), Charles Paraventi (Tio Sam), Wellington Costa Ricardo (Otto), Paulo César Jacaré (Tuba), Emerson Gomes (Barbantino criança), Edson Oliveira (Barbantino jovem), Michel de Souza Gomes (Bené criança), Luiz Otávio (Buscapé criança), Rogério Reis



Filmagens de Cidade de Deus



(Gustavo Engracia), Maurício Marques (policial Cabeção), Luiz Carlos Ribeiro Seixas (policial Touro), Edson Montenegro (pai de Buscapé e Marreco), Leandra Miranda (Maracanã, mãe de Berenice), Rosângela Rodrigues (mãe de Buscapé e Marreco), Robson Rocha (Gelson, irmão de Mané Galinha), Marcelo Costa (irmão de Mané Galinha), Gutí Fraga (gerente do supermercado), Babu Santana (Grande), Christian Duvoort (otário Paulista), Olívia Araújo (copeira do motel), Adão Xalebaradã (Exu).

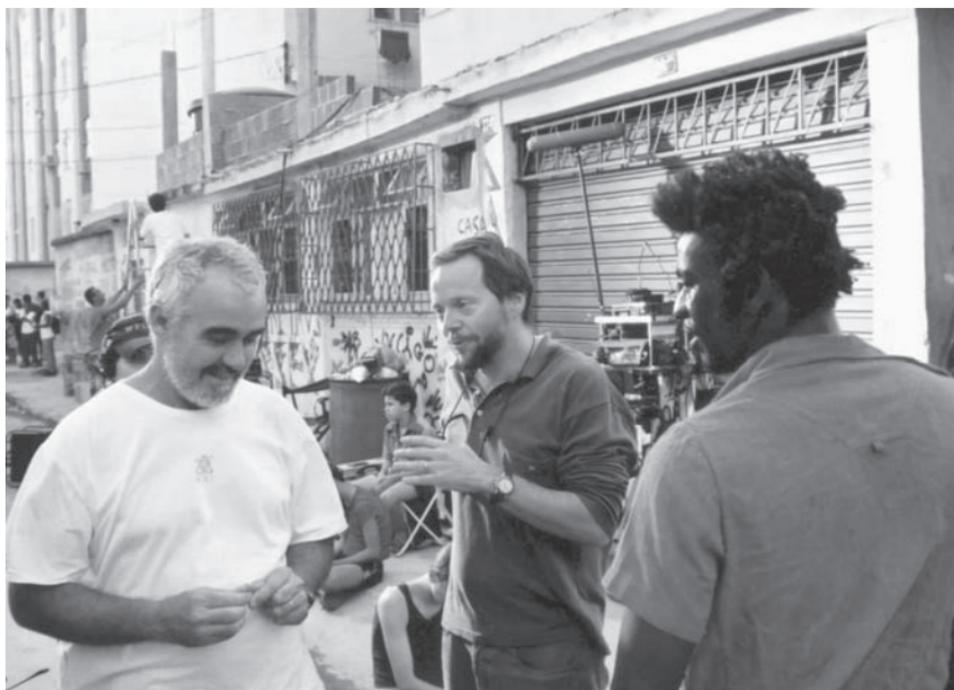
Turma da Caixa Baixa: Thiago Martins (Lampião), Felipe Silva (Rafael), Michel Borges (parceiro de Felipe Silva na seqüência da prova de fogo de Filé com Fritas), Bernardo Santos, Márcio Vinícius, Rafael de Castro, Ramon Francisco, Thiago Wallace, Chico Batista, Chico Ferreira.

Bando do Zé Pequeno: Alexandre Siqueira, Alexandre Tavares, André Pires Martins, Antônio Rodrigues, Bartolomeu Braga, Carlos Henrique, Cláudio César, Cleiton Ventura, Damião Firmino, Euclides Garcia, Fábio Castro Conceição, Felipe Nogueira, Ivan Martins, John Lima, Jonas Michel, Leandro Lucas, Leonardo Dias Batista, Lúcio Andrey, Luís Carlos Rodrigues Oliveira, Luís Nascimento, Marcello Melo Jr., Márcio Costa, Márcio Luiz Costa Oliveira, Néelson Amaral, Omar Barcelos, o Marinho, Otto Amorim, Peter Soares, Rafael de Souza, Roberto Miguez, Rômulo Sech, o Gnomo, Ruy Vitório, Sérgio Bispo.

Bando do Sandro Cenoura: Alex dos Santos, Anderson Bruno Marques, Anderson Lugão,



Filmagens de CDD com Charlone e Seu Jorge



André Luiz Mendes, Antoni Guedes, Bruno Ricardo, Charles Samuel, Éder Júlio Martins, Eduardo Dornelles, Erick Oliveira, Fábio Cunha, o Dog, Felipe Vilela Mendonça, Frederico Lins, Guilherme Estevão, Guilherme William, Harlem Teixeira, Leandro Gonçalves, Leandro Lima, Luz Moreira, Leonardo Melo, Luís Carlos Oliveira, Marcelo Melo, Marcelo Alves, o Máscara, Márcio Costa, Wallace Araújo, Wallace Nascimento, Wanderson Lopes, o Petão, Wellington Costa Ricardo, Wendel Barros, Wemerson Gonçalves, Yuri Kruchewsky.

Os Cocotas: Anderson Faria, Arlindo Lopes, Carol Meirelles, Carlos Smith, o Lencinho, Cristiano Lima, Diogo Mendes, Jéssica Santos, Lorena da Silva, Luciana Roque, Marina Mendonça Pinheiro, Michele Gonçalves, Miriam dos Santos, Renam Monteiro, Vinícius Faria.

Os Policiais: Delano Valentim, Ed Money, Fabiano Gonçalves, Felipe Porto, Francisco Marcos, Leo Generoso, Marcelo Antônio dos Santos, Marcelo Araújo, Marcos Viana, Maurício Nogueiras, Ricardo Lima, Ricardo Rocha da Silva, Wagner Mello, Waldick Roque.

Elenco de Apoio: Júlio César Siqueira (Aristóteles), Denise Fonseca (Bia), Adão dos Santos (Thiago), Eduardo Bocci Lustosa (garoto viciado), Alexandre Santana, Marcos Coutinho, João Soares, Rafael Fontenelle, Jota Farias (motorista do DKW), Gis Torres (cobradora do ônibus), Paulo Lins (padre).

2005

• **O Jardineiro Fiel** (The Constant Gardener – EUA / Inglaterra)

Roteiro de Jeffrey Caine, a partir da novela de John Le Carré/Produtor: Simon Channing Williams/Produtores Executivos: Gail Egan, Robert Jones, Jeff Abberley, Julia Blackman/Diretor de Fotografia: César Charlone/Desenho de Produção: Mark Tildesley/Edição: Claire Simpson/Figurinos: Odile Dicks-Mireaux/Música: Alberto Iglesias

Elenco: Ralph Fiennes (Justin Quayle), Rachel Weisz (Tessa Quayle), Hubert Koundé (Arnold Bluhm), Danny Huston (Sandy Woodrow), Daniele Harford (Miriam), Packson Ngugi (Oficial no necrotério), Damaris Itenyo Agweyu (esposa de Journo), Bernard Otieno Oduor (Journo), Bill Nighy (Sir Bernard Pellegrin), Keith Pearson (Porter Coleridge), John Sibi-Okumu (Dr. Joshua Ngaba), Donald Sumpter (Tim Donohue), Archie Panjabi (Ghita Pearson), Nick Reding (Crick), Gerard McSorley (Sir Kenneth Curtiss) / Idiomas: Inglês – Swahili – Alemão/Cor/Som: DTS – Dolby Digital

Sinopse: Numa área remota do norte do Quênia, a ativista mais dedicada da região, a brilhante e impetuosa Tessa Quayle (Rachel Weisz), é encontrada brutalmente assassinada. Seu companheiro de viagem, um médico local, parece ter fugido e as evidências apontam para um crime passional. Sandy Woodrow (Danny Huston), Sir Bernard

Pellegrin (Bill Nighy) e os outros membros do Alto Comissariado Britânico presumem que o viúvo de Tessa, seu colega desprezioso e de temperamento tranqüilo Justin Quayle (Ralph Fiennes), deixará o assunto sob sua responsabilidade. Eles estão redondamente enganados. O equilíbrio desse diplomata de carreira foi prejudicado pela morte da mulher a quem se dedicava profundamente. A atração entre opostos sustentava o casamento, e as lembranças da vida em comum instigam Justin a agir de forma decisiva pela primeira vez em sua carreira diplomática e em sua vida. Atordoado pelo remorso e abalado pelos rumores de infidelidade da esposa, Justin se surpreende mergulhando de cabeça numa perigosa odisséia. Determinado a limpar o nome da mulher e a terminar o que ela começou, Justin faz um curso intensivo para aprender sobre a indústria farmacêutica, cujos crimes Tessa estava a ponto de revelar, e faz uma jornada por dois continentes em busca da verdade. Seus olhos logo se abrem para uma imensa conspiração, terrível e, ao mesmo tempo, banal, que já tirou vidas de inocentes – e está prestes a colocar a dele em risco.

Prêmio: Festival de Veneza 2005 – Fernando Meirelles indicado ao Leão de Ouro

3. Videografia

- *Garotos do Subúrbio* (1983)
- *Marly Normal* (1983)
- *Brasília* (1983)
- *Os Tempos* (1985)

3.1. Televisão

Produção e/ou Criação da Olhar Eletrônico

1983

- ***Antenas*** – Programa semanal para a TV Gazeta
- ***23ª Hora*** – TV Gazeta
- ***Olho Mágico*** – Abril Vídeo
- ***Rede Folha*** - Todos os canais
- ***Programa do PT*** (três vezes) – Rede Nacional

262

1983 / 1986

- ***Ernesto Varela*** – Jornalismo / Ficção para a Abril Vídeo.

1985

- ***Crig-Rá*** – Semanal de variedades (revista jovem) para a TV Gazeta

1986

- ***O Mundo no Ar*** – Semanal de humor para a TV Manchete. Direção: Marcelo Tas
- ***A Bandeira de Brecheret*** – Especial feito para a TV Cultura.

1997

- **Comédia da Vida Privada** – Episódio: O Que Eu Vou Ser Quando Crescer (sobre vestibular) para a TV Globo

Criação e Direção de Fernando Meirelles

1988

- **Rá-Tim-Bum** – Programa Infantil diário. 190 episódios. Produção TV Cultura
- **TV Mix** – Programa diário ao vivo, com 6 horas de duração. Produção TV Gazeta

Produção da O2 Filmes

263

2001

- **Brava Gente** – Episódio: Palace II. Co-direção de Kátia Lund. TV Globo

2002

- **Cidade dos Homens** – Episódio: Uólace e João Victor. Co-direção de Regina Casé

Parceria O2 Filmes e TV Globo

2003

- **Cidade dos Homens II** – Episódio: Sábado

Cidade dos Homens

Cidade dos Homens é o projeto de estréia da produtora O2 Filmes em seu novo acordo de produção independente para a Rede Globo. Desenvolvido como desdobramento do episódio Palace II, exibido no final de 2000 pela série Brava Gente da Rede Globo, e produzido pela O2 Filmes, Cidade dos Homens é um gênero de comédia que busca conjugar humor e realidade em quatro episódios de 30 minutos cada, a cargo de diferentes autores e diretores.

A CIDADE é uma favela genérica em algum morro do Rio de Janeiro. Os HOMENS são dois garotos de 13 anos, Laranjinha e Acerola, que moram nessa comunidade e são obrigados a lidar com problemas comuns de seu dia-a-dia, como o tráfico ou a total falta de dinheiro para realizar seus mínimos desejos. Os protagonistas da série são os garotos Douglas Silva, como Acerola, e Darlan Cunha como Laranjinha, atores revelados em Palace II. Além deles, todo o elenco da série é formado por atores do grupo Nós do Cinema.

264

2002 – Primeira Temporada

Episódio: *A Coroa do Imperador*

Roteiro: César Charlone, Fernando Meirelles, Jorge Furtado. Direção: César Charlone. Direção de Fotografia: Adriano Goldman. Montagem: Daniel Rezende. Trilha Sonora: Luciano Kurban. Elenco: Douglas Silva (Acerola), Darlan Cunha (Laranjinha).

Laranjinha e Acerola estão aprendendo na escola a história da fuga da Corte portuguesa para o Brasil, e vai haver uma excursão da turma para Petrópolis; eles querem conhecer a coroa do imperador. A condição imposta pela professora é que todos passem por uma chamada oral sobre o assunto. O outro problema é que, para fazer o passeio, é preciso pagar uma taxa de R\$ 6,50. Para conseguir esse dinheiro, os dois acabam se envolvendo com os traficantes do morro onde moram. Para complicar, na véspera da excursão o morro é invadido por uma facção inimiga e, em meio à confusão, os dois finalmente entendem o que levou Napoleão a atacar a Inglaterra, e por que Dom João VI teve que sair correndo para o Brasil.

265

Episódio: O Cunhado do Cara

Roteiro: Fernando Meirelles, Jorge Furtado, Kátia Lund, Paulo Lins. Direção: Kátia Lund e Paulo Lins. Diretor de Fotografia: Adriano Goldman. Montagem: Karem Harley. Trilha Sonora: Marcelo Yuka. Elenco: Douglas Silva (Acerola), Darlan Cunha (Laranjinha).

Acerola surpreende-se ao ver sua irmã namorando Deco, o dono do morro. Tenta convencê-la da loucura que é envolver-se com traficantes. Neste exato momento, Deco aparece e resolve tratar o cunhado da melhor forma possível, para agradar a nova namorada. Faz isso na frente de todos. Acerola percebe que, por ser cunhado do cara, passa a ser respeitado. Embriagado pelo

seu novo poder, tripudia e abusa de seu status de cunhado. Tudo vai indo bem até que a irmã briga com o namorado. Acerola passa então a contar apenas com seu fiel amigo Laranjinha para tentar reaproximar o casal, livrando-se assim de uma retaliação geral.

Episódio: Correio

Direção: Kátia Lund e Paulo Lins. Roteiro: Kátia Lund e Paulo Lins. Diretor de Fotografia: Adriano Goldman. Montagem: Daniel Rezende. Trilha Sonora: Antônio Pinto e Ed Côrtes. Elenco: Douglas Silva (Acerola), Darlan Cunha (Laranjinha).

Na favela não há correio e para evitar as confusões rotineiras na Associação dos Moradores, onde todas as cartas são entregues; Laranjinha e Acerola são escalados pelo tráfico para trabalhar como carteiros. O problema é que, com esta missão, vem junto uma ameaça: nenhuma carta pode deixar de ser entregue, se isso acontecer, eles terão que ir desenrolar com o dono do morro. Para se livrar desse problema, resolvem fazer um mapa da favela, para que os carteiros profissionais possam fazer o trabalho. Descubrem que essa atividade pode até ser muito rentável. Mas um mapa identificando ruas e vielas não é exatamente a melhor notícia para os traficantes.

Episódio: *Uólace e João Victor*

Direção: Fernando Meirelles e Regina Casé. Baseado no livro *Uólace e João Victor*, de Rosa Amanda Strausz. Adaptação: Fernando Meirelles, Guel

Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé. Fotografia: César Charlone. Montagem: Daniel Rezende. Trilha Sonora: Bernard Ceppas e Luciano Kurban. Músicos Convidados: MVBill, Dado Villalobos. Elenco: Douglas Silva (Acerola), Darlan Cunha (Laranjinha), Thiago Martins (João Victor), Caio Gracco (Zé Luis), Graziela Moretto (mãe de João Victor), Guti Fraga (Guti), Sabrina Rosa (vendedora), Robson Rocha da Costa (Duplex), Edmundo Albrecht (Lucas).

Laranjinha acorda e constata que está sem dinheiro e sem comida em casa. Sua mãe só volta no final de semana e a escola está fechada. Até lá, ele vai ter que se virar na pista. Num apartamento em frente à favela, mora João Victor, garoto da classe média. A história traça um paralelo entre a vida destes dois personagens até o momento em que se encontram, ou se desencontram, no final.

267

2003 – Segunda Temporada

Este é o segundo ano da série Cidade dos Homens, com Laranjinha e Acerola, agora com 15 anos, vivendo e sobrevivendo numa favela do Rio de Janeiro. Cidade dos Homens é uma criação da mesma equipe do premiado longa-metragem Cidade de Deus, interpretada pelos mesmos atores. Nesse ano, foram cinco episódios, alguns cômicos, outros dramáticos. Os temas variaram das tentativas de namoro ao relacionamento com traficantes, da integração

de raças ao baile funk, das areias de Ipanema às bocas de fumo no morro. Em todos os episódios, o destaque são os atores dos Nós do Morro e Nós do Cinema, ONGs criadas para dar suporte a atores e formar profissionais de cinema nas comunidades cariocas.

Cidade dos Homens foi exibido na Rede Globo de 14 de outubro a 11 de novembro de 2003 e foi, mais uma vez, um surpreendente sucesso de audiência.

Episódio: *Sábado*

Direção: Fernando Meirelles. Roteiro: George Moura / Fernando Meirelles. Fotografia: Adriano Goldman. Elenco: Darlan Cunha (Laranjinha) e Douglas Silva (Acerola), Alexandre Rodrigues, Camila Monteiro, Phellipe Haagensen, Jonathan Haagensen, Alini Sodré, Roberta Rodrigues, Guilherme Peixe, Sheron Menezes, Cinthia Rosa.

Acerola e Laranjinha esperam com ansiedade a noite de sábado, pois sábado é dia de baile. Acerola participa de um concurso de bondes com seu grupo e quer conquistar Cristiane. Laranjinha quer apenas bater seu próprio recorde, ficando com três meninas na mesma noite e ainda levando uma quarta para casa. Mas a noite de sábado é sempre uma caixinha de surpresas. O DJ Malboro anima o baile nesse episódio.

Episódio: *Dois para Brasília*

Roteiro: César Charlone / Jorge Furtado. Direção: César Charlone. Elenco: Darlan Cunha (Laranjinha) e Douglas Silva (Acerola).

Para ficar junto com a menina por quem está apaixonado, Acerola resolve ir para Brasília a serviço de uma ONG da qual ela faz parte. Convida o amigo para acompanhá-lo. A ONG defende os direitos de presos com penas já cumpridas. A missão de Acerola e Laranjinha é encontrar o presidente Lula para entregar-lhe uma carta pessoalmente. A viagem dos dois personagens se intercala com a viagem de Lula, vindo de Pernambuco para São Paulo há 50 anos.

Episódio: *Tem que Ser Agora*

Roteiro: Jorge Furtado / Regina Casé / Rosa Amanda Strausz. Direção: Regina Casé. Elenco: Darlan Cunha (Laranjinha) e Douglas Silva (Acerola).

A praia é o lugar onde o Brasil fica democrático, onde todas as classes se encontram. Mas a praia é também um lugar muito confuso, pois nunca se sabe se uma determinada garota é do asfalto ou do morro. Laranjinha paquera Camila, e descobre que ela é rica. João é do asfalto, mas namora Tamires, que é do morro. Duda, que é do asfalto, foge de Pedro quando descobre que ele é da favela. Acerola namora Lidiane, ambos são do morro. No meio dessas combinações, um grupo de pit-boys quer fazer uma faxina social na praia.

269

Episódio: *Os Ordinários*

Roteiro: Kátia Lund / Eduardo Tripa / Melanie Dimantas. Direção: Kátia Lund e Eduardo Tripa. Elenco: Darlan Cunha (Laranjinha) e Douglas Silva (Acerola).

Acerola salva casualmente um playboy de afo-
gamento. Isso faz com que se crie uma ligação
entre esses meninos do morro com os garotos do
asfalto. Durante as férias, este grupo de amigos
fica junto e criam o bonde Os Ordinários. desco-
brem que é possível a convivência entre os dois
lados da cidade.

Episódio: *Buraco Quente*

Roteiro: George Moura / Paulo Morelli. Direção
Paulo Morelli. Elenco: Darlan Cunha (Laranjinha)
e Douglas Silva (Acerola).

Espeto é primo de Laranjinha e é gerente do
movimento. Após uma experiência ruim, resolve
sair do tráfico, mas não é uma decisão fácil e as
opções que a vida lhe oferece fora do crime não
são muitas nem animadoras. Mas Laranjinha e
Acerola resolvem ajudá-lo.

2004 – Terceira Temporada

Nesta terceira temporada, Fernando Meirelles atua apenas como produtor, por meio da O2.

Episódio 1: *A Estréia*

Direção: Paulo Morelli

Episódio 2: Foi sem Querer

Direção: Cao Hamburger

Episódio 3: *Vacilo É um Só*

Direção: Paulo Morelli e Adriano Goldman

Episódio 4: Hip Sampa Hop

Direção: Philippe Barcinski

271

Episódio 5: Pais e Filhos

Direção: Regina Casé

3.2. Publicidade

Por volta de 700 comerciais finalizados, cujos destaques são:

1991

Brastemp – Cinema
Semp Toshiba – Samba

1992

Esplanada Grill

1993

Samello – Montanha

272

1994

Mesbla – Abra Suas Asas
Lego – Menino
Caloi – Praia

1995

Itaú – Terreno
Itaú – Pai e Filha
Kaiser – Quality

1996

C&A – Tribo
Rider – Brigas

1997

Honda – Vento

Samsung – Raio / Chuva

Pepsi-Cola – Tennis

1999

Pepsi-Cola – País do Baseball



4. Prêmios

4.1. Curtas-Metragens

- **Bom Coração**

Menção honrosa Festival do Minuto 96

- ***E no Meio Passa um Trem***

27º Festival de Gramado – Cinema Latino e Brasileiro: Melhor filme, diretor e atores (Theo Werneck e Bruno Giordano)

10º Festival Internacional de Curta-metragens de São Paulo: Prêmio 10 melhores do Público, Prêmio Aquisição Canal Brasil de Incentivo e Prêmio Exibição Espaço Unibanco de Cinema

Festival de Cinema do Recife: Melhores atores, montagem, som, direção e filme

- ***Palace II***

52º Internationale Filmfestspiele Berlin–Panorama 2002 (Alemanha): Melhor curta-metragem

Festival Internacional de Melbourne (Austrália): Melhor curta-metragem

Aspen Shortsfest 2002 (EUA): Best drama live action

Foyle Film Festival (Northern Ireland): Melhor curta internacional

Festival de Brasília: Melhor curta, eleito pelo público

Festival de Brasília: Prêmio de aquisição pelo Canal Brasil

Festival de Brasília: Andí's Jury Special Mention (Cinema for Childhood, com o apoio da Unicef)

Festival Internacional de Estocolmo (Suécia): Melhor curta-metragem

4º Festival Internacional Tim de Curtas-Metragens de Belo Horizonte: Melhor curta-metragem pelo público; Melhor fotografia

30º Festival Internacional de Cinema do Algarve (Portugal): Grande Prêmio Cidade Portimão; Prêmio Juventude; Prêmio RTP

275

4.2. Longas-Metragens

• ***Menino Maluquinho 2 – A Aventura***

VIII Festival Internacional de Cine para Niños y Jóvenes 1999 – Montevideo, Uruguai: Melhor direção concedido pela Unesco; Melhor filme longa-metragem concedido pelo júri infantil do Festival

• ***Domésticas, o Filme***

Foi um dos 15 filmes selecionados no mundo inteiro para a competição do Tiger Award no Festival Internacional de Roterdã em 2001.

18º Festival de Cinema Novo de Bruges (Bélgica): Prêmio do Jovem Júri para os diretores (Nando Olival e Fernando Meirelles)

5º Festival de Cinema de Recife (PE – Brasil): Melhor fotografia (Lauro Escorel); Melhor atriz: conjunto de atrizes

XI Cine Ceará (CE – Brasil): Melhor atriz: para o conjunto de atrizes

9º Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá (MT – Brasil): Melhor filme; Melhor roteiro; Melhor atriz (Graziela Moretto)

276 Festival de Filmes do Sul de Oslo (Noruega): Menção especial do júri

FestNatal (RN – Brasil): Melhor filme pelo público; Melhor ator (Tiago Moraes); Melhor ator coadjuvante (Eduardo Estrela); Prêmio especial para as atrizes

Festival Internacional de Cinema Ajijic 2001 (México): Melhor longa-metragem independente

Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata (Argentina): Melhor filme pelo Sindicato da Indústria Cinematográfica Argentina

Encontros da América Latina de Toulouse (França): Melhor filme

• ***Cidade de Deus***

Prêmios

Festival de Cannes 2002 (França): Seleção Oficial

Bafta 2003 (Inglaterra): Melhor montagem

24º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de Havana (Cuba): Melhor filme; Melhor fotografia; Melhor ator (para o conjunto dos atores); Melhor montagem; Prêmio Fipresci (Crítica); Prêmio Signis; Prêmio Caracol; Prêmio Glauber Rocha; Prêmio da Associação Cubana de Imprensa Cinematográfica; Prêmio Universidade de Havana; Prêmio Rádio Havana.

277

AFI Fest 2002 (EUA): Melhor filme pelo público

ShoWest 2003: Melhor diretor internacional

2º Festival Internacional du Film de Marrakech (Marrocos): Melhor direção

Festival de Guadalajara 2003 (México): Melhor filme pelo público

Festival de Cartagena (Colômbia): Melhor filme; Melhor diretor; Prêmio especial da Crítica

XXI Festival Internacional de Cinema do Uruguai: Melhor filme; Melhor filme ibero-americano; Prêmio especial do Júri Fipresci

Palic Film Festival 2002 (Iugoslávia): Melhor filme

Festival Internacional de Cinema de Santo Domingo 2003 (Rep. Dominicana): Melhor filme; Melhor filme pelo público

Prêmio Sesc 2002: Melhor filme pelo público; Melhor filme pela crítica; Melhor diretor pelo público; Melhor diretor pela crítica

Prêmio ABC (Associação Brasileira de Cinematografia) 2003: Melhor direção de fotografia; Melhor direção de arte; Melhor som

278 Melhores de 2002 APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte): Grande Prêmio da Crítica para o Elenco

Cinemanila 2003 (Filipinas): Grande Prêmio do Júri

Sétimo Encontro Latino-Americano de Cinema (Peru): Melhor direção

24th International Film Camera Festival Manaki Brothers (Rep. da Macedônia): Silver Camera 300 (Câmera de Prata)

BIFA 2003 – British Independent Film Awards (Inglaterra): Melhor filme estrangeiro

II Festival Internacional de Cinema de Cuenca 2003 (Equador): Prêmio do Público

11º Festival Internacional da Arte de Cinematografia – Camerimage (Polônia):
Golden Frog (Melhor Fotografia)

Prêmio da Associação dos Críticos de Cinema de Los Angeles (janeiro de 2004): Melhor filme estrangeiro

Online Film Critics Society 2003: Melhor filme de língua estrangeira

Academia Brasileira de Cinema 2003: Melhor filme; Melhor diretor; Melhor fotografia; Melhor montagem; Melhor som

Críticos de Cinema de Las Vegas: Melhor filme estrangeiro 279

Críticos de Cinema de Los Angeles: Melhor filme de língua estrangeira

Prêmio Críticos de Cinema de Nova York – janeiro de 2004: Melhor filme de língua estrangeira

Prêmio BBC de Cinema (Inglaterra): Prêmio do público

Críticos de Cinema de Boston 2003: Melhor filme de língua estrangeira

Críticos de Cinema de Toronto 2004: Melhor filme de língua estrangeira

Satellite Awards – Academia de Imprensa Internacional 2004: Melhor filme de língua estrangeira

Prêmio da MPSE 51st Golden Reel Awards 2004: Melhor edição de som em um longa-metragem estrangeiro

Prêmio Prisma 2004 (Prism Awards): Melhor filme (longa-metragem)

Prêmio da Anistia Internacional (EUA): Prêmio Artista de Consciência 2004 para Fernando Meirelles

Prêmio Mirto d'Oro da Coletânea de Poggio Mirteto (Itália): Melhor filme estrangeiro

280

Festivais

32º Festival Internacional de Roterdã (Holanda)

46º London Film Festival (Inglaterra)

50º Festival de Cinema Internacional de San Sebastian (Espanha)

Montreal World Film Festival 2002 (Canadá)

29º Telluride Film Festival (EUA)

Festival Internacional de Toronto 2002 (Canadá)

38º Festival Internacional de Cinema de Chicago (EUA)

Festival de Cinema de Boston 2002 (EUA)

FilmFest Hamburgo 2002 (Alemanha)

Festival Internacional de Tóquio 2002 (Japão)

28º Festival de Cine Ibero-Americano de Huelva
(Espanha)

38º Annual Chicago International Film Festival
(EUA)

41º Festival de Cartagena (Colômbia)

XVIII Festival Internacional de Cinema de Gua-
dalajara (México)

281

Jeongu International Film Festival 2003 (Coréia)

XXI Festival Internacional de Cinema do Uruguai

Festival Internacional de Cinema de Santo Do-
mingo 2003 (Rep. Dominicana)

25º Mill Valley Film Festival (EUA)

2003 Palm Springs Film Festival (EUA)

Indicações

Prêmio Cinemarati: Melhor filme de língua não
inglesa; Melhor elenco (conjunto); Melhor dire-

tor; Melhor roteiro adaptado; Melhor montagem (edição); Melhor roteiro

Bafta 2003: Melhor filme estrangeiro

Globo de Ouro: Melhor filme estrangeiro

European Film Awards: Melhor filme não europeu

Latino Media Image Awards 2003: Melhor filme; Melhor diretor; Melhor ator (Matheus Nachtergaele)

Independent Spirits Awards (IFP Spirits): fevereiro de 2004

282

Prêmio BBC Cinema 2004: Melhor filme

Oscar 2004 (Academy Awards): Melhor diretor; Melhor fotografia; Melhor montagem; Melhor roteiro adaptado

Críticos de Cinema Broadcast 2004: Melhor filme estrangeiro

Associação de Críticos Washington Area 2003: Melhor filme; Melhor diretor; Melhor roteiro adaptado

Online Film Critics Society 2003: Melhor filme; Cineasta revelação

Nastri d'Argento da Itália (Silver Ribbon): Melhor filme estrangeiro

Melhores de 2003 - Críticos

Bob Parker – CNN Newsource

(2º entre os três melhores filmes estrangeiros)

William Wolf – Wolf Entertainment Guide (Menção Honrosa)

Stephen Whitty – Newark Star Ledger & Newhouse (sem ordem)

Bob Mondello – NPR (sem ordem)

Duane Dudek – Milwaukee Journal Sentinel (2º lugar)

283

Bobby Tanzilo – Onmilwaukee.com (Menção Honrosa)

Matt Brunson – Creative Loafing (4º lugar)

Rene Rodriguez – Miami Herald (2º lugar)

Roger Moore – Orlando Sentinel (3º lugar)

Barbara Lester – City Link (FL) (entre os 3 melhores filmes estrangeiros)

Phil Villarreal – Arizona Daily (4º lugar)

Baltimore City Paper (sem ordem)

Stephen Farber – Hollywood Life (8º lugar)

Steve Warren – Southern Voice (9º lugar)

Southeastern Film Critics

(Melhor filme estrangeiro)

Michael Wilmington – Chicago Tribune (6º lugar)

Mark Caro – Chicago Tribune (2º lugar)

Richard Corliss – Time Magazine (4º lugar)

Bill McCuddy – Fox News (4º lugar)

284

Ken Chanko – Cinema Scoop (Menção Honrosa)

African Americans Critics Association (9º lugar)

Marshall Fine – Gannet

(Menção Honrosa – entre os 20 melhores)

Cole Smithey – Cole Smithey Entertainment Syndicate (6º lugar)

The Guardian – Inglaterra (melhor filme 2003)

Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro (entre 10 melhores filmes de 2002)

Ong Sor Fern – 10 Melhores de Singapura 2003 (1º lugar)

4.3. Televisão

Prêmio José Sarney - Revelação de TV – 1986

Varela no Congresso

Festrio (Festival Internacional Rio de Janeiro)
1984: Prêmio Tucano de Ouro; Melhor vídeo experimental

O Mundo no Ar

Videobrasil 1987: Melhor edição; Melhor vídeo;
Prêmio do Júri Popular

Rá-Tim-Bum

New York Film and TV Festival 1990/91: Medalha de Ouro (Melhor Programa Infantil)

285

12º Festival Internacional del Nuevo Cine Latino-Americano de Cuba: Prêmio Coral

Fundação Abrinq para os Direitos da Criança
1990: Prêmio Criança

APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte)
1990: Melhor Programa Infantil

Festival Internacional de Cinema, TV e Vídeo de Banff – Canadá 1990: Grande Prêmio

Cidade dos Homens II

17º Festival Internacional de Biarritz 2004: Prêmio de Ouro

4.4. Publicidade

Profissionais do Ano

- 1991/92: Brastemp – Não Tem Comparação
- 1992/93: C&A – Programa Abuse & Use
- 1993/94: Samello – Montanha
- 1994/95: Semp Toshiba – Garantia
- 1996/97: Gradiente - Game Boy; Ipiranga – Apaixonados
- 1997/98: Pepsi-Cola – Tennis; Santista Alimentos - Mulheres
- 1999/00: Volkswagen – Campanha Golf
- 2002/03: Parmalat – Leite Perfeito

Cannes Lions

- 286 1991 (Prata): Lacta – Encontro
- 1992 (Bronze): Brastemp – Alain Delon / Trailer / Cinema
- 1997 (Prata): Honda – Vento
- 1998 (Prata): Samsung – Raio / Chuva
- 1998 (Bronze): Pepsi-Cola – Tennis
- 2000 (Prata): Volkswagen – Cronômetro

FIAP

- 1997 (Ouro): Itaú – Terreno; (Prata): Honda - Vento; (Bronze): Itaú – Pai e Filha; (Bronze): Lego – Bigode II
- 1998 (Grand Prix): Pepsi-Cola – Tennis; (Prata): Samsung – Raio / Chuva
- 1999 (Ouro): Pepsi-Cola – País do Baseball
- 2000 (Bronze): Coca-Cola – Mania de Família

Clio

1998 (Prata): Volkswagen – Cronômetro

2000 (Bronze): Pepsi-Cola – País do Baseball

Revista About

2000: Sadia – Qualy; Telesp – Torpedos

4.5. Outros

Prêmio de melhor diretor dos últimos cinco anos
pela revista Meio & Mensagem

Revista Latin Spots – Prêmio de melhor diretor
(1994 – 1998)

El Ojo de Ibero América – Latin Spots 1999 – Prê-
mio de melhor diretor brasileiro

Prêmio Revista IstoÉ 2002 – Homem do ano na
área da cultura

Índice

Apresentação – Hubert Alquéres	5
Introdução – Maria do Rosário Caetano	11
Da Cidade de Deus ao Oscar de Hollywood	17
Uma Tropa de Zebras na Academia	25
Prólogo – Fernando Meirelles	31
Infância Tranqüila, Adolescência nem Tanto	33
Na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP	49
Olhar Eletrônico	
Os Anos de Formação na TV	
O Valdeci de Ernesto Varela	75
02 Filmes	
Como Padaria: Cópias Quentinhas a Toda Hora!	115
Primeiros Curtas e Primeiros Longas	123
Cidade de Deus	
O Roteiro e a Descoberta dos Atores	143
Cidade de Deus	
O Sucesso em Cannes, no Brasil e no Mundo	193
Cidade dos Homens	
A Volta à TV	221
Entre o Brasil e o Mundo	
Novos Projetos como Diretor e Produtor	225
1 – Bibliografia	239
2 – Filmografia	253
3 – Videografia	262
4 – Prêmios	274

Créditos das fotografias

Todas as fotografias foram fornecidas pelo biografado. As fotos de still do filme Cidade de Deus são da autoria de César Charlone.

Demais fotos, material de divulgação dos estúdios.

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 Feijoadada: 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

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 Ofício

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 Sílabas

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 – Descobrimo 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

Paulo José – Memórias Substantivas

Tania Carvalho

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/m²
Papel capa: Triplex 250 g/m²
Número de páginas: 304
Tiragem: 4.000
Editoração, CTP, impressão e acabamento:
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Biblioteca da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo**

Caetano, Maria do Rosário

Fernando Meirelles : biografia prematura / Maria do Rosário Caetano. – 2.ed. – São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

304p.: il. – (Coleção aplauso. Série cinema Brasil / coordenador-geral Rubens Ewald Filho)

1. Cinema – Brasil 2. Meirelles, Fernando – 1955 – Entrevistas
I. Ewald Filho, Rubens. II. Título. III. Série

05-7686

CDD 791.430 981

Índices para catálogo sistemático:

1. Cineastas brasileiros : Apreciação crítica : Depoimentos
791.430981

Foi feito o depósito legal na Biblioteca Nacional
(Lei nº 10.994, de 14/12/2004)

Direitos reservados e protegidos pela lei 9610/98

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo
Rua da Mooca, 1921 Mooca
03103-902 São Paulo SP
www.imprensaoficial.com.br/livraria
livros@imprensaoficial.com.br
Grande São Paulo SAC 11 5013 5108 | 5109
Demais localidades 0800 0123 401

Coleção Aplauso | em todas as livrarias e no site
www.imprensaoficial.com.br/livraria

editoração, ctp, impressão e acabamento

imprensaoficial

Rua da Mooca, 1921 São Paulo SP
Fones: 2799-9800 - 0800 0123401
www.imprensaoficial.com.br

Por que não se pode contar a própria história quando se está no auge da carreira? Até mesmo porque uma vida tem várias etapas e muitos momentos importantes. Principalmente a de um cineasta como **Fernando Meirelles** que, com relutância, concordou em relatar sua biografia prematura, que ficou mais de um ano em trabalho, nas mãos de **Maria do Rosário Caetano** (que também biografou João Batista de Andrade para a Coleção Aplauso), uma das mais apaixonadas e competentes jornalistas especializadas em cinema brasileiro.



Mas a verdade é que, por enquanto, poucos ainda conhecem a trajetória deste cineasta paulistano que compartilha com Héctor Babenco, a honra de serem os dois únicos brasileiros indicados ao **Oscar** da Academia, na categoria de Melhor Diretor. Com muito humor, sem nunca se levar a sério, mas sempre demonstrando lealdade e autocrítica, Fernando relembra sua infância, seus tempos de faculdade de Arquitetura, do Olhar Eletrônico e o repórter Ernesto Varela, os primeiros curtas e longas, a produtora O2, e o imenso sucesso de *Cidade de Deus*, primeiro em Cannes e depois no mundo inteiro.



É uma leitura fascinante, num livro inteligente mas despretensioso, que registra o momento em que o diretor consegue sucesso internacional com seu primeiro trabalho no exterior, *O Jardineiro Fiel* (*The Constant Gardener*), baseado em livro de John Le Carré.

Mais um trabalho de registro de memória da Coleção Aplauso, da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.